

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
GRADUAÇÃO EM TEATRO - LICENCIATURA**

Rafael Pinto Costa

**ENCONTROS: A FORMAÇÃO DE ATRIZES NO PROCESSO COLABORATIVO
DA INCOMPETENTE CIA. DE TEATRO**

Belo Horizonte, 2023

RAFAEL PINTO COSTA

Rafael Pinto Costa

**ENCONTROS: A FORMAÇÃO DE ATRIZES NO PROCESSO COLABORATIVO
DA INCOMPETENTE CIA. DE TEATRO**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do título de Licenciatura do curso de Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientador: Professor Dr. Ricardo Carvalho de Figueiredo/UFMG

ENCONTROS: A FORMAÇÃO DE ATRIZES NO PROCESSO COLABORATIVO DA INCOMPETENTE CIA. DE TEATRO

RAFAEL PINTO COSTA

RESUMO

Este artigo apresenta e analisa as motivações e práticas que envolveram o processo colaborativo teatral da Incompetente Cia. de Teatro - IncompetêNCia - para a montagem do espetáculo “Arrepsia” em 2022, destacando as metodologias utilizadas que favoreceram uma formação coletiva, baseada em processos de grupo. Como referencial teórico, defino “teatro” a partir de Augusto Boal (1980) e recorro aos conceitos de “ancestralidade” e “tempo espiralar” (Martins, 2021); “processo colaborativo” (Araújo, 2009); e de “teatro como estado de encontro” (Fagundes, 2009). Neste contexto, exponho as características de uma formação teatral voltada para o preenchimento de lacunas acadêmicas, no que diz respeito a falta de heterogeneidades no corpo docente, e por conseguinte, na grade de disciplinas do curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais.

Palavras-chave: processo colaborativo, estado de encontro, formação em grupo

ABSTRACT

This article presents and analyzes the motivations and practices that involved the collaborative theatrical process of the Incompetente Cia. de Teatro - IncompetêNCia - for the staging of the show “Arrepsia” in 2022, highlighting the methodologies used that favored a collective formation, based on group processes. As a theoretical reference, I define “theater” from Augusto Boal (1980) and use the concepts of “ancestrality” and “spiral time” (Martins, 2021); “collaborative process” (Araújo, 2009); and “theater as a state of encounter” (Fagundes, 2009). In this context, I expose the characteristics of a theatrical formation aimed at filling academic gaps, regarding the lack of heterogeneities in the faculty, and consequently, in the curriculum of the Theater course at the Federal University of Minas Gerais.

Keywords: collaborative process, state of encounter, group formation

Âmago

Âmago é aquilo que de mais íntimo existe em nós, interno, profundo, é o centro. Essa é a definição que representa a intimidade com que a escolha dessa profissão, licenciatura em teatro, me envolve. É a coragem de desbravar um universo totalmente desconhecido e novo, de ir contra a maré, abrindo caminhos e possibilidades. Admiro quem escolhe Teatro.

Este trabalho é sobre pessoas que se encontram. Encontros que permeiam os cotidianos individuais e coletivos. Encontros no Teatro e na sala de aula, na Universidade Federal de Minas Gerais e na companhia teatral Incompetente Cia. E para falar dessas relações, eu preciso falar sobre o meu encontro com a graduação em teatro e com a licenciatura, abordando aspectos que contribuíram para que eu fizesse essa escolha.

A minha formação se relaciona com os meus ancestrais, a minha família, em um tempo espiralar (Martins, 2021), no qual as dimensões de presente, passado e futuro se entrelaçam na mesma linhagem. Eu reconheço as minhas ancestrais como parte do meu processo, e neste tópico discorro sobre as influências da minha mãe na decisão de cursar a Licenciatura em Teatro na UFMG.

Izabel Christina Costa cresceu no distrito de Santa Cruz de Salinas, no Vale do Jequitinhonha. Seus pais queriam garantir a sua educação, então Izabel mudou-se várias vezes de cidade. Ela ficou em Santa Cruz até os 10 anos e depois se mudou para Medina, onde finalizou o ensino fundamental. Em seguida, foi para a cidade de Pedra Azul, onde concluiu o ensino médio. Aos 18 anos, toda a sua família se mudou para Belo Horizonte, na região de Venda Nova, para que ela pudesse buscar uma graduação. Nesse período, Izabel já trabalhava na secretaria de uma escola, o que a influenciou a cursar pedagogia.

Izabel é minha mãe, que ingressou no curso de Pedagogia da Universidade Estadual de Minas Gerais em 1994 e se formou em 1998, aos 23 anos, grávida de mim. Esse período foi de muitas mudanças para ela, pois perdeu os dois pais em um curto espaço de tempo, se casou, teve um filho e ainda assim, concluiu sua graduação.

Minha mãe herdou dos meus avós, o ímpeto por uma educação, e transmitiu isso da melhor forma que pôde. Cresci cercado de livros, íamos à biblioteca pública todos os sábados para ouvir contações de histórias, além de sempre incentivar o meu aprendizado durante o período escolar. Ela é a minha maior referência.

A educação também foi uma escolha profissional de outras mulheres da minha família paterna. Além de minha mãe, cresci com minhas tias Ângela e Liliane e minha madrinha Delza, que são professoras e pedagogas. Elas escolheram a educação como um espaço de partilha e me inspiram a seguir o caminho da Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais.

No entanto, minha mãe sempre me dizia “faça tudo, menos ser professor”. A sua insistência para que eu seguisse outros caminhos, era permeada pela dificuldade que ela passava com a falta de reconhecimento de sua profissão, tanto por fatores salariais quanto por uma valorização de uma educação bancária em contraponto ao impacto de uma formação libertadora e emancipatória que a mesma defende (Freire, 1987).

Ouvia isso quando minha mãe participava de greves extensas e tinha o salário cortado, e fazia passeatas, ou quando corria dos policiais armados em manifestações, sofrendo com gás de pimenta e tantas outras violências que tentam reprimir a luta e garantia dos direitos dessa classe.

Em uma reportagem de Luana Queiroz (2019) para o jornal Estado de Minas, a jornalista sinaliza uma das diversas greves proferidas pelas professoras em defesa da valorização de seu trabalho:

O Sind-Rede afirmou que a categoria se mobiliza a favor do reajuste salarial, que até o momento não foi anunciado pela Prefeitura de Belo Horizonte, e contra o Decreto 17.200, que pode mudar as progressões de carreira. Segundo o sindicato, a proposta prevê o fim do incentivo por qualificações adicionais, como pós-graduação, por exemplo. (Queiroz, 2019, Online)

Izabel é uma educadora exemplar, que dedicou mais de três décadas da sua vida à alfabetização de crianças. Ela decidiu não se limitar ao ensinar, e sim em formar cidadãos conscientes e críticos, que respeitam a diversidade e a igualdade racial. Ela enfrentou muitos desafios e resistiu às tentativas de censura e silenciamento, que vinham de projetos como o Escola Sem Partido, e tantas outras ondas de violência contra a educação alicerçadas por desinformação.

No presente momento no Brasil, por exemplo, identifico estas tentativas de dominação da escola pública em discursos pautados no projeto “escola sem partido”, “ideologia de gênero”, “criacionismo” e “militarização dos colégios”, os quais tentam fissurar a escola e sua autonomia democrática como lugar público. Além de tentativas de vigiar e domesticar a autonomia de professores e professoras em sala de aula. (Nascimento, 2019 p. 73)

A coragem de Izabel sempre foi a minha maior referência. E é justamente por

sua determinação e visão de que a sala de aula é um espaço de transformação social, onde podemos construir um futuro melhor para todos, que eu escolhi a licenciatura, mesmo que isso lhe contrariasse (ou não).

Introdução - Encontros

A pele banhada pelo vento e em atrito com a areia molhada. Caminhava sobre a praia, limite entre o oceano e a terra. À minha esquerda, Sarah se vislumbrava com a água salgada, banhando-se sob o sol. A dois passos atrás, vinham Gabi e Malu cochichando entre elas, uma conversa íntima e divertida, recheada de afeto pelo lugar e pelas companhias.

Seguíamos o horizonte, cabelos ao vento, ouvindo o sussurro das ondas. A cada passo, nossos pés afundavam na areia, deixando breves pegadas, um registro rápido daquela caminhada, que logo eram apagadas e levadas pelas águas do mar. Um encontro marcado pela efemeridade das nossas presenças.

Estávamos em encontro. Permitimos que, por um instante, nossas histórias se entrelaçassem. Construímos um acontecimento e compartilhamos uma experiência. Nesse dia, o sol brilhava intensamente.

Subimos um rochedo que havia ali, um ponto alto em meio à paisagem. Meus olhos começaram a lacrimejar ao ver toda aquela imensidão: o mar e o mundo diante de mim. Percebemos-nos como parte do tempo, da arte, da terra e do mar. Ali no alto, nos abraçamos.

Havíamos chegado a um ponto em que as águas do rio se *encontravam* com as águas do mar. Uma mistura densa e forte, agitação e confluências. Observamos do alto a energia que envolvia tudo aquilo.

