

Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Teatralidades negras

Conrado Dess

Para citar este artigo:

DESS, Conrado. Teatralidades negras. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e119

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)

Teatralidades¹ negras²Conrado Dess³

Resumo

Partindo de uma breve revisão da noção de teatralidade, o artigo propõe uma conceitualização das "teatralidades negras", cruzando perspectivas históricas, filosóficas e sociais. Ao explorar interações entre corpo, memória e história, o texto analisa, a partir de uma perspectiva crítica e multidisciplinar, de que maneira as produções cênicas negras atuam como formas de resistência. Por fim, são discutidas duas práticas artísticas e culturais contemporâneas que produzem formas de teatralidade que podem ser concebidas como negras: o *voguing* e a cultura *ballroom*, considerando especialmente o modo como essas expressões se manifestam no espetáculo sul-africano *Nkoli - The Vogue Opera*.

Palavras-chave: Teatralidades negras. Teatro negro. Cultura ballroom. Vogue. Nkoli - The Vogue Opera.

Black theatricalities

Abstract

Beginning with a brief review of the concept of theatricality, the article proposes a conceptualization of "Black theatricalities" through intersecting historical, philosophical, and social perspectives. By examining the interactions between body, memory, and history, the text offers a critical, multidisciplinary analysis of how Black scenic productions serve as forms of resistance. Finally, it discusses two contemporary artistic and cultural practices — voguing and ballroom culture — that generate forms of theatricality which can be understood as Black, with particular attention to how these expressions are embodied in the South African production *Nkoli - The Vogue Opera*.

Keywords: Black theatricalities. Black theater. Ballroom culture. Vogue. Nkoli - The Vogue Opera.

Teatralidades negras




Resumen

Basándose en una breve revisión del concepto de teatralidad, el artículo propone una conceptualización de las "teatralidades negras", integrando perspectivas históricas, filosóficas y sociales. A través del examen de las interacciones entre cuerpo, memoria e historia, se desarrolla un análisis crítico y multidisciplinario que evidencia cómo las producciones escénicas negras actúan como formas de resistencia. Por último, se analizan dos prácticas artísticas y culturales contemporáneas que configuran manifestaciones de teatralidad concebibles como negras: el *voguing* y la *cultura ballroom*, con un enfoque particular en su expresión dentro del espectáculo sudafricano *Nkoli - The Vogue Opera*.

Palabras clave: Teatralidades negras. Teatro negro. Cultura ballroom. Vogue. Nkoli - The Vogue Opera.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual realizada por Ana Valéria Lessa, jornalista e tradutora graduada em Comunicação pela UFF, bacharel em Língua e Literaturas francesas pela Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processos nº 2021/13665-7, nº 2023/00214-2 e nº 2024/06296-3.

³ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), com bolsa FAPESP, sob orientação de Sílvia Fernandes, com período sanduíche na University of the Witwatersrand (Orientador: Achille Mbembe). Doutorando em Estudos de Teatro e Performance na Universidade de Lisboa/Portugal, sob orientação de José Maria Vieira Mendes. Mestrado em Artes Cênicas pela USP, com período sanduíche em Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Orientador: Óscar Cornago). Graduação em Artes Cênicas com Habilitação em Teoria do Teatro pela USP.  conradodess@usp.br  <http://lattes.cnpq.br/1487255687395914>  <https://orcid.org/0000-0001-9360-306X>

Às vezes, quando estou no teatro, gosto de realizar o que considero um pequeno experimento de quebra da teatralidade. No meio de um espetáculo, em um momento em que me desconecto da cena, olho para os lados para observar o que acontece ao meu redor. Então, deparo-me com a imagem de dezenas de pessoas em uma sala escura, sem janelas, sentadas voluntariamente em poltronas unidirecionadas e olhando fixamente para outras que realizam ações deslocadas do cotidiano em cima de um palco. Por alguns segundos, sou tomado pela estranheza provocada por essa cena da qual me tornei um espectador solitário, para que, pouco depois, essa estranheza se dissipe com a mesma fugacidade com que brotou, conduzindo-me de volta para “dentro” do acontecimento teatral.

Considero esse um experimento de quebra da teatralidade, pois ele é capaz de me subtrair do *espaço-outro* que o teatro instaura para me arremessar de volta ao cotidiano, evidenciando que, sem o fenômeno da teatralidade, o que resta ali são apenas pessoas confinadas em uma sala. A partir desse pequeno exemplo, fica perceptível que podemos notar com facilidade quando a teatralidade está presente ou quando ela deixa de existir. No entanto, no que esse fenômeno consiste exatamente? Josette Féral (2015) concebe a teatralidade convocando a noção de “conceito tácito” delineada por Michael Polanyi (1967), isto é, como uma ideia concreta e manipulável, mas que só pode ser descrita indiretamente, a partir de relações estabelecidas entre essa ideia e uma outra entidade, que, neste caso, é o teatro. Para a autora, trata-se de um processo que decorre de uma série de clivagens que o espectador executa, visando uma reorganização dos sistemas de significação.

Nessa perspectiva, como espectadores, observamos algo — um ator, um objeto, um evento — e, a partir disso, projetamos um espaço-outro, fora do cotidiano. Durante tal processo, esse algo que é observado passa a semiotizar o que está ao seu redor, transformando o entorno em signos que podem ou não ser significantes. Imbricam-se, assim, a materialidade dos corpos ou objetos vistos e uma dimensão ficcional que nunca se completa, mas que, em fricção com o real, produz um espaço deslocado. Esse processo, que é o que Féral define como teatralidade, não é concebido, contudo, como uma operação exclusiva do

espectador, mas resulta de uma dupla polarização que pode partir tanto do observador quanto daquele que é observado, colocando esses sujeitos em situação e promovendo uma experiência de alteridade.

