

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
ÉTNICOS E AFRICANOS**

HEVERTON LUIS BARROS REIS

**UM ESTUDO DA CENOLOGIA BAIANA A PARTIR DO NÚCLEO AFRO-
BRASILEIRO DE TEATRO DE ALAGOINHAS — NATA**

SALVADOR/BA

2022

HEVERTON LUIS BARROS REIS

UM ESTUDO DA CENOLOGIA BAIANA A PARTIR DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO
DE TEATRO DE ALAGOINHAS — NATA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, na linha de pesquisa em Estudos Étnicos da Universidade Federal da Bahia — UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador:
Prof. Dr. Stênio José Paulino Soares

SALVADOR/BA

2022

Heverton Luis Barros Reis

UM ESTUDO DA CENOLOGIA BAIANA A PARTIR DO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRO
DE TEATRO DE ALAGOINHAS — NATA

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, na linha de pesquisa em Estudos Étnicos da Universidade Federal da Bahia — UFBA, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Aprovado em: 27 de junho 2022

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Stênio José Paulino Soares — UFBA (Orientador)

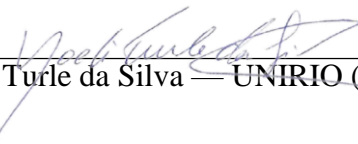


Prof. Dr. Elias Alfama Vaz Muniz — UFBA (Membro Interno)

DocuSigned by:



Prof. Dr. Gustavo Melo Cerqueira — UT Austin (Membro Externo)



Prof. Dr. Noeli Turlé da Silva — UNIRIO (Membro Externo)

Biblioteca CEAO - UFBA

R375 Reis, Heverton Luis Barros.

Um Estudo da cenologia baiana a partir do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas
- NATA / Heverton Luis Barros Reis. - 2022.

138 f.

Orientador: Prof. Dr. Stênio José Paulino Soares.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e
Ciências Humanas, Centro de Estudos Afro-Orientais. 2022.

1. Teatro. 2. Candomblé. 3. Racismo. I. Soares, Stênio José Paulino. II. Universidade
Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de Estudos Afro - Orientais.
III. Título.

CDD - 792

Esse padê dissertativo é do eu de hoje, em nome dos que vieram antes, para os meus do amanhã.

AGRADECIMENTOS

*Tempo, tempo, tempo, tempo
quando eu tiver saído
Para fora do teu círculo
Não serei nem terás sido.
Ainda assim acredito
Ser possível reunirmo-nos
Num outro nível de vínculo
Tempo, tempo, tempo, tempo...¹*

Ibowo - Homenageio ao Tempo, senhor do meu destino, Irôko, que rege o tempo e espaço;

Ikini - Cumprimento as forças universais através dos espíritos do ontem, do hoje e do amanhã;

Gbega - Exalto ao universo, guias, mentores, Orixás e toda proteção espiritual;

Ibowo - Reverencio os que vieram antes e a força ancestre que contribuiu para chegar no hoje;

Iyin - Louvo o ventre gerado, Ana Muthe, com seu amor e apoio ao longo desses 34 anos;

Famora - Abraço ao companheirismo de Luciano Lordelo nos últimos anos do Mestrado;

Riri - Agradeço ao NATA em nome de Antonio Marcelo, Daniel Arcades, Nando Zâmbia e Onisajé. Ao Bando de Teatro Olodum em nome de Jorge Washington. Cia dos Comuns em nome de Hilton Cobra e Rodrigo Santos, e a Clara Paixão, Cristiane Sobral, Ive Carvalho, Fernanda Silva, Jussara Matias. Não seria possível sem o depoimento de vocês;

Mo yin – Aplaudo o meu orientador por todo apoio durante essa jornada da produção dissertativa. De forma semelhante o faço à banca examinadora.

Tositi - Brindo aos colegas que passaram pela minha vida ao longo do Mestrado no Pós-Afro e trouxeram experiências múltiplas.

Kí - Saúdo a Universidade Federal da Bahia – UFBA, instituição necessária para o ensino superior e fundamental em minha trajetória acadêmica, profissional e humana. E de maneira particular a PROPG - Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação pelo apoio financeira por meio da Bolsa Milton Santos.

Enfim, sou grato a todos os professores do Pós-Afro e da UFBA que influenciam minha trajetória. Meu muito obrigado pela caminhada. **Mo dúpé ẹ!**

¹ Oração ao tempo. Composição de Caetano Veloso, 1979.