Repentinamente, o tempo fechou e a chuva começou a cair. Corremos direto para uma pousada que, por sorte, havia por lá, a única em meio à área verde. Lá encontramos uma senhora muito simpática, Regina, a dona da pousada. Regina nos recebeu muito bem e, ao cair da chuva, tomamos banho, nos aquecemos, bebemos um cafezinho enquanto proseávamos com Regina sobre a natureza, o tempo e a vida.

Regina então nos contou sobre o encontro das águas que havíamos visto próximo à sua casa. Ela nos explicou que se tratava de um fenômeno chamado pororoca: a água doce do rio se *colidia* com a água salgada do mar, formando ondas grandes e agressivas. Que em determinados momentos do ano, o rio diminuía e

represava uma grande bacia de água, onde os peixes se reproduziam. E que em outras épocas, essa bacia estourava; então os peixes iam todos embora, até que posteriormente retornavam para novamente se reproduzirem. *Reencontro* cíclico, cadente e espiralar.

É difícil escolher um ponto de partida para definir o início da *IncompetêNCia*¹. Tivemos vários começos, diferentes pontos de partida, diferentes elos responsáveis pelo movimento de nos unir. Para escrever sobre a nossa trajetória formativa em grupo, precisei escolher um momento, dentre vários, que impulsionou um pensamento coletivo sobre o fazer teatral e as projeções dos nossos trabalhos para uma obra que refletisse subjetividades individuais e coletivas.

Figura 01: (Arquivo Pessoal) Eu, Sarah Va Moreira, Malu Dimas e Gabi Vieira em encontro com a pororoca na Praia de Tambaba - João Pessoa/PB



¹ IncompetêNCia é a abreviação do nome Incompetente Companhia de Teatro, um grupo de teatro fundado pelas atrizes Gabi Vieira, Malu Dimas, Sarah Va Moreira e Rafa Calú no decorrer do curso de graduação em Teatro na Universidade Federal de Minas Gerais

Relato aqui, sobre essa viagem que fizemos, registrada na figura 01, para o congresso “XXIII Encontro Nacional dos Estudantes de Artes - ENEARTE²”, na Paraíba em 2019. Este acontecimento em específico foi na Praia de Tambaba, uma região mais isolada das grandes cidades. Este encontro foi possível porque havíamos aprovado um trabalho no congresso, e a Universidade Federal de Minas Gerais fomentou a nossa viagem com um auxílio financeiro.

O desenvolvimento deste artigo, se baseia nas experiências que tive ao lado de Gabi Vieira³, Malu Dimas⁴ e Sarah Va Moreira⁵ com a Incompetente Cia⁶ de Teatro, na montagem do espetáculo “Arrepsia⁷”. No qual percorro por três conceitos atrelados aos *encontros* que envolvem a formação de atrizes e atores no processo colaborativo. Inspirado na poética que envolve o encontro das águas durante o fenômeno “pororoca”, nomeio estes conceitos como confluências, colisões e memória.

Confluências das águas

A confluência surgiu dos afetos, registros e acontecimentos. É o caminhar na areia da praia, a subjetividade influenciada pela poesia das relações. É a motivação dos encontros em grupo. A seguir descrevo os pontos de encontro que motivaram a formação teatral em grupo das atrizes da Incompetente Cia. de Teatro.

A Incompetente Cia. de Teatro - IncompetêNCia, objeto de estudo para este referido artigo, se articulou a partir da constatação das atrizes Gabi Vieira, Malu Dimas, Rafa Calú e Sarah Va, de que a formação profissional em Teatro, até então desenvolvida academicamente na Universidade Federal de Minas Gerais, não aderia suficientemente suas necessidades identitárias.

² O Encontro Nacional dos Estudantes de Artes – ENEARTE é um evento itinerante realizado desde 1988, de cunho científico, político, acadêmico e cultural. Constituído por estudantes de Licenciatura e/ou Bacharelado das diversas áreas de Artes, em todo o país. Tem por objetivo promover a discussão e a reflexão sobre a Arte e a sociedade, e apresenta-se como um espaço de intercâmbio cultural. (UFES, 2013, Online)

³ Gabi Vieira é fundadora da IncompetêNCia, atriz, professora e estudante de licenciatura em teatro na EBA/UFMG.

⁴ Malu Dimas é fundadora da IncompetêNCia, atriz, Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Minas Gerais..

⁵ Sarah Va Moreira é fundadora da IncompetêNCia, atriz, professora e estudante de licenciatura em teatro na EBA/UFMG.

⁶ Cia. é a abreviação de companhia, relacionado a companhia de teatro

⁷ Arrepsia é o espetáculo desenvolvido pela Incompetente Cia de Teatro, que foi apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso de Maria Luiza Dimas de Oliveira, Bacharel em teatro pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Por existir uma homogeneidade generalizada de corpos e identidades dentro e fora da academia, e por conseguinte, não nos vermos em lugares de enunciação, nos encontramos em um grupo que propusesse novas narrativas, poéticas e pedagogias capazes de nos alçar para além dos muros binários e colonialistas.

Como conclui Patrícia Fagundes em seu artigo “O teatro como um estado de encontro” (2009), um processo de ensaios, que aqui defino como *processo colaborativo de encontros*, é um laboratório de sociabilidade que demanda a convivência de heterogeneidades e contradições: marcados pelo *encontro*.

A autora também define o *encontro* como *autopoiesis*, sendo a autonomia e o acoplamento coexistentes em um sistema *autopoético* de relações. Este é um conceito desenvolvido pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1999) e retratado por Finsher (2009) como um fator comum ao acontecimento teatral. No qual:

os seres vivos são organismos que combinam autonomia e relação; sendo caracterizados pela rede de relações que estabelecem e não por seus componentes específicos (tudo que vive é feito de relações, somos uma associação de moléculas, células, órgãos; nossos corpos necessitam alimento, calor, água, outros corpos). (...) Deste modo, a autora considera o teatro como uma atividade entre seres vivos em constante inter-relação, que se transformam mutuamente sem perder a autonomia, em múltiplos mecanismos de retroalimentação. É a autopoiesis que possibilita a formação da comunidade teatral, um tipo de comunidade de natureza temporária, que se estabelece entre atores e espectadores enquanto dura a apresentação, a partir do encontro presencial, da circulação de energias e do intercâmbio de experiência. (Fagundes, 2009, p. 35)

Como na praia de Tambaba, nos encontramos no afeto, na poesia e na contradição de nossos corpos. Este estado de encontro contribuiu para que nossas relações se tornassem objeto de estudo. No qual, umas nas outras, buscamos o aprendizado que nos evidenciaria como sujeitos, nos tornando protagonistas de nossas respectivas formações em Teatro.

Malu Dimas fala dessas relações em seu artigo para defesa de conclusão de curso do Bacharelado em Teatro na UFMG⁸, no qual aborda justamente os nossos encontros dentro da universidade, refletindo sobre uma formação teatral mais ampla e contextualizada que nos envolveu em processo colaborativo:

Os encontros do grupo se davam nas salas de aulas, nos corredores, no banheiro e no bar, onde surgiram questionamentos e percepções acerca da função da arte na sociedade. Conversando, percebemos que os problemas apresentados por cada uma de nós não eram tão

⁸ Abreviação de Universidade Federal de Minas Gerais.

individuais quanto pensávamos, que as estruturas colonizadoras, infelizmente, também estavam nas relações sociais e dentro do processo de formação do profissional artista. (Oliveira, 2022, p.20)

Essa formação teatral, baseada em processos de grupo, é possível pois o ser humano possui uma capacidade intrínseca de ver-se no outro, ou ver-se agindo (Boal, 1996). Ou seja, nos vimos umas nas outras: em nossas relações de afeto, trabalho, estudo e pesquisa. Uma coletivização do conhecimento em que

Teatro ou teatralidade - é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser sujeito (aquele que observa) de um outro sujeito (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando. (Boal, 1996, p. 27)

Foi nos *encontros* com a *IncompetêNCia* que me vi em outro espectro de gênero, me percebendo como uma pessoa não binária⁹. Nestes *encontros*, sentia-me seguro para me relacionar comigo mesmo, pois me via nas integrantes do grupo, assim como elas se viam em mim. E, embora eu já tivesse 8 (oito) anos de estudos em teatro, perpassando por diferentes espaços e escolas, foi a primeira vez que me vi no Teatro como sujeito que cria suas próprias subjetividades.

Composta por uma pluralidade de pessoas LGBTQIAPN+: uma pessoa não binária, uma mulher travesti e duas mulheres bissexuais cisgênero; a companhia, no âmbito de sua formação teatral em grupo, também refuta a normativização do gênero e sexualidade como unilateralmente binários. Esse movimento também contrapõe aspectos binários naturalizados e recorrentes nas salas de aula do curso de Teatro, como a negação do nome social e a separação entre homens e mulheres nas atividades das disciplinas.