A exploração do conceito elaborada pela autora pode ser compreendida como parte de uma longa linha de investigação teórica, da qual a canônica conceitualização elaborada por Roland Barthes é um marco inicial. Para o ensaísta, a teatralidade é “o teatro sem o texto”, sendo uma construção de signos e sensações que emerge na cena a partir do argumento escrito, “essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (Barthes, 2003 [1954], p. 54). A noção de teatralidade, entretanto, é ainda mais antiga, podendo ser encontrada nos primeiros escritos do diretor russo Nikolai Evréinov (1930). Para o diretor, conforme detalhado por Féral (2015), a teatralidade (*teatralnost*) é um instinto humano, um impulso irresistível, uma vontade quase universal dos homens de transformar as aparências da natureza através do ato de criar ilusões, elaborar simulacros, propondo uma transformação da vida cotidiana. Nessa interpretação, a teatralidade é tomada como algo que se constrói a partir do corpo como uma experiência física ou lúdica, antes mesmo de que seja convocado qualquer tecido intelectual, sendo, portanto, um fenômeno pré-estético. Indicando uma certa ideia de transcendentalidade, a teatralidade é aí concebida como algo que extrapola o teatro e atravessa todas as esferas da vida, o que torna a teatralidade cênica apenas uma de suas expressões (Féral, 2015; Sasse, 2022).

Durante a segunda metade do século XX, sobretudo, o conceito passou a ser frequentemente associado a uma conotação negativa impregnada pela ideia de inautenticidade, especialmente em certas formas de arte formalizadas, estruturadas e vistas como contrárias aos impulsos mais autênticos da vida (Carlson, 2002). No campo das ciências sociais, por exemplo, Elizabeth Burns (1972) define a teatralidade como o fenômeno que se manifesta quando um comportamento é deliberadamente estruturado segundo convenções, deixando de parecer natural ou espontâneo, de modo a provocar um efeito específico nos observadores. Nas artes visuais, o crítico e historiador da arte Michael Fried (2002

[1967], 1980) formulou uma célebre crítica à teatralidade no contexto do minimalismo, argumentando que, ao envolver o espectador como parte ativa de uma obra, a teatralidade retira a autonomia da arte. Para Fried, isso transforma a obra em um evento, aproximando-a de um espetáculo, em vez de manter sua essência como objeto autônomo.

Durante esse período, a noção de teatralidade passou ainda pelo escrutínio de inúmeros outros pensadores, que analisaram seus mais diversos modos de atuação sob diferentes contextos, relacionando-a com noções como textualidade, *mimesis*, texto cênico e encenação, conforme detalha Sílvia Fernandes em *Teatralidades Contemporâneas* (2013). Embora o conceito tenha permanecido quase irremediavelmente atrelado a uma ideia de artificialidade ou à qualidade daquilo que é especificamente teatral por algumas décadas, a virada do século marcou um giro no campo da teoria do teatro, que parece ter proposto uma reconciliação com o termo, atribuindo-lhe significações e operacionalizações consideravelmente mais produtivas.

Fernandes identifica no ensaio *La Théâtralité en Avignon* (2000), de Patrice Pavis, um esforço inovador nesse sentido. Ao analisar as obras da edição de 1998 do Festival de Teatro de Avignon, Pavis propõe um entendimento polissêmico da teatralidade, afastando-a de uma definição abstrata, universalizante e idealista, e aproximando-a da multiplicidade de formalizações, enunciações e temáticas que caracteriza as criações cênicas do início do século XXI, o que revela diferentes sentidos, materializações e formas de construção do conceito. Nesse contexto, inicia-se uma nova etapa da exploração do termo dentro da teoria teatral, que abandona a busca por uma compreensão da teatralidade per se e investe na exploração das características específicas que esse fenômeno pode adquirir nos contextos situados de emergência das práticas cênicas contemporâneas. Exemplos desse movimento são as conceitualizações de “teatralidades liminares” elaboradas por Ileana Diéguez Caballero (2016) e as explorações de “teatralidades dissidentes” realizadas por Sílvia Fernandes (2024).

Neste texto, o interesse recai sobre uma concepção de teatralidade que combina as ideias de Evréinov e Féral, entendendo-a como um fenômeno que atravessa todas as esferas da vida e que, ao ser acionado pelo teatro, adquire

"características propriamente teatrais, valorizadas coletivamente e socialmente profundas" (Féral, 2015, p. 90). A teatralidade, nesse sentido, pode ser compreendida como um processo que nasce de um desejo de ficcionalidade ou estilização, que não se concretiza completamente em um tecido ficcional, mas que, em fricção com o real, produz um espaço-outro, fora do cotidiano, a partir da materialidade de corpos, objetos, eventos e situações. Além de investigar as características constitutivas desse fenômeno sob uma condição específica, o texto explora o que a produção desse espaço pode gerar em termos estéticos, culturais, políticos e sociais, especialmente quando a condição da negridade é atrelada, constituindo as chamadas "teatralidades negras".

Teatralidades Negras

Pensar a possibilidade de teatralidades que possam ser caracterizadas como negras implica reconhecer as especificidades históricas e culturais que moldam a existência desse grupo. Embora seja hoje evidente que, além de laços ancestrais — o que não é pouca coisa —, são limitados os elementos que poderiam sustentar a ideia de uma universalidade negra, o que desmistifica a noção de negridade como uma essência totalizante, podemos, por outro lado, considerar certas conexões históricas que emergem da experiência compartilhada do negro na modernidade (Mbembe, 2018; Mungana, 2019).

Ainda que diferentes formas de distinção entre grupos humanos tenham sido mobilizadas ao longo da história, é apenas na Europa pós-iluminista do século XVIII que raça e preto se sobrepõem, a partir da articulação da diferença racial na construção do pensamento moderno, o que consolidou o homem branco, europeu e anglo-saxão como o ser humano universal e plenamente autodeterminado, aquele a partir do qual todos os outros foram constituídos como desvios ou deformações. Em contraste, a construção desse projeto muito específico de humanidade só foi possível com o engolfamento do seu outro ideal: aquele que, considerado desprovido de qualquer consciência ou autodeterminação, passa a ser denominado como "negro" (Silva, 2022). É nesse momento da história que foi imposta ao africano preto e a seus descendentes a condição patológica que os posicionou no horizonte da morte. Despojado de sua interioridade e reconstituído

como um esqueleto cujas carnes são fantasmagorias e a pele, interdição, o negro se tornou *corpo* percebido como *ser*, convertendo-se no “único de todos os seres humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria”, na própria “manifestação por excelência da existência objetificada” (Mbembe, 2018, p. 21 - 29).

