



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Poéticas dos corpos pretos, do Brasil a Madri: reverberações

Marcos Antônio Alexandre

Para citar este artigo:

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Poéticas dos corpos pretos, do Brasil a Madri: reverberações. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e124

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)

Poéticas dos corpos pretos,<sup>1</sup> do Brasil a Madri: reverberações<sup>2</sup>Marcos Antônio Alexandre<sup>3</sup>

## Resumo

Este ensaio se propõe a discutir as possibilidades de encontro de quatro espetáculos que foram concebidos em contextos diferentes, Brasil e Espanha, por artistas pretos, a partir de uma proposição de criação pautada nos teatros negros. Para esta escrita, busquei relacionar minhas proposições teóricas sobre os teatros negros com os aportes epistemológicos propostos por Conceição Evaristo, Leda Martins, Onisajé e Soraya Martins Patrocínio, por acreditar que tais proposições estão presentes nas peças *Macacos*, de Clayton Nascimento; *Infiltrado en Vox*, de Moha Gerehou; *Black man solo*, de Malcolm McCarthy; e *El vuelo del Hipotálamo*, de José Ramón Hernández.

**Palavras-chave:** *Black Man Solo. Infiltrados en Vox. El vuelo del Hipotálamo. Macacos.* Poéticas dos corpos.

## Poetics of black bodies, from Brazil to Madrid: reverberations

## Abstract

This essay proposes to discuss the possibilities of meeting for four shows that were conceived in different contexts, Brazil and Spain, by black artists, based on a creative proposition based on black theaters. For this writing, I sought to relate my theoretical propositions about black theaters with the epistemological contributions proposed by Conceição Evaristo, Leda Martins, Onisajé and Soraya Martins Patrocínio, as I believe that such propositions, in some way, are present in the plays *Macacos*, by Clayton Nascimento; *Undercover in Vox*, by Moha Gerehou; *Black Man Solo*, by Malcolm McCarthy; and *El vuelo del Hipotálamo*, by José Ramón Hernández.

**Keywords:** *Black Man Solo. Infiltrado en Vox. El vuelo del Hipotalamo. Macacos.* Poetics of bodies.

## Poéticas de los cuerpos negros, de Brasil a Madrid: reverberaciones

## Resumen

Este ensayo se propone discutir las posibilidades de encuentro de cuatro espectáculos que fueron concebidos en diferentes contextos, Brasil y España, por artistas negros, a partir de una propuesta creativa basada en los teatros negros. Para este ensayo, busqué relacionar mis proposiciones teóricas sobre los teatros negros con los aportes epistemológicos propuestos por Conceição Evaristo, Leda Martins, Onisajé y Soraya Martins Patrocínio, pues creo que tales proposiciones están presentes en las puestas en escena *Macacos*, de Clayton Nascimento; *Infiltrado en Vox*, de Moha Gerehou; *Black Man Solo*, de Malcolm McCarthy; y *El vuelo del Hipotálamo*, de José Ramón Hernández.

**Palabras clave:** *Black Man Solo. Infiltrado en Vox. El vuelo del Hipotálamo. Macacos.* Poéticas de los cuerpos.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Felipe Cordeiro. Doutor em Estudos Literários pelo Pós-Lit-FALE pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

2 O presente artigo nasce como um dos resultados do estágio pós-doutoral, realizado no período de março a julho de 2024, sob a supervisão do prof. Dr. Diego Santos Sánchez, na Universidad Complutense de Madrid.

3 Pós-Doutorado na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Pós-Doutorado na Universidad Complutense de Madrid (UCM), Espanha. Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UNIRIO). Pós-Doutorado no Institute of Performing Arts (NYU), Estados Unidos. Pós-Doutorado no Instituto Superior de Arte (ISA), Cuba. Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFBA). Doutorado e Mestrado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduação em Licenciatura em Letras Português, Inglês e Espanhol pela UFMG. Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista do CNPq. ✉ marcosxandre@yahoo.com 🌐 <http://lattes.cnpq.br/6660342017209730>

 <https://orcid.org/0000-0002-6441-307X>



## Introdução

As poéticas negras se converteram em meus maiores interesses de pesquisa após a conclusão de meu doutorado, quando, em 2004, defendi a tese *Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/espetaculares* e, principalmente, a partir da realização de meu primeiro pós-doutorado desenvolvido no Instituto Superior de Arte, em Havana, e no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFBA, cujo resultado principal foi a publicação, anos depois, em 2017, do livro *Teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Foi o mesmo ano em que tive a oportunidade de fazer o segundo pós-doc no Instituto de Performance e Política das Américas e no Programa de Pós-Graduação da UNIRIO. A partir dessa premissa e diante de um campo vasto e cada dia mais abrangente de possibilidades de estudo, os teatros negros vêm se convertendo, diuturnamente, em tema fundante de minhas produções críticas. Paralelamente, têm se transformado em assuntos principais nos estudos de outros pesquisadores negros que, como eu, buscam identificar, estudar, evidenciar e pautar as inúmeras manifestações estéticas produzidas por artistas pretos e pretas.

Em minhas investigações sobre as produções artísticas negras, por mim nomeadas como poéticas dos corpos, tenho tido a oportunidade de encontrar uma diversidade significativa de trabalhos gestados a partir de perspectivas afrocentradas. Compreendo as poéticas dos corpos como criações textuais que discutem sobre os lugares em que os sujeito(a)s negro(a)s têm levado suas discursividades e enunciações, mediadas pela literatura e pelas relações biográficas e ficcionais possibilitadas pelos teatros negros — textos em que a arte, a performance e a vida se mesclam. Textos que discutem e refletem as espacialidades temporais, colocando-as em diálogo e, por sua vez, confrontando as relações com o presente, o passado e o futuro. Textos que são forjados no contato com encruzilhadas e que se bifurcam em cenas, dramaturgias, narrativas e tessituras textuais que representam espaços intervalares que são múltiplos e polissêmicos. Textos centrados nas corporeidades negras por meio de corpos e



corpos negros/negras pulsantes (Alexandre, 2017, p. 40). Textos enunciados — articulados, concebidos, criados, produzidos — por pessoas pretas e a partir de suas perspectivas enunciativas e subjetivas. Textos que reivindicam os lugares de memórias das populações negras, a partir de suas perspectivas múltiplas, vinculadas às memórias pessoais e coletivas. Textos que retratam personagens pretas humanizadas. Textos que, em suas construções em forma de dramaturgia, narrativa, performance, roteiro, rejeitam qualquer tipo de estereotipia relacionada às pessoas, personas e personagens negras.

