



Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Narrativas contra-hegemônicas: das conferências-concerto às peças-palestra

Marcos Nogueira Gomes

Para citar este artigo:

GOMES, Marcos Nogueira. Narrativas contra-hegemônicas: das conferências-concerto às peças-palestra. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n.53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e126

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Narrativas contra-hegemônicas¹: das conferências-concerto às peças-palestra²

Marcos Nogueira Gomes³

Resumo

O artigo retoma as conferências-concerto realizadas pelo movimento abolicionista, em sessões que urdiam discursos políticos, teatro, música e a entrega de cartas de alforria. Organizadas para arrecadar dinheiro para a libertação de escravizados, as matinês mobilizavam milhares de pessoas e refletiam uma intersecção entre política e arte no fim do século XIX. O estudo aproxima esse modelo das atuais peças-palestra, em que questões políticas são postas em cena a partir do corpo e do real. Para tanto, são convocadas dramaturgias de dois autores contemporâneos, Rafael Cristiano e Clayton Nascimento, que reelaboram o formato conferência em seus trabalhos, a partir de uma perspectiva afrocentrada.

Palavras-chave: Teatro abolicionista. Teatros negros. Dramaturgia contemporânea. História do teatro. Hegemonia cultural.

Counter-hegemonic narratives: from conferences-concerts to plays-lectures

Abstract

This article takes a look at the conferences-concerts held by the abolitionist movement, in sessions that involved political speeches, theater, music and the handing out of letters of freedom. Organized to raise money for the liberation of enslaved people, the matinees mobilized thousands of people and reflected an intersection between politics and art at the end of the 19th century. The study brings this model closer to today's lecture plays, in which political issues are put on stage using the body and the real. To this end, dramaturgies by two contemporary authors, Rafael Cristiano and Clayton Nascimento, who rework the lecture format in their work from an Afrocentric perspective, are used.

Keywords: Abolitionist theater. Black theaters. Contemporary dramaturgy. Theater history. Cultural hegemony.

Narrativas contrahegemônicas: de las conferencias-conciertos a las obras de teatro-conferencias

Resumen

Este artículo aborda las conferencias-concierto celebradas por el movimiento abolicionista, en sesiones que incluían discursos políticos, teatro, música y entrega de cartas de libertad. Organizadas para recaudar fondos para la liberación de las personas esclavizadas, las matinés movilizaron a miles de personas y reflejaron una intersección entre política y arte a finales del siglo XIX. El estudio acerca este modelo a las actuales obras de lectura, en las que los temas políticos se ponen en escena utilizando el cuerpo y lo real. Para ello, se utilizan dramaturgias de dos autores contemporáneos, Rafael Cristiano y Clayton Nascimento, que reelaboran en sus obras el formato de conferencia desde una perspectiva afrocéntrica.

Palabras clave: Teatro abolicionista. Teatros negros. Dramaturgia contemporánea. Historia del teatro. Hegemonía cultural.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Carla Moreira Kinzo. Doutora em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Línguas Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

2 Este artigo resulta em 75% de minha tese denominada "Terça sem teatro: "blackface", agência e representações negras na dramaturgia contemporânea". Defendida no Programa de pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), sob orientação de Cássia Navas Alves de Castro, em 2024.

3 Doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). ✉ marcosngomes1@gmail.com
📍 <http://lattes.cnpq.br/1449581439906009>  <https://orcid.org/0000-0002-9394-2683>

Conferência-concerto era o nome dado a uma sessão organizada pelo movimento abolicionista brasileiro para a arrecadação de dinheiro, compra e distribuição de cartas de alforria, muitas vezes entregues em cena aberta, entre concertos musicais, peças de curta duração e discursos abolicionistas. As matinês, estrategicamente agendadas aos domingos depois da missa⁴, eram muito concorridas e contavam com a presença de milhares de pessoas no Rio de Janeiro, em teatros enormes e lotados. O Imperial Teatro Dom Pedro II, por exemplo, abrigava até 2500 espectadores. As sessões atraíam trabalhadores que só tinham aquele dia de descanso, liberais, intelectuais, artistas, abolicionistas e até fazendeiros infiltrados⁵. Esse modelo logo se espalhou por outros estados⁶ e foi fundamental para o sucesso da campanha abolicionista.

O movimento, no Rio de Janeiro, foi liderado, entre outros nomes, por André Rebouças, José do Patrocínio e Vicente de Souza: Patrocínio era dono do jornal opositor Gazeta da tarde e tinha trânsito entre artistas, intelectuais, políticos e boêmios; Rebouças, professor da Escola Politécnica, era responsável pela administração financeira, produzia também os convites e anunciava as sessões na Gazeta da Tarde — atraía aristocratas de inclinação reformista, políticos liberais e emancipacionistas —; Souza era intelectual, médico formado na Bahia e professor de latim e filosofia no Colégio Pedro II — discursava muitas vezes revezando com Patrocínio o espaço no palco-tribuna e atraía a presença de estudantes para as conferências; Cacilda de Souza, professora e pedagoga, casada com Vicente de Souza, tocava piano e cantava — foi a primeira mulher negra a participar abertamente das conferências (Sil, 2006). O movimento era bem mais amplo e contou com a participação ativa de músicos e artistas de

⁴ Aconteciam ao meio-dia, depois da missa e do almoço. Na época, o almoço era servido mais cedo.

⁵ Eduardo Sil informa que: “na matinê de 10 de outubro de 1880, notou-se a presença (um tanto fora de lugar) de conhecido fazendeiro, senhor de terras e de escravos, que procurava xeretar o que ali se dizia e tramava contra o regime social vigente [...] Daí para a frente, não houve conferência abolicionista que não contasse com sua parcela de escravocratas, de agentes secretos e de “espias” disfarçados, modestamente, na plateia. Ao notarmos tal presença constrangida e disfarçada, podemos estar seguros de que as conferências de domingo haviam atingido o ponto e eram motivo de escândalo na boa sociedade.” (Sil, 2006, p. 293-294)

⁶ Sobre a realização de conferências-concerto em Pernambuco, por exemplo, há a dissertação de mestrado de Jeferson Gonçalo do Carmo intitulada “Ao teatro, pois, todos os abolicionistas: o teatro abolicionista e o movimento antiescravista em Recife entre 1880 e 1886”.

teatro, como apontam os historiadores Angela Alonso (2012), Eduardo Sil (2006) e João Roberto Faria (2022).