Embora a perspectiva de uma existência objetificada pareça implicar uma condenação eterna à imanência da materialidade — como expressa Frantz Fanon ao afirmar: “Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos” (Fanon, 2008 [1952], p. 104) —, o que a história da negritude revela é que a experiência do negro na modernidade pode ser melhor capturada pelo enunciado de que “os objetos podem e, de fato, resistem” (Moten, 2023, p. 27). Se eventos raciais como o tráfico transatlântico, a escravidão e o *apartheid*, além de outras formas mais contemporâneas de subjugação racial, operam e operaram buscando confinar o negro em uma objetividade opaca e incapacitante, o que não previram é que esses “objetos” falassem, gritassem, vibrassem e se insurgissem, exercendo uma força despossessiva perturbadora.

Como uma energia persistente que desafia tentativas de subjugação, essa força alimentou tanto atos cotidianos de objeção quanto eventos históricos de resistência, como a fundação do Quilombo dos Palmares, a Revolução Haitiana, a Revolta dos Malês, as descolonizações africanas do século XX, o surgimento do Movimento da Consciência Negra na África do Sul, do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos, do Movimento Negro Unificado no Brasil e, mais recentemente, do *Black Lives Matter* como mobilização global. Atos da mesma ordem também emergiram com o florescimento de manifestações artísticas e culturais situadas, como o Renascimento do Harlem⁴, nos Estados Unidos; o Movimento da Négritude⁵, em países africanos e caribenhos; e o Teatro Negro

⁴ A Renascença do Harlem foi um movimento cultural que surgiu na década de 1920, no bairro do Harlem, em Nova York, impulsionado pela migração afro-americana do sul para o norte dos Estados Unidos no início do século XX. Caracterizado por uma explosão na produção artística e intelectual afro-americana, o movimento abrangeu literatura, música, teatro, dança e artes visuais, além de debates políticos e filosóficos, influenciando gerações posteriores de artistas e intelectuais negros.

⁵ A *Négritude* foi um movimento literário, político e cultural que surgiu na década de 1930 entre intelectuais e escritores negros das colônias francesas na África e no Caribe. Capitaneado por figuras como Aimé Césaire, Léopold Senghor e Léon Damas, seu objetivo era valorizar a identidade e a cultura negra em resposta ao

brasileiro, que se estrutura como movimento artístico na virada do século XXI.

Tais atos e mobilizações, longe de representarem acontecimentos isolados, inserem-se em um contínuo histórico que Cedric Robinson nomeia como Tradição Radical Negra. Para o autor, trata-se de uma consciência revolucionária que emerge da experiência histórica de opressão dos povos negros e de uma continuidade das práticas e formas de pensamento que precedem e desafiam a dominação colonial e capitalista, resultando em um conjunto de dinâmicas culturais, intelectuais, artísticas e ativistas que buscam romper e transformar estruturas políticas, sociais, econômicas e culturais hegemônicas. Essa tradição, no entanto, não se limita a desafiar eventos raciais, mas também constrói e preserva ontologias negras dinâmicas e diversas, enraizadas em tradições filosóficas africanas, que são retransmitidas como cultura, de modo a organizar os valores, ideias e concepções que fundamentam essa ideologia de luta (Robinson, 2023).

Fred Moten (2023), por sua vez, chama a atenção para o fato de que essa tradição possui uma estética específica, que ele denomina como "estética radical negra" e que se manifesta na ruptura das normas vigentes, na *quebra* do tecido hegemônico, por meio da improvisação. Central a esse processo, a improvisação é aí compreendida como uma manifestação não planejada que brota de um impulso intuitivo derivado de uma anterioridade negra — uma condição que escapa às categorias temporais e epistemológicas hegemônicas — e que não se refere a um conhecimento formal, mas a uma forma complexa de sensibilidade intuitiva e corporal, profundamente enraizada na experiência histórica e cultural da diáspora africana. Ao operar enquanto forma de resistência e construção de identidades, a improvisação se configura, nesse contexto, como uma epistemologia.

Tendo em vista que esse ato de improvisar — sem saber previamente ou conscientemente o que será feito, mas com a capacidade de criar algo potente, coerente e pleno de sentido — implica um “colocar-se em cena” não apenas no

racismo e à opressão colonial. Além de sua relevância literária, o movimento desempenhou um papel importante nas lutas anticoloniais, influenciando processos de independência africanos e a formação do pensamento pós-colonial.

teatro, mas em diversos contextos sociais, é possível vislumbrar uma teatralidade específica que emerge dessa estética, originada a partir da relação entre o corpo negro e aquele que o observa, ou, de forma ainda mais significativa, do modo como esse corpo desafia o olhar de um espectador que tende a objetificá-lo.

Para Moten, é precisamente a complexidade dessa experiência estética que escapa à crítica de Michael Fried à teatralidade. Ao apontar uma relação de dependência entre o objeto e o espectador, Fried concebe a teatralidade como um processo que compromete a autonomia da obra. Moten, no entanto, argumenta que essa relação não se limita a uma falha ou perda de autonomia. Pelo contrário, ela pode ser uma interação produtiva, especialmente no contexto da negritude. Se considerarmos o corpo negro um objeto — um exercício meramente teórico —, a relação espectador-objeto se inverte: ao colocar-se em cena, o corpo negro propõe uma interação que subverte a separação entre sujeito e objeto que Fried buscava preservar, promovendo uma situação de alteridade. Nessa perspectiva, a teatralidade que se manifesta não enfraquece a “obra”, mas atua como um processo que permite ao corpo negro exercer sua agência, recusando a objetificação. Ao afastar-se de uma relação de dependência, essa concepção da teatralidade gera uma interação que obriga o espectador a reavaliar sua posição de sujeito e sua relação com o objeto — um objeto que resiste. Nesse sentido, o que pode ser aí compreendido enquanto teatralidade (negra) se constitui como uma espécie de substrato estético e político da resistência, em que o corpo negro, através da performance, desestabiliza as estruturas de poder que o confinam.