A filosofia *ubuntu* tem como fundamento a reivindicação de uma concepção coletiva de vida, a partir de uma perspectiva de que nos constituímos como pessoas uns com os outros. Apesar de nossas construções identitárias pessoais, não existimos em plenitude sem a presença do Outro em nossa vivência. Acredito que as produções artísticas concebidas a partir das perspectivas estéticas dos teatros negros apresentam pautas comuns, principalmente, pelo fato de seus agentes partirem de concepções de mundo em que suas experiências são, muitas vezes, trazidas para seus textos e, posteriormente, para os corpos dos artistas que os interpretam. Dentro dessa perspectiva de produção de textualidades comprometidas com os contextos em que seus executores estão inseridos, no campo da produção dramaturgica contemporânea, é comum encontrar textos que colocam em discussão e refletem sobre as diversas experiências que as pessoas negras vêm vivenciando socialmente.

Muitos intelectuais têm dedicado suas pesquisas à produção de um pensamento crítico suleador, voltado para a reflexão sobre as textualidades afrocentradas em suas diferentes áreas, produzindo, assim, noções epistemológicas fulcrais que, por sua vez, vêm sendo utilizadas em outras investigações e na construção das poéticas pretas. Entre uma gama diversificada e qualificada de pesquisadores, interessa-me, para balizar e validar a escrita deste ensaio, convocar algumas noções críticas de algumas autoras com as quais tenho buscado estabelecer diálogos por meio de minhas pesquisas.

A noção de “escrevivência”, de Conceição Evaristo, é um dos conceitos que atravessa a minha crítica desde o momento em que fui apresentado a ela, quando pude assistir à autora performatizando o seu texto-ensaio intitulado “Da grafia-

desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita”, numa mesa do Seminário Mulher e Literatura.<sup>4</sup> Assim como eu fui e continuo sendo influenciado pelo termo, inúmeros escritores, grupos de teatro e pesquisadores também têm se inspirado pela escrita de Conceição. Em suas palavras:

[...] Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita de mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje, a letra, a escrita nos pertencem também. Pertencem, pois nos apropriamos desses signos gráficos, do valor da escrita, sem esquecer a pujança da oralidade de nossas e de nossos ancestrais. Potência de voz, de criação, de engenhosidade que a casa-grande soube escravizar para o deleite de seus filhos. E se a voz de nossas ancestrais tinha rumos e funções demarcadas pela casa-grande, a nossa escrita não. Por isso afirmo: “nossa escrevivência não é para adormecer os da casa-grande, e sim acordá-los de seus sonos injustos” (Evaristo, 2020, p. 30).

Com Leda Maria Martins, além da admiração intelectual e de poder dividir uma fraterna amizade, que foi construída a partir da realização de inúmeras atividades acadêmicas compartilhadas durante décadas de trabalho juntos, partilho a cumplicidade de ter seu pensamento crítico como base formadora de vários textos que venho produzindo para ler os teatros negros. As atividades que ela desempenha como poeta, dramaturga, diretora, ensaísta, professora e Rainha do Reinado de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá alicerçam a sua pesquisa e justificam o fato de seus escritos serem retomados por pesquisadores não só das Artes, mas de outras áreas de conhecimento. Entre seus posicionamentos teóricos, as noções de “encruzilhada” e “oralitura” têm sido, reiteradamente, citadas em minhas pesquisas sobre as poéticas pretas. Para este texto, tomo de empréstimo suas concepções sobre “corpo-tela” e “tempo espiralar”. Acerca do “corpo-tela”, Leda explicita que:

Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual

---

<sup>4</sup> Posteriormente, tive a oportunidade de ver Conceição performando o texto outras vezes em outros eventos e, anos depois, ela o cedeu para que fosse publicado no livro que organizei, intitulado Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. No texto, Conceição Evaristo (2007, p. 20) argumenta que: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos.” Este trecho é um dos mais citados em trabalhos relacionados com a obra de Evaristo e também com a cultura e a literatura afro-brasileira. Em 2020, o ensaio foi republicado no livro *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, organizado por Constância Lima Duarte e Isabella Rosado Nunes.

e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os 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).

Já em relação ao “tempo espiralar”, entre outras considerações, ela aponta:

Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 23).

Outra pesquisadora que movimenta meus estudos sobre a negritude é Fernanda Júlia Barbosa, Onisajé, por causa de seu olhar de dentro, profundamente atrelado à cultura afrodescendente e que produz um teatro negro pautado a partir de sua vivência como encenadora, diretora, dramaturga, pesquisadora e praticante de candomblé. Um trabalho marcado pelas questões relacionadas com a ancestralidade, realizado por uma “sacerdotisa-encenadora-preta”, como ela mesma se autodeclara. Do pensamento crítico de Onisajé, é imprescindível recorrer à sua definição de “teatro preto de candomblé”:

o projeto poético Teatro Preto de Candomblé, que para além do emprego dos elementos sinestésicos, sinérgicos, sonoros, linguísticos, mitológicos, intelectuais, rituais e plásticos inerentes à ritualidade do axé, é um teatro que toma como paradigma para a construção da cena a história de luta, resistência, ressignificação, representação e reterritorialização construída pelo Candomblé. Objetiva ser um teatro polissêmico, multilingual, que se apresenta como mais uma possibilidade poética no vasto campo de possibilidades do Teatro Negro. Como um ebó (oferenda, presente), ele oferta representatividade e igualdade de presença negra, criatividade e memória, preserva a existência de um universo negro, místico, mítico e espiritual na cena teatral atual. Pretende-se um teatro de reunião de memórias. A memória ritual negra encontra-se com as memórias ancestrais do teatro e deste encontro nasce uma trama potente de linguagens, tecidas pela ancestralidade no terreno das fronteiras identitárias (Onisajé, 2021, p. 35-36).

A ideia de “fabulação” de Soraya Martins Patrocínio também me parece fundante para discutir, estética e dramaturgicamente, a produção contemporânea dos teatros negros. Para Patrocínio (2023, p. 97-98):

Do ato de fissurar pode emergir aquilo que chamamos de Fabulação, a ficção como possibilidade de construção de um espaço onde negras e negros possam existir sem amarras, recriar memórias e temporalidades. Recontar a história. Dedicar-se a um desejo. Fabular é produzir imagens, olhares e identidades a partir da releitura crítica da história: do passado, operando no presente e no futuro, através de uma leitura poética do mundo. Fabular é especular para se produzir rotas de fugas existenciais e estéticas.

Na discussão sobre as poéticas pretas muito tem sido escrito para conceituar os teatros negros. Em *Teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*, utilizei o termo “teatro negro” no singular. É interessante observar que, alguns meses depois da publicação, eu já me questionava sobre o porquê de não ter usado o termo no plural, pois, cada vez mais, o que se tem comprovado é que os teatros negros são múltiplos e plurais em termos estéticos e dramaturgicos. Naquele momento, defendi a perspectiva de que o teatro negro é aquele teatro em que o negro e a sua cultura são protagonistas. Também discuti sobre a importância da existência e da presença de uma corporeidade negra em cena, bem como dissertei sobre a questão do engajamento dentro do teatro negro:

[...] defendo que uma das premissas do teatro negro é ser uma arte engajada e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) panfletária até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões dos afetos e subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais se restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade (Alexandre, 2017, p. 34).