Alonso e Sil informam que as conferências abolicionistas eram organizadas desde 1879 em edições esparsas, e que a partir de 1880, sob o nome de Conferências Emancipadoras — nome dado por Rebouças —, uma série de quarenta e três sessões se sucedeu em um ano, passando por diferentes teatros, que relutavam em manter as pautas⁷ (Alonso, 2012; Sil, 2006). Havia, como estratégia de propaganda, a combinação de discurso político e entrega de cartas de alforria em uma mistura de espetáculo e comício. Segundo Faria (2022), o modelo ganha popularidade com a aderência da classe artística: em primeiro lugar, com os músicos, que contribuem com apresentações de repertório erudito e popular; e pouco depois, em 1882, com os artistas de teatro, que popularizam de vez o formato.

Os nomes mais assíduos, entre tantos outros, são os dos dramaturgos e atores Xisto Bahia e Francisco Correia Vasques. Segundo Faria, Vasques estava presente em quase todas as matinês até pelo menos 1887, declamando poemas, interpretando cenas cômicas ou fazendo discursos. Segundo Sil (2006), Vasques costumava fazer discursos abolicionistas pelas ruas à noite em pontos culturais e boêmios da cidade de forma quase invisível, a partir de conversas casuais com amigos, como Patrocínio, que se ampliavam e se transformavam em discursos nos quais o ator acabava rodeado por uma pequena multidão de ouvintes que, com o tempo, já esperava por suas performances. Em essência, a ação de Vasques remete ao “teatro invisível”⁸ proposto por Augusto Boal.

Essa militância performativa é relatada por Procópio Ferreira na biografia sobre Vasques, escrita a partir de depoimentos orais de atores que conviveram com o artista abolicionista, coletados por Ferreira em tempos de espera nas

7 Segundo Eduardo Sil, “as pressões foram de tal monta, que, por mais que pudessem simpatizar com as ideias ali defendidas, as administrações dos teatros nem sempre conseguiam manter o compromisso e garantir espaço para o movimento, obrigando os abolicionistas à constante troca de teatro. Para se ter uma ideia, as conferências que começaram, em sua primeira fase, no Teatro São Luís, como acabamos de ver, passam para o Teatro Dom Pedro II, depois, para o Teatro Ginásio, para o Teatro Santana, para o Teatro Recreio Dramático e, por fim, voltam, novamente, ao São Luiz”. (Sil, 2006, p. 296)

8 Segundo o “Dicionário do teatro brasileiro”, teatro invisível é “uma das técnicas do teatro do oprimido, que consiste na representação de uma cena em um ambiente que não seja o teatro, e diante de pessoas que não sejam espectadores” (Boal apud Guinsburg; Faria; Lima, 2009). Foi idealizado por Augusto Boal entre 1973 e 1974.

coxias. Vasques foi um artista muito reconhecido em vida, com atuação importante também como colunista do jornal *Gazeta da Tarde*, inclusive com textos que incentivavam o engajamento feminino⁹.

De maneira geral, as conferências-concerto duravam três horas e eram divididas em três ou quatro partes:

[...] havia números de música, uma conferência ou um discurso feito por um orador oficial designado com antecedência — a cargo de líderes como José do Patrocínio, João Clapp, Vicente de Souza, Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Nicolau Moura, Júlio Lemos, José Agostino dos Reis e vários outros — declamação de poemas e apresentação de uma cena cômica, uma comédia em um ato ou um trecho de uma peça (Faria, 2022, p. 374).

Havia ainda a entrega das alforrias, que em muitas sessões eram sorteadas. Em junho de 1883, para se ter uma dimensão, Patrocínio chegou a entregar cento e quinze cartas em uma mesma conferência-concerto (Alonso, 2012). As entregas eram precedidas por discursos dos conferencistas que não se limitavam a falas politizadas, mas que se constituíam quase como performances discursivas, como denota o relato de Coelho Neto no romance “A conquista”, a respeito do desempenho de Patrocínio.

Quem o viu na tribuna guarda [...] na lembrança a sua estranha figura semibárbara, quase grotesca. Não era um orador de escola, disciplinado e elegante: era um ímpeto. A sua palavra não tinha melodia — era silvo ou rugido; o seu gesto era desmantelado, o seu olhar despedia fagulhas. Avançava, recuava, agachava-se, gíngava, retraía-se, despejava-se, ficava nas pontas dos pés, arremangado [...] — desmantelo trágico de tormenta (Neto *apud* Alonso, 2012, p.108).

A somatória das apresentações artísticas e das entregas de cartas de alforria mobilizava os afetos do público, sobretudo, porque promovia a conjunção entre propaganda, entretenimento e engajamento, desde a proposta inicial de arrecadar dinheiro para a compra das cartas — o que já comprometia o espectador com a luta abolicionista —, passando pelos discursos apaixonados, pela festa, pela variedade de atrações e pelo engajamento também dos artistas. A combinação desses elementos, adicionada à capacidade de organização do

⁹ “A mulher brasileira é escravocrata?” era a pergunta lançada pelo jornal *Gazeta da Tarde* a que Vasques respondeu com uma sequência de folhetins. (Faria, 2022, p. 376)

movimento abolicionista, contribuiu para o sucesso político das conferências-concerto. Não se tratava de militância sisuda, apesar de muito preparada e sistemática em suas ações, mas de uma estratégia política arrojada e única.

A entrega de cartas de alforria em cena não era uma novidade nem uma regra. Antes de ser promovida pelo movimento abolicionista e se transformar em um importante instrumento de mobilização, esta ação fazia parte dos chamados Benefícios, protagonizados pela caridade interessada de senhores emancipacionistas que pregavam o fim lento e gradual da escravização — e não seu término imediato, sem concessões nem indenizações, como era reivindicado pelos abolicionistas.

Um desses benefícios, segundo Sil, foi presenciado por Rebouças e teria servido de modelo, anos depois, para as conferências-concerto, transformando-se em uma espécie de “fórmula Rossi”, em referência a um episódio vivido pelo ator italiano Ernesto Rossi.

Ele se dá em junho de 1871, quando estavam em pauta os debates que desembocaram na Lei do Ventre Livre¹⁰. Rossi, reconhecido como intérprete shakespeariano, apresentava-se no Teatro Lírico Fluminense, no Rio de Janeiro, em uma sessão em seu benefício — a renda seria revertida em seu favor, em homenagem à sua despedida do Brasil. Havia cerca de cinco mil pessoas no teatro para assistir a um conjunto de atos de peças de Shakespeare e Alexandre Dumas. No final de “Otelo”, além das homenagens, Rossi recebeu uma carta de alforria para ser entregue a um menino de dois anos de idade, liberdade que havia sido comprada pelos integrantes da companhia do Teatro Fênix Dramática.