As nossas “descobertas” relacionadas ao gênero dentro da formação coletiva teatral, foram processuais, ocorrendo de maneira cotidiana e em rede, através de atos repetidos no cerne do grupo. Pois “a ação do gênero requer uma performance repetida. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente” (Butler, 2003, p. 200).

Foi crucial estabelecer um laço afetivo entre nós, uma vez que a “descoberta” da própria identidade de gênero, é relativa ao social e se dá na esfera pública que tange a intimidade, especialmente ao considerar-se diversas perspectivas de

⁹ Não binária(e,o) segundo o dicionário online dicionario.priberam.org, é que ou quem não se identifica com o gênero feminino nem com o gênero masculino (ex.: identidade não binária; pessoas não binárias; identifica-se como um não binário).

feminilidades, masculinidades, travestilidades e não binariedades, tal como apontado por Butler.

Se o gênero não está amarrado ao sexo, causal ou expressivamente, então ele é um tipo de ação que pode potencialmente proliferar-se além dos limites binários impostos pelo aspecto binário (...). Na verdade, o gênero seria uma espécie de ação cultural/corporal que exige um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem participios de vários tipos, categorias re-significáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras que pesam sobre o gênero. (Butler, 2003, p. 163)

É necessário, enquanto grupo plural, compreendermos as nuances performativas de gênero que são tradicionalmente encaradas de maneira binária pela sociedade, para assim, subvertemos a sua lógica performativa e simbólica. Um exemplo notável, é a barba, que é um forte signo cismutativo de masculinidade na sociedade, mas que, no contexto da *IncompetêNCia*, não significava nada além de um aspecto físico de uma pessoa, independente da sua expressão de gênero.

Se as regras que governam a significação não só restringem, mas permitem a afirmação de campos alternativos de inteligibilidade cultural, i.e., novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos, então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade. (BUTLER, 2004, p. 209)

No processo da *IncompetêNCia*, não me senti obrigado a adotar uma determinada imagem estética para validar minha identidade como pessoa não binária, especialmente considerando a dinâmica de encontros diárias e frequentes, que, caso exigisse tal conformidade, seria insustentável para mim. Essa relação de subversão é crucial para evitar que pessoas trans, travestis e não binárias desenvolvam disforia¹⁰ a características do próprio corpo.

Em entrevista realizada para este artigo, Sarah Va Moreira, integrante da Cia., reflete sobre as angústias relacionadas às nossas identidades de gênero e raça, que abarcam essa formação por meio de processos em grupo:

Todas nós ocupamos um não lugar, seja ele dentro da raça, dentro do gênero, esse não lugar que algumas ocupam no colorismo, na não binariedade, na travestilidade, é algo que atravessa a história de todas nós. E, durante muito tempo, isso foi uma entrave, por justamente não sabermos quem éramos e por buscarmos essa validação por outras pessoas. Então, eu acho que isso também foi uma coisa que nos identificou e que nos uniu para que a gente conseguisse se compreender e se perceber, nos enxergando enquanto coletivo e enquanto indivíduo também. (Depoimento em 08 de novembro de 2023)

¹⁰ Disforia, segundo o site meudicionario.org é a sensação de mal-estar, de desconforto, de ansiedade, de depressão constante.

Estes questionamentos do “não lugar”, que nos dicotomiza cotidianamente, negavam aos nossos corpos a noção de *pertencimento*, contudo, a partir do momento em que nos encontramos, passamos a compreender o *pertencimento* como resistência em contínua construção (Hooks, 2013). No qual as nossas relações de raça, de gênero, de não lugares e de não saberes tornaram-se a matéria prima para a elevação de novas possibilidades.

Entre as perspectivas que nos uniu, foi justamente o ato de contrapor as estruturas colonialistas alicerçadas por uma binaridade de raça, gênero e sexualidade, que nos possibilitou *pertencer* ao Teatro.

Essa experiência evidenciou que o teatro é uma área de conhecimento que tem como uma das principais características a relação dialógica, e, por isso mesmo, proporciona a discussão reflexiva sobre variados assuntos e temas sociais. Ao longo de todo o curso, os padrões sociais e de comportamento rigidamente estabelecidos na sociedade heteronormativa foram problematizados. (Tonin e Martins, 2012, p.140)

O processo de formação teatral em grupo da *IncompetêNCia* é também herdado da memória comum e coletiva destes corpos que aludem suas performatividades de gênero, raça e sexualidade - através de um conhecimento imbuído pela ancestralidade e oralidade. Leda Martins define essa práxis performática como oralitura, sendo uma

rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita, no qual nos permite abordar, teórica e metodologicamente os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi* de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como suas técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes. (Martins, 2021, p.41)

Um conhecimento que resiste ao tempo entre ritos, corpos, grafias e oralidades.

Em um conversa com a atriz Gabriela Vieira sobre o nosso processo na Incompetente Cia. de Teatro, discutimos sobre a “descoberta” do nosso cabelo (textura, volume, estética) que aconteceu após o contato com o teatro, e em como isso reverberou significativamente na nossa identidade de raça. Esse momento se faz refletir dentro do *processo de encontros*, sobre como essa identidade oprimida (cabelo cacheado, crespo, solto e volumoso) se rebelou contra a identidade opressora (cabelo liso, preso e sem volume) por meio de práticas de grupo.

É importante destacar que em um país marcado pelo racismo estrutural, a “descoberta” de uma “afeição” das características fenotípicamente afrodescendentes

por parte das pessoas negras é relativamente comum. Em sua publicação *O Teatro Negro e Atitude no Tempo*, Evandro Nunes relata:

Antes do Teatro, sempre me autodeclarava como moreno escuro, marrom, café com leite e até chocolate, menos preto ou negro. Contudo, quando encontro a arte cênica, começo a perceber que a minha introspecção muitas vezes ficava latente pelo fato de eu não conseguir me enxergar na totalidade. Percebo que não tinha muitas fotos e sempre fazia questão de apenas tirá-las. (Nunes, 2021, p.21)

Corroborando o relato de Nunes, Malu Dimas descreve como foi o movimento de sua “descoberta” como mulher mestiça fenotípicamente de pele clara, traços e cabelos negros, a partir do momento em que se viu representada na mídia:

Por um tempo, me espremi na “caixinha da branquitude”, mas, no ano de 2016, comecei a ver na televisão, nas redes sociais e em várias outras mídias, referências de mulheres que assumiram seus cabelos naturais, inicialmente os ondulados, os cacheados e, finalmente, os crespos! A comunidade negra vinha ganhando espaço e mostrando a beleza de sua pele escura, de seus cabelos, seus traços e sua cultura. (Oliveira, 2022 p. 14)

Nesse sentido, tornar-se negro (Souza, 1983) a partir de um processo de identificação em grupo, estabelece-se como motriz para essas atrizes que questionam os não lugares e o limbo racial, nos quais encontram umas nas outras essa representatividade até então nula na graduação em Teatro da UFMG, tanto pela inexistência de professores negros como referência, quanto pelas ementas das disciplinas que não abordam especificamente o teatro negro, nem pedagogias afroreferenciadas e herenças africanas.

Nunes descreve como é particular ver-se fragmentado em relação ao Teatro, pois percebia que a cada apresentação - de espetáculo teatral - as pessoas saíam em êxtase e ele “acabado”. Diante disso, ele questiona:

(...) como poderia estar inteiro se parte da história do meu povo não era contada? Como estar se não tinha representatividade nos palcos e as TVs só nos mostravam em lugares subalternos? Como estar inteiro? (NUNES, 2021, p. 24)

Essa falta de representatividade de pessoas negras em lugares de enunciação, cria uma enorme lacuna na nossa formação acadêmica. Ela é uma realidade racista, que tenta excluir todos alunos e alunas negras, pretas, pardas e mestiças do processo de educação e profissionalização. Por este motivo, a formação coletiva da Incompetente Cia. de Teatro surge para também diminuir essas lacunas. Nutrir afeto pelas nossas características negras e lutar pelos lugares de enunciação, também nos fez em encontro.

A questão racial nos perpassou durante toda a graduação em Teatro. Enfrentamos comentários e gestos racistas que demarcam a hegemonia branca do professorado, como o tocar de um sino para silenciar estudantes, ou atitudes que boicotam a contratação de novos docentes negros.

Durante a nossa passagem pelo curso, não tivemos contato com nenhum professor negro que fizesse parte do Departamento de Artes Cênicas da UFMG. Eu, particularmente, tive aulas de disciplinas obrigatórias somente com dois docentes negros; o professor Dr. Marcos Antônio Alexandre, que, apesar de ser vinculado à Faculdade de Letras, ministra aulas para os estudantes de Teatro; e o professor Dr. Vinícius da Silva Lírio, que leciona conteúdos relacionados à licenciatura para os alunos de Teatro, mas que, assim como Alexandre, pertence a outra unidade, a Faculdade de Educação

Durante a graduação, todas nós, atrizes da Incompetente Cia. de Teatro, tivemos contato direto com o projeto de extensão “Contos de Mitologia”, orientado pelo professor Marcos Alexandre. Nele, os bolsistas¹¹ pesquisam cosmovisões mitológicas - afro-brasileiras, indígenas e gregas - em um alicerce da teoria com a prática pedagógica. Realizávamos contação de histórias nas escolas públicas de ensino básico e oferecíamos formação acerca das habilidades técnicas que envolvem a contação para professores e universitários licenciandos.