Hoje, em 2024, reafirmo e mantenho esses posicionamentos. Continuo defendendo que os teatros negros devem ter os negros e a sua cultura como protagonistas, devem ser realizados por pessoas pretas e comprometidas com a divulgação de seus afetos, desejos, identidades, memórias, religiosidade, subjetividades etc. Não obstante, tenho ciência de que vários outros apontamentos se somaram às discussões e proposições conceituais sobre os teatros negros e

isso é extremamente importante: saber que os teatros negros são formas artísticas plurais e, por isso mesmo, continuam passíveis de novas concepções e de outros olhares críticos.

Todas essas noções epistemológicas se somam às minhas inquietações intelectuais e são fundamentais para fomentar a minha discussão sobre os corpos pretos nas dramaturgias e cenas produzidas por artistas negras. Para este texto, almejando ampliar o campo de abordagem enunciativa de minhas pesquisas sobre as poéticas pretas, tomo como estudo de caso quatro propostas espetaculares contemporâneas realizadas a partir das perspectivas dos teatros negros: uma produzida no Brasil e as outras concebidas em Madri, Espanha, cidade que escolhi para desenvolver minha pesquisa de pós-doutorado, intitulada “Poéticas dos corpos aqui e alhures: afetividades, dramaturgias, narrativas e performances”. Os trabalhos são *Macacos*, de Clayton Nascimento; *Infiltrado en Vox*, de Moha Gerehou; *Black man solo*, de Malcolm McCarthy; e *El vuelo del Hipotálamo*, de José Ramón Hernández.

A escolha dessas peças se deu pelo fato de todas terem sido concebidas como trabalho solo, cujo protagonista é um homem preto, sendo que também, em todas, os intérpretes são autores das dramaturgias e desempenharam uma função direta ou indireta na direção dos espetáculos. Fato que atesta a observação de que os artistas negros, muitas vezes, assumem diversas funções em suas montagens, incluindo também outras pessoas pretas na equipe responsável para a construção espetacular.

## Macacos

Dentro do contexto artístico dos trabalhos produzidos no Brasil, eu poderia escolher inúmeros espetáculos pela diversidade de peças pretas que são montadas atualmente. No entanto, optei por *Macacos* e justifico que o maior motivo diz respeito ao fato de que a peça virou uma obsessão nas minhas pesquisas sobre os teatros negros, sendo que já a tomei como exemplo para corroborar minhas análises em outros textos que venho escrevendo.

*Macacos* é o solo concebido por Clayton Nascimento, da Cia do Sol, e vem,

desde 2015, sendo apresentado e cumprindo temporadas em diferentes teatros, lotando os espaços por onde é apresentado. Na montagem, Nascimento, além de atuar, assina a direção e a dramaturgia do trabalho, que recebeu mais de uma dezena de prêmios, entre eles: “Melhor Ator Prêmio Shell 2023” e “Melhor Ator Prêmio APCA 2023”. A dramaturgia foi publicada pela editora Cobogó, em 2022, com o subtítulo de “Monólogo em 9 episódios e um ato” e o texto teve como mote a situação vivenciada pelo goleiro Aranha que, em 2014, foi ofendido com xingamentos por parte da torcida tricolor gaúcha. Além da questão do racismo, a peça de Clayton Nascimento aborda e discute várias situações vividas por pessoas negras na sociedade brasileira. Como artista-criador, Nascimento cria uma performance que dialoga com nomes como Elza Soares, Bessie Smith, Machado de Assis e Dona Maria do Carmo (sua mãe). O texto estimula uma discussão que, por meio de uma dramaturgia marcada por fatos históricos poucos conhecidos pela população brasileira, leva para a cena as contradições de nosso tempo, promovendo um debate sobre os lugares sociais nos quais o racismo atua.

Cada “Episódio” coloca o leitor/espectador diante de fatos que se fazem presentes nas escrivências de uma grande parcela da população negra brasileira. Os “Episódios” extrapolam, em termos de ações, as páginas do texto, implodindo em cena no corpo pulsante de Clayton de Nascimento. É surpreendente a forma como o autor reimprime novos olhares sobre a dita história “oficial brasileira”, exaltando os lugares de pertencimento das sujeitas e dos sujeitos. O texto nos coloca diante de momentos difíceis, de violências simbólicas, psicológicas, físicas, mas também traz momentos sublimes para falar de afetividades, das identidades e das subjetividades pretas.

Se sabemos como tem acabado a vida do negro no Brasil nos últimos anos, nós já sabemos como acabará esta peça. Então avise a todos: *o macaco chegou*. Mas o macaco antes de ser macaco, ele, pelo menos aqui nesta peça, o macaco vai escolher quem ele quer ser. Escolher ser. O macaco então pode se chamar Wellington, Whashington, Jonathan, Claudia, Cleusa, Clayton, Danielle, Jhonny. Mas o macaco também pode escolher ser o Betinho, escolher ser o Cadu, ser o Amarildo, a Agatha. Mas o macaco, ele também pode ser (como numa espécie de ilusão), o macaco também pode ser uma estrela (Nascimento, 2022, p. 20).

Cada nome citado — convocado — nos remete a uma história de memória pessoal e coletiva de pessoas pretas brasileiras.

Figura 1 – Macacos. Clayton Nascimento. Foto: Marcos Alexandre.



Na realização de minha pesquisa de pós-doutorado em Madri assisti a vários espetáculos, sendo a maioria deles produções que privilegiaram o texto. Muitas montagens foram construídas a partir de uma perspectiva contemporânea, trazendo em suas dramaturgias temas voltados para as causas sociais, como o anticiganismo, e discutindo temáticas relacionadas às questões de gênero, ao abuso feminino, aos preconceitos de classe e de raça, à aparofobia, ao capacitismo etc. As peças que aqui trago para discussão, apesar de terem suas dramaturgias embasadas em um forte apelo à palavra, cenicamente, apresentam um caráter performativo que as destaca em relação às outras e, por sua vez, as aproxima da obra de Clayton Nascimento.

### Infiltrado en vox

A peça de Moha Gerehou atendeu às minhas expectativas por se tratar de um trabalho com uma perspectiva negra realizado na cidade de Madri. Foi o

terceiro espetáculo que assisti na cidade, no dia 6 de abril de 2024, no Teatro del Barrio, um espaço teatral localizado em Lavapiés, bairro onde residem milhares de latinos e estrangeiros de vários países. A peça tem dramaturgia do próprio intérprete, Moha Gerehou, negro com formação em jornalismo; e direção de Claudia Coelho e Anahi Beholi, ambas mulheres negras e atrizes. Na sinopse divulgada, encontramos as seguintes informações:

Moha Gerehou es activista, periodista, escritor y experto en redes sociales. Ha sido presidente de SOS Racismo. Y desde todos esos lugares ha impulsado la conciencia y el movimiento antirracista. Últimamente lo preocupa mucho el empoderamiento que sienten bastantes personas para ser racistas. Un empoderamiento que viene incluso de la esfera institucional. Fue así como se le ocurrió infiltrarse en VOX. Porque ha repetido que es español más veces que el mismísimo Santiago Abascal.

Su intención era utilizar las siglas y plataformas del partido como altavoz para desarticular el mensaje discriminatorio que transmite esta organización política. También era esencial para él demostrar que en España el racismo se reconoce solo en las acciones de la entidad, pero tenemos que mirarnos más el ombligo: el racismo está caladísimo en la sociedad y lo desplegamos y exhibimos a todas horas. Buscaba, además, evidenciar cómo la desinformación es un arma esencial de la extrema derecha. Y analizar qué ocurre cuando una persona que se ha ganado una credibilidad social defiende causas antagónicas con su visión del mundo.

Moha debuta ahora en el lenguaje escénico para contar esta experiencia. Tremenda experiencia. No desiste de su tono de siempre: la ironía, el humor, la crítica. Se apoya en la tecnología *deep fake*, una técnica de vídeo en pleno auge que permite mostrar imágenes falsas del rostro de una persona, y de la que aquí se encarga el colectivo United Unknown.

La inmersión y transformación de Moha ha tenido un coste emocional para él. Pero es que no ser racista no basta: hay que ser antirracista. [...] (*online*).<sup>5</sup>

Em cena, utilizando a estrutura de uma palestra-performance, o ator divide com o espectador a experiência que teve a partir de seu contato como integrante do Vox, um partido de extrema-direita espanhol fundado em 2013 e que ganhou destaque a partir das eleições de 2019, assumindo 24 cadeiras no Congresso dos Deputados. O partido apresenta uma plataforma nacionalista, extremamente conservadora e eurocêntrica, com um posicionamento contrário à imigração “ilegal”, ao movimento independentista catalão e às políticas progressistas relacionadas ao feminismo e aos direitos LGBTQIAPN+. Em termos políticos, a

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://teatrodobarrio.com/infiltrado-en-vox/>. Os realizadores do espetáculo comentam sobre a obra no vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMCHJS8mJxA&t=90s>.

ascensão do Vox tem produzido debates na Espanha sobre o crescimento do populismo e da política de extrema-direita na Europa. Não há como assistir ao espetáculo e não pensar nas ações da extrema-direita, que também assolam o Congresso no Brasil, com pautas tendenciosas, além de ultraconservadoras, autoritárias, anticomunistas e extremamente nacionalistas.

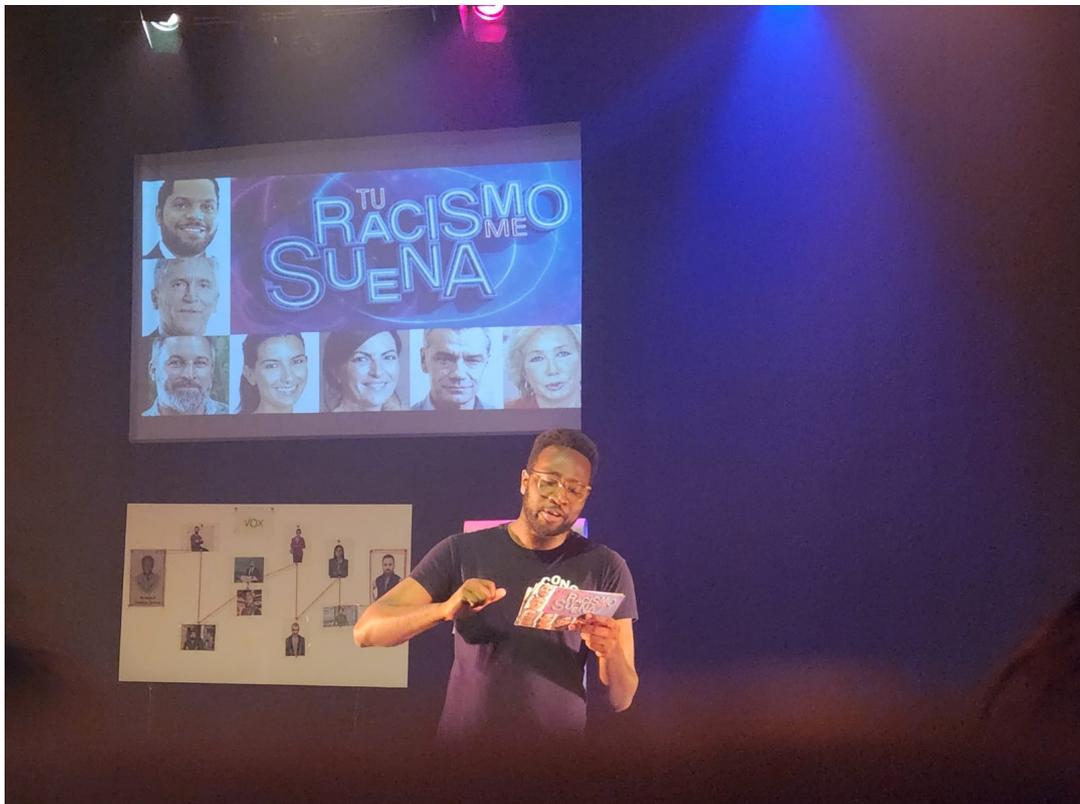
A montagem é profundamente atual e conversa muito com a situação sociopolítica brasileira. Esteticamente, além de utilizar as estratégias da palestra-performance, o ator/jornalista também se apropria das possibilidades intermediáticas para a construção espetacular de sua peça, que conta com o uso de áudios, vídeos, fotografias e slides — elementos que integrarão a sua performance e que contribuirão para o acompanhamento e entendimento do roteiro das cenas que serão apresentadas. Dramaturgicamente, a peça é dividida em quadros — atos, capítulos — que vão sendo apresentados, segundo o autor/performer, para explicar as etapas utilizadas por ele para se infiltrar no partido: “El método Gallardo”, “El Contacto”, “El Negro de Vox”, “La llamada con Abascal”, “El Golpe por España”, “Hagamos antirracismo”, “Vox no existe”, “Epílogo”. Há, no palco, um quadro com folhas/cartazes, em que estão descritos cada quadro, e, à medida que eles vão sendo cumpridos — como em uma agenda de compromissos que vão sendo taxados — ou melhor, que vão sendo performatizados cenicamente, o intérprete vai mudando o cartaz — a cena, o ato — passando para a próxima página — cena, ato —, dando mais detalhes sobre a sua “proeza” de ser uma pessoa (negra), que se infiltrou no Vox.