A recepção do público foi grande, como relatou com entusiasmo André Rebouças em seu diário. Rossi também descreveu esse evento em seu diário, em trecho traduzido e publicado por Faria em “Teatro e escravidão no Brasil”:

Eu fiquei parado, a olhá-la [...]; e a olhar o menino, que tinha estendido os seus bracinhos em minha direção, supondo-me possivelmente, pela minha cor escura [devido ao *blackface*], o seu pai. Era uma cena que, à primeira vista, podia ter um lado cômico, mas ali estava um dos sentimentos mais dramáticos da vida humana. Para dar maior solenidade àquela cena concorria o silêncio geral, produto da viva

¹⁰ Declara livres os filhos de escravizados nascidos a partir de sua promulgação, em setembro de 1871.

atenção de ver o que estava para acontecer. Eu organizei rapidamente minhas ideias, desordenadas de tanta emoção, experimentada naquela noite durante a representação. Compreendi o que devia fazer! Peguei aquela infeliz criaturinha com as duas mãos; segurei-a erguida em minha frente; olhei-a; então beijei suas bochechas; coloquei-a novamente nos braços da mãe, que ansiosa e trêmula estava esperando a minha resolução. Abri o papel, que era um contrato de compra e posse e disse à pobre mãe: “É teu! Todo teu! Faça dele um homem”¹¹ (Rossi *apud* Faria, 2022, p. 384).

A associação entre este fato e as conferências-concerto é refutada por Faria, que enxerga no ocorrido apenas uma “ação filantrópica e humanitária” sem consequências políticas (Faria, 2022, p. 385) — já que o movimento abolicionista só começa a se organizar efetivamente quase uma década depois. Mas independente disso, o fato permite vislumbrar a importância do teatro no interior do processo.

Outra passagem recorrentemente citada por historiadores sobre o período, que também envolve um artista estrangeiro, a entrega de cartas de alforria e *blackface*, é a passagem da cantora lírica russa Nadina Bulicioff pelo teatro Dom Pedro II, em agosto de 1886. Faria informa que, quando soube que admiradores arrecadavam dinheiro para lhe comprar uma joia, Nadina manifestou desejo de que os recursos fossem destinados para a libertação de escravizados, o que foi feito por intermédio de José do Patrocínio. Ao todo, sete cartas de liberdade foram entregues, seis delas em cena aberta, seguidas por uma fala de agradecimento de Patrocínio. O fato teve enorme repercussão nos jornais e, na manhã seguinte, a Confederação Abolicionista, amplificando o alcance político da notícia, ainda convidou a cantora russa para uma homenagem, na qual recebeu o diploma de sócia benemerita da Confederação (Faria, 2022).

A entrega dessas cartas em cena aberta está representada no constrangedor filme “Il Giovane Toscanini” (1988), de Franco Zeffirelli, em que Elizabeth Taylor aparece de *blackface* interrompendo a apresentação de “Aida”¹² — provavelmente Nadina também estivesse recorrendo ao *blackface*. O que interessa destacar neste episódio é a forma como o movimento abolicionista

¹¹ Em nota, Faria informa que Rossi voltou ao Brasil em 1879 e visitou o menino, e que ele estava vestido com o uniforme da escola em que estava matriculado. (Faria, 2022, p. 384)

¹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yz6mWmcwSW8>. Acesso em: 12 de set. 2023.

soube utilizá-lo como propaganda abolicionista, envolvendo o próprio Dom Pedro II, que estava presente no teatro, e internacionalizando ainda mais o movimento, que sempre teve conexões com outros países e processos abolicionistas¹³ (Alonso, 2012).

Os [abolicionistas] que circularam pela Europa nos anos de 1870, como Rebouças, viram ou leram sobre as *conferencias antiesclavistas* que a Sociedade Abolicionista Espanhola organizava no Theatro de Variedades de Madri. Encontrando fechada a porta da Igreja [modelo estadunidense], os abolicionistas brasileiros entrariam pela hispânica: as cerimônias antiescravistas seculares no espaço público dos teatros. Mas reinventariam o modelo de que se apropriavam. Mais que espaço de reunião, o teatro daria a forma de expressão da mensagem antiescravista (Alonso, 2012, p. 104-105).

Alonso reforça que o movimento abolicionista brasileiro se inspirou em experiências internacionais, especialmente nas *conferências antiesclavistas* organizadas pela Sociedade Abolicionista Espanhola, para criar um formato próprio. Um modelo que foi decisivo para a mudança de “afetos coletivos” e para o “crescimento da aceitação pública da abolição” (Alonso, 2012, p. 117). As conferências-concerto são o modelo lapidado por uma longa luta pelo fim da escravização no mundo. Elas reúnem letramento político, teatro, música, festa e performatividade em um único acontecimento e, pelas suas particularidades, são uma experiência bem-sucedida de teatralização da política brasileira em um momento chave da nossa história.

Mesmo reconhecida pelos historiadores que se debruçam sobre a história da luta abolicionista no Brasil, as conferências-concerto costumam não ter o mesmo destaque nos livros de História do Teatro. A crítica e pesquisadora Daniele Avila Small, em seu curso-livre “Leituras desconfiadas da história do teatro”, atenta para o fato de que as conferências-concerto não são nomeadas no verbete “Abolicionista (Teatro)” do “Dicionário do teatro brasileiro”, nem os nomes dos líderes do movimento são mencionados. O verbete destaca apenas a publicação da peça “O escravocrata”, de Artur Azevedo e Urbano Duarte, que foi

¹³ No trecho, Alonso explicita a capilaridade internacional e nacional do movimento abolicionista brasileiro: “João Clapp, o presidente da Confederação Abolicionista, faz o discurso apaixonado de abertura do evento carioca e anuncia eventos assemelhados e simultâneos: em Fortaleza, organizado pela Sociedade Libertadora Cearense; em Paris, por José do Patrocínio e abolicionistas franceses e, em Londres, por Joaquim Nabuco e correligionários ingleses.” (Alonso, 2012, p. 101)

censurada pelo Conservatório Dramático, e faz menção a peças dos dramaturgos José de Alencar (notoriamente antiabolicionista), Paulo Eiró, Maria Angélica Ribeiro e Castro Alves¹⁴.

Esse apagamento também impede que as conferências-concerto sejam examinadas mais comumente do ponto de vista crítico. O pesquisador Emerson de Paula Silva, por exemplo, em artigo publicado no volume dois da revista *Legítima Defesa*, editada pela Companhia Os Crespos, intitulado “O texto do negro ou o negro no texto”, argumenta que o Teatro Abolicionista, apesar de sua importância no movimento, reproduzia “um discurso vindo do senhor” (Silva, 2016, p. 50), uma vez que a população negra não era alfabetizada e os enredos eram escritos majoritariamente por dramaturgos brancos, que representavam apenas personagens negras em situação de violência, atreladas à escravização e destituídas de subjetividade.