“O estudo da ancestralidade yorubá, o respeito à memória das comunidades-terreiro, o diálogo com suas matrizes míticas, nos fortalece enquanto nação brasileira, ajudando-nos a compreender melhor a nossa cultura, valorizando as nossas diversidades. ” Inacyra Falcão dos Santos, 2008.

RESUMO

O Padê dissertativo procura investigar o teatro negro de candomblé do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas — NATA (1998 – 2019), através da análise de seus quatro últimos espetáculos: Siré Obá — A Festa do Rei; Ogum — Deus e Homem; Exu — A Boca do Universo e Oxum. Reverenciando o Teatro Experimental do Negro — TEN (1944 – 1961), Bando de Teatro Olodum – 1990, Companhia dos Comuns (2001) e Grupo de Teatro Abdias Nascimento — CAN (2002), referências para os teatros negros no Brasil e para o fazer poético do NATA. Tendo como metodologia central a História Oral, a pesquisa de natureza qualitativa, cunho histórico e percurso exploratório-descritivo, pondera uma análise de dentro para fora. Visando contextualizar o leitor, aponta-se o século XX como chave de virada na perspectiva de um teatro negro engajado/político e de movimentos que contribuem para fomentar resistência fora de cena, como a Frente Negra Brasileira — FNB (1931 – 1937) e, na atualidade, o Fórum Nacional de Performance Negra — FPN (2005). Tendo isso por princípio, objetiva-se apontar a presença negrocênica no contra fluxo das artes no cânone ocidental. Considerando a construção histórica e a ancestralidade africana e/ou afro-brasileira na cena poética do fazer teatral. Compreendendo os corpos negros, a relação entre arte e política, os enfrentamentos, sócio históricos, e a luta por visibilidade e espaço. Refletindo sobre as identidades étnico-raciais na subversão da lógica nos espaços de poder.

Palavras-chave: Teatro; Candomblé; Racismo.

ABSTRACT

The dissertative *Padê*, presented in the now, seeks to investigate the black *candomblé* theater of the Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA (1998-2019), through the analysis of its last four shows - *Siré Obá - A Festa do Rei*; *Ogum - Deus e Homem*; *Exu - A Boca do Universo* and *Oxum*. It references the Teatro Experimental do Negro – TEN (1944-1961), Bando de Teatro Olodum – 1990, Companhia dos Comuns (2001) and Grupo de Teatro Abdias Nascimento – CAN (2002), which are references for black theaters in Brazil and for the poetic work of NATA. Having Oral History as its center methodology, this qualitative and historical research, with an exploratory-descriptive approach, considers an analysis from the inside out. In order to contextualize the reader, the 20th century is pointed out as a turning point in the perspective of an engaged/political black theater, and of movements that contribute to promote resistance outside the scene, such as the Frente Negra Brasileira – FNB (1931-1937) and the Fórum Nacional de Performance Negra – FPN (2005). Having this as a principle, it is aimed to point out the negro-centric presence in the counter flow of the arts in the western canon, considering the historical construction and the African and/or Afro-Brazilian ancestry in the poetic and aesthetic scene of the theatrical making, understanding the black bodies, the relation between art and politics, the socio-historical confrontations, and the fight for visibility and space, reflecting on the ethno-racial identities in the subversion of the logic in the spaces of power.

Keywords: Theaters; *Candomblé*; Racism.