Atos de objeção como os citados anteriormente, impregnados por uma estética negra que irrompe densa e vivamente, mostram como a resistência do objeto acontece por meio da performance. Através dela, o corpo negro se desloca de uma condição de hipervisibilidade⁶, revelando a “corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual, performático, como episteme” que “fecunda as cenas,

⁶ Saidiya Hartman (2022) define a hipervisibilidade como uma condição em que corpos negros são excessivamente expostos e visíveis na sociedade, sem que essa visibilidade se traduza em reconhecimento ou agência. Em vez de garantir direitos ou uma presença legitimada, a hipervisibilidade reforça estereótipos e vulnerabilidades, submetendo esses corpos à vigilância constante e à violência, sem conferir-lhes autonomia. Essa forma de visibilidade, paradoxalmente, transforma o corpo negro em objeto de controle e subjugação.

expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, memória, de afetos e de ações” (Martins, 2021, p. 162). Em vez de buscar uma "visibilidade plena" nos moldes tradicionais, o corpo negro assume, dessa maneira, uma condição que Leda Maria Martins descreve como “corpo-tela”:

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: o corpo pólis, o corpo das temporalidades: espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo voz/inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações do corpus social (Martins, 2021, p. 162).

É, assim, através do performar — seja no campo artístico, nas ações políticas ou no cotidiano —, que esse corpo não apenas desafia os regimes de visibilidade hegemônicos, mas também (re)afirma sua subjetividade e agência, em um confronto que reconfigura o espaço-tempo. A performance, nesse sentido, torna-se mais do que expressão: ela é uma prática ontológica de realização e produção de saberes, um gesto que reivindica a memória e a plenitude do sujeito⁷:

O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto. Performar, nesse sentido, significa inscrever, repetir transcribando, revisando, e representa "uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória". A memória dos saberes dissemina-se por inúmeros atos de performance, um mais-além do registro gravado pela letra alfabética; por via da performance corporal — movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc. (Martins, 2021, p. 130).

⁷ Falar sobre o corpo negro em performance é um exercício que também evoca a noção de *performatividade*. Fernandes (2011), ao discutir as conceituações de performatividade e teatralidade trazidas por Josette Féral, ressalta que o teatro se organiza em torno de uma narrativa e de representações que utilizam códigos para registrar simbolicamente o que está sendo tratado. Já a performance se configura como uma expressão de desejos e energias em movimento, buscando desconstruir essas mesmas estruturas. Embora Féral proponha a teatralidade e a performatividade como conceitos antagônicos, sua abordagem sugere que a teatralidade emerge justamente desse confronto entre as estruturas simbólicas e estáveis do teatro e os fluxos dinâmicos — gestuais, vocais e emocionais — da performance. Esses fluxos, sempre em construção, criam espaços de expressão cênica mais fluidos e instáveis. Apesar da relevância dessa discussão, este artigo opta por focar especificamente na ideia de teatralidade, abordando a performatividade apenas de maneira tangencial e tomando-a como algo que nasce a partir do corpo do performer e precede o fenômeno da teatralidade.

Em seu clássico ensaio *The Characteristics of Negro Expression* (2000 [1934]), a antropóloga e escritora Zora Neale Hurston⁸ destaca a performance como algo intrinsecamente ligado à vida cotidiana dos negros, sendo expressa através de gestos expansivos, ritmo e criatividade linguística, o que torna a teatralidade (*mimicry*) uma característica central da expressão cultural afro-americana. Alinhando-se com as conceituações de Nicolai Evréinov sobre a teatralidade, Hurston também enxerga esse fenômeno além dos palcos, identificando-o em diversos tecidos da vida social: nos comportamentos diários, na linguagem inventiva, na ênfase emocional que permeia a comunicação. Para ela, essa “vontade de teatro”, esse instinto de “transformação das aparências da natureza”, dos quais Evréinov também fala, são as qualidades que tornam a expressão negra algo vibrante, dinâmico e marcado por uma inventividade que transcende as limitações impostas pela sociedade racista, revelando a possibilidade de uma existência que extrapola o tecido brutal da realidade.

Considerando a teatralidade como o processo que instaura esse espaço-outro, é possível inferir que, quando falamos de teatralidades negras, não estamos apenas nos referindo a uma condição em que a ficção pode surgir, como sugere Josette Féral, mas também a um campo onde uma estética negra pode brotar. Nesse sentido, as teatralidades negras resultam mais de um desejo de estilização, menos de um desejo de ficcionalização, mas definitivamente “de uma vontade deliberada de transformar as coisas” (Féral, 2015, p. 112). Se, como propõe Hurston, esse desejo de transformação é uma característica central da existência negra, o impulso inicial desse movimento parece emanar daquela anterioridade negra descrita por Moten, que se desdobra em uma performance que encontra na estética um meio possível para lidar com a densidade da existência negra.

Martins exemplifica esse processo de estilização ao destacar que o uso de vestimentas, adereços, pinturas, arranjos cromáticos e enfeites, entre outros elementos, agrega valor à performance, à vida, traduzindo conceitos e hábitos, transmitindo mensagens e compondo códigos estéticos carregados de força e

⁸ Zora Neale Hurston (1891–1960) foi uma escritora, antropóloga e cineasta afro-americana. Reconhecida por seu papel central na Renascença do Harlem, destacou-se por suas contribuições à literatura e pelo estudo das tradições afro-americanas do sul dos Estados Unidos e do Caribe. Além de uma vasta produção literária, Hurston realizou pesquisas antropológicas sobre o folclore afro-americano e caribenho, documentando suas tradições orais e práticas religiosas.

simbolismo. Para a autora, esses elementos operam como processos de "deslocamento, substituição e ressemantização", que têm a função de suturar "os vazios e as cavidades originadas pelas perdas", enfatizando também que a "instituição desse saber alterno, que ainda hoje fermenta várias comunidades negras, modula as estratégias de resistência cultural e social que pulsionaram as revoltas dos escravos, a atuação efetiva dos quilombolas e de várias outras organizações negras contra o sistema escravocrata" (Martins, 2021, p. 106). Profundamente ligado à produção de estratégias de sobrevivência, objeção e reconfiguração de poder, esse processo de estilização é um dos elementos que retira tanto a pessoa negra que performa quanto aquela que a observa da esfera cotidiana, lançando-as ao espaço-tempo da teatralidade negra, onde memória, história, ancestralidade e afeto convergem, criando um vórtex de energia capaz de distorcer o tecido da realidade e sinalizar novos mundos possíveis.

A partir do exercício proposto aqui de atribuir uma qualidade primária a essa teatralidade específica, é possível vislumbrar como tal fenômeno se manifesta em práticas artísticas e culturais contemporâneas. Convocando aquela consciência revolucionária da qual fala Robinson, formas de teatralidade negra podem ser identificadas em práticas como o hip-hop, com suas falas incisivas, ritmos marcantes e movimentos estilizados; nas escolas de samba, com suas fantasias grandiosas, desfiles coreografados e percussões intensas; nas religiões de matriz africana, com seus rituais simbólicos, vestimentas ricas e batidas ancestrais. No teatro, essas teatralidades também são identificadas nas obras de diversos artistas e companhias brasileiras que, pelo menos desde o início do século passado, têm trabalhado para desenvolver formas teatrais centradas na negritude, que brotam da cena, entrelaçando tecidos históricos, sociais, políticos e culturais.

Desde os grupos pioneiros nessa exploração, como a Companhia Negra de Revistas, o Teatro Experimental do Negro (TEN), o Teatro Popular Solano Trindade, o Balé Brasileira, até os coletivos contemporâneos de teatro negro, como o Bando de Teatro Olodum, a Cia. dos Comuns, o grupo Caixa Preta, a Cia. Burlantins, o Grupo NATA, o Coletivo Legítima Defesa, o Coletivo Negro, a Capulanas Cia. de Arte Negra, a Cabeça Feita - Cia. de Arte Negra, o Grupo Emú, o Bambarê Arte e Cultura Negra, entre muitos outros, além dos artistas que participam dessa cena

individualmente ou em projetos pontuais, o que se nota é uma exploração estética da negridade em suas mais diversas formas, como detalha Salloma Salomão (2018, p. 16):

O que se tem assistido e estimado é uma teatralidade negra múltipla e carregada de conteúdos políticos sobre relações de classe, raça e gênero e, ao mesmo tempo, atravessada por valores civilizatórios africanos ressignificados e atualizados, imaginários modernos afrodiaspóricos reconfigurados para textos e corpos. São também micro-histórias e ficções fragmentárias e quase sempre incompletas, constructos abstratos inacabados, erguidos para solapar e interditar as narrativas já rotas, mas ainda válidas e saturadas da centralidade, superioridade e unicidade da visão ocidental, cristã, branca, heteronormativa e masculina. São, sobretudo, elaborações diversas em torno da autoconstrução de mulheres negras, o genocídio da juventude negra, as microfissuras do racismo interpessoal e estrutural, os efeitos causados por subjetividades adoecidas pela desigualdade racial e pela misoginia. O que se pode ver, além da luta por existir em um espaço tradicionalmente branco e privilegiado, é a constante busca por sofisticadas simbologias sonoras, visuais, gráficas, imagéticas, coreográficas, poéticas e corporais de origem negro-africana.

Ao tensionarem o tecido histórico da negridade, colocando em questão tanto as ontologias forjadas na diáspora quanto aquelas originárias da África pré-colonial, as teatralidades negras propõem uma nova possibilidade de relação entre o sujeito histórico negro e aquele que o observa. Nesse sentido, o entendimento de Josette Féral, que argumenta que a teatralidade não é uma propriedade inerente ao corpo, espaço, sujeito ou objeto, mas um fenômeno processual que só se manifesta na interação entre eles, dialoga diretamente com as práticas cênicas negras. Se, como a autora sugere, a teatralidade se dá por meio de clivagens que “impõem ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente” (2015, p. 112), esse jogo, no caso das teatralidades negras, é inundado pelas dinâmicas da ancestralidade, da memória, da história e da estética radical negra, provocando uma espécie de vibração que (re)estrutura a ética no olhar do observador e na relação que pode se estabelecer entre espectador e atuante. Para Moten, esse processo é justamente a “teatralidade essencial da pretitude, da mercadoria que objeta materialmente além de qualquer discurso subjetivamente postulado”, isto é, “uma teatralidade que reconstitui e redobra o domínio da ética” (Moten, 2023, p. 336).

Embora a ideia de uma “teatralidade essencial da pretitude” possa parecer problemática, é inegável que, ao instaurar a teatralidade como um campo ético,

as práticas cênicas negras contemporâneas evocam processos capazes de ressoar amplamente com a diversidade da experiência desse grupo, dialogando de maneira profunda e plural com os múltiplos sujeitos que o compõem. Como produções desse movimento, as teatralidades negras reformulam as ontologias do sujeito negro na vida e na cena, reconfigurando as interações possíveis entre corpo, memória e história, ao mesmo tempo em que (re)inventam os termos pelos quais a negridade se apresenta e é percebida pelo olhar externo. Com efeito, essas teatralidades negras não apenas evocam a negridade, mas também a produzem ativamente, instaurando, a partir da subjetividade do sujeito negro e de sua experiência histórica, uma condição de alteridade radical na qual a diferença racial pode ser, ao menos, problematizada.

Dentre as inúmeras criações cênicas que operam nesse sentido, este texto examina, a seguir, o espetáculo sul-africano *Nkoli - The Vogue Opera* (2023), considerando especialmente a teatralidade das duas práticas artísticas e culturais que fundamentam a obra e cujas raízes estão profundamente ligadas à experiência e estética negras: o *voguing* e a *cultura ballroom*.

Da Passarela ao Palco

Na cena inicial do icônico documentário *Paris is Burning* (1990), vê-se uma figura feminina entrando em um salão de baile como se ocupasse a passarela de um desfile de moda. Com um grande chapéu de plumas, longas luvas pretas e um pomposo traje dourado com babados brilhantes e gigantescas mangas bufantes, ela caminha pelo espaço, sob gritos e aplausos de uma plateia entusiasmada. Seus passos são rápidos, porém curtos, o que a faz progredir, no ritmo da música, de maneira estilizada. Seu rosto, intensamente maquiado, permanece impassível, como o de uma supermodelo que estampa a capa de uma revista de moda. Conforme avança, ela alterna poses e gestos elegantes. Seus braços fazem movimentos precisos, girando sobre a cabeça de forma tão rápida que suas mãos mal podem ser vistas. Então, ela começa a desprender partes do vestido, provocando uma reação ainda mais inflamada da plateia. Trata-se de Pepper LaBeija, uma das figuras mais emblemáticas da cena *ballroom* e da comunidade LGBTQIAPN+ da Nova York dos anos 1980.