A história da representação do sujeito negro no teatro brasileiro aponta para uma luta constante de artistas negros contra a objetificação. Um estado de permanente disputa com forças hegemônicas, que passa pela ocupação de espaços de poder dentro da produção teatral, mas que se dá também no campo simbólico, seja por meio do confronto direto a estereótipos e imagens de controle recorrentemente acionadas pelo imaginário branco, seja pela proposição de subjetividades alternas, autônomas, que alargam as fronteiras da representação e do teatro.

Alguns historiadores, como Miriam Garcia Mendes, em “A personagem negra no teatro brasileiro”, e mais recentemente o historiador João Roberto Faria, em “Teatro e escravidão no Brasil”, afirmam que a personagem negra surge na dramaturgia brasileira em 1838, com a comédia “Juiz de paz da roça”, de Martins Pena. Ela surge já objetificada, denominada dentro do sistema escravista, como em toda obra de Pena: “negros” (“Juiz de paz na roça”), “mulato escravo” (“Um sargento na corte”), “negros e moleques” (“A noite de São João”) e “dois negros” (“O cigano”). Circunscritas às margens da cena, como figurantes, mesmo que contribuíssem para a denúncia dos horrores da escravização, as personagens negras eram desenhadas sem traços de subjetividade e, muito provavelmente,

¹⁴ O dicionário foi coordenado por Jacob Guinsburg, João Roberto Faria e Mariângela Alves de Lima.

interpretadas por atores brancos de *blackface*.

Até que iniciativas contra-hegemônicas como a Companhia Negra de Revistas e, posteriormente, a criação do Teatro Experimental do Negro, cada um em seu momento histórico e com suas próprias características e estratégias, criassem e conquistassem espaços no campo simbólico, a representação do sujeito negro no teatro era uma construção branca. Essa disputa não se encerra no TEN, mas se desdobra e ganha impulso, reverberando no teatro contemporâneo.

A despeito do anacronismo histórico, as conferências-concerto dialogam com o teatro feito hoje, tanto pela costura de diferentes linguagens, quanto pela erupção do real em cena; mas, sobretudo, pela confluência entre estética e luta política. A entrega de cartas de alforria dentro de um acontecimento artístico é, como vimos no depoimento de Rossi, um ato performativo que embaralha realidade e ficção. É, também, uma forma de se colocar no mundo como artista e militante, não como Rossi, mas como Vasques, que dialoga com artistas que hoje pensam o teatro na fronteira entre a produção de conhecimento e a luta política. É também uma importante passagem do teatro negro brasileiro, que traz muitas contribuições para entender e identificar as disputas de narrativas que estão em jogo hoje, nos livros de história do teatro e nos palcos.

É curioso notar, nas últimas décadas, quando o teatro contemporâneo vem sendo constantemente atravessado pelo real em cena, pela presença e pela luta contra o racismo estrutural e simbólico, pelo discurso direto e pela mobilização política, que o formato peça-palestra, ou peça-conferência, não apareça mais comumente relacionado às conferências-concerto, como um possível desdobramento ou elo dentro do teatro brasileiro.

Peça-palestra

O termo peça-conferência surge no final da década 1990 para abarcar peças que destoam do modelo dramático pela semelhança que guardam com o formato aula. Pontuado pela fala em tom de conversa e por uma dramaturgia que compartilha com o público um saber ou uma reflexão, esse formato, na

cena atual, é quase sempre atravessado por fatos históricos e biográficos, dentro de uma categoria mais ampla denominada Teatros do Real. O termo mais comum, que aparece grafado em algumas dramaturgias publicadas, é peça-palestra, mas há também outras derivações que destacam seu caráter performativo¹⁵. Perguntas, referências teóricas, primeira pessoa, registros biográficos em um espaço com pouco ou nenhum cenário — mesa, cadeira, microfone — são alguns dos materiais e procedimentos usados para instaurar, com o público, um espaço de partilha e presença.

A primeira peça-conferência, segundo o diretor e pesquisador Fernando Kinas, foi encenada no Festival de Avignon, na França, em 1997, a partir do texto “Lettre au directeur du théâtre”, escrito pelo filósofo, dramaturgo e diretor francês Denis Guénoun, em seguida encenada por Kinas no Brasil com o título “Carta aberta”¹⁶ (Kinas, 2005). O texto se situa entre o ensaio e a dramaturgia, passeando por obras específicas de algumas referências centrais para o teatro ocidental: Bertolt Brecht, Denis Diderot, Aristófanes. Não há uma fábula ou narrativa ficcional, mas a encenação de um pensamento que é compartilhado com a audiência e que reflete sobre o próprio fenômeno teatral. Na ausência de personagens e de ação dramática, o que se estabelece é o diálogo tácito com a plateia, a partir do endereçamento. A fala frontal instaura presença, em contraponto a imagem produzida pela representação dentro do drama, em que o espectador acompanha, quase sempre passivo, o diálogo intersubjetivo.

Haveria, segundo Guénoun, uma divisão entre um teatro dedicado à representação e outro dedicado à assembleia. E a cada um destes teatros, respectivamente, “estaria ligada uma função: mimética ou agorêutica” (Kinas, 2005, p. 211).

O “endereço” funda uma comunicação autêntica entre aquele que fala e aquele que ouve, entre aquele que aparece e aquele que vê. [...] Endereçar corresponderia a “falar de frente”. Já à “imagem” corresponderia o “perfil” (ou o famoso três-quartos ensinado em algumas escolas de teatro). Neste caso, “de perfil”, eu não falo com a plateia, eu lhe envio uma “imagem”. [...] Endereçar é ser capaz de doar e

¹⁵ Palestra-performativa, palestra-performance, aula-performance.

¹⁶ Fernando Kinas traduziu, adaptou e encenou o texto. Sua versão estreou no Teatro Guairinha, no Paraná, em 1998.

de *se* doar num ato coletivo, compartilhado, comum (Kinas, 2005, p. 210).

A desdramatização marca definitivamente o teatro a partir da transição do século XIX para o XX, passando pelas vanguardas históricas, pela *performance art* e se mantendo como uma de suas principais características hoje. Parte desse movimento de desconstrução se dá pelo desgaste provocado pela assimilação do modelo dramático pela indústria cultural como também pelo próprio arrefecimento do teatro ilusionista, calcado na fábula, na personagem e na cisão entre palco e plateia (Leite, 2017). Essas categorias — e a própria ideia de representação — passam a ser questionadas em um mundo cuja noção de sujeito é clivada. Hibridizações entre diferentes linguagens, tecnologias e áreas do conhecimento alimentam então outras formas de interação entre público e plateia, em uma tentativa de pensar, nomear e exercitar arte e política, ficção e realidade, pensamento e ação (Kinas, 2005).

Desse impulso, potente como linguagem e como possibilidade de ação política, nasceram vários espetáculos nos últimos anos que mobilizaram a atenção da crítica. Cito alguns que estão inseridos especificamente no modelo peça-palestra, começando pelos mais recentes: “Sete cortes até você”, de Soraia Costa (2022); “A doença do outro, uma peça palestra”, de Ronaldo Serruya (2021); “Stabat mater”, de Janaina Leite (2019); “Cérebro_corção”, de Mariana Lima (2019); “Afinação I”, de Georgette Fadel (2017); “Colônia”, de Gustavo Colombini (2017); “Mortos-vivos – uma ex-conferência”, da Companhia Teatral Foguetes Maravilha (2017).

Dessa lista resumida, os três primeiros textos foram selecionados em edições da Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos promovida pelo Centro Cultural São Paulo, onde estrearam e foram publicadas. Posteriormente, as peças receberam indicações ao prêmio Shell na categoria Melhor Dramaturgia, e, uma delas, “Stabat mater”, foi premiada. Essas obras têm em comum o fato de serem estruturadas ao redor de elementos biográficos e também o modo como esses recortes de vida carregam uma dimensão política que atravessa os corpos que estão em cena.

Em detrimento das noções de personagem e fábula, o discurso, nesses

trabalhos, passa a se confundir com o próprio *performer*, com a sua biografia e a forma como ela é elaborada dentro da narrativa autoficcional, como também pela combinação desses elementos com a própria trajetória do artista, suas recorrências, seus temas e suas inquietações estéticas e políticas. O discurso, sobretudo, emana do seu corpo em cena.

A partir da análise da peça “Stabat mater”, o professor e crítico Paulo Bio Toledo propõe uma leitura diferente sobre a presença do real na cena contemporânea, bem como sobre sua irrupção nas décadas de 1960 e 1970. A virada performativa não estaria apenas relacionada à crise da noção de sujeito ou à crise da representação, mas seria também a contraface de uma expansão econômica alavancada pelo capital financeiro, em que a noção de indivíduo adquire centralidade dentro do arranjo produtivo. O mundo do trabalho — assim como as artes — se desfaz de estruturas e representações coletivas para valorizar a identidade, a individualidade e a experiência. Toledo chama a atenção para o fato de que a valorização da subjetividade é uma condição para que o capitalismo torne as relações de trabalho mais dinâmicas e lucrativas, já que constrói para elas a falsa perspectiva de autonomia e liberdade do trabalhador (Toledo, 2020).

A crítica à disseminação de um teatro apoiado no real e no biográfico a serviço da reiteração conservadora da subjetividade faz muito sentido quando a subjetividade é tomada como traço neoliberal, lida como sinônimo de individualismo, mas não quando é pensada por grupos contra-hegemônicos que não se percebem representados.

Um exemplo dessa dimensão coletiva da subjetividade se dá na própria peça “Stabat mater”, quando a experiência traumática do estupro é revivida pela leitura de um boletim de ocorrência feito por Janaina Leite aos quinze anos. Não se trata, nessa cena, da exposição de um drama individual que afeta apenas a atriz, mas o exame de um documento histórico que revela, inclusive, como o código penal mudou ao longo do tempo o seu entendimento sobre o estupro¹⁷. É um dado biográfico que aparece refletido na subjetividade de Leite em vários momentos da peça e que revela um contexto muito maior, em que as questões

¹⁷ A situação descrita por Janaina Leite foi enquadrada em 1997 como uma tentativa de estupro.

de gênero ganham o primeiro plano. Por mais paradoxal que isso possa soar, trata-se, portanto, de um dado biográfico coletivo.

Em “Sete cortes até você”, mãe e filho estão juntos no palco para contar a história do nascimento de Manolo, em Viena — refazem, inclusive, o momento do parto. Então com catorze anos, o adolescente já passou por dezessete cirurgias. Sua mãe, Soraia, teve um aneurisma cerebral quando era adolescente e, depois de uma sessão de eletrochoque, perdeu parte dos movimentos da mão direita. Mesmo sem discutir diretamente sobre direitos reprodutivos, ou sobre os direitos de corpos com deficiência, ou sobre biopoder e bioética, a peça é atravessa por essas questões. Elas emanam a todo tempo não apenas da narrativa, mas dos corpos e das subjetividades em cena.

Em “A doença do outro, uma peça palestra”, Ronaldo Serruya ocupa a cena com o corpo positivo. Usa procedimentos que remetem à estrutura da peça de Janaina Leite, ao convocar conceitos para abarcar o recorte biográfico: para isso, recorre às obras de Patricia Hill Collins, Grada Kilomba, Paul B. Preciado, Audre Lorde, Judith Butler e Susan Sontag. Diferente das peças de Leite e Costa, Serruya está sozinho em cena. Outra diferença é que ele não retoma a cena principal de seu recorte biográfico, como o estupro e o parto são retomados nas outras peças. Do momento em que se descobre soropositivo, sabemos apenas a data. O que acompanhamos ao longo da peça, costurada aos conceitos e reflexões, é a afirmação de sua subjetividade e de como ela quer ser representada. Nesse sentido, a peça tem proximidade com o manifesto. E, das três citadas aqui, é a mais direta e objetiva no seu intento de ocupar uma posição simbólica.

Um rápido sobrevoo sobre essas três peças-palestra dá conta de identificar procedimentos comuns decorrentes do cruzamento entre pensamento, biografia e corpo, que derivam da agência e da presença de artistas inseridos em grupos contra-hegemônicos, e que performam representativamente, uma vez que seus corpos e suas narrativas autoficcionais socialmente marcadas convocam e mobilizam grupos socialmente marcados pelas mesmas interseccionalidades. Segundo o pesquisador Conrado Dess, essa relação de representatividade é constituída na interação ética do corpo do intérprete com o corpo do

espectador, operação que acessa, por fim, um “corpus político”:

Percebemos, dessa maneira, que quando falamos de corpos socialmente marcados, minorias sociais ou grupos historicamente subalternizados, falamos de uma condição ética, estética, política e social muito específica, na qual o “atuar representativamente” tende a estar sempre atrelado. Diante desse cenário, não parece ser possível, neste momento, que uma atriz branca interprete uma personagem negra sem que essa personagem atrele representativamente toda uma coletividade. Do mesmo modo, não parece ser possível que um ator negro entre em cena, considerando que a cena é um espaço de poder e visibilidade, sem atrelar o poder representativo de seu corpo e de sua voz. Assim, a ética deixa de ser um processo que se dá apenas entre um corpo e outro, para se construir, também, entre um corpo e um *corpus* (Dess, 2022, p. 19-20).

Outro traço comum entre essas três peças citadas é o fato de terem sido escritas por dramaturgos e dramaturgas brancas. Essa informação aparecerá tensionada em outra peça-palestra, “Obra branca”¹⁸, de Rafael Cristiano, em que o formato é associado à branquitude.

A escritora e antropóloga estadunidense Zora Neale Hurston escreveu em seu ensaio “How it feels to be colored me”, publicado em 1928 no jornal *World Tomorrow*, “I feel most colored when I am thrown against a sharp white background”¹⁹ (Hurston, 2008, p. 982). A palavra *background*, no caso, pode ser traduzida como “fundo”, “histórico”, “contexto”, “base”, “origem” e mais precisamente “cenário”. Esta última tradução ilumina a estratégia empregada por Cristiano para destacar o marcador da branquitude no palco. A divisão e o contrataste entre o corpo negro e o espaço branco fica nítida na rubrica inicial da peça:

Um homem negro se coloca em frente ao público no ambiente que existe entre uma aula, uma palestra, uma reunião de terapia em grupo, um consultório psicanalítico. Um quadro branco, uma mesa, microfone, cadeiras vazias formando um semicírculo, copo d’água, uma garrafa de whisky e uma placa escrito “Respeite os Locais” compõem o espaço. É possível avistar um recipiente com muita argila branca a ser preparada,

18 A peça “Obra branca”, de Rafael Cristiano, ainda inédita nos palcos, foi selecionada pelo primeiro edital de dramaturgia “Dramaturgias em processo”, promovido pelo Teatro da Universidade de São Paulo, na categoria “Primeiras dramaturgias”, em 2020, e foi publicada virtualmente pelo site do TUSP no ano seguinte. Disponível em: <https://sites.usp.br/dramaturgiasemprocesso/2021/edicao-2021/obra-branca/>. Acesso em: 12 de set. 2023.

19 “Eu me sinto mais negra quando jogada contra um fundo extremamente branco”. Tradução livre feita por Lucas Mayor.

e recortes de roupas típicas como terno, camisa, vestido de noiva, batina de padre, regata, manto de rei, cueca boxer, roupa de bailarina, farda do exército, calças jeans, etc. Todos recortes brancos e muitas páginas de livros. Essa é a matéria-prima para a criação de uma obra branca. A obra será uma pessoa branca, um objeto de estudo criado em frente ao público no corpo desse homem negro, enquanto ele executa o que existe entre uma aula, uma palestra, uma reunião de terapia em grupo, uma consulta psicanalítica (Cristiano, 2021, p. 45).

A peça está dividida em oito cenas. Na primeira, denominada “Lançar navegações”, há a indicação para que o palestrante misture argila branca com água do mar e comece a confeccionar uma máscara branca (Cristiano, 2021).

A segunda operação colocada em movimento por ele é constituir-se como elemento central da narrativa, e não como narrador negro abstrato, mas uma singularidade inserida em um contexto familiar específico. Uma história ao mesmo tempo individual e coletiva se desenlaça, então, a partir da análise dos nomes e sobrenomes da família, para contrapor duas ascendências: uma italiana, cuja origem é possível ser determinada com alguma precisão no tempo e no espaço, mas sem nenhuma conexão com a narrativa familiar transmitida geração após geração, e outra menos precisa, de nomes sem sobrenomes trançados e unidos por narrativas afetivas, que apesar de não permitirem uma localização e uma origem precisas, conferem pertencimento e ancestralidade ao palestrante (Cristiano, 2021, p. 47).

Depois da apresentação de si, dos objetivos e dos procedimentos cênicos, o palestrante coloca em movimento, assim como nas demais peças do mesmo formato, o pensamento analítico: em exame, o gênero filmes de terror, em específico a análise cronológica dos filmes de zumbis, que podem ser considerados, pela vasta tradição e pelo alto número de títulos disponíveis, uma fixação branca. O palestrante então percorre essa filmografia desde a década de 1930, passando pela bem-sucedida produção de George Romero, na década de 1960, até desembocar no período conhecido como “renascimento zumbi”, de 2000 a 2020. Cristiano traça paralelos entre o início dessa produção cinematográfica e o processo de neocolonização posto em marcha a partir de 1910 pelos Estados Unidos em ilhas caribenhas.

Em uma delas, o Haiti, soldados estadunidenses relataram o contato com a



religião vodu, em que há a crença na existência de seres denominados Nzumbis. A crença seria difundida também nas *plantations*, onde pessoas escravizadas acreditavam que seus espíritos voltariam para a África, mas caso cometessem suicídio, permaneceriam naquelas plantações.

O fim do processo de neocolonização estadunidense do Caribe, na década de 1930, coincide com uma série de linchamentos nos Estados Unidos, em que o sujeito negro, dentro de um regime de segregação racial, é percebido como inimigo pela maioria da população branca. Visão compartilhada em filmes como “Zumbi branca”, como destaca Cristiano (2021).

O palestrante segue tecendo relações entre movimentos históricos e a produção de filmes de zumbis: passa pela luta pelos direitos civis na década de 1960 e o filme de Romero “A noite dos mortos-vivos”, de 1968, em que o protagonista negro é morto no final, confundido com um Zumbi (um herói negro e também um mártir, como Martin Luther King); passa pelo clipe “Thriller”, de Michael Jackson, no qual os zumbis não são destruídos, mas dançam/criam; passa, por fim, pela retomada, no início dos anos 2000, coincidindo com os ataques terroristas às torres gêmeas e a guerra contra o Oriente Médio, em que zumbis voltam a ser retratados como seres sem identidade e sem vontade própria — uma multidão acéfala e inimiga, que pode ser morta sem culpa pelas personagens brancas (Cristiano, 2021).

O palestrante usa a produção cinematográfica de filmes de zumbi como termômetro para aferir a desumanização promovida pela indústria cultural de sujeitos não brancos dentro do imaginário ocidental, que aparecem nesses filmes direta ou indiretamente associados à violência e à falta de consciência, representados, portanto, como massa disforme, perigosa, que deve ser abatida. E conclui que essa produção ficcional desumanizadora, além da função simbólica de construir o estereótipo de um inimigo comum que sirva de contraponto ao modelo de humanidade estabelecido pela branquitude, tem a função também de atenuar a culpa ou o peso moral pelo seu extermínio. Não por acaso, a culpa branca é o objeto de reflexão da cena seguinte.