A participação em projetos como este dentro da universidade, se tornou fundamental para que o grupo desenvolvesse pedagogias próprias, criando perspectivas artísticas e educacionais que reverberaram em seu processo colaborativo para a montagem do espetáculo “Arrepsia”.

O nome da Cia, *IncompetêNCia*, decorre da nossa proposta de explorar o corpo *incompetente* em sua existência. No programa do espetáculo “Arrepsia”, anunciamos:

“Incompetente” foi um termo direcionado às atrizes do grupo durante suas trajetórias artísticas por não atingirem um ideal branco eurocêntrico na cena teatral. Assim como os termos “travesti”, “viado” e “quenga”, que são, eventualmente, ressignificados como forma de empoderamento de classes oprimidas, a escolha do nome “Incompetente Companhia de Teatro - IncompetêNCia” sugere um manifesto pela presentificação de existências plurais em espaços teatrais. (Incompetente Cia. de Teatro, ARREPSIA, 2023, programa do espetáculo)

¹¹ Referente a bolsas de pesquisa em projetos de extensão da UFMG

Assumir o *corpo incompetente* é sair do ármario da dúvida, é se levantar contrar qualquer imposição binária cisnormativa branca europeia e racista, que eventualmente aprendemos nas disciplinas da grade do curso de Teatro. Esse corpo requer autoconhecimento, problematização e criação de novas imagens em contraste com as histórias já narradas que não ressoam em seus aspectos físicos e/ou culturais.

Com o desejo e ímpeto de construirmos um conhecimento que valorizasse a nossa comum contradição, iniciamos um processo teatral que perpassou a intimidade de cada uma. Tínhamos em mente que precisávamos nos conhecer mais profundamente para que os desejos de construção artística teatral se alinhasssem, contrapondo a lógica acadêmica, para que assim pudéssemos construir uma obra que refletisse a visão, a necessidade e a urgência de cada uma.

Quando começamos, propusemos uma dinâmica que se adequasse à individualidade de cada uma de nós, pois queríamos nos diferenciar do sistema mercadológico e/ou acadêmico que nos excluía. Nesse sentido, era importante valorizar as singularidades, sem deixar de lado a construção de uma estética coletiva capaz de entrelaçar as nossas diferenças.

Estes *encontros* aconteceram após a pandemia de covid-19. Nossos corpos estavam completamente afetados, travados e indispostos. Eu pessoalmente tinha uma dor que envolvia todas as partes do corpo, uma coluna completamente travada e uma saúde mental debilitada. Estávamos lidando com humanidades doentes e que começavam a se recuperar.

Os profissionais do campo artístico se encontram entre os que tiveram mais impactos negativos com as restrições decorrentes da pandemia. Se tais restrições eram indiscutivelmente necessárias, (...), há que se destacar o agravamento das condições econômicas e o sofrimento psíquico potencializados pela ausência de políticas públicas eficazes e pela desvalorização da arte e da cultura que tem assolado este campo de atuação nos últimos anos. Tão ou mais desesperadora do que a perda da ocupação e da renda, prolongadas pela resiliência da pandemia, foi a percepção de que da ausência de suporte do poder público ou a - a lentidão e a burocratização delas. (Malhão e Damo, 2022, p. 4173)

Logo, precisávamos de algo que contribuísse para uma revitalização do cerne criativo, das estruturas que paralisam, mas que voltam à ativa. Dessa forma, o *encontro* surge como uma urgência comum aos nossos corpos. Tanto pela natureza política e revoltosa, quanto pela necessidade de confluir com o outro e com o mundo.

É possível que, se não fosse este laboratório de sociabilidade da *Incompetência*, eu não teria voltado ao Teatro, pelo menos não de imediato. A falta de perspectiva, que nos assolou durante aqueles anos pandêmicos foi catastrófica, e precisávamos de algo voltado para o *entre*. Algo que nos fizesse sentir vivas, que nos fizesse sonhar.

E o sonho é o que nos move. O sonho de fazer teatro, de expressar aquilo que dizem os nossos corpos e de comunicar o que sentimos. O sonho de viver da nossa arte, de sermos reconhecidas e valorizadas como artistas. O sonho de transformar a realidade, de propor novas possibilidades, de instigar a indignação. O sonho também é esperança, pois “a esperança de produzir o objeto é tão fundamental ao operário quanto indispensável é a esperança de refazer o mundo na luta dos oprimidos e das oprimidas” (Freire, 1997, p. 16).

Os encontros são sonhos, são a construção coletiva de sonhos individuais, a esperança em ato de esperançar. São a proposição de que juntas conseguimos qualquer coisa, a concretização de uma utopia, uma ferramenta de transformação social (BOAL, 1980). Desse modo, o teatro torna-se utópico, uma confecção de comunidade em projeção de futuros melhores. Não é a salvação da sociedade humana, mas um ensaio daquilo que poderíamos ser.

Os sonhos em encontro foram fundamentais para a sobrevivência e a resiliência das integrantes do grupo, que em paralelo ao curso de Teatro, conciliavam outras relações de trabalho, muitas vezes precárias e desgastantes.

Durante e depois da pandemia de covid-19, enfrentamos dificuldades para nos manter financeiramente em um contexto de calamidade e falta de auxílios. Nesse período, trabalhei como garçom em bares, sofrendo violências cotidianas por causa do meu gênero, da minha raça, da minha sexualidade e do meu jeito de ser. Nesse momento, Malu também enfrentava essa empreitada de atendente, enquanto Sarah passou a cuidar de idosos e Gabi a animar festas.

É comum que jovens universitários, sobretudo de origem periférica, se submetam a encargos incompatíveis com os seus estudos, enfrentando uma realidade de instabilidade enquanto buscam equilibrar as demandas acadêmicas e financeiras.

O nosso curso de Graduação em Teatro, por exemplo, é diurno e o horário das disciplinas é sempre dispersa, tendo aulas de 8h às 9h30 e depois de 14h às 17h no mesmo dia. Essa fragmentação se torna um problema, especialmente para

nós que, na ânsia de sustentar nosso custo de vida num mundo capitalista, sem o benefício de fomento ou assistência financeira suficientes, nos vemos obrigados a adiar disciplinas acadêmicas em detrimento de trabalhos *freelancer*.

Essa empreitada formativa coloca em evidência a tensão entre a busca pelo sustento imediato e a realização de nossos objetivos educacionais, e muitas vezes resulta em atrasos na conclusão do curso, delongando, por conseguinte, nossas perspectivas de assegurar empregos mais justos em termos de remuneração e condições de trabalho.

Este contexto introduz um outro pilar marcante de nosso *encontro*, um que reverbera as nossas relações de trabalho, tanto na impossibilidade de se manter com o Teatro, o ofício para o qual nos dedicamos toda uma vida, quanto nas funções que exercemos em bares e festas. Sobretudo, o que chamou nossa atenção e que também alimentou o *encontro* foi a negação de nossas identidades em contextos de trabalho operário e/ou subemprego.

Essas experiências nos mostram que um modelo de sobrevivência, imposto à classe trabalhadora, pode nos oprimir e nos desumanizar, negando toda e qualquer iminência de subjetividade. Além de nos expor a condições precárias e injustas de trabalho, esse modelo também nos impede de exercer a nossa criatividade e autonomia. Também refletimos que as situações acometidas a nós eram reverberadas em grande escala numa sociedade capitalista e apática.

Durante os trabalhos em bares e festas, o gênero de todas nós foi motivo de violência, em diferentes escalas para cada uma. Sofremos assédio, a todo momento, olhares aos nossos corpos, clientes abusivos e invasivos. Além de uma submissão a um sistema de trabalho que precariza sujeitas femininas.

Essa violência também é marcada pelo racismo estrutural, que está presente de forma cotidiana nessas relações de trabalho, manifestando-se na imposição de requisitos como o cabelo crespo preso e sem volume, em comentários sobre a aparência e o desempenho profissional das pessoas negras, bem como em casos de assédio moral por parte de contratantes brancos.

Eu, particularmente, quando trabalho em festas e bares, tenho que me submeter a relações patriarcas ao atender mesas, conter meus trejeitos ao conversar com clientes e suavizar qualquer imagem que remeta a uma outra designação de gênero que não seja binária. Isso posto, constato que as funções

operárias da base de uma sociedade, exigem a normatização das condutas e expressões de quem as exerce.

Todo este contexto faz a seguinte alusão: o *fazer teatral profissionalmente*, que deveria ser um lugar de liberdade e de acolhimento a minorias e expressões subjugadas, contribui na forma que se dá hoje, para que não haja uma classe artística forte, descentralizada e periférica. Ao não empregar atores e atrizes formadas e profissionais, o cenário de precarização persiste inalterado, e serviços desvalorizados, como *Freelancer* em bares, se tornam regra e não exceção para quem segue na área.

Logo, o nosso *encontro* é também um combate direto a essas práticas excludentes e elitistas que nos afetam. É a tentativa de buscar soluções, de propor alternativas, de instigar nas pessoas a indignação, de exigir que nossas identidades sejam respeitadas e garantidas. É um *encontro* que se revolta.

O espetáculo “Arrepsia”, é alimentado pela convicção de que foram as nossas relações interpessoais que construíram uma barreira de defesa contra o sonho sucumbido e identidades suprimidas em ambientes de trabalho. E por isso, reafirmamos em cena, que precisamos nos enxergar como mobilizadoras para novas realidades possíveis.

O *processo colaborativo de encontros* nasce dessa perspectiva formativa de defesa do sonho. De propagar o sonhar como uma atividade intimamente necessária, que nos agrega subjetividade e nos impulsiona a mudanças. Porque é a partir do sonho, deste *encontro*, que se imagina novos mundos, possibilidades e realidades. Sonhar é transformar a sociedade.

O Processo Colaborativo de Encontros

Neste tópico descrevo como essa formação em grupo se deu a partir de um processo da IncompetêNCia, inspirado em Antônio Araújo e “Teatro da Vertigem” para a montagem do espetáculo “Arrepsia”, reverberando na construção prática de um conhecimento comum entre as atrizes fundadoras do grupo.

O processo colaborativo em Teatro, tal como registrado por Antônio Araújo acerca de sua vivência no “Teatro da Vertigem”, valoriza a autonomia e criatividade dos envolvidos, criando um espaço de aprendizagem e transformação para os artistas em suas variadas funções dentro de um espetáculo.

O processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (Araújo, 2009, p. 48)

As atrizes e atores nesse processo não se limitam em somente personificar psicologicamente as personagens, mas também exploram as mais diversas possibilidades expressivas do Teatro, germinando consciência acerca das diferentes realidades possíveis no que cerne uma cena teatral. Araújo aborda essa perspectiva a partir do processo colaborativo no “Teatro da Vertigem”:

Esse modelo de um ator que mergulha cegamente em uma personagem, alheando-se ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça, nos parecia obsoleto e limitador. O mesmo podendo ser dito em relação aos outros colaboradores artísticos, ou seja, cenógrafo, iluminador, figurinista e diretor musical. Todos eles, apesar de comprometidos com determinado aspecto da criação, precisariam integrar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras, um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público. (Araújo, 2006, p. 128)

Inspirado neste conceito, a IncompetêNCia desenvolve um processo de criação própria, no qual a cena surge como um embrião oriundo das atrizes/atores e suas pesquisas em grupo. Pode-se destacar a manipulação da luz, exploração de objeto cênico, criação de espaços não limitados ao palco italiano, interação com público nos ensaios, busca estética e coletiva, a elaboração de texto, de aquecimento, de jogos teatrais, corporalidades e musicalidades.

Para a montagem do “Arrepsia”, escolhemos realizar quatro encontros nas nossas casas, onde abrimos as portas do nosso dia dia, das nossas famílias, dos nossos confortos e desconfortos. Cada atriz foi anfitriã de um encontro, sendo responsável por receber as demais e por preparar uma prática teatral no espaço em que convivia cotidianamente.

No decorrer do processo, percebemos que precisaríamos de um outro olhar, um olhar externo. Foi quando optamos por convidar dois diretores, Tiago Agar¹² para cena e Talita Sanha¹³ para música, contribuindo com a técnica e o aperfeiçoamento.

Neste sentido, concebe-se dois pólos de criação em processo: as atrizes que representam a visão de dentro, interior, corpos abertos à experimentação, sem

¹² Tiago Agar é ator, estudante de bacharelado em teatro na EBA/UFMG e diretor geral do espetáculo Arrepsia.

¹³ Talita Sanha é cantora, musicista, estudante de música na Escola de Música/UFMG e diretora musical do espetáculo Arrepsia

julgamento a novas propostas, dizendo sim a outra e colaborando com novas ideias; e os diretores, que somam a visão de fora, exterior, responsáveis pela qualidade técnica, desenvolvimento, coesão e conectividade, sendo uma direção auxiliadora, quase que continuista, responsável pelo ritmo e conexão das cenas.

Logo, a obra surge como essa receita de bolo, na qual cada elemento se funde no processo, dando origem a uma criação híbrida e binômica. Híbrida por tratar-se de um agrupamento das expressões individuais, e binômica por essa dinâmica polifórmica nas funções. Assim, a obra não é uma colcha de retalhos de costuras e tecidos díspares, mas sim uma composição harmônica e integrada.

Para ilustrar este movimento de encontros cênicos que ocorreram durante o nosso processo colaborativo, apresento a decupagem da cena “Mergulho”, criada para a montagem do “Arrepsia”:

Descrição da cena:

Após a limpeza do bar Arrepsia, Malu encontra-se em pé, de frente para uma das bandejas de serviço no chão. Seu corpo tenso, desconcertado ao ver seu reflexo na bandeja. A luz geral diminui, com foco na ação de Malu, enquanto Sarah, ao fundo, está sentada sobre um engradado, usando-o como instrumento de percussão para sonorizar a cena. Malu expressa suas dores e desconfortos. Entram em cena Calú e Gabi, cada uma segurando uma bandeja, enquadrando Malu no centro. Sarah pergunta: "O que aconteceu, Malu?" Malu responde sobre as angústias do dia de trabalho e questiona sobre uma cliente que recusou pagar os 10%. Calú e Gabi manipulam as bandejas até que estas escapam de suas mãos, caindo com um estrondo, interrompendo a fala de Malu. Gabi e Calú pegam novamente as bandejas e retomam o ciclo. Malu continua com um monólogo, refletindo sobre não ser vista pelos outros. O jogo continua, e Malu questiona Calú, Gabi e Sarah se elas também sentem isso; todas respondem sobre não serem vistas, serem alvo de risadas da cliente e terem sua identidade questionada. Gabi pergunta: "E você? Consegue se ver?" Malu, olhando para a bandeja, responde que não e pede a Gabi para tentar. Gabi vai ao centro, observa a bandeja e diz que tem medo de mergulhar sozinha, convidando Calú para ir com

ela. As duas se aproximam do centro e mergulham dentro da bandeja, abraçando-se.

Figura 02: (Kami Soares - Espetáculo Arrepsia, 2022) Eu e Gabi Vieira finalizando a cena “Mergulho” com um abraço enquanto Sarah Va, na parte inferior do palco, sonoriza o momento.



A temática já estava definida, no qual a dramaturgia do espetáculo se basearia em experiências pessoais relacionadas ao modo de trabalhar de artistas e serviços como garçonetes em um bar. Assim, os elementos finais da cena foram o resultado do que se sobressaiu durante ensaios e repetições. A ideia era reforçar as ações mais importantes do ensaio anterior ao que seguia, aprimorando a cena e mantendo apenas o essencial.

A contribuição da direção foi valiosa para o entendimento final da ação (Brecht, 2010) e seu refinamento, mas esta cena em particular foi construída de dentro para fora. Cada elemento, desde os diálogos até os movimentos coreografados, ganhou vida a partir das contribuições individuais e da colaboração intuitiva entre Malu, Calú, Gabi e Sarah.

No início do processo, cada atriz tinha a responsabilidade de conduzir práticas teatrais em um dia de ensaio, introduzindo sua visão cênica sobre o que deveria ser o espetáculo. A cena "Mergulho" surgiu a partir dessa prática, durante um ensaio proposto por Sarah.

A atriz sugeriu um aquecimento de 30 (trinta) minutos de corrida pelo campus da UFMG, iniciando a partir da saída pela porta da sala de ensaio e finalizando na chegada neste mesmo ponto inicial. E assim fizemos, quando chegamos correndo na sala de ensaio, a atmosfera e o estado de presença do grupo já estavam alterados. No centro da sala encontrava-se um foco de luz, o que deixava as extremidades em uma sombra.

Sarah nos orientou a assumir os papéis de oprimidas e opressoras (BOAL, 1980), alternando entre eles. Quem estava no foco de luz seria a oprimida, e quem estava nas extremidades, as opressoras. Essa atividade foi desafiadora, pois estar no lugar de opressor também significa entender a opressão sofrida pelo outro, e entre nós, essa reverberação se deu nos espectros de raça, gênero e perspectivas da classe trabalhadora.

A dinâmica da cena “Mergulho” surgiu a partir da experiência compartilhada por Malu no papel de oprimida durante a execução desse jogo, no qual uma cliente do bar em que trabalhava se recusava a pagar os 10%. Assim se desenvolveu essa figura de opressão no qual as falas foram omitidas do espetáculo, sendo apenas narradas a fim de que não protagonizassem as ações. Ao invés disso, pretendeu-se dar luz ao oprimido, a garçonete, em um entendimento de que o relato da opressão é uma forma de denúncia, de desvelamento da realidade opressora. É uma forma de conscientizar os oprimidos sobre sua condição, e de levar à transformação social. (Boal, 1980)

Nos ensaios subsequentes, repetimos as ações enquanto experimentávamos novos elementos, ajustando a disposição no palco e outras variáveis. A ideia do abraço surgiu com Gabi durante a troca de papéis entre opressor e oprimido, buscando contrapor a hostilidade do exercício, o que se tornou um elemento simbólico central. Talvez não possamos interromper a opressão, mas podemos nos unir e enfrentá-la juntas.

A bandeja como espelho, o olhar interior, o mergulho na própria identidade, surgiu a partir da recorrência do objeto em outras cenas. Então, em vários ensaios, essa ideia foi gradualmente incorporada, transformando completamente a cena.

Para resolver a função da bandeja, sugeri que ela simbolizasse o espelho, o reflexo, o equilíbrio e o desequilíbrio, o que se converteu na obra final.

A proposta se originou a partir de uma dinâmica da Sarah durante um ensaio, Gabi trouxe o ritmo e ações de uma conclusão, enquanto Malu encontrou a figura capaz de conduzir as ações. Eu incorporei subjetividade e signos aos objetos. Assim, a cena foi construída.

Desse modo, constata-se que o processo colaborativo da *IncompetêNCia* foi permeado por *encontros*, ou seja, uma construção artística baseada na relação de individualidades, que se desenvolveu por meio do afeto e da empatia em um processo ensaístico para uma existência humana mais colaborativa.

Academicamente, defino encontro como a construção efêmera das nossas relações, momentos que se encerram assim que começam, compostos por dizeres, pensamentos, conflitos, problemas e soluções. São reações ao outro, expressões genuínas de identidades que existem em convívio. Assim, a formação em teatro torna-se relacional, por isso requer um processo que também seja construído com base na relação.

Para Patrice Pavis (2008) em seu *Dicionário de Teatro*, o encontro é um:

termo que designa, em geral, a relação entre dois ou mais elementos da cena (atores, personagens, objetos, texto, público etc.), que se influenciam mutuamente e criam um sentido. O encontro pode ser de natureza dramática (conflito, confronto, aliança etc.), estética (harmonia, contraste, ruptura etc.) ou ética (compromisso, respeito, solidariedade etc.). O encontro também pode se referir à relação entre o teatro e outras artes ou outras formas de expressão cultural. (Pavis, 2008, p.139)

A formação das atrizes da Incompetente Cia. em processo de criação se realiza no *encontro*, na influência mútua, no desejo de fazer teatro a partir de uma subjetividade comum, integrando vivência e identidade em cena. Essa formação cria sentido identitário em sua prática, como se observa na cena decupada “Mergulho”, na qual as nossas nuances, particularidades e potências se manifestam e se influenciam mutuamente.

É a partir do *processo colaborativo de encontros* que criamos, nos expressamos e nos afetamos. É quando atribuímos valor às nossas histórias e experiências pessoais, assim como às das outras e às do coletivo. Em encontro nos reconhecemos como sujeitos em suas variadas individualidades, que se convergem e se acolhem.

Colisão entre rios e mares

A colisão é fundamental para o nascimento de novas ideias, o cerne da formação coletiva. Como as águas que se chocam, gerando energia e transmutação. É a partir do desencontro que se busca o encontro, onde faz-se soluções no confronto. Neste tópico abordo as dinâmicas de conflito que permearam o grupo.

O processo colaborativo dos encontros para a concepção do espetáculo "Arrepsia" se iniciou a partir das nossas confluências em grupo, havendo uma sinergia em comum para o desenvolvimento do tema e criações iniciais. Como já discutido, o processo advinha das proposições individuais de cada uma. A cada encontro, uma integrante era responsável por conduzir as práticas daquele dia. E assim seguimos no processo, até que uma nova proposta surgia, movendo as estruturas que por nós foram pré-estabelecidas.

Era mais um dia de ensaio à tarde, com o sol aquecendo as paredes, quando Malu Dimas adentra pelo espaço e anuncia que, na última noite, havia criado uma dramaturgia escrita, ao mesmo tempo que propunha a sua leitura e prática cênica. A proposta dividia opiniões, pois aquelas palavras escolhidas no texto de Malu não compartilhavam a subjetividade de todas do grupo. Então, eu a questionei no intuito de debater as necessidades de cada uma de nós, procurando resoluções que amparassem aquele conflito.

A resposta coletiva que tive foi: vamos experimentar, levar para cena e improvisar, aderindo demandas próprias. E a partir disso, começamos a criar uma dinâmica coletiva de proposições. Como resultado, chegamos em uma cena chave para o espetáculo "Arrepsia", a cena da kombi.

Descrição da cena “Kombi”

Malu e Calú estão ao centro, sonhando com a possibilidade de viver viajando em uma trupe de teatro com uma Kombi. Enquanto dialogam, o automóvel se materializa com a chegada de Sarah e Gabi. Juntas, elas estão descontraídas, se divertindo com a possibilidade de criar mundos inteiros ali na Kombi, em um jogo de subjetividades que permite o público embarcar nas histórias, entre memórias, sonhos e fantasias. Assim, as quatro constroem uma sequência de imagens que as permitem viajar para diferentes lugares do Brasil e do mundo dentro de uma Kombi. A primeira parada é na Ilha do Combu, no Pará,

seguem para a Itália e finalizam em João Pessoa, na Paraíba. Após tanto alvoroço, a inventividade se desfaz e novamente se encontram no intervalo de atendimento aos clientes do bar.

Figura 03: (Daniel Márcio - Espetáculo Arrepsia, 2023) Registro da cena Kombi.



A cena surgiu a partir do texto que Malu trouxe naquele dia. No entanto, houve discordância acerca dos diálogos e do formato proposto, o que me levou a questionar a coerência com o que havíamos criado até então. Foi por meio dessa colisão de ideias e perspectivas que surgiu o *encontro*, um lugar de formação criativa a partir do conflito, um *encontro de desencontros* pois:

A colaboração criativa demanda uma lógica *contraditorial*, que conceba uma dinâmica de convivência de heterogeneidades e contradições, que celebre as diferenças, as conexões entre múltiplos pontos de vista: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoietico de relações. A renúncia à idéia de unidade perfeita não significa o abandono da idéia de cumplicidade e encontro no processo criativo, ao contrário: só podemos nos encontrar ao admitir O desencontro, só podemos ser cúmplices ao aceitar diferenças, só podemos trabalhar em grupo reconhecendo a autonomia e a singularidade de cada um, e então estar aberto ao outro. (Fagundes, 2009, p. 37)

Assim, aprendo a partir de novas perspectivas que não as minhas, que me colocam

em lugares de tensão em relação ao outro, tecendo um senso de comunidade e cooperação durante o processo colaborativo.

Para a construção da cena "Kombi," aprendi com a *IncompetêNCia* que é necessário ser maleável com as práticas, sobretudo práticas criativas. Entendi que diferentes estímulos para criação podem coexistir em um mesmo processo e que, ao invés de negar o outro, é preciso ser cúmplice, aderir aquela ideia como se fosse sua e compor uma subjetividade coletiva a partir dela. A colaboração no teatro é particularmente desafiadora quando se trata de criar uma obra nova em proposições autopoieticas, pois a dependência mútua se torna uma característica inerente desse processo.

Sobre os conflitos permeados pelo encontro, Malu Dimas define:

Por sermos muito diferentes, é natural que nossas personalidades choquem umas nas outras em vários momentos, mas é isso que torna tão interessante o processo criativo. Se pensássemos todas da mesma forma, não existiria diálogo, as ideias permaneceriais estáticas, rígidas, sem perspectiva de mudança. (Depoimento em 08 de novembro de 2023)

O conflito também abarca a colisão dos nossos corpos com aquilo que é imposto pela sociedade, como diz Sarah:

(..) as pessoas sempre nos perguntavam: “Você se identifica como? Você é o quê?” E essa pergunta, sempre é pautada para as pessoas que divergem, para as pessoas não brancas, para as pessoas não cis. Então, todas as pessoas que fogem da curva da cis heteronormatividade da branquitude são questionadas de como elas são, como elas se identificam, como elas se percebem. (...) E o fato dessas perguntas sempre virem do outro, era uma coisa que nos incomodava, enquanto coletivo e individualmente, e isso era um conflito pessoal. Porque gera situações delicadas, inseguranças e desconfortos. E esse conflito, essa insegurança, foi para a cena. (Depoimento em 08 de novembro de 2023)

Este senso de comunidade e interdependência, deferido pelos *encontros* em teatro é utópico, uma formação que para ser concebida, necessita de uma cooperação e empatia consigo e ao próximo. É difícil deixar-se depender do outro, construir uma confiança capaz de desenvolver uma obra coletiva, mas é também nesse desafio que reside a beleza e o potencial da formação em *encontros*, um conhecimento que se faz no diálogo e na partilha.

Neste sentido, a palavra utopia vai ao contrário das suas definições no dicionário, que prevê uma constituição do futuro, das possibilidades de um mundo perfeito ou imperfeito. Assim, a utopia dos *encontros* se concretiza no presente, pois se dá no real, no movimento das pessoas que em sinergia constroem espaços

seguros para a confrontação. São realizações de comunidades para o futuro concretizadas no presente, no teatro como lugar de desenvolvimento pessoal e social, de expressão e transformação, de hesitação e reflexão.

Neste contexto, quem propõe também é consciente de que suas contribuições individuais serão submetidas ao confronto e questionamento. Sendo que esse processo de interdependência não implica a supressão da individualidade, mas sim a abertura à intervenção do outro nas proposições individuais. Além disso, a reciprocidade desempenha um papel crucial nesse processo, os anseios e desafios que permeiam um participante na busca por expressar sua criatividade são compartilhados por outros envolvidos no projeto.

No caso do processo colaborativo, o que ocorre é uma contínua flutuação entre subordinação e coordenação, fruto de um dinamismo associado às funções e ao momento em que o trabalho se encontra. Por exemplo, a definição do projeto, dos colaboradores, das técnicas a serem experimentadas (treinamento físico e vocal, tipo de exercícios etc.), é toda decidida ou endossada coletivamente – não raro por meio de votação, em caso de impasse. Ou seja, essa etapa ocorre sob a égide da coordenação. Em outros momentos, como a distribuição dos papéis está a cargo do diretor, a definição final do texto, a cargo do dramaturgo, ou o desenho da luz, a cargo do iluminador, por mais que ocorram debates e confrontos, o grupo acata a decisão de quem é responsável por aquela função. Isto é, trabalha sob um regime de subordinação. (ARAÚJO, 2009, p. 50)

Portanto, ao se envolver no processo colaborativo, é imprescindível que a escuta esteja aberta à contribuição das demais, reconhecendo que os mesmos anseios e desafios próprios também moldam a experiência de cada indivíduo envolvido. É essencial que se compreenda a colisão como um elemento inerente, como uma consequência intrínseca do *processo colaborativo dos encontros*, e que seja incorporada como parte integral dessa conjuntura. O ambiente deve ser livre de barreiras, desprovido de vergonha e, ainda mais importante, de julgamento em relação às contribuições das colegas. Em vez disso, deve-se cultivar um olhar atento, conflituoso e construtivo, um olhar que debate e enriquece as ideias e a subjetividade de todas as envolvidas, contribuindo para uma formação alicerçada pelo diálogo constante e mútuo.

O processo colaborativo de encontros da IncompetêNCia, permeado pela colisão de diferentes perspectivas, se destaca como uma pesquisa coletiva que perpetua a importância da interação humana, das relações, do afeto e da colaboração. Esse processo faz emergir uma atmosfera para que as pessoas se abram, exponham suas intenções e desejos, desencadeando a necessidade de

coexistência, de trabalho em grupo e na conscientização de uma prática conjunta, em composição.

Memória

A memória é o entendimento de que os encontros registram os conhecimentos adquiridos pela formação teatral em grupo, baseando-se nas reminiscências acopladas à prática pedagógica-teatral do processo colaborativo. Assim como os peixes que retornam à bacia do rio, as atrizes retornam aos conhecimentos e aprendizagens *confluídos* coletivamente

Um ano após o desenvolvimento do espetáculo Arrepsia, reencontramo-nos como um grupo de artistas coligadas por uma formação desenvolvida coletivamente através do processo colaborativo atrelado a criação da obra.

Reencontramo-nos para uma nova circulação do espetáculo “Arrepsia” nas regiões onde fomos criadas, um movimento de volta à nossa morada, à nossa origem. Uma devolutiva aos espaços que nos inspiraram, um estímulo para a população dessas regiões de periferia, a celebração das nossas do passado e um reforço das possibilidades de futuro, instigando a busca de sonhos em ato de esperançar.

Como mencionado anteriormente, o *processo colaborativo de encontros* foi definido pelas *confluências*, aquilo que nos era comum em formação, identificação, projeção, busca, desejo e sonho. Também expliquei que a construção desse conhecimento coletivo foi desafiadora e turbulenta, sendo a *colisão* entre as identidades e especificidades de cada artista, essencial para a criação conjunta de uma aprendizagem.

Nos *colidimos* em um espaço de confrontação de ideias, cena, debate e de argumento. Foi preciso desenvolver uma certa habilidade de comunicação e sociabilidade, sendo essa confrontação dentro do *processo de encontros* um *laboratório social* (FAGUNDES, 2009) para uma escuta ativa ao que a outra tem a dizer, aderência à ideia da outra. E assim dilui-se a perspectiva mercadológica e neoliberal no trabalho teatral.

Após o rompimento das bacias geradas pela foz do rio, os peixes se dispersam, seguem rotas distintas e depois voltam ao ponto de origem, onde se reproduzem e reiniciam o ciclo. Um aspecto essencial do *processo colaborativo de encontros* é o registro, que permite o reencontro. Assim como os peixes, nós

também nos afastamos da fonte e depois retomamos o trabalho a partir da sua memória.

A memória é o registro de todo o processo colaborativo no tempo, é o reencontro, a retomada da criação que cerne o espetáculo, é a concretização do conhecimento investigado em grupo, registrada através dos corpos, das práticas, falas, do andar e se comunicar. A partir dessa memória temporalizada, o espetáculo reergue e se adapta a novas realidades. É uma perspectiva mais do que cíclica, é uma espiral de transformação. Como questiona Leda Martins (2021, p. 42):

Poderíamos pensar num tempo-território ancestral, em que, pela origem, às formas do presente se organizam? Dançar, para muitas culturas originárias, significa também incorporar, trazer de volta, repetir, atualizar memórias, culturas, no movimento do corpo em tempo espiralar: “um tempo que não elide as cronologias, mas que a subverte”. Logo, a ideia de tempo que aqui se apresenta é outra, pois supera aquela circunscrita ao pensamento filosófico ocidental, em grande parte, associada às cronologias. Aqui, temporalidades são gestos, estéticos e políticos, do corpo-tela, da voz, da palavra, da memória ritual, do tempo que encena passado, presente e futuro.

A nossa formação de atrizes gerada pelo *processo colaborativo de encontros* é um reflexo de uma temporalidade espiralar, que não segue uma ordem linear, mas sim uma ordem orgânica, que se move entre o passado, o presente e o futuro, entre o individual e o coletivo, entre o real e o imaginário.

O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser, todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas; as materialidades do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanação e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integralidade e totalidade. (Martins, 2021, p. 207)

Este registro de temporalidade espiralar foi composto pelos códigos de ações que desenvolvemos durante os encontros e transpassados em nossos corpos, no qual cada atriz contribuiu com seu repertório individual para a construção de um coletivo. Atividades como meditar antes das práticas, ambientalizar o espaço com cheiros de ervas e/ou incensos, aquecer o corpo com práticas de yoga, os exercícios de voz e cantigas que desenvolvemos juntas, consultar as carta de tarot assim como inspirar em suas imagens para criação, o simples ato de tomar um café juntas resgata a memória que evoluiu junto ao alternar do tempo.

Para reencontrar o processo, recorremos às memórias registradas nesses

códigos de ação. Iniciamos com conversas sobre o que em nós havia mudado, sobre os sonhos que se realizaram e novos passos a seguir. Precisamos realinhar as expectativas e desejos em grupo, bem como as individuais, para que pudéssemos confluir novamente.

O registro da memória em ação e afeto a torna inerente ao nosso processo, deixa-se o campo das ideias e permite-se a sua materialização nos nossos corpos. O que reforça a construção de conhecimento a partir das práticas em grupo não como lembranças deixadas ao passado, mas sim como a concretização da memória no presente, uma formação registrada e retomada coletivamente.

O fato de não esquecer, a necessidade de criar arquivos e, ao mesmo tempo, constituir e reconstruir repertórios é um dos instrumentos de veiculação e manutenção da memória de uma comunidade (de um povo, de uma nação). (Alexandre, 2009, p. 3)

A consciência de um aprendizado atemporal, que transcende as barreiras do tempo, é observada nos saberes ancestrais de povos indígenas e diásporas africanas, que por resistência mantém a tradição, o gesto e expressão, difundindo a memória coletiva de geração a geração, preservando a identidade, conhecimento e formação.

No artigo “Amansar o giz” de Célia Xakriabá (2020), a autora relata um exemplo de como a sua aldeia com nome “Barreiro Preto” constitui o aprendizado a partir da observação e experiência individual que se converge a coletividade, ao mesmo tempo em que demonstra o ato de resistência da memória e os seus ensinamentos. Como relata Xakriabá:

Certa vez, numa oficina de construção de uma casa xakriabá na UFMG, um aluno, impressionado com a habilidade e o conhecimento que duas mestras xakriabá tinham sobre o processo do adobe, perguntou a elas se não gostariam que alunos de Arquitetura ajudassem a desenvolver uma técnica para que a casa tivesse mais durabilidade, ou que durasse uma vida toda. Ele lamentava que uma casa como aquela, tão bonita, pudesse se desfazer em quatro ou seis anos. Libertina, uma das mestras, respondeu: “Não, meu filho, essa proposta sua é muito perigosa, porque a casa, ela precisa se desfazer entre quatro e seis anos para que eu possa continuar ensinando para meus filhos e para meus netos! Se a casa durar a vida toda, coloca em risco o ensinamento, a transmissão deste conhecimento”. (Xakriabá, 2020, p.04)

Como demonstrado pelas Sábias e Sábios Xakriabá, a memória é perpetuada pelo corpo e sua ação. Assim, a memória transforma o ensinamento em formas de resistência e de preservação da identidade.