LISTA DE SIGLAS

BA – Bahia

BI – Bacharelado Interdisciplinar

BR – Brasil

CAN – Companhia de Teatro Abdias Nascimento

CIA – Companhia de Teatro

FNB – Frente Negra Brasileira

FNPN – Fórum Nacional de Performance Negra

FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia

HC – História Cultural

NATA – Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas

NHC – Nova História Cultural

NUFA – Núcleo de Formação Artística

RJ – Rio de Janeiro

SECULT – Secretaria de Cultura

SP – São Paulo

TCA – Teatro Castro Alves

TEN – Teatro Experimental do Negro

TMG – Teatro Martins Gonçalves

TVV – Teatro Vila Velha

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Espetáculo Siré Obá - A Festa do Rei, 2009. Direção: Oniajé.	97
Figura 02: Espetáculo Siré Obá - A Festa do Rei, 2012. Direção: Onisajé.	99
Figura 03: Espetáculo Siré Obá – A Festa do Rei, 2013. Direção: Onisajé.	102
Figura 04: Espetáculo Siré Obá – A Festa do Rei, 2013. Direção: Onisajé.	102
Figura 05: Espetáculo Siré Obá – A Festa do Rei, 2013, direção: Onisajé.	104
Figura 06: Espetáculo Ogum- Deus e Homem, 2010. Direção: Onisajé.	109
Figura 07: Espetáculo Ogum- Deus e Homem, 2010. Direção: Onisajé.	110
Figura 08: Espetáculo Ogum- Deus e Homem, 2010. Direção: Onisajé.	113
Figura 09: Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé.	117
Figura 10: Logotipo do NATA. Criação artística de Thiago Romero.	118
Figura 11: Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé.	121
Figura 12: Figurino do espetáculo Exu. 2014. Personagens: vendedores de cachaça.	122
Figura 13: Figurino do espetáculo Exu. 2014. Personagens: Exus.	122
Figura 14: Figurino do espetáculo Exu. 2014. Personagens: musicista e Oxum.	122
Figura 15:Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé.	124
Figura 16:Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé.	125
Figura 17: Espetáculo Oxum, 2018. Direção: Onisajé e Zebrinha.	126
Figura 18: Espetáculo Oxum, 2018. Direção: Onisajé e Zebrinha.	130

SUMÁRIO

UM PROLOGUE DO <i>EU</i> DE HOJE PARA OS <i>MEUS</i> DO AMANHÃ	13
IFIHAN: AS CORTINAS SE ABREM E O PÓ DE PEMBA É SOPRADO	22
1 IPIN I – A FEITURA DISSERTATIVA: O COMEÇO	26
1.1 CONCEITOS E SENTIDOS PARA ALÉM DA COSMOLOGIA DA PALAVRA.	31
1.2 O TEATRO EM DIÁLOGO COM A CIÊNCIA HISTÓRICA: UM OLHAR INTERDISCIPLINAR.	35
1.3 A METODOLOGIA DA HISTÓRIA ORAL: ENTRE AFROGRAFIA E ORALITURA.	37
1.4 RELIGIOSIDADE, ITAN E TEATRO ANCESTRE.	39
1.5 TEATROS NEGROS NA CONCEPÇÃO DE QUEM VIVE.	44
2 IPIN II – ENTRE A CENA E O SOCIAL	50
2.1 <i>A Poética Emancipatória do Teatro Experimental do Negro. (1944-1961)</i>	54
2.2 <i>A Grafia Negra do Bando de Teatro Olodum – 1990</i>	57
2.3 <i>Outros Grupos de Importância: Comuns e CAN.</i>	62
3 IPIN III – O TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ DO NATA (1998-2019)	68
3.1 <i>“Sem humano não há divindade”. Siré Obá – A festa do Rei (2009)</i>	72
3.2 <i>“Ele, senhor do ferro! O primeiro a lançar-se”. Ogum- Deus e Homem (2010)</i>	85
3.3 <i>“um corpo sem Exu é um corpo em coma!” Exu – A Boca do Universo (2014)</i>	93
3.4 <i>“Onde está o seu poder? Onde você seca?” Oxum (2016)</i>	102
IPARI: O PADÊ DISSERTATIVO.	115
REFERÊNCIAS	118
GLOSSÁRIO	129
APÊNDICE	131
ANEXO	138

UM PROLOGUE² DO *EU* DE HOJE PARA OS *MEUS* DO AMANHÃ

A gente paga pra nascer, paga pra morar
Paga pra perder, a gente paga pra ganhar
Paga pra viver, paga pra sonhar
A gente paga pra morrer e o filho paga pra enterrar
Vontade a gente tem mas não tem onde trabalhar
Justiça a gente tem mas só pra quem pode pagar
Coragem a gente tem mas não tem forças pra lutar
Então a gente sai de casa sem saber se vai voltar
E aí vem vocês pegar o que é nosso direito
Crime não é mais crime quando é um crime bem feito
Viver dessa maneira é algo que eu não aceito
Enquanto isso o povo chora sem ter onde morar
Mas existe uma chama acesa dentro do peito
Porque já não dá mais pra se viver desse jeito
Quando o povo explodir vai ser só causa e efeito
E feito que abastece meu pulmão e me dá forças pra cantar
Sr. Presidente, esse país 'tá doente
Nosso povo já não aguenta mais
Sr. Presidente, como você se sente
Ao ver a fila dos nossos hospitais?
Sr. Presidente, até queria que a gente
Se entendesse mas não sei como faz
Porque essa noite se foi mais um menino ali na rua de trás
Esse é o meu país tão lindo que não tem furacão
De um povo que ainda segue órfão do seu pai da nação
De uma pátria mãe solteira da sua população
Onde o salário vale menos do que o preço do pão
Dorme um menino de rua descansando seus pés
Viajando pra lua num papelote de 10
Oh pátria amada e mal amada por filhos infiéis
Digas quem te comandas que eu te digo quem és
E aí vem vocês pegar o que é nosso direito
Crime não é mais crime quando é um crime bem feito
Viver dessa maneira é algo que eu não aceito
Enquanto isso o povo chora sem ter onde morar
Mas existe uma chama acesa dentro do peito
Porque já não dá mais pra se viver desse jeito
Quando o povo explodir vai ser só causa e efeito
E feito que abastece meu pulmão e me dá forças pra cantar
Sr. Presidente, esse país 'tá doente
Nosso povo já não aguenta mais
Sr. Presidente, como você se sente
Ao ver a fila dos nossos hospitais?
Sr. Presidente, até queria que a gente
Se entendesse mas não sei como faz (não sei como faz)
Porque essa noite se foi mais um menino ali na rua de trás.
("Sr. Presidente", José Pereira e Tom Leite, 2018)³