Dentro da lógica perversa da escravização, o tabu para o homem branco é

perceber-se branco, e então humanizar-se. Essa autoconsciência é, segundo o palestrante, o mesmo movimento executado por Édipo ao final da peça, quando descobre ser ele a razão de todo o mal — assassino do pai e filho incestuoso. O palestrante se pergunta se essa tomada de consciência do tabu é capaz de quebrar a culpa secular que se acumula geração após geração. Sem a pretensão de respondê-la, o palestrante reflete sobre a diferença entre a lógica branca da construção e catalogação do outro por meio da ciência, e outra forma de relação com o conhecimento, que não passa pela necessidade de transformar o mundo à sua imagem e semelhança, mas guarda o encantamento (a Kaipora) como saber e prática.

A crítica ao pensamento ocidental realizada pelo palestrante pode ser expandida ao próprio formato peça-palestra, tomado como modelo branco de produção cênica cuja característica principal é a presença do pensamento em cena. Cristiano produz, por meio da reflexão crítica, a crítica à própria reflexão crítica, evidenciando seus limites e seus contornos dentro do perímetro estabelecido pela branquitude, uma operação que guarda certa semelhança com a peça de Guénoun citada anteriormente, que usa o pensamento sobre teatro para fazer teatro. Já Cristiano faz teatro contrapondo o teatro branco a ele mesmo.

Na última cena da peça, concluída a máscara branca, é ela quem fala. Não diretamente ao público, mas a uma câmera, que registra sua carta-confissão. O discurso é endereçado a todas as pessoas brancas, destinatários esses que são aglomerados em um único pronome de tratamento: você. A esse você indefinido, não individualizado, mas demarcado racialmente como branco — e que a obra, portanto, reconhece como igual — é feito um apelo: “A gente precisa se aceitar!”. Esse grito, vocalizado pela obra branca, é também o grito de um jovem artista negro, um pedido urgente para que as pessoas brancas se racializem. Cristiano, portanto, usa todos os elementos à mão que o formato da peça-palestra disponibiliza cênica e dramaturgicamente para fazer valer sua subjetividade dentro do fenômeno teatral: a própria biografia, o pensamento como ação, o endereçamento em assembleia, a ruptura com as convenções dramáticas.

Segundo Lia Vainer Schucman (2012), a questão da invisibilidade da

branquitude é uma fantasia determinada pela posição ou pela perspectiva do sujeito branco. Ela argumenta que, dependendo da posição e dos temas debatidos, como, por exemplo, cotas raciais, a maioria dos brancos se vê e se percebe como branca, seja para criticar as cotas, sob o argumento de que elas excluem os brancos — efeito de retorsão²⁰ —, ou sob o argumento de que sim, há diferença de acesso entre brancos e não brancos e as cotas servem para equilibrar as desigualdades e distorções, diminuindo os privilégios da população branca. Porém, fora das discussões de pautas muito específicas, que foram introduzidas na agenda do debate público depois de anos de lutas e de conquistas dos Movimentos Negros, o reconhecimento da branquitude pelo branco se dilui na hegemonia e na supremacia branca exercida cotidianamente em outros espaços e relações, em que marcadores sociais não aparecem em primeiro plano, como nos ambientes de trabalho, ou mesmo em teatros localizados no centro da cidade, em que peças com atores e atrizes brancas são apresentadas para plateias inteiramente brancas sem que se nomeie esse teatro como um teatro branco. No caso oposto — uma peça feita por atores e atrizes negras para uma plateia inteiramente negra —, é normalizado dizer que lá se realiza um teatro negro. A leitura de “Obra branca” ajuda a iluminar a invisibilidade ilusória da branquitude dentro do teatro realizado na cidade de São Paulo.

Leda Maria Martins cita trabalhos de criadores negros que dialogam com os Teatros do Real — segundo a conceituação de Martin Carol — não por serem trabalhos ligados à memória biográfica e à autoficção, mas por serem obras que partem de *um corpo pensamento* que carrega em sua poética conhecimento e memória. O corpo, para Martins, é o lugar de *inscrições* e de produção epistêmica. Para essa centralidade do corpo na condensação de um fazer teatral insurgente, que parte do mesmo impulso de ruptura e de intervenção do teatro proposto por Carol, Martins irá cunhar os termos *corpo-tela* e *corpo-imagem*.

Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os

²⁰ “[...] um contendor se coloca no terreno discursivo e ideológico do adversário e o combate com as armas deste, as quais, pelo fato de serem usadas com sucesso contra ele, deixam de pertencer-lhe, pois que agora jogam pelo adversário. A retorsão opera assim, de uma só vez, uma retomada, uma revirada e uma apropriação-desposseção de argumentos: de outro” (Pierucci *apud* Schucman, 2012, p. 39).

escopos do corpo como lugar e ambiente de inscrição do conhecimento, de memória, de afetos e ações. Um corpo pensamento. O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo: corpo-polis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros (Martins, 2021, p. 162).

Esse corpo político está em cena na peça “Macacos: monólogo em 9 episódios e 1 ato”²¹, peça que se aproxima bastante do formato palestra, apesar de ser denominada de forma mais apropriada pelo autor como peça-denúncia. Escrita, dirigida e interpretada por Clayton Nascimento, a dramaturgia parte de uma voz que se denomina “Macaco”, em resposta aos insultos que são escutados em *off* enquanto as luzes do palco se acendem. Não há cenário. Vemos o corpo do ator surgir sozinho na penumbra ao som dos xingamentos que, segundo orientação da rubrica, devem perdurar para que a cena seja longa e incômoda. Os gritos de “macacos”, assim mesmo no plural, remetem a uma grande torcida em um estádio de futebol, como de fato aconteceu com o jogador Vinícius Júnior, na Espanha, em seguidas partidas pelo Real Madri, desde 2021. Mas há muitos outros casos, não só no futebol, aos quais a cena inicial da peça faz alusão.

Pelo prefácio assinado por Dione Carlos e por entrevista concedida pelo ator²², sabemos que a escrita da peça foi motivada por um acontecimento biográfico, no qual Clayton foi acusado de um crime do qual foi vítima – Nascimento foi também nesse episódio roubado e espancado em um ponto de ônibus da Avenida Paulista. O fato, no entanto, não aparece em primeiro plano na peça. Não há, como nas demais peças estruturadas no formato palestra aqui analisadas, a presença do elemento autobiográfico, individual, convocado e reencenado em cena. O que aparece são diversas narrativas construídas a partir de elementos biográficos de terceiros, inclusive, em alguns casos, elaboradas a partir do contato direto de Clayton com essas pessoas. O autor prefere, assim, se referir à peça não como palestra, mas como peça-denúncia, pois parte de vários

²¹ “Macacos” estreou em setembro de 2016 no festival Niterói em Cena. Pela temporada realizada em São Paulo, em 2022, Clayton recebeu os prêmios Shell e APCA de Melhor Ator.