Como homem negro, Gerehou discute sobre sua experiência como pessoa preta na sociedade espanhola classista e racista. Como procedimentos performativos, em dois momentos do espetáculo, o ator utiliza das estratégias do *talk show*, como um programa de auditório popular no país, para apresentar o seu plano de infiltração e, assim, fazer referências ao partido, realizando comentários e críticas. À medida que os quadros vão sendo apresentados, nomes de políticos e outras personalidades importantes dentro do contexto espanhol, com suas respectivas imagens, vão integrando um quadro que o performer cola em outro. Entre esses nomes estão: Santiago Abascal (presidente do Vox desde 2014), Manuel Mariscal (jornalista e deputado pelo Vox), Ignacio Garriga (Ignacio Garriga

Vaz de Concicao, como Gerehou, é negro, dentista, professor universitário e deputado no Parlamento da Catalunha; atualmente, exerce as funções de Secretário-Geral e vice-presidente do Vox), Rocío Monasterio San Martín (arquiteta, empresária e política do Vox), Toni Cantó (Antonio Cantó García del Moral, ator, político e apresentador) e Ana Rosa Quintana Hortal (jornalista e apresentadora).

Em um dos jogos de *talk show*, o performer apresenta ao público características pessoais das personalidades políticas locais, cujas ações e características racistas foram mostradas e/ou discutidas ao longo da peça. A plateia, por sua vez, quase sempre afiada, responde às afirmações identificando os nomes relacionados às respectivas pessoas, ao som de risos e aplausos. Devo destacar que o ator estabelece um ótimo jogo com a plateia, que não só o acompanha nas interações propostas, mas, principalmente, reconhece muito bem o contexto político e socioeconômico que está sendo discutido por meio da dramaturgia.

Figura 2 – Infiltrado en Vox. Moha Gerehou. Foto: Marcos Alexandre.



Devo evidenciar que, como brasileiro,<sup>6</sup> vejo inúmeras referências textuais que se relacionam com o contexto sociopolítico do Brasil. Entretanto, existem aspectos tratados no espetáculo para os quais me faltam os contextos necessários para entender algumas ironias que o público local capta imediatamente e, como consequência, ri e/ou aplaude quando são trazidas para a performance de Moha Gerehou; geralmente, são circunstâncias que envolvem situações vivenciadas pelos políticos filiados ao Vox. É muito interessante observar como a direção se apropria dos recursos midiáticos, a partir das possibilidades da tecnologia *deep fake*, para, esteticamente, criar vídeos com as imagens que vão aproximar o ator-performer das personas dos políticos e das personalidades que serão retratadas como personagens paralelas da dramaturgia criada por Gerehou.

Devo destacar que o texto dramaturgício proposto discute vários aspectos relacionados com a população negra na Espanha, aspectos associados à conjuntura econômica, à moradia, à imigração e às inúmeras situações de racismo que a população preta enfrenta cotidianamente. A questão do racismo e do antirracismo se faz presente no solo de Moha Gerehou, que, de alguma maneira, traz sua experiência como homem negro, nascido na Espanha e filho de emigrantes vindos de Gâmbia, que chegaram ao país em busca de melhores condições de vida, como milhares de outras pessoas. Em seu livro *Qué hace un negro como tú en un sitio como este*, Gerehou realiza apontamentos fundamentais para as reflexões contemporâneas e tais reflexões são o cerne de sua performance:

Qué hace un negro como tú en un sitio como este es una de las preguntas que se esconden tras muchos de esos casos de racismo. Es la consolidación de un relato en el que siempre somos el “ellos”, los ajenos, los que nunca seremos de aquí, los que no deberíamos estar en ese lugar, los que tenemos que justificar nuestra presencia y existencia una y otra vez. En cierto modo, resume el transitar de mi vida y el de muchas otras. La pregunta “Qué hace un negro como tú en un sitio como este?” actúa como la aguja larga y afiliada de una inyección, dolorosa en su pinchazo para después descargar en tu cuerpo toda la medicina, que son los siglos de políticos, teorías, comportamientos y conocimientos destinados a excluir, discriminar y explotar todo aquel cuerpo que no sea blanco y, en España, payo. Ahí estamos, poniendo el brazo sin posibilidad de escape (Gerehou, 2022, p. 27).

---

<sup>6</sup> Assisti ao espetáculo duas vezes e, em ambos os momentos (6 de abril e 28 de junho de 2024), na companhia de brasileiros que, como eu, sentiram-se impactados pela dramaturgia e performance de Moha Gerehou.

O corpo negro pulsante de Moha Gerehou, em cena em *Infiltrado en Vox*, carrega sua presença, que é transportada para além da cena. Suas ações performativas rompem com as noções de ficção e factualidade, elementos muito ativos na montagem.

Comparando o espetáculo com produções dos teatros negros realizados no Brasil, o que fica evidente é que a performance/fabulação de Gerehou apresenta o caráter didático típico de outras peças pretas. Por meio das cenas e situações apresentadas, o ator-performer busca despertar nos espectadores a consciência sobre o racismo e as estruturas que o mantêm nas sociedades contemporâneas. Por meio de sua performance, Gerehou discute sobre as agruras advindas da discriminação pela cor de pele, mas também pela classe, cultura, gênero, religião etc. Ao final do espetáculo, o ator deixa bem claro seu posicionamento ideológico com a convocação — neste momento como performer e como cidadão espanhol — HAGAMOS ANTIRACISMO.

### Black man solo

O espetáculo é outro monólogo que assisti em Madrid, no dia 21 de abril, no Teatro del Barrio. A dramaturgia e interpretação é de Malcolm McCarthy, que codirige o próprio trabalho, neste caso com o diretor branco Xavi Buxeda. Sozinho em cena, o ator propõe discussões sobre questões associadas ao homem negro na sociedade espanhola contemporânea. Na sinopse divulgada, estão disponibilizadas as seguintes informações:

¿Qué hace a un hombre pelear, follar, sostener las lágrimas, ser fuerte? ¿Qué hace a un hombre engañar, amar, alejarse del miedo? Malcolm McCarth nos propone *Black Man Solo*, es una pieza unipersonal que indaga en la relación que se establece entre el hombre negro y la sociedad. Plantea un viaje personal e íntimo que expone algunos de los detonantes de la masculinidad tóxica, pero también el posible viaje de redención, de cambio, de esa vulnerabilidad que aparece cuando el espejo se gira y te vuelves padre, o cuando se distorsiona cuando pierdes a tu padre. “¿Qué hace a un hombre ser un “hombre”? (*online*).

Assim como o espetáculo de Gerehou, a dramaturgia proposta por Malcolm McCarthy também trata sobre particularidades vivenciadas por negros e negras nos diversos espaços em que eles circulam no país, evidenciando questões como

o direito de ir e vir, as possibilidades de acesso ao trabalho e à educação e, em especial, os temas relacionados ao afeto e às identidades, assinalando aspectos voltados para as masculinidades e para os lugares e estereótipos aos quais os homens negros são colocados e/ou vistos socialmente.

Esteticamente, a montagem também é criada se aproveitando das possibilidades midiáticas com o uso de vídeos e de dispositivos de áudio digitais, que são incorporados ao trabalho e, tecnicamente, o ator-performer incorpora à sua atuação elementos das artes marciais, mais especificamente do jujitsu e dos bailes afro-cubanos. Num cenário como um ringue de luta, o ator-performer revela partituras corporais muito precisas e que são utilizadas para discutir situações vivenciadas por pessoas negras no país.