Como marco inicial do documentário, essa cena captura com precisão a intensidade visual e a importância social dos *drag balls* para as comunidades nova-iorquinas marginalizadas da época, formadas majoritariamente por pessoas LGBTQIAPN+ negras e latinas. Esses eventos, que fazem parte do que hoje se conhece como cultura *ballroom*, tiveram sua semente plantada no final do século XIX, em Nova York, em bailes de máscaras onde homens e mulheres do mesmo sexo dançavam em pares e participavam de competições de fantasias. Nas décadas seguintes ao seu surgimento, tais bailes ganharam ampla popularidade na cidade, atraindo milhares de participantes, até que essa crescente visibilidade também levou a uma intensificação da repressão policial, particularmente no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando passaram a ser marginalizados e associados aos guetos urbanos. Apesar de serem inicialmente frequentadas por pessoas de todas as raças e etnias, as competições foram se tornando progressivamente mais injustas com as participantes negras, o que culminou no surgimento de fronteiras raciais que levaram à criação de bailes exclusivamente negros na década de 1960 (Lawrence, 2011).

É nesse momento que a cena *ballroom* adquire os contornos pelos quais é conhecida hoje. Nos *balls*, marcados por uma teatralidade exagerada e por uma extravagância visual exuberante, os participantes desfilam por uma passarela imaginária, competindo por troféus simbólicos e prêmios em dinheiro. As categorias variam, incluindo o rosto mais bonito, o corpo mais curvilíneo, o traje mais opulento, a melhor imitação de estrelas de Hollywood, entre muitas outras. Enquanto um mestre de cerimônias narra cada apresentação, improvisando e estimulando o clima festivo com um linguajar característico da cena, um painel de juízes avalia as performances, decidindo quem serão os vencedores de cada noite.

Grande parte dos participantes das competições que aconteciam nos anos 1980 pertencia a *houses*, que se constituíam como agrupamentos afetivos que ofereciam apoio emocional e social a seus membros, frequentemente jovens negros e latinos excluídos de suas famílias por sua identidade *queer*. Cada um desses grupos era liderado por uma *house mother* ou *house father*, que atuava como uma espécie de figura materna ou paterna, protegendo, acolhendo e orientando seus "filhos". Mais importante do que os prêmios em dinheiro

concedidos aos vencedores era a aceitação e o senso de realização que a vitória em um *ball* trazia, algo que essas pessoas dificilmente conseguiam alcançar em outros espaços sociais. Ao proporcionarem status aos seus vencedores, as competições garantiam poder e fama local tanto ao indivíduo quanto à sua *house*, gerando um profundo sentimento de reconhecimento dentro da comunidade.

Em meio a intensidade que caracterizava as disputas, a rivalidade entre as *houses* adquiriu caráter formal, manifestando-se através do *shade*, um tipo de crítica espirituosa e sutil que permitia aos competidores menosprezarem uns aos outros sem ofensas diretas. Na passarela, o *shade* se transformou em movimentos como quedas abruptas, caminhadas exageradas, giros e gestos rápidos com as mãos, que se moviam como lâminas afiadas, desafiando o oponente. Com o tempo, esses movimentos se tornaram mais elaborados, incorporando ritmo, precisão e teatralidade, o que culminou no surgimento do *voguing*, uma modalidade de dança estilizada que integra poses de supermodelos e movimentos ágeis e calculados, inundados por uma dramaticidade intensa, e que se estabeleceu como a essência dos *balls* a partir da década de 1980.

Nas competições, diversas categorias se concentravam na habilidade dos participantes de performar papéis de gênero, ora se aproximando, ora se distanciando dos padrões binários do masculino e feminino, o que permitia que as dissidências sexuais e de gênero ali presentes fossem expressas de diferentes formas. Para os participantes negros, especialmente, a capacidade de se aproximar dos padrões hegemônicos de gênero e sexualidade representava uma estratégia crucial para reduzir sua vulnerabilidade diante da violência que existia nos grandes centros, já que a forma como esses corpos eram "lidos" pela sociedade dependia diretamente de como o gênero e a raça eram por eles performados (Bailey, 2011). Outras categorias se concentravam na capacidade dos participantes de mimetizar papéis sociais específicos. Um exemplo disso é a categoria *executive realness*, na qual os concorrentes precisavam convencer o júri de sua capacidade de encarnar a imagem de um alto executivo com precisão e elegância, o que lhes permitia experimentar momentaneamente uma outra realidade, como detalha a *drag queen* Dorian Corey:

Na vida real, você não consegue um emprego como executivo a menos

que tenha um certo nível educacional e oportunidades. Agora, o fato de você não ser um executivo se deve meramente à posição social que você ocupa na vida. Essa é a verdade. Pessoas negras têm dificuldade em chegar a qualquer lugar. E aquelas que conseguem geralmente são heterossexuais. No *ballroom*, você pode ser o que quiser. Você não é realmente um executivo, mas está parecendo um executivo. Portanto, você está mostrando ao mundo hétero: "Eu posso ser um executivo. Se eu tivesse a oportunidade, eu poderia ser um, porque posso parecer um". E isso já é uma realização (Paris is Burning, 00:15:00).⁹

Nesse sentido, o espaço-outro instaurado pela teatralidade que ali se manifestava constituía uma estratégia dupla de sobrevivência. Em primeiro lugar, no âmbito social, visto que os *balls* proporcionavam um ambiente seguro, no qual os participantes podiam testar as performances de gênero que os tornariam menos visíveis diante da violência urbana, além de funcionarem como refúgios onde os negros podiam se expressar livremente sem o temor de represálias. Em segundo lugar, esses eventos desempenhavam um papel crucial na sobrevivência subjetiva e emocional dos participantes, já que, através da performance e do processo de ficcionalização que era realizado na passarela, essas pessoas conseguiam, por algumas horas, emular uma condição social apenas imaginada, que lhes proporcionava a força emocional necessária para continuar enfrentando as dificuldades da vida cotidiana. Como pontua Pepper LaBeija, os *balls* ofereciam a esses grupos uma razão para continuar vivendo ao operarem como uma válvula de escape frente às opressões impostas pela realidade:

Esses bailes são mais ou menos nossa fantasia de ser uma superestrela, como o Oscar, algo assim. Ou estar em uma passarela como modelo. Muitas dessas crianças que estão nos *balls* não têm nada. Algumas delas nem comem. Elas vêm para os bailes morrendo de fome. Dormem em associações de menores, no pier ou em qualquer outro lugar. Elas não têm uma casa para onde ir, mas saem, roubam algo, arrumam-se, vêm para o baile e vivem aquela fantasia por uma noite. (Paris is Burning, 1990, 00:06:43).¹⁰

⁹ In real life, you can't get a job as an executive unless you have the educational background and the opportunity. Now the fact that you are not an executive is merely because of the social standing of life. That is just a pure thing. Black people have a hard time getting anywhere. And those that do are usually straight. In a ballroom, you can be anything you want. You're not really an executive, but you're looking like an executive. And therefore, you're showing the straight world: I can be an executive. If I had the opportunity, I could be one, because I can look like one. And that is like a fulfillment. (Tradução nossa)

¹⁰ Those balls are more or less like our fantasy of being a superstar, like the Oscars or whatever... or being on a runway as a model. A lot of those kids that are in the balls, they don't have two of nothing. Some of them don't even eat. They come to balls starving. They sleep in under-21 or on the pier or wherever. They don't have a home to go to, but they'll go out and they'll steal something and get dressed up and come to a ball for that one night and live the fantasy. (Tradução nossa)

Nos depoimentos de Corey e LaBeija, é possível identificar como os *balls* configuraram e configuram uma estratégia de resistência caracterizada pela irrupção da mesma consciência revolucionária que fundamenta a Tradição Radical Negra. Enquanto, em outros contextos, essa consciência assume formas como ativismo ou luta política, nessa comunidade específica, ela se manifesta como performance, forma na qual a improvisação que origina cada gesto, ritmo ou movimento brota daquela anterioridade de onde emerge a estética radical negra. O desejo de estilizar, ficcionalizar ou simplesmente transformar a realidade é, nesse processo, a força motriz que permite que essa performatividade negra produza uma teatralidade igualmente negra, advinda justamente da capacidade desses “objetos” de resistir.

A força política e social de tais discursos foi, por sua vez, um dos fatores que impulsionou o sucesso do documentário *Paris is Burning*, o que aumentou significativamente a visibilidade dos *balls* e possibilitou que a cultura *ballroom* ganhasse maior projeção no *mainstream* a partir dos anos 1990. O *voguing*, por exemplo, tornou-se um elemento central da cultura pop, influenciando coreografias e performances de grandes estrelas da música, sendo o exemplo mais emblemático o videoclipe *Vogue* (1990), de Madonna. Ao oferecer um espaço seguro, onde uma população marginalizada por opressões interseccionais baseadas em classe, gênero, raça e/ou sexualidade podia se expressar livremente, a cultura *ballroom* se enraizou nas comunidades LGBTQIAPN+ de todo o planeta, deixando um impacto cultural profundo que se reflete, hoje, até em programas televisivos de grande audiência, como a franquia global *RuPaul's Drag Race*. Ao se expandirem pelo mundo, os *balls* incorporaram ainda as características culturais específicas de cada região aonde chegaram, como no Brasil, onde o número de *houses* e *balls* cresceu consideravelmente nos últimos anos (Santos, 2018).

É essa forma de teatralidade, juntamente com todo o tecido histórico a ela atrelado, que o espetáculo *Nkoli - The Vogue Opera* incorpora como linguagem cênica. Criada pelo compositor sul-africano Philip Miller e dirigida em sua montagem original pelo britânico Rikki Beadle-Blair, a ópera estreou em novembro de 2023, em Joanesburgo, e conta a trajetória do ativista Simon Nkoli (1957 - 1998).

Figura central na luta pelos direitos LGBTQIAPN+ dentro dos movimentos anti-*apartheid* da África do Sul, Nkoli foi preso na década de 1980 ao lado de outros líderes do movimento, passando quatro anos encarcerado sob a ameaça de pena de morte. Sua prisão não apenas ressaltou sua relevância na luta contra a opressão racial, como também ajudou a conectar as causas raciais e LGBTQIAPN+, tanto em seu país quanto no mundo. Ao se tornar um dos primeiros homens negros sul-africanos a declarar publicamente que vivia com HIV, Nkoli desempenhou, ainda, um papel crucial na conscientização sobre o HIV/AIDS, consolidando-se como uma voz fundamental na construção de uma sociedade mais inclusiva na África do Sul pós-*apartheid*.

Para contar a vida do ativista desde a juventude até sua morte precoce, o espetáculo se estrutura como uma competição de *voguing* no estilo dos *ballrooms*¹¹. Cantado em inglês, com partes em zulu, tsuana e soto, o trabalho combina canções líricas originais, *raps*, canções tradicionais de protesto sul-africanas e *spoken word*¹², que são apresentadas em uma longa passarela, onde o elenco de vinte e seis pessoas, composto por atores, cantores, dançarinos e orquestra, quase todos negros, apresenta uma variedade de estilos de performance, incluindo *voguing* e dublagem, de modo a conduzir o público pela jornada do ativista.

Elemento central na construção visual da obra, a projeção combina materiais documentais, como registros em foto e vídeo da vida de Simon, de protestos anti-*apartheid* e da violenta repressão policial que eles sofriam, com elementos visuais da cultura pop, como fontes coloridas e brilhantes, além de imagens gráficas compostas por purpurina, glitter, plumas e paetês. Tais materiais são ainda entrelaçados com elementos gráficos africanos, como as estampas das tradicionais capulanas, resultando em uma narrativa visual que fricciona o passado histórico de luta, a tradição sul-africana e a contemporaneidade dos *balls*. Também navegando por essa amálgama, os figurinos combinam as perucas coloridas, botas de salto, vestidos brilhantes e maquiagem exagerada da cultura

¹¹ Para imagens do espetáculo, ver: <https://vimeo.com/930151723>.

¹² *Spoken word* é uma forma de performance oral em que poesias e textos são declamados de maneira expressiva, destacando o ritmo, a emoção e a presença de palco dos artistas. Os temas abordados frequentemente envolvem injustiças sociais, contracultura e questões de identidade.

ballroom com tecidos, vestimentas e acessórios tradicionais africanos. Enquanto alguns personagens, como os sangomas, feiticeiros tradicionais da região, são representados em trajes quase totalmente realistas, outros, como os policiais, juízes e líderes religiosos cristãos, aparecem em roupas altamente estilizadas, incorporando elementos pop e fetichistas.