²² Entrevista disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2022/08/a-ignorancia-sob-escrutinio-em-macacos/> e <https://ruinaacesa.com.br/macacos/>. Acessado em 10 de nov. 2024.

elementos biográficos de outras subjetividades negras. Com isso, o que fica em primeiro plano, sobretudo, é o recorte biográfico de um coletivo, e não a representação metonímica de uma individualidade capaz de representar e ser representativa de um grupo sub-representado, como nas peças-palestra citadas.

Um dos projetos centrais da peça é recontar a História do Brasil pelo olhar de um homem negro. Isso fica mais evidente na segunda metade do texto, quando, por meio de uma aula cênica, o palestrante discorre sobre a colonização, o clientelismo, a formação do Estado Brasileiro, a vinda da corte portuguesa, as diferentes fases da República Velha, as ditaduras e a curta e errática experiência democrática contemporânea. Adotando uma perspectiva afrocentrada, o palestrante desmonta discursos oficiais, como o da democracia racial e o da meritocracia, para questionar a própria existência concreta de democracia no Brasil hoje. Com isso, posiciona a diáspora e a escravização como elementos fundantes do racismo estrutural brasileiro. Seu projeto pode ser resumido no trecho: “o genocídio da população negra é capaz de contar a história do país desde o início da nação até os dias de hoje” (Nascimento, 2022, s/n). A cena, sintética e elucidativa, é acompanhada pelo gesto do ator, que, com um batom, único objeto cênico da peça, delimita um mapa colonial no próprio corpo, em uma tradução do *corpo-tela* proposto por Martins:

Episódio 7: uma aula que você não teve. Neste episódio, teremos uma aula de história. O homem negro utiliza um batom vermelho como giz e seu corpo como uma lousa, refazendo o mapa histórico da colonização brasileira. O traço ao longo da cena é livre (Nascimento, 2022, s/n).

Tanto na dramaturgia de Nascimento quando na de Cristiano há um movimento de reelaboração, seja da história, recontada sob o ponto de vista contra-hegemônico, seja da própria linguagem teatral. Esses dois trabalhos não cabem no modelo europeu empregado por Kinas para traçar a etimologia das peças-conferência, e talvez fosse mais produtivo investigá-los à luz de outras experiências teatrais brasileiras contra-hegemônicas, como as conferências-concerto, que também resultaram da apropriação de modelos pré-existentes para a criação de um formato próprio de teatro e atuação política.

Stuart Hall utiliza o conceito de hegemonia desenvolvido por Antonio

Gramsci para refletir sobre as engrenagens do racismo no interior da cultura. Segundo o autor, a hegemonia cultural não é uma questão de dominação absoluta, nem opera em um sentido só, mas é um estado de negociação e apropriação permanente entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas. Na sua perspectiva, não existe superação, mas uma relação incessante de reorganização das forças políticas e ideológicas em disputa, em um jogo ininterrupto de ocupação de espaços (Hall, 2003).

Nesse sentido, é possível imaginar que uma disputa simbólica também esteja em curso no interior da dramaturgia contemporânea, entre subjetividades hegemônicas e contra-hegemônicas, que confrontam diferentes visões de mundo, linguagens e, conseqüentemente, diferentes leituras da História do Teatro. Isso permite refletir sobre novas estéticas e arranjos dramaturgicos a partir da releitura histórica. Neste caso específico, permite entender o formato peça-palestra como um espaço de disputa e de filiação dentro do teatro brasileiro.

As possibilidades de contato entre as conferências-concerto abolicionistas e as peças-palestra contemporâneas de artistas negros podem facilmente ser refutadas pelo anacronismo, mas podem, sobretudo, ser construídas e acionadas, especialmente quando o teatro e a linguagem teatral são tomados como espaços moventes. Isso permite lançar sobre a história do teatro um “olhar desconfiado”²³, e então contá-la desde os pontos de vista contra-hegemônicos, a partir de experiências vividas no interior do teatro feito aqui.

Referências

ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista. *Tempo Social*. 24(2), p. 101-122, 2012. Acesso em: 12 de set. 2023.

CRISTIANO, Rafael. *Obra branca*. São Paulo: TUSP, 2021. Disponível em: <https://sites.usp.br/dramaturgiasemprocesso/2021/edicao-2021/obra-branca/>. Acesso em: 12 set. 2023.

DESS, Conrado. Notas sobre o conceito de representatividade. *Urdimento* -

²³ Expressão utilizada pela crítica e historiadora Deniele Avila Small em seu curso livre “Leituras desconfiadas da história do teatro”.

Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 43, p. 1-30, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101432022e0206>. Acesso em: 19 fev. 2024.

FARIA, João R. *Teatro e escravidão no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2022.

GOMES, Marcos Nogueira. *Terça sem teatro: "blackface", agência e representações negras na dramaturgia contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Universidade Estadual de Campinas, 2024.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Org.). *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2009.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HURSTON, Zora Neale. How it feels to be colored me. In: BAYM, Nina. *The Norton Anthology of American Literature*. Volume 2, Shorter 7th edition, London/New York: W.W Norton & Company, 2008.

KINAS, Fernando. Carta Aberta: uma peça conferência. *Sala Preta*, São Paulo, v. 5, p. 209-214, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v5i0p209-214>. Acesso em: 12 set. 2023.

LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

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

NASCIMENTO, Clayton. *Macacos: Monólogo em 9 episódios e 1 ato*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o encardido, o branco e o branquíssimo: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SIL, Eduardo. *Resistência negra, teatro e abolição da escravatura*. Trabalho apresentado na XXVI Reunião Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica. 2006. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-476/item/108612-resistencia-negra-teatro-e-abolicao-da-escravatura-no-brasil.html>. Acesso em: 12 set. 2023.

SILVA, Emerson de Paula. Corpo negro e representação. *Revista Legítima Defesa: uma revista de teatro negro*. Ano 2, n. 2. Publicada pela Cia. Os Crespos da Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, segundo semestre de 2016. Disponível em: https://issuu.com/oscespos/docs/ld_02. Acesso em: 07 jul. 2024.



TOLEDO, Paulo B. Sobre Stabat Mater: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, 20(1), p. 198-219, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v20i1p198-219>. Acesso em: 12 set. 2023.

Recebido em: 19/09/2024

Aprovado em: 21/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br