A ideia do corpo do homem preto como uma ameaça também é discutida, colocando os estereótipos e as violências simbólicas e físicas que esses sujeitos enfrentam. Por meio de sua dramaturgia, McCarthy, como intérprete e cidadão, compartilha sua experiência com o objetivo de questionar os papéis de gênero normativos enfrentados por sua corporeidade, por ele e por outros homens pretos: levantar, sair pela rua, caminhar, trabalhar, entrar no supermercado, no metrô, no ônibus, entre outras ações, e receber sempre olhares que o pré-julgam.

A dramaturgia faz referência a outros homens pretos, como Michael Jackson, que lhe foi apresentado pelo pai e a quem quis igualar-se, assim como muitas outras crianças e jovens negros. Numa cena específica, o ator discute sobre o ensino na escola, onde aprendeu sobre os negros escravizados que vieram das nações de Áfricas. No olhar crítico da criança, os ancestrais de seu pai e dele, que eram homens e mulheres livres, foram trazidos para a Espanha em outra condição. Critica o fato de ser hostilizado pelos colegas da escola e o pai o ensina que ele veio de uma linhagem de reis e rainhas, provocando uma discussão sobre as atribuições dadas ao seu corpo e ao de outras pessoas negras. Em outra cena, fala sobre Vini Junior, o jogador de futebol brasileiro que tem sido várias vezes hostilizado pelas torcidas rivais nos estádios madrilenhos e europeus, sendo chamado de “macaco” em resposta à sua excelente destreza como esportista e aos malabarismos e desenvolturas corporais realizados nas partidas de futebol, deixando os jogadores das equipes adversárias muitas vezes deslocados com seus

dribles incríveis. “Vinícius Junior es un puto chipanzé rerereré”, repete o grito das torcidas organizadas e que tanto machucam... Nesse momento do espetáculo, como espectador com outras referências nesse tipo de situação, imediatamente fiz a associação com a obra *Macacos*, de Clayton Nascimento.

A performance de Malcolm McCarthy traz outras situações constrangedoras vivenciadas por pessoas negras, como um momento em que ele dá bom dia para uma senhora na rua, inúmeras vezes, e, como resposta, teve apenas o silêncio. Uma situação comum experienciada por milhares de nós, pessoas negras. Nessa cena, como expectador e como homem preto, pensei nas vezes em que, nos cinco meses em que estou morando em Madri,<sup>7</sup> pedi informação a pessoas na rua e também tive como resposta o silêncio. E isso não aconteceu uma ou duas vezes...

### El vuelo del hipotálamo

Eu tomei conhecimento do espetáculo por meio de um convite de Mercy, María Mercedes Ruiz Ruiz, uma amiga e professora do ISA — Instituto Superior de Arte de Havana Cuba, que, de visita a Madri, convidou-me para ver a peça, encenada por seu ex-aluno, José Ramón Hernandez, e apresentada no dia 2 de junho, no Réplika Teatro.

Trata-se de coincidências proporcionadas pelas espirais do tempo, pois, ao chegar no local onde seria a apresentação, assim que fui apresentado ao ator, antes do início da peça, dei-me conta de que já havia conhecido José quando, em 2020, participei do Mirada — Festival de Teatro Latino-Americano, em Santos. Assim como as outras montagens discutidas neste texto, a sinopse é muito elucidativa, apresentando vários elementos que despertam o meu interesse em pensar os teatros negros.

*EL VUELO DEL HIPOTÁLAMO* es una ceremonia escénica para las muertas y los muertos en el mar. La pieza activa un ritual colectivo a partir de la instalación de un altar escénico en el que se canta, evoca y celebra la vida. El mito de las muñecas Abayomis (palabra que significa “encuentro precioso”) se entrecruza con la experiencia de vida de personas inmigrantes del sur global.

Inspirada en las honras fúnebres, ritual afrocubano de la Regla de Ocha-

---

<sup>7</sup> Cheguei em Madri no dia 3 de março e retorno ao Brasil no dia 31 de julho. O momento em que escrevo estas linhas e compartilho estas reflexões é o dia 8 de julho de 2024.

Ifá, una cena entre todas las participantes abre la pieza. De ese comer juntas, *El vuelo del Hipotálamo* se transforma en un altar escénico de voces del presente y del pasado. Tejidas con los pelos de los cuerpos que han atravesado el proceso de creación de esta pieza, las muñecas Abayomis convidan al público a un canto colectivo, un canto de placer y de protesta.

La palabra subversiva de la oratoria política se cruza con las memorias y saberes ancestrales de las cuerpos migrantes. *El vuelo del Hipotálamo* pone en escena artistas, activistas, personas inmigrantes, iyalochas, babalochas y músicos. Al ritmo de los tambores batá, las participantes son convocadas a un gesto colectivo de duelo, de reparación poética, política y escénica (*online*).

Imagetivamente, a dramaturgia de Hernández me faz lembrar a peça *La balsa*, do também dramaturgo cubano Eugenio Hernández Epinosa (1936-2022), um texto especial do autor, escrito em 1994 e ainda inédito.<sup>8</sup>

Assistir ao espetáculo é uma experiência performativa e ritualística. Tudo que acontece em *El voo del Hipotálamo* pode ser lido como um grande rito espetacular. Como nas concepções dos teatros negros, a montagem, apesar de ter José como ator/intérprete/performer principal em cena, trata-se de uma produção que congrega várias vozes: a atuação, concepção e direção é de José Ramón Hernández, que também assina a dramaturgia com Yohayna Hernández; conta com a música realizada ao vivo por Juan Ignacio Calderón e Yunieski Gil Pedraza; e colaboração de Clotilde Monkangere (Congo), Abdel Azis (Camarão), Elichy Melanie (Costa do Marfim), Adnane Houmirat (Marrocos), Prince Barclay (Libéria), Saber Er Rossafy (Marrocos), Djovaní Koné (Costa do Marfim) e Ndongo Dione (Senegal). Os diferentes nomes atestam que José Hernández, a partir de uma concepção artística pautada no coletivo, cria o seu espetáculo-rito fazendo com que o público participe de um ritual cênico que durará cerca de três horas e meia.

Como espectador de *El voo del Hipotálamo*, vivenciei uma experiência única, pois me senti, de fato, completamente integrado ao ritual performativo proposto. À medida que o público adentrava o espaço e ia ocupando os seus acentos, observava que no palco havia uma mesa grande, coberta com um grande forro branco, com os talheres para o serviço de jantar devidamente distribuídos. Assim

---

8 Escrevi algumas considerações sobre a peça *La balsa* no meu livro, já citado (Alexandre, 2017, p. 176-178).

que entrei no teatro, enquanto procurava o meu acento na plateia, um espaço que cabia mais de 100 pessoas, fui convidado para ocupar, junto com Mercy, uma lugar à mesa no palco. Sentamo-nos nas cadeiras que nos foram destinadas e vimos outras pessoas sendo convidadas pelo ator-performer para ocupar os outros espaços da mesa, onde já estavam assentados os dois músicos e a iluminadora/DJ responsável pela parte técnica da montagem. Senti-me lisonjeado por ter sido escolhido para me sentar à mesa, pois todas as pessoas que foram convidadas para dividir o espaço conosco eram negras, com exceção de minha amiga Mercy e de um jovem asiático que, como eu, acredito, estava acompanhando os amigos de José.

Em cena, o público tem a possibilidade de visualizar e presenciar um ato performativo em que o corpo é presentificado como uma instância de consagração, por meio de uma cerimônia cênica inspirada nos rituais afro-cubanos da *santería* e da *Regla de Ocha-Ifá*. Essas características aproximam a proposta espetacular do conceito de “teatro preto de candomblé”, proposto por Onisajé, no qual o ator tem um papel fundamental dentro do espetáculo. Segundo a concepção metodológica de Onisajé (2021, p. 203):

um atuante do Teatro Preto de Candomblé precisa dialogar com a cenicidade do teatro e do axé, com sua linguagem mítica, mística, plástica, sensorial, ritualística e sinestésica por meio do manancial herdado das manifestações performáticas da cultura africana e afro ameríndia no Brasil. Ao continuum de Fu-kiau, assim como Ligièro, acrescentei mais um elemento: narrar. Por isso defendo que quem está em cena precisa narrar-cantar-dançar e tocar; faço a substituição do batar por tocar, pois a primeira está ligada diretamente aos instrumentos de percussão, como os atabaques por exemplo. Necessito de um atuante que narre-cante-dance e toque variados instrumentos desde a percussão mais conhecida a outros instrumentos percussivos como o piano, e harmônicos como violão, flauta etc.

Tendo como experiência sua formação dentro da religião de matriz afro-cubana, José Hernández apresenta os atributos que são elencados por Onisajé e o que é presenciado em cena é um corpo-presença que se nutre e é nutrido pelas possibilidades de sua cultura religiosa, recuperando os elementos dos ritos religiosos para a cena performativa.

A performance é dividida em três partes. A primeira tem a ver com esse

espaço de encontro com a plateia. A todas as pessoas presentes no teatro é servida a refeição (oferenda) completa: para comer, *congrís* (o “*moros y cristianos*” espanhol), salada e frango, com opção de um prato para quem não comia carne; e, para beber, água e vinho.

Figura 3 – El voo del Hipotálamo. Foto: Marcos Alexandre



É muito interessante observar a congregação das pessoas por meio do ato da comida coletiva, que alimenta o corpo e o espírito, como nas religiões de matriz africana em que são oferecidas as comidas para os orixás. Todos, em seu tempo, comem e bebem. Ao término do momento de partilha do alimento, foram recolhidas a comida e a bebida não consumidas, e o ator-performer nos convidou — nós que estávamos sentados à mesa no palco — a ficarmos de pés e, com ele, segurarmos com firmeza o grande forro (sob o qual estavam os nossos pratos vazios) levantando-o sobre a cabeça. Com isso, realizou conosco um ritual, no qual entoou um canto — um ponto — para um orixá. O grande forro era levantado e abaixado por nós, enquanto os pratos, em seu interior, deslocavam-se para todos os lados, como se estivessem enfrentando uma grande tormenta no mar — associação que me fez pensar nos navios negreiros, nos corpos que foram lançados nos oceanos etc. —, até que, sob o comando do ator-performer, fomos convidados para deixar o forro repousar no chão — as ondas acalmaram — e a sentar nas laterais do palco, metade de nós à direita e a outra metade à esquerda,

com os outros espectadores à frente. Com essa distribuição, o espaço do teatro foi transformado em uma semiarena, mantendo a proximidade possível com o performer e fortalecendo a experiência ritualística que é trabalhada durante todo o espetáculo.

Ao som dos tambores *batás*, tocados ao vivo na performance por Juan Ignacio Calderón e Yunieski Gil Pedraza, o segundo momento da performance tem sequência com uma cena de intensa potência, na qual o performer, sempre entoando canções (pontos), quebra todos os pratos que se mantiveram no forro, nos diferentes cantos do espaço, como se estivesse consagrando o lugar dos encantamentos. Em seguida, José convida pessoas, entre aquelas que participaram do jantar no palco e algumas pessoas específicas da plateia, para utilizarem a “palavra subversiva da oratória política que se cruza com as memórias e saberes ancestrais das corpos migrantes”. Durante o jantar, o performer selecionou dez de seus convidados — mulheres e homens, todos pretos — e lhes entregou uma folha, com um texto digitado, que cada um passaria a dividir com os presentes, a partir do ato da leitura. Desses textos, transcrevo um deles para conhecimento e para melhor entendimento da linha dramática proposta pelo performer:

Antes, en Marruecos, yo iba al colegio como todos los niños. Durante los meses de verano, trabajaba en una tienda de ropa para ahorrar dinero y sacar el pasaporte con el objetivo de entrar en Ceuta. No tengo padre, y mi madre solo trabajaba ocasionalmente. Salía de la escuela al mediodía para trabajar y ayudar a mi familia. No hay futuro en Marruecos.

Hablé con un amigo que estaba en Ceuta y me dijo: “Lo mejor que puedes hacer es entrar en Ceuta, cumplir 18 años y sacar tus papeles”. Le conté a mi madre y le dije. “Madre, quiero hablar contigo de algo”. Ella me preguntó: “Qué te pasa?” Le respondí: “Quiero entrar en Ceuta para buscar mi futuro y, después, cuando cumpla 18 años, obtener mis papeles, subir a España, estudiar, encontrar trabajo y casarme”. Me madre me dijo: “Si quieres, ve a Ceuta a buscar tu futuro”.

En Marruecos no hay futuro ni nada. Yo quiero trabajar para ayudar a mi madre, a mi familia y a todas las personas que veo durmiendo en cartones en la calle. Me duele mucho ver a tantas personas durmiendo en cartones en el suelo por la noche. Eso me parte el corazón.

En el Centro de menores de Ceuta no hay derechos, solo hay comida y techo. Si necesitas cualquier cosa, la respuesta es “no hay”. Solo es comer, ducharse y dormir. En los seis meses que pasé en el centro, nunca salí a la calle. Me pasé seis meses e en la habitación, bajaba para comer y subía para dormir.

Cundo cumplés 18 años, te sacan del centro, te compran un billete para cualquier ciudad de España y se desentienden de ti. Vas directo a la calle. Si tienes familia, vas con ella, pero si no, vas a la calle a resolver como puedas.

Totalizando dez textos, à medida que cada um vai sendo lido, a pessoa — homens e mulheres — se transforma em atuante, imprimindo a sua voz, corporeidade, afetividade e emoções em sua interpretação. As palavras são performatizadas e ganham dimensões para além das memórias e situações que elas evocam. Os textos são convertidos em corpo-voz-oralitura, em vozes coletivas de milhares de pessoas que deixam as suas casas e migram para outros países, em busca de melhores condições de vida para si e para os familiares, discutindo as realidades socioeconômicas e políticas não só da Espanha, mas de dezenas de outros países europeus e das Américas. As palavras se convertem em um ato de denúncia e, nas corporeidades das pessoas pretas presentes e do ator-performer José Ramón Hernández, são consolidadas também como um ato de resistência.

Dessa forma, os espectadores são convidados a, com José, mergulhar na ancestralidade, numa busca pessoal e coletivizada pela recuperação de uma mãe África que seja habilitada para apontar e (re)ler as contradições de nosso tempo.

Hablamos de frontera cuando las personas del sur global no pueden acceder a un visado.

Hablamos de frontera cuando los acuerdos españoles y europeos fortalecen el control construyendo caminos de muerte.

Hablamos de frontera en Ceuta, e Melilla, en Canarias, cuando cruzar una valla se vuelve un prueba de vida o muerte.

Hablamos de frontera cuando se realizan devoluciones en caliente, negando la humanidad.

Hablamos de frontera con la ley mordaza, silenciando voces y apagando luchas.

Hablamos de frontera con los rechazos en frontera, convirtiendo a las personas migrantes en terroristas.

Hablamos de frontera con políticas administrativas, hablamos de fronteras con la ley de extranjería, que encierra sueños y esperanzas.

[...]

Hablamos de frontera cuando el mar se convierte en tumba, y la tierra prometida en un espejismo cruel.

Hablamos de frontera en cada mirada perdida, en cada lágrima no llorada, en cada historia no contada.

Hablamos de frontera cuando el viaje se torna eterno, y el destino, incierto.

Hablamos de frontera cuando el alma busca un refugio, y solo encuentra rechazo.

Hablamos de frontera cuando la vida es un riesgo, y la libertad, un ilusión.

O discurso final do ator-performer evidencia a potência da proposta ritualística que é trazida para cena. Outras vozes de fronteira podem ser convocadas.

À medida que os textos são apresentados, o ator-performer transforma todo o espaço, convertendo-o em uma instalação, num ato litúrgico-performático. Velas são acesas e distribuídas estrategicamente em todos os cantos do espaço e as bonecas *abayomis* — alusão aos corpos e corpas que resistiram, que cruzaram os oceanos, que resistiram e resistem aos opressores e aos sistemas de opressão — também são distribuídas estrategicamente da mesma forma.

Figura 4 – El voo del Hipotálamo. Foto: Marcos Alexandre.



Inaugurando o terceiro momento do ritual performativo, o público é convidado pelo ator-performer a deixar o assento e, com ele, ocupar todo o espaço. Assim, José convida seus expectadores para pegar uma vela, disponibilizada na mesa da iluminadora, e, como em uma oferta, cada pessoa, à sua maneira, deveria acender a vela e, por meio dela, firmar um ponto — um desejo, um pensamento —, depositando-a ao lado de uma das bonecas *abayomis* que ocupam o chão do teatro. Este vai se transformando em um grande altar, um chão/mar de oferendas. Tudo isso ao som dos tambores *batás* e de uma música eletrônica que passa a congrega todos em uma dança coletiva ao final do rito.

### Algumas palavras finais

Assistir a esses trabalhos foi fundamental, pois, por meio deles, pude comprovar a hipótese de minha pesquisa sobre a existências de teatros negros em outros espaços para além do Brasil. É interessante observar como os quatro espetáculos, mesmo que tenham sido produzidos em contextos distintos, dialogam entre si, indiferentemente do idioma e do país, visto que as temáticas e os elementos simbólicos que os unem são inerentes às poéticas pretas.

Leda Martins, em seu último livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela* (2021), define o corpo negro em performance como *corpo-tela*:

Composto por condensações, volume, relevo e perspectivas, superfície, fundo e película, intensidades e densidades, o corpo-tela é um corpo-imagem constituído por uma complexa trança de articulações que se entrelaçam, onduladas com seus entornos, imantadas por gestos e sons, vestindo e compondo códigos e sistemas. Engloba movimentos, sonoridades e vocalidades, coreografias, gestos, linguagem, figurinos, pigmentos e pigmentações, desenhos na pele e no cabelo, adornos e adereços, grafismos e grafites, lumes e cromatismos, que grafam esse corpo/*corpus*, estilisticamente como *locus* e ambiente do saber e da memória [...] Em seus inúmeros modos de realização, em suas poéticas e paisagens estéticas, a corporeidade negra, como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda os eventos, expandindo os enlaces do corpo-tela, como vitrais que irradiam e refletem experiências, vivências, desejos, nossas percepções e operações de memória. Um corpo pensamento. Um corpo também de afetos (Martins, 2021, p. 79).

Esse corpo-tela, vislumbrado por Leda, faz-se presente em todos os

espetáculos aqui discutidos por meio de seus intérpretes — respectivamente, Clayton Nascimento, Moah Gerehou, Malcolm McCarthy e José Ramón Hernández. Estes fazem de suas corporeidades “telas” — físicas, simbólicas — de nossos tempos, rompendo fronteiras e congregando identidades por meio de suas palavras proferidas em cenas, de suas ações e partituras físicas, de suas poéticas que são fabuladas produzindo outras encruzilhadas discursivas. Não tenho dúvidas de que todas as noções epistemológicas que convoquei ao início dessas reflexões se fizeram — e se fazem — presentes em cada proposta espetacular.

Em *Macacos*, *Infiltrado en Vox*, *Black Man Solo* e *El voo del Hipotálamo* vemos as corporeidades dos artistas pulsando em cena e para além dos palcos. Os corpos dos performers, alegoricamente, ganham dimensão de outros corpos que podem ser configurados como corpos-encruzilhada (corpo-Exu, corpo-Obaluaiê, corpo-Ogum, corpo-Xangó), corpos-memória, corpos-quilombo, corpos-resistência, corpos-território; corpos de movências, cujas pulsações fabulam e transcendem as espirais do tempo, por meio de uma arte preta comprometida com a nossa contemporaneidade.

## Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16- 21.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima e NUNES, Isabella Rosado. *Escrevivência: a escrita de nós. Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-46.

GEREHO, Moha. *Qué hace un negro como tú en un sitio como este*. 3. ed. Barcelona: Península, 2022.

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.



ONISAJÉ, Fernanda Júlia Barbosa. *Teatro peto de candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36704/1/TESE%20VERSAO%20DEPOSITO%20FINALIZADA.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2024.

PATROCÍNIO, Soraya Martins. *Teatralidades-aquilombamento: várias formas de pensar-ser-estar em cena no mundo*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2023.

Recebido em: 15/11/2024

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](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)