Essa intensidade visual que caracteriza o trabalho pode ser tomada como uma representação daquele desejo de estilização que Hurston sugere permear a existência negra. A materialidade das vestimentas, objetos, grafias e imagens apresentadas constitui o eixo simbólico que confere densidade à performance, impregnando-a de elementos que aprofundam o caráter histórico, político e social da encenação. Como meio de expressão central da obra, o *voguing*, por sua vez, engendra um processo no qual a força dos gestos empregados revela que a corporeidade negra, além de constituir um elemento estético significativo, atua como um meio de expressão, produção e agência capaz de atravessar tanto o espaço cênico quanto o social. Dessa maneira, ao integrar os movimentos precisos e estilizados dos dançarinos, o espetáculo não apenas celebra a cultura *ballroom*, mas também transforma o corpo negro em *locus* de poder e beleza, ressignificando percepções enviesadas sustentadas por sistemas de subjugação racial ainda operantes.

A fusão entre *voguing* e ópera é também um elemento que articula a complexidade da experiência negra contemporânea ao mesclar referências culturais tradicionais e expressões modernas. Essa combinação desestabiliza as expectativas habituais do espectador em relação a ambas as formas artísticas, o que estrutura uma linguagem cênica capaz de reconfigurar signos e representações cristalizados. Ao sugerir novas inscrições gestuais e visuais, o trabalho busca, portanto, romper com padrões pré-estabelecidos, criando espaço para representações que desafiam as convenções estéticas e culturais dominantes.

Tal hibridismo de linguagens é ainda central à forma como a obra apresenta a trajetória de Simon Nkoli. Ao mesclar elementos históricos e visuais da cultura *ballroom* e do *voguing* com as marcas coloniais que ainda atravessam o teatro e a ópera, o espetáculo reinscreve a identidade LGBTQIAPN+ de Nkoli e a situa

dentro dos sistemas de opressão que moldaram sua existência, o que estabelece um diálogo direto com as lutas das comunidades *queer* negras atuais. O palco se transforma, assim, em um espaço onde temporalidades distintas se entrelaçam e onde as teatralidades (re)traçam um contínuo (a)temporal espiralar, através do qual a luta dos africanos escravizados ecoa nas lutas de Simon Nkoli, nas dos participantes dos *balls* dos anos 1980 e de hoje, até se entrelaçar às lutas dos artistas negros contemporâneos, que encontram na cena um território fértil para a resistência.

Nesse processo, os corpos negros em performance instauram as teatralidades que se manifestam no trabalho. Desde os narradores, que conectam as cenas com a singularidade dos mestres de cerimônia dos *balls*, passando pelos dançarinos, que formam um verdadeiro coro de competidores de *voguing*, até os atores-cantores, que fundem a canção operística à dramaticidade corporal do *ballroom*, o que emerge são formas de teatralidade profundamente impregnadas pela negritude.

Teatralidades como essas, também presentes em contextos como a militância política, as religiões de matriz africana, as práticas culturais populares, entre diversos outros meios, permitem tanto às pessoas negras que performam quanto àquelas que as observam imaginar uma outra possibilidade de existência. Uma existência na qual a vida negra pode se manifestar em toda sua plenitude e complexidade. Não se restringindo a contestar ou interromper a estrutura do mundo que conhecemos, essas teatralidades negras reafirmam a presença de algo que já está além dessa estrutura, atuando nas margens e fissuras de uma realidade que insiste em se desintegrar.

Referências

BAILEY, Marlon M. Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. *Feminist Studies*, v. 37, n. 2, p. 365-386, 2011.

BARTHES, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003. [1954]

BURNS, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman, 1972.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares* (teatralidades, performances e políticas). Uberlândia: EDUFU, 2016.

CARLSON, Marvin. The resistance to theatricality. *SubStance*, v. 31, n. 2, p. 238 - 250, 2002.

EVREINOFF, Nicolas. *Le théâtre dans la vie*. Paris: Librairie Stock, 1930.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008. [1952]

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidades dissidentes. *Cena*, Porto Alegre, v. 42, n. 1, p. 01-14, 2024.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, v. 9, p. 130-147, 2002. [1967]

FRIED, Michael. *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1980.

HARTMAN, Saidiya. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. New York: W.W. Norton & Company, 2022. [1997]

HURSTON, Zora Neale. The characteristics of negro expression. IN: NAPIER, Winston (Org.). *African American literary theory: A reader*. New York: New York University Press, 2000. [1934].

LAWRENCE, Tim. 'Listen, and you will hear all the houses that walked there before': A history of drag balls, houses and the culture of voguing. In: BAKER, Stuart (Org.). *Voguing and the House Ballroom Scene of New York*. Londres: Soul Jazz Books, 2011.

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

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOTEN, Fred. *Na Quebra: a estética da tradição radical preta*. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023. [2003]

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e sentidos*. São Paulo: Autêntica, 2019.

POLANYI, Michael. *The Tacit Dimension*. New York: Garden City, 1967.

ROBINSON, Cedric J. *Marxismo Negro: a criação da tradição radical negra*. São Paulo: Perspectiva, 2023. [1983].

SALOMÃO, Salloma. Apresentação. IN: SALOMÃO, Salloma (Org.). *Negras insurgências: Teatros e dramaturgias negras em São Paulo: perspectivas históricas, teóricas e práticas*. São Paulo: Capulanas Cia. de Arte Negra, 2018.

SANTOS, Henrique Cintra. *A transnacionalização da cultura dos Ballrooms*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SASSE, Sylvia. Theatricality. In: MRUGALSKI, Michał; SCHAHADAT, Schamma; WUTSDORFF, Irina. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. *Homo modernus — Para uma ideia global de raça*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022. [2007].

PAVIS, Patrice. “La théâtralité en Avignon”. *Vers une théorie de la pratique théâtrale*. Paris: Septentrion, 2000.

Referências Audiovisuais

PARIS IS BURNING. Direção de Jennie Livingston. Estados Unidos: Off White Productions, 1990.

Recebido em: 15/09/2024

Aprovado em: 22/10/2024