A memória no processo colaborativo de encontros, se dá no reencontro

dessas subjetividades, que na ação tornam-se singulares e perpetuam o conhecimento adquirido através do tempo. Neste sentido, o reencontro são novos encontros; a perspectiva de novos passados, presentes e futuros. É atemporal. É espiralar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é, sobretudo, poesia. Versos que correm aos corpos que se encontram. Como o rio que desbrava a lama, as montanhas, os rochedos e as intervenções humanas, na ânsia de se colidir com o mar. Esse confronto, é buscado por todo fervor que corre as águas e os seres que ali vivem, seres estes que demarcam o seu caminho, em reminiscências de memória, registram e retomam o ciclo da natureza em tempo espiralar.

Ao longo deste artigo, apresentei a importância da formação teatral em grupo, desenvolvida pela Incompetente Cia. de Teatro - IncompetêNCia para a montagem do espetáculo “Arrepsia”, que foi experienciada pelas atrizes Gabi Vieira, Malu Dimas, Rafa Calú e Sarah Va Moreira. Abordei desde as suas motivações, perpassando pelas suas práticas e refletindo sobre o registro do conhecimento adquirido através dessa formação, em memória.

A formação teatral em processos de grupo, é permeada pela individualidade que se relaciona com o senso de coletividade, em uma dinâmica que, desenvolvida em conjunto, envolve conflito, conhecimento e aprendizagem, tornando-se essencialmente, relacional. Diante da diversidade de subjetividades envolvidas, que abarcam as singularidades de cada integrante do processo, a pedagogia dos encontros é árdua, requerendo escuta aberta e empatia aos momentos de desavenças, discussões e discordâncias que nutrem essas relações de grupo.

Academicamente, denominei este movimento como *processo colaborativo de encontros*, no qual a formação em teatro cria-se também, em relação, imbuída dos encontros, de desencontros, das lutas e resistências, e na defesa do ato de esperançar o sonhar.

A valorização de um conhecimento ancestral transpassado pelas, oralidades, corporeidades, musicalidades, e performatividades diversas, resgatam àquelas, cujas identidades são constantemente negadas, o sentimento de *pertencimento* ao Teatro, a Universidade e a Educação. Para corpos não referenciados pela academia, torna-se fundamental a busca de um elo formativo capaz de emancipar essas

pessoas, em um movimento cadente que contribua para a desestruturação da hegemonia branca e cismática.

Na Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, um espaço público de educação, me encontrei. Ao criticar a Universidade, preciso ter em mente que critico algo que faço parte, pois também realizo as produções acadêmicas, pesquiso intelectualidades e construo conhecimentos.

Foi por intermédio da UFMG que tive a oportunidade de conhecer a floresta amazônica, de atravessar o país por meio da troca de pensamentos e inteligências, de participar de diferentes projetos de extensão, assim como em congressos de divulgação científica. Nesse espaço, conheci amigos-colegas, alunos e professores, que irei levar para o resto da vida.

Então, quando falo da Universidade, eu estou falando de casa, de um lugar que precisa ser cuidado para se morar. Aqui não cabe romantização sobre a instituição, mas sim a valorização deste espaço o qual a periferia deveria ser parte integral, em uma comunidade universitária, constituída por uma heterogeneidade de existências.

A elaboração acerca dos *processos colaborativos de encontros*, que vivi no decorrer da graduação de Licenciatura em Teatro da UFMG, é também, um manifesto para que cada vez mais novas referências, não brancas e transgêneras, tomem os seus devidos lugares de representatividade e enunciação acadêmica.

No semestre em que defendo o meu Trabalho de Conclusão de Curso, que tenciona justamente essa lacuna em minha formação, duas pessoas negras são efetivadas como professores regulares no Departamento de Artes Cênicas da UFMG, compondo o quadro docente de graduação em Teatro.

Este movimento é singular para mim e para tantas outras alunas e alunos que tiveram suas identidades negligenciadas durante a formação acadêmica. Isso traz sentido e reconhecimento a essas pessoas, e legitima que o movimento por uma formação coletiva em teatro continue como propensão a novos futuros, para que em breve, tenhamos docentes mulheres negras, transsexuais e não binárias.

Nesse contexto, esse trabalho se insere a partir das minhas vivências e leituras durante o percurso acadêmico, no qual desenvolvi o repertório bibliográfico e de escrita. O meu encontro com autoras e autores no decorrer do curso também se fez presente.

Fui ao encontro de Leda Maria Martins e sua obra *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*, que fundamenta os conceitos de ancestralidade e memória, aqui utilizados para descrever um conhecimento que perpassa o tempo e é registrado nas performances, corporeidades e musicalidades.

Corroboro Boal, numa perspectiva de teatro mais amplo e pertencente à classe oprimida, o que vai ao encontro de Paulo Freire e da pedagogia do oprimido, que se faz presente na emancipação dessas atrizes por uma formação coletiva e própria, fazendo jus às suas identidades.

Para a definição de gênero, busquei em Judith Butler, na obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, uma definição acerca da “descoberta” de gênero em subversão à imposição binária. Também busquei em Evandro Nunes, na obra *Teatro Negro e Atitude no Tempo*, e em *Tornar-se negro*, de Neuza Santos Souza, para a definição de raça e negritude em processos teatrais.

Reverencio todas as vivências permeadas pelos encontros da Incompetente Cia. de Teatro, incluindo o artigo de Malu Dimas, “A ancestralidade no processo criativo teatral”, que fundamenta a criação do espetáculo “Arrepsia”.

Em síntese, este artigo retrata o processo colaborativo de encontros, um mergulho na formação teatral por processos de grupo, e também celebra a identidades subjugadas que, por meio do encontro - confluências, colisão e memória - transformam não apenas a produção artística, mas a própria narrativa da formação acadêmica. Que este trabalho possa contribuir para uma nova geração de estudantes e professores, promovendo uma formação teatral cada vez mais híbrida, polifôrmica e heterogênea.

REFERÊNCIAS:

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance. REPERTÓRIO: *Teatro & Dança*. Salvador, v. 12, n. 12, p. 104-114, 2009.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação.** Olhares, 2009, 1.1: 48-51.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem.** Sala Preta, 2006, 6: 127-133.

BOAL, Augusto. **O ARCO-ÍRIS DO DESEJO:** método boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. 27 v.

BUTLER, Judith. **PROBLEMAS DE GÊNERO**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 237 p.

FAGUNDES, Patricia. **O teatro como um estado de encontro**. Cena, Porto Alegre, v. 7, p. 37-46, 2009.

FREIRE, Paulo. **PEDAGOGIA DA ESPERANÇA** um reencontro com a pedagogia do oprimido. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. **PEDAGOGIA DO OPRIMIDO**. 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 21 v.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: a Educação como prática de liberdade. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2013.

MALHÃO, Rafael da Silva; DAMO, Arlei Sander. O drama dos artistas na pandemia brasileira. **Ciência & Saúde Coletiva**, [S.L.], v. 27, n. 11, p. 4165-4174, nov. 2022. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/1413-812320222711.09762022>. Acesso em: 08/12/2023.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021

NASCIMENTO, Fernando Augusto do. **TEATRO E REPRESENTATIVIDADE QUEER**: experiências com a metodologia do drama na escola. 2019. 199 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2019.

NUNES, Evandro. **O TEATRO NEGRO E ATITUDE NO TEMPO**. Belo Horizonte: Javali, 2021.

OLIVEIRA, Maria Luiza Dimas de. **A ANCESTRALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO TEATRAL**: a importância da identidade cultural na formação profissional artística. 2022. 43 f. TCC (Graduação) - Curso de Teatro, Artes Cênicas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

PAVIS, Patrice. **DICIONÁRIO DE TEATRO**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. GUINSBURG E MARIA LÚCIA PEREIRA.

QUEIROZ, Luana. **Professores da rede municipal de BH entram em greve por tempo indeterminado**. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2019/11/06/interna_gerais,1099003/professores-da-rede-municipal-bh-entram-em-greve-tempo-indeterminado.shtml. Acesso em: 18 nov. 2023.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro ou As Vicissitudes da Identidade o Negro Brasileiro em Ascensão Social**. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1983.

TONIN, Juliana; MARTINS, Guaraci da Silva Lopes. **O ensino do teatro e as múltiplas identificações de gênero e sexualidade**. O MOSAICO, Curitiba, número 8, página 136-147. 2012.

XAKRIABÁ, Célia. **Amansar o giz**. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 110-117, 2020.