A música/rap acima poderia estar falando de um irmão, sobrinho, amigo, vizinho.
Poderia ser eu mais um menino que se foi sem ter a oportunidade de realizar sonhos, mas

² Prologue é o mesmo que prólogo em língua iorubá.

³ PEREIRA, José. LEITE, Tom. Sr. Presidente. Universal Music Publishing Group, 2018.

diferente de tantos outros, que tiveram arrancada essa possibilidade, estou aqui, hoje, em nome da educação e de todos os meus ancestres que até aqui me fizeram chegar; tendo como missão falar dos meus e dos nossos. Um menino periférico, filho de uma professora e um motorista, com oito irmãos, chegar à educação superior já é uma vitória grandiosa e poder estudar em uma Pós-Graduação, sendo o primeiro do núcleo familiar a ir adiante, significa que estou quebrando uma lógica que possibilitou, por muito tempo, que apenas meninos brancos, de família rica, tivessem assentos garantidos.

Nós, moradores das periferias, por muito tempo pagamos e continuamos a pagar para que os filhos dos ricos pudessem estudar e assumir os lugares no topo da pirâmide social. Nós, pobres, pagamos para nascer, sobreviver e morrer. Porém, agora, não mais pagaremos por isso. Estamos assumindo os lugares hegemônicos e de poder, estamos ocupando os espaços das artes canônicas, e gritando aos quatro cantos que nós existimos, nós resistimos⁴ e nós estamos vivos para ocupar os lugares que nos foram negados e negligenciados ao longo da história desse País.

Faço por mim, pelos meus do ontem e pelos meus do amanhã, que poderão encontrar um mundo com maior equidade de oportunidades. Realizo para sensibilizar as estruturas de poder a repensarem a lógica racista, classista e excludente, para visibilizar a arte, a cultura, as memórias e as práticas/costumes do nosso povo afro-brasileiro, para combater o epistemicídio contra o povo africano e afrodiaspórico, e para comunicar sobre ciência, fé, arte e amor.

Falo de Ciência, tendo em vista que esta pesquisa acadêmica procura sensibilizar a sociedade dos tempos presente e futuro para o combate ao racismo e suas exclusões, que ao longo dos séculos vem exterminando a população pobre e preta. Digo de Fé, pois aponto a religiosidade de matriz africana que foi e é demonizada e inferiorizada, mas que serve como local de acolhimento dos seus no processo de sociabilidade constante.

Confiro sobre arte, visto que problematizo o racismo, a intolerância religiosa e a exclusão socioeconômica, por meio das artes dramáticas que por muito tempo inviabilizou os negros no ofício profissional, mas, hoje, é local de permanência de um teatro afrocentrado/afroreferenciado, político/engajado, multilíngue/multimodal e ritualístico. Conferencio sobre Amor, referenciando o pensamento de Nelson Mandela (1918 – 2003), cuja crença era a de que ninguém nasce odiando outra pessoa por conta da cor da sua pele, origem, classe social, religião e/ou qualquer outra diferença. Sendo assim, as pessoas aprendem a odiar

⁴ O termo “Existência por Resistência”, que se faz presente nessa dissertação, é emprestado por Evani Tavares Lima, quando usa o termo no artigo *Teatro Negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro*, 2011.

e, se aprendem a odiar, podem ser ensinadas a amar, pois o amor chega mais fácil ao coração humano que seu oposto.

Para além, falo da Ciência História e das práticas artísticas em um constante diálogo interdisciplinar. Em um estudo que compreende o conhecimento por meio dos ensinamentos e filosofias das Áfricas negras, onde nos diz que: os saberes não devem ser submetidos a categorias isoladas das ideias, pelo contrário, precisam se relacionar de modo a obter um olhar mais profundo e complexificado.

Nesse sentido, a História, por ser a Ciência que entende o tempo e o homem, e procura refletir sobre os acontecimentos vividos, e que a partir da Nova História Cultural – NHC, evidencia variadas fontes e métodos. Ou ainda mais, na qual devemos pensar como propõe William Shakespeare (1564 – 1616) e Bertolt Brecht (1898 – 1956): a História não é um espelho para refletir a realidade, mas um martelo para moldá-la. E é dessa forma que é o teatro produzido pelos artistas negros. Transformando como até então a sociedade entendia o negro, suas culturas, símbolos e todo seu engendramento de produção de saber.

O conhecimento, teorias e metodologia, serão vistos aqui através do olhar proposto pelo africanista Amadou Hampâté Bâ (2003), de dentro para fora, ou seja, de quem produz, encena, escreve os teatros negros; de quem vive o racismo na pele, porém para apontar as conquistas de um teatro afrografado, como defende Leda Maria Martins (1997).

Começo, então, por *mim* para falar de *nós*. Em um entrelaçamento das minhas memórias com as histórias lidas e contadas pelos mais velhos. Reconhecendo as múltiplas identidades que me são conferidas, e entendendo a negritude como um movimento que carrega consigo escolhas políticas e ideológicas.

Ressalva-se que não sou o sujeito/objeto desta pesquisa, porém aponto minhas memórias para poder falar de nós, enquanto grupo em identificação identitária cultural. De pessoas que pensam, existem e lutam pelos mesmos ideais sociais, históricos, artísticos e políticos. Sendo assim, ao falar dos teatros negros, estou falando de *nós*, pois eles são eu, eles são parte do que eu sou.

Minha trajetória artística começou nas artes cênicas, no final dos anos de 1998, aos 11 anos, na cidade de Salvador (BA), no bairro da Boca do Rio. Bairro popular, boêmio e artístico que fez morada para artistas como Mário Gusmão (1928 – 1996), e que durante a década de 1990 movimentou o cenário cultural local.

Meu primeiro contato com o teatro amador ocorreu na igreja protestante Batista Peniel. Comecei fazendo participações em espetáculos que retratavam o universo cristão e as figuras

bíblicas do livro sagrado para o cristianismo. Eu, um menino muito tímido, que através do teatro se encontrou, percebeu ter sonhos e que esses sonhos eram possíveis.

As peças teatrais eram apresentadas na igreja e nos eventos para a população local, em datas comemorativas como Natal e Páscoa. Minha ida à igreja foi espontânea, tendo em vista que minha família não fazia parte da congregação, motivo pelo qual sequer tínhamos uma religião oficial em casa. A minha mãe não é frequentadora de nenhuma religião, contudo sempre foi uma mulher de muita fé.

A paixão pela arte e o desejo de estar no palco empurrou-me para onde as portas estavam abertas. Essa perspectiva das “Portas abertas” passa pelo processo de catequização dos seres. Essa lógica se faz presente desde o século XVI, quando os colonizadores aqui chegaram e, por meio da arte, educação e suposta troca de conhecimentos quiseram impor sua cultura. Nesse sentido, sabemos que não apenas a igreja Católica, como também o protestantismo, utilizaram desses meios, que é uma lacuna social e política, como atrativo para cristianizar os corpos. E foi nesse contexto que nasceu meu amor pelo teatro de maneira mais concreta.

Por volta dos meus quinze anos comecei a fazer teatro na escola. No ensino médio, fiz parte do projeto *Escola que Faz*, no Colégio Estadual Democrata Professor Rômulo Almeida, (Imbuí/Salvador), promovido pelo Governo do Estado da Bahia nas escolas Públicas, que permitia, no turno oposto da escolarização, que os alunos pudessem praticar alguma categoria de arte ou esporte. Nesse período, em uma gravação de uma campanha publicitária, conheci o diretor de teatro Elísio Melo,⁵ fundador da companhia de Teatro *Água Viva*, e fui chamado para fazer um teste para o espetáculo *Só os Loucos Dizem a Verdade - A Outra Ala* (2008), com o qual fiquei em cartaz algumas temporadas, e tendo participado em seguida de outros espetáculos na Cia.

Finalizei o ensino médio, e, em simultâneo, que estudava para o vestibular, fazia cursos e oficinas de teatro. Foi quando fiz a seleção para o *Núcleo de Formação de Artistas – NUFA* (2010), projeto criado pela Fundação Cultural do Estