

Religião e a cena teatral afro-brasileira: diálogos de resistência para a existência

HEVERTON REIS*

Resumo: Neste estudo, lançamos mão do "pó de pomba" para investigar a conexão entre o teatro negro e a sacralidade de matriz africana no Brasil. Essa expressão, "soprar pomba", utilizada neste trabalho, remete às práticas negras, ao mesmo tempo em que ressignifica a ideia de "jogar luz". Ou seja, revelar o que está encoberto, não falado, não discutido. Tomamos como referência o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), que, ao longo de seus 20 anos de existência, construiu um projeto poético-político intitulado: teatro preto de candomblé. Aqui, buscamos sensibilizar contra o racismo, a intolerância religiosa e suas manifestações socioculturais discriminatórias, ao mesmo tempo em que repensamos práticas e manutenções eurocêntricas, brancas e judaico-cristãs. A pesquisa em questão dialoga com a metodologia da História Oral, com enfoque histórico e percurso exploratório-descritivo. A partir disso, nosso objetivo é destacar a presença negra em contraponto às artes no cânone ocidental, considerando a construção histórica e a ancestralidade africana e/ou afro-brasileira na cena poética. Além disso, buscamos compreender os corpos negros e sua relação com a arte política, refletindo sobre as identidades étnico-raciais e religiosas na subversão do pensamento decolonial. Como resultado, vislumbramos possibilidades de aproximação e conexão entre o teatro negro e o candomblé.

Palavras-chave: Teatro Negro; Candomblé; Cultura afro-brasileira.

Religion and the Afro-Brazilian theater scene: Dialogues of resistance for existence

Abstract: In this study, we used "pó de pomba" to investigate the connection between black theater and African sacredness in Brazil. This expression, "blowing pomba", used in this work, refers to black practices, while at the same time re-signifying the idea of "throwing light". In other words, to reveal what is hidden, unspoken and undiscussed. We took as a reference the Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), which, over the course of its 20 years of existence, has built a poetic-political project entitled: teatro preto de candomblé. Here, we seek to raise awareness of racism, religious intolerance and their discriminatory socio-cultural manifestations, while at the same time rethinking Eurocentric, white and Judeo-Christian practices and maintenance. The research in question dialogues with the methodology of Oral History, with a historical focus and an exploratory-descriptive approach. Our aim is to highlight the black presence in contrast to the arts in the Western canon, considering the historical construction and African and/or Afro-Brazilian ancestry in the poetic scene. In addition, we seek to understand black bodies and their relationship to political art, reflecting on ethnic-racial and religious identities in the subversion of decolonial thinking. As a result, we glimpsed possibilities for rapprochement and connection between black theater and candomblé.

Key words: Black theater; Candomblé; Afro-Brazilian culture.



* **HEVERTON REIS** é professor de História e Artes. Doutorando em Educação (UFRN). Mestre em Estudos Étnicos e Africanos pelo PósAfro - CEAQ/UFBA.

Primeiro sopro: o espaço-tempo

Os estudos historiográficos recentes apontam o continente africano como centro do desenvolvimento das sociedades humanas. Dessa maneira, observamos nessa nova história o desenvolvimento e as contribuições dos africanos nos múltiplos setores, de forma que vem à tona a realidade, ou, o que não deveria ter sido negado, por questões ideológicas, as contribuições e historicidade das Áfricas.

[...] a cultura dos povos africanos é um facto inegável: tanto nas obras de arte como nas tradições orais e escritas, nas concepções cosmogónicas como na música e nas danças, nas religiões e crenças como no equilíbrio dinâmico das estruturas económicas, políticas e sociais que o homem africano soube criar. (CABRAL, 1978, p. 229)

A historiografia colonialista, produzida e ensinada sobre os africanos e aos africanos, é uma história falseada que reduz a um recorte subjugado a real dimensão das contribuições dos povos africanos para a humanidade. E essa cosmovisão é mantida de forma forjada, provocando um roubo da história (GOODY, 2008), “não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo sujeito imaginado está sempre em jogo” (HALL, 2003, p. 26). Pois, o que se fala, de maneira geral, é partindo do contato com a Europa.

A negação, por parte do branco, da cultura africana, é responsável pelos conceitos pejorativos referentes à raça e à cor do homem nascido na África, e pelas apreciações que, durante séculos, procuraram negar seus autênticos valores espirituais, artísticos,

religiosos e políticos. (NASCIMENTO, 1961, p. 12).

É o caso do Brasil, que, no processo de colonização, recebeu os africanos na condição de escravos para trabalharem forçadamente nas terras roubadas dos povos originários, os indígenas. Mantinham a ideia de que não tinham Lei, Fé e Rei, igual faziam com os indígenas, e isso lhes daria o direito de escravizá-los.

Outro exemplo é o da abolição da escravidão, que a historiografia clássica trata de dar o mérito aos brancos e não ao protagonismo dos negros que nunca aceitaram, em nenhum lugar, a escravidão.

A posição, de negar essa historicidade, tem objetivos específicos, sendo a construção de uma identidade forjada para fins ideológicos e político-sociais; para a manutenção de uma população inteira subalternizada a um sistema capitalista de exploração de mão de obra. Fator esse, inclusive, muito próximo ao que encontramos ainda hoje. E é contra essa perspectiva que a arte, juntamente com outros setores, vem lutando ao longo dos tempos.

Se o valor universal da cultura africana é, presentemente, um facto incontestável, não devemos, no entanto, esquecer que o homem africano, cujas mãos, como diz o poeta, «colocaram pedras nos alicerces do mundo», a desenvolveu em condições, senão sempre, pelo menos frequentemente e hostis. (CABRAL, 1978, p. 229).

Embora não seja necessário provar nada, pois “passou o tempo em que era necessário procurar argumentos para provar a maturidade cultural dos povos africanos. As teorias racistas não interessam nem para convencer senão

os racistas” (CABRAL, 1978, p. 229). Porém, isto, ainda, é necessário para que mais pessoas saibam sobre as culturas africanas.

Nesse caminhar, o estudo busca investigar a relação teatro negro e candomblé. Referenciando o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas –NATA¹, construtor do projeto poético-político: *teatro preto de candomblé*. Reafirmando as lutas raciais, ao tempo que problematiza as práticas e manutenções eurocêntricas, bancas e judaico-cristã. Tendo isso por princípio, o objetivo é contemplar a presença afrocênica no contra fluxo das artes no cânone ocidental, considerando a construção histórica e a ancestralidade africana e/ou afro-brasileira na cena poética, ao tempo que busca compreender os corpos negros e a relação arte-política; refletindo sobre as

¹ O NATA surge no interior da Bahia por meio do festival *Em Destaque*, em 1998. Com a montagem de: Siré Obá – A Festa do Rei, constrói seu projeto poético-político. O objetivo foi: “Sinalizar as manifestações culturais negras, em especial o candomblé, podem e devem ser inspirações para a criação cênica, gerando princípios e criando procedimentos que coloquem, no foco da cena, a nossa herança cultural africana, salvaguardada pelas comunidades de axé”. (BARBOSA, 2015, p.86). Como eixo suleador, busca referenciar “a história, a cultura e a religiosidade afro-brasileira, com o objetivo de desmistificar os preconceitos e as imagens pejorativas que povoam, histórica e culturalmente, o imaginário coletivo da sociedade, resultantes de um processo de colonização e racismo” Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov. 2020. Entre seus principais espetáculos, temos: Ogum – Deus e Homem; Exu – A Boca do Universo e Oxum. O Nata finaliza suas atividades, enquanto grupo, em 2020, mas, seus artistas permanecem na cena artística construído novas poéticas por meio da estética de referência negra.

identidades étnicas-raciais e religiosas na subversão do pensar decolonial.

Segundo sopro: o teatro nas Áfricas negras

Sabe-se que os seres humanos usaram formas de expressões artísticas há mais de 20.000 (vinte mil anos). Esse processo começou desde as pinturas e desenhos nas pedras, passando pelos hieróglifos, pelos desenhos/símbolos e histórias contadas nas estruturas das pirâmides, até como entendemos a arte da encenação hoje.

Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais africanas negras encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos deuses e aos antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. (NASCIMENTO, 1961, p. 10).

No Egito antigo, por exemplo, alguns dos estudos apontam para o uso dos hieróglifos como estruturas que narram a trajetória que os espíritos passam até chegar à vida pós-morte. Outros estudos abordam, ainda, os hieróglifos presentes nas pirâmides como dramas encenados por sacerdotes para trazer a paz necessária ao descanso espiritual dos faraós. Essa análise é feita com base em sugestões de possíveis diálogos e indicações de ações presentes nas estruturas. E, nesse recorte, a dimensão arte e religião aparece, dessa vez, na expressão das artes dramáticas.

Outro exemplo é o da mitologia da ressurreição de Osíris; presente na pedra Shabaka, que foi esculpida quando os egípcios estavam sob domínio do Império Kush, Núbio. Esse drama, ou libreto de um drama, seria encenado

todos os anos, no primeiro dia da primavera, para os Faraós, como Hórus.

Ainda no Egito antigo, por volta de 2500 e 5500 a.C., é sabido sobre uma performance que acontecia em torno da figura de Osíris, que foi preservada, em parte, numa escultura de pedra de nome Ikhnofret, (1887 e 1849 a.C.). Embasados pelo que têm descrito, os estudiosos deram o nome de *Abydos Passion Play* a escultura. Essa performance está diretamente ligada à religiosidade, já que alguns pesquisadores apontam para dramas religiosos europeus da idade média, tendo sido essa possibilidade posta para pensarmos sobre como a Europa bebe de África, e como ressignificaram tais expressões no contexto de suas culturas.

Devemos elucidar que as performances relatadas não têm o mesmo significado de teatro como o concebemos, sobretudo a partir do referencial grego sobre a arte da encenação. Contudo, em uma possível interpretação historiográfica, podemos pensar que, tendo a humanidade nascido em África e suas primeiras expressões artísticas terem apontado para narrativas dramáticas, podemos também pensar que esses primeiros textos, dramas, narrativas mitológicas e de acontecimentos vividos nas primeiras civilizações africanas, representam as artes dramáticas de forma embrionária, ao tempo em que podem ter sido fundamentais para o desenvolvimento do teatro como conhecemos hoje.

A percepção do surgimento do teatro na África é relevante para entendermos que além de desconstruir a visão de um povo sem história, contribui para apresentar epistemologias possíveis.

Dentre os muitos teatros africanos na contemporaneidade, temos uma voz

muito importante: o professor, dramaturgo, diretor, ator e literato, Carlos Vaz, pioneiro em desenvolver uma dramaturgia em Guiné-Bissau. Foi ele o criador do primeiro teatro guineense, na década de 1980 (Teatro Popular Guineense).

Carlos Vaz nasceu em Bissau, no ano de 1954, local onde passou boa parte de sua vida. Até que, no final do período educacional secundário, acabou indo para Portugal dar continuidade aos estudos. Vaz iniciou sua trajetória literária em 1978, com a obra *Para um conhecimento do teatro africano*, e, também, escreveu a primeira peça de teatro, *Fome de 47*.

Dessa maneira, o guineense não parou mais. Formou-se em Artes Cênicas e Jornalismo, fez Pós-graduação em História e Civilizações Africanas em Portugal, mais tarde tornou-se professor, escreveu livros, peças teatrais, poemas, fez documentários, lançou revista (Tcholona), sempre criticando os problemas sócio-políticos existentes no seu país. Foi pioneiro no campo das artes e literatura de Guiné-Bissau.

A arte contemporânea africana passa, como no Brasil, pelas lutas contra o racismo. A luta do não lugar do artista, do artista colocado como produtor de arte-artesanal, com o intuito de dizer que não eram capazes. Porém, esses artistas, ao longo dos tempos e na contemporaneidade, reafirmam seus posicionamentos estético, cultural, e dialético com as práticas culturais.

Terceiro sopro: religião e as artes cênicas

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo "ma", no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. (RUFINO e SIMAS, 2018, p. 04)

A relação teatro e candomblé, proposto pelos teatros negros, e principalmente pelo Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA), representa lugar de resistência, ao tempo que é o ato de encantar/encantador na performance política, em subversão da lógica do racismo religioso. Ao tempo em que macumbeiro é o sujeito religioso que pratica uma ação espiritual, é também o brincante que conta história, ou seja, o artista da cena que propõe uma narrativa real ou imaginada. Nesse sentido, candomblecista/macumbeiro no percurso do religar ancestral entre o passado e presente, entre o mundo espiritual e terreno, entre a luta e a labuta. (REIS, 2022)

Por muito tempo pensamos que não existia nenhuma ligação entre teatro e candomblé, entre arte e religião, e, ainda, entre passado e presente, entre real e imaginado, entre o mundo físico e o mundo não materializado, entre o que se vive e a memória. Contudo, na cosmopercepção africana, a ancestralidade é o tudo, não apenas a manutenção ou lembrança do que

passou. Pois, “se manifesta como fundamento ético que interliga diferentes expressões da existência” (RUFINO e SIMAS, 2020, p. 06), ou seja, ancestralidade posta como vida e morte, do espaço-tempo, do cotidiano e do que está em desenvolvimento, pois não é findado.

Como vimos anteriormente, a religião e a arte estiveram, desde sempre, conectadas e, sendo assim, já compreendemos como essas ações humanas são postas no sentido coletivo e comunitário, entre o eu e o outro como forma de manifestação, de sentir e de sentidos. Esse processo é a ancestralidade dita em outras palavras. Da mesma forma, é o encantamento que se encontra em paralelo do teatro e do candomblé.

Nas bandas daqui a noção de encantamento vem sendo ao longo do tempo trabalhada como uma gira política e poética que fala sobre outros modos de existir e de praticar o saber. A encantaria, no Brasil, plasmada na virada dos tambores, das matas e no transe de sua gente cruza inúmeros referenciais para desenhar nas margens do Novo Mundo uma política de vida firmada em princípios cósmicos e cosmopolitas. (RUFINO e SIMAS, 2020, p. 07)

O encantamento, posto aqui, como campo que dribla os errantes pensares colonialistas e suas manutenções. É, em outro sentido, a própria arte política do teatro do negro na contemporaneidade. Já na visão religiosa, é esse espaço de práticas assentadas na ancestralidade.

Para compreendermos o que os artistas e grupos de teatros negros apontam como poética e as discussões em torno das mitologias dos orixás, precisamos

refletir sobre a dimensão mitológica da criação do mundo a partir a cosmopercepção das religiões de matrizes africanas no Brasil.

A poética proposta pelos teatros negros foge do ideal da esfera sagrada, em que a religiosidade é analisada pelo prisma teológico. Porém, que se toma aspectos do fenômeno religioso como maneira para a fruição artística e da própria criação poética e de suas estéticas geradas, resultante do próprio processo pós-colonial, onde aparece problematizações de lutas sociais e políticas criado no contexto da colonização, mas que, para além, acaba por reverberar nas representações culturais e identitárias.

Os adeptos do Marxismo, como Delumeau, Durkheim e Geertz, aferem ser pouco possível a relação entre luta de classe e religião, tendo em vista que a religião, de modo geral, serve muito mais para a alienação do que para a reflexão dos sujeitos, sendo ela considerada uma espécie de droga social. Contudo, quando pensamos na religiosidade de matrizes africanas, que surgem justamente na tentativa de combater ao pensamento de colonização, esse contexto se distancia.

Para as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e de humilhação, a criação religiosa e artística representou, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. (MBEMBE, 2014, p. 290)

Podemos conferir que as lutas de classe se fazem presentes no espaço de sociabilidade das casas de axé. Do mesmo modo, é a arte negra em diálogo com as religiões de matrizes africanas,

que aponta para, no caso do teatro, uma cena política e de luta contra opressões.

A religião e a religiosidade se tornaram importantes dentro do espaço colonial, justamente por serem elementos presentes na mentalidade e discurso tanto do colonizador como na do colonizado. A religião passa a ser reflexo desse grupo agora “periférico”, “outremizado”, “invadido”, uma fundamentação de consolo e legitimação que, por dar força em suportar as mazelas da colonização, faz dela (a religião e suas religiosidades) um recurso social para dela fazerem sua fortaleza. (PARADISO, 2014, p. 74)

E é dessa maneira que se compreende as religiões de matrizes africanas no Brasil: espaço de acolhimento, de luta e de processo de afirmação de seus valores. Em outras palavras, espaço de sociabilidade, troca de afetos e de reconhecimento dos seus ideais.

O antropólogo Clifford Geertz, ao estudar sobre as culturas, no tocante à religião, nos aponta, em *A interpretação das culturas* (1978), que a religião é uma das muitas formas que os sujeitos encontram para dar sentido à vida, sendo assim, uma religião de contorno mais amplo. Nesse sentido, os estudos sobre a religião aconteceram via duas etapas: primeiro, pelo sistema de significados e, segundo, pelos relacionamentos desses sistemas no contexto sociocultural.

O teatro do NATA, em que a temática central fica em torno dos Orixás, e sua relação com o candomblé é mais direta, ocupa esses dois contornos, o de acolhimento dos seus, no espaço de aproximação e semelhança identitária e ideológicas, na luta contra um poder vigente e de exclusão, ou seja, do

campo religioso com um medicamento social; mas, também, como uma possibilidade poética e estética na cena teatral para pensar sobre sua cultura.

A cultura, nesse tocante, é mais específica que o entendimento do conjunto de ideias, formas de pensar e agir, que passa pelos símbolos e signos criados socialmente, ou seja, cultura como fator que influenciam direta ou indiretamente os indivíduos em uma sociedade. Ou como define Cancline (2015), quando pensa cultura como dramatização dos sujeitos no processo sociossêmico, ou, ainda, cultura como dramatização eufemizada (modo de suavizar) dos conflitos (CANCLINI, 2015).

A arte política, de maneira geral, ocupa esse lugar, no sentido mais restrito de cultura, e do mesmo modo é o teatro negro no Brasil. E, por isso, o teatro negro é político. De modo semelhante são as religiões afro-brasileiras, um espaço que, na compreensão cultural, é local de reafirmação identitária. Em que os símbolos e signos são reinterpretados por agentes sociais do seu tempo, e, também, espaço de dramatização, por meio das artes, para reivindicar os preconceitos religiosos, ao tempo em que reafirma suas características.

Considero a arte e a religião como tendo entre si uma linha tênue de separação, que se realimentam, mas o conhecimento dos contextos ajuda a definir as diferenças. Pressupondo que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística, essa distinção do contexto artístico e do religioso possibilita ao artista ter a clareza do sentido dos seus gestos no processo analítico e criativo da sua obra de arte. (SANTOS, 2008, p. 02)

De forma aproximada, Abdias Nascimento acredita na ligação entre as religiões de matrizes africanas e as artes negras no Brasil, quando argumenta que:

O *status* das religiões afro-brasileiras joga um papel de fator primordial no desenvolvimento da arte negra do país. O candomblé se localiza como o foco inspirador e dinamizador da criatividade artística afro-brasileira, exercendo também papel relevante nas atividades puramente lúdicas e/ou recreativas. (NASCIMENTO, 1978, p. 114)

Já o Zeca Ligiéro (2011), pensa que a ideia de “matrizes africanas” é insuficiente para apontar as relações étnico-raciais no tocante à religiosidade e às próprias manifestações culturais e artísticas. Nesse sentido, converge para a perspectiva de Matrizes Culturais, como:

[...] conceito empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. A este conjunto chamamos de práticas performativas e se refere a combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo Afro-Brasileiro. (LIGIÉRO, 2011, p. 130)

No espaço de reflexão entre a arte negra e o candomblé, vale contextualizar as casas de axé. O candomblé, como religião afro-brasileira, foi forjado nos contornos colonialista português, sendo compreendido dentro dos três longos séculos de escravidão e da hegemonia

branqueada no processo de reexistência dos povos negros. E, mesmo não sendo possível deixar de olhar para a África, precisamos ter a percepção de que não aplica as práticas, sejam elas históricas, culturais e/ou sociais, do continente africano, mas sim de seus descendentes, nas diásporas.

Estudos feitos por Roger Bastide (1961), Pierre Verger (1985; 2018), Reginaldo Prandi (2001. 2004) e mais recente, Luís Nicolau Parés (2007) apontam para o candomblé como pertencente das manifestações culturais – religiosas e artísticas – das várias nações africanas, e, que, foi ressignificado no Brasil ao longo dos tempos.

Esse movimento de práticas de um grupo para outro e a sua posterior reelaboração até transformar-se em sinais de identidade do grupo receptor seria o caso mais emblemático da plasticidade e da dinâmica de mudança histórica a que estão sujeitos os elementos culturais escolhidos nos processos de identidade étnico-religiosa. (PARÉS, 2007, p. 369)

Esse processo historicizante, vale descrever que, como dito, aponta alguns pesquisadores para o surgimento na África, tendo sua origem na cidade de Ifê (sudoeste da atual Nigéria), sendo trazida para o Brasil pelos grupos que aqui chegaram na condição de escravos e ressignificado através do contato com os vários grupos, sobressaindo, principalmente, na Bahia, o candomblé das nações Gêge, Nagô e Ketu, e na atualidade reafirmado, por vezes, pela influência iorubana.

Quanto ao candomblé, após os iorubanos e outros grupos chegarem aqui no Brasil, vai no processo de aproximação do que viviam em suas

culturas e como forma de resistência a força colonial, inserir tais manifestações religiosas no seu cotidiano. Nesse sentido, os deuses adorados no candomblé vão ser apontados, de forma, às vezes, distintas. Pois, tais percepções vão sendo adaptadas a partir de cada nação e reinterpretadas ao longo dos séculos pelos afrodiáspóricos.

Na Bahia, sabe-se que desde o século XIX existiam espaços onde as práticas religiosas dos negros aconteciam, “em pleno centro da cidade. Próximo à igreja da Barroquinha, erguia-se nos fins do século XIX um santuário africano”. (BASTIDE, 1961, p. 19), ou ainda, no bairro da Liberdade, em casas de trabalhadores, mas, principalmente, longe dos centros, em bairros como “Rio Vermelho, Mata Escura, São Caetano, Cidade da Palha, Língua de Vaca, Pedreiras, Fazenda Grande do Retiro, Fazenda Garcia”. (BASTIDE, 1961, p. 19). O motivo de estarem entre as dunas de areias, entre os coqueirais altos e afastados dos centros, muita aconteceu pela perseguição religiosa que permaneceu mesmo pós-abolição.

O terreiro Ketu, Ilê Axé Oyá Ladê Inan, do qual Onisajé faz parte, para além do espaço religioso e sagrado, sempre funcionou como ponto de cultura, acolhendo o NATA e tantos outros grupos culturais locais.

Fundado em 2008. Neste terreiro, foram realizadas visitas de observação e entrevistas com a chefe da casa e seus outros membros: filhos de santo, iniciados e frequentadores. A escolha se deu pelo perfil dos membros do Ilê Axé Oyá Ladê Inan. A maioria desta são artistas ou pessoas ligadas à arte. No terreiro há também grande circulação de intelectuais, acadêmicos e pessoas com acesso a outros conhecimentos – o que

difere de certa maneira das demais casas observadas.” (LIMA e ALVES, 2015, p. 587).

Sendo assim, o candomblé deve ser compreendido pela semiose de crenças, obrigações de fé e o contexto dos integrantes com o meio social em que vivem, e, portanto, de seus posicionamentos ideológicos e identitária. Exercendo “função social, passou a ser entendida como um fator de ajustamento do indivíduo à sociedade. (LIMA e ALVES, 2015, p. 591).

Por meio desta percepção, entende-se o motivo do candomblé antes e após-abolição da escravidão servir de diálogo como outra forma de fé (diferente da hegemônica católica/cristã), considerando sua ancestralidade. Em outras palavras, sendo o candomblé, religião de matriz africana, majoritariamente formada por negros, serve como local de luta contra as muitas formas de discriminação do negro.

Sobre os aspectos da experiência da raça, do racismo e da construção de identidade negra no contexto das religiões de orientação africana em Alagoinhas, consideramos que esta experiência mantém sua importância na medida em que permeia os discursos e posicionamentos dos adeptos da religião, tanto no interior da comunidade, quanto fora dela. Nesse sentido, pode-se afirmar que as questões raciais compõem aspectos importantíssimos na estrutura das práticas dessa religião. (LIMA e ALVES, 2015, p. 597).

Por essas razões, o diálogo entre o teatro e candomblé é compreensível; à sua percepção de religião que compõe o panteão histórico-social, assim como as artes negras, que buscam suas

negritudes e ancestralidades na cena, combatendo o racismo e discriminação religiosa, tendo um papel importante na criação e na definição da própria identidade sociocultural.

O argumento que instalo é que para se pensar na tradição africana brasileira, não é só pensar a reprodução das formas sagradas encontradas nas comunidades-terreiro, mas como este sagrado pode inspirar o artista, o discernir formas, valores da cultura em questão, buscando o seu conhecimento e o respeito. É importante perceber este celeiro como portador de ideais, agente de integração, um elo entre a tradição de um povo e a experiência criativa no sentido de enriquecimento das culturas. (SANTOS, 2008, p. 02)

A conexão entre teatro e candomblé é uma possibilidade entre as análises e produções poéticas de artistas negros na cena, assim como sempre foi o diálogo entre arte e religião nas Áfricas, sendo o teatro do NATA, de forma mais direta, esse espaço de narrativa pessoal de sujeitos negros que reverenciam os Orixás como fonte criadora e de proteção espiritual, ao tempo que é processo de criação artística. (LIMA, 2017)

Para Onisajé, o candomblé, para além do sentido religioso e da fé, como já mencionado, contribui para o fortalecimento do sentido de pertencer, fazer parte de um grupo, de uma cultura e de um lugar, do sentido de coletividade. E é partindo dessa cosmo percepção que podemos observar a poética cênica dos teatros negros, suas relações com a mitologia dos Orixás e suas afirmações como sujeitos negros, no processo de autorrepresentação. (ONISAJÉ, 2016)

Colocar nossas pautas em cena e no centro dos debates é uma ação que transforma comunidades e desconstrói as políticas que reiteram a hegemonia de algumas culturas em detrimento da cultura africana e afrodiaspórica.² (MARCELO, atuante do NATA em entrevista para o pesquisador, 2021)

De modo geral, para os artistas contemporâneos, fazedores dos teatros negros, as questões de um teatro afrocêntrico e político são vistas de maneira mais direta. Ao tempo em que podemos perceber, através da fala/depoimento deles, um teatro multilíngue na construção poética e estética.

Padê³ conclusivo

Os teatros negros estão configurados, na atualidade, por meio das experiências históricas do afro-brasileiro. O intuito é questionar e desconstruir o racismo, vivenciando outras possibilidades para as artes da cena. Sendo assim, o idealizado é problematizar a construção histórica-social dos modos vigentes por intermédio da dramaturgia descolonizada, e de estéticas e poéticas que afirmam o negro com seus elementos culturais.

O sentido de decolonial ou descolonial é atravessado pela perspectiva de pesquisadores quando definem que “A colonialidade pauta-se em conceitos eurocentrados e fica enraizada nas categorias de conceitos gregos e latinos,

nas experiências e subjetividades formadas dessas bases, tanto teológica quando seculares” (MIGNOLO, 2008, p 288). Nesse sentido, a arte negra, que busca uma dimensão decolonial, bebe da fonte de reavaliar as práticas da biblioteca colonial para construir um fazer autônomo que dialogue com suas realidades, memórias e histórias.

Diante do que foi dito aqui, sobre a presença negra na cena desde a colônia, de um teatro que compreende o corpo negro na cena como político, e que mesmo quando esses corpos estavam ocupando esse espaço tido como marginalizado pela elite, ainda assim, estavam lá.

Um teatro em que os elementos culturais vindos das Áfricas que, ao passar dos tempos, vão sendo ressignificados pela população negra no Brasil. Ou, ainda, mesmo quando retirados da cena oficializada pela burguesia, se fizeram presentes em espaços outros. Assim como pelas definições propostas pelos pesquisadores e artistas contemporâneos, notamos que no país o teatro nasceu pela população negra-indígena.

O teatro entendido como espaço onde se atua e encena e em que há a presença de um público, não interessando se é considerado um teatro profissional ou amador, erudito ou popular, produzido e executado nos espaços formais, ou seja, salas de artes, pois tais definições são categorias de brancos para excluir pretos. E, nesse sentido, como uma luta, assim como é a história do negro nesse país, afro que o teatro se inicia negro, que foi sendo branqueado pela elite, mas que nunca deixou de existir e que se fez presente ao longo dos séculos, se não sempre, quase sempre, falando

² Antonio Marcelo de Oliveira Ferreira. Nome Artístico: Antonio Marcelo. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor e mestre em Crítica cultural (UNEB). Atuante do NATA desde a sua formação. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 26 nov. 2020 e 27 jan. 2021.

³ Padê como oferta a escrita final e dos caminhos que se abrem para as discussões.

sobre suas culturas, ideologias e escolhas.

O teatro nasceu negro, pois foram esses corpos que formam para cena. O teatro nasceu negro pelo subtexto que não foi dito, mas que se fazia presente em cada gesto, olhar e corporeidade. O teatro nasceu negro, pois esses corpos trazem memórias, e, mesmo encenando, inicialmente, texto do branco, mesmo sendo tirado da cena oficial, mesmo não sendo representados na cena de forma honesta, ainda assim, foram esses corpos que foram para cena antes de qualquer outros.

E se o teatro negro é hoje configurado em estética, dramaturgia, escolhas e poéticas, é porque, antes, tantos outros iniciaram essa presença na cena, abrindo as cortinas simbólicas para que os seus do futuro pudessem retomar para a cena oficializada de forma justa e íntegra; falando de si, dos seus e escolhendo moldar novas práticas teatrais condizentes com sua realidade social. Podendo hoje dizer que esse teatro é centrado no conhecimento e culturas africanas, pois antes iniciaram essa resistência como forma de libertação e salvação para dores impostas.

Assim são também os teatros engajados, afrocentrados, multilíngues e ritualísticos, pois são essas referências dos que vieram antes e que entendiam a lógica não só colonial, mas também racista. Pensar esses corpos deslocados de tais realidades é compactuar com a lógica colonialista que vendeu a ideia de seres sem inteligências, apáticos e bons selvagens, mas que sabemos que não é real. E, na cena teatral, os agentes negros sabiam como fugir da tentativa de anulação. Sabiam e agiam contra e de todas as formas. E nas artes dramáticas o

caminho foi estar em cena, depois, mais tarde, trazer seus elementos culturais; não deixar o teatro morrer e continuar em outros espaços, para que hoje ele exista cada vez mais imponente.

Fazer parte dos teatros negros é mais que chegar a um lugar, sendo o constructo, ao longo do caminho, mais importante que o resultado. Para o NATA, a relação teatro e candomblé reverberam no encontro identitário. O candomblé, para além da perspectiva religiosa e de fé, possibilitou a Onisajé, que é Yakekerê (mãe pequena), como encenadora a encontrar possibilidades epistêmicas por meio do movimento ancestral.

Que pó de pemba seja lançado sobre esse padê discursivo, promovendo debates e novas reflexões sobre as artes, religiosidade e as culturas afro-brasileiras. Construindo novos caminhos decoloniais, de fortalecimento identitário, como também, galgando outras narrativas sobre a história e contribuição dos povos negros.

Referências

- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora** / Fernanda Júlia Barbosa – 2016. 239 f. il. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2016.
- BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, v. 313, 1961.
- CABRAL, A. A Cultura Nacional. In: ANDRADE, M. de (Org.) **Obras escolhidas de Amílcar Cabral**. A arma da teoria-unidade e luta I. Lisboa: Seara Nova, 2.ed. 1978. p.221-247.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais** / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. et all.- Belo Horizonte: Editora UFMG; 2ª edição (1 janeiro 2013); Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LIGIÉRO, Zeca. O Conceito De “Motrizes Culturais” Aplicado Às Práticas Performativas Afro-Brasileiras. **Revista de Pós-Graduação em Ciências Sociais**. v.8, n.16, jul./dez. 2011. Disponível: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695> acessado: 02 de abril 2022.

LIMA, A. e ALVES N. M. Relações Raciais, Racismo E Identidade Negra No Candomblé Baiano De Alagoinhas, **Revista de Educação**, Vol.10 Número 20 jul. /Dez .2015 p. 585 – 598.

LIMA, Evani Tavares. Poéticas e processos criativos em artes cênicas: algumas notas a respeito da inscrita negra na cena. **Repertório**, Salvador, ano 20, n. 29, p. 105-119, 2017

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, Walter. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Trad. Ângela Lopes Norte. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, n.34, 2008, p. 287-324.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

PARADISO, Silvio Ruiz. Pós-Colonialismo, Resistência e Religiosidade nas Literaturas Africanas: algumas perspectivas. **Revista Lusófona de Estudos Culturais | Lusophone Journal of Cultural Studies** Vol. 2, n.1, pp. 72-83, 2014.

PARÉS, Luís Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia** /Luís Nicolau Parés. - 2* ed. rev. - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

REIS, Heverton. L. B. **Um Estudo da cenologia baiana a partir do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas - NATA** / Heverton Luis Barros Reis. - 2022. 138 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Pós-Afro, 2022.

RUFINO, L. SIMAS, L. A. **Encantamento sobre política de vida**. MV Serviços e Editora, 2020.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubas na África e no novo mundo**. Fundação Pierre Verger, 2018.

Fontes:

BARBOSA, Fernanda Julia. **[Histórico do NATA]** concedido ao pesquisador em 2020.

FERREIRA, Antonio Marcelo. Nome Artístico: Antonio Marcelo. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor e mestre em Crítica cultural (UNEB). Atuante do NATA desde a sua formação. **Entrevista concedida ao pesquisador**, entre 26 nov. 2020 e 27 jan. 2021.

Recebido em 2023-12-15
Publicado em 2024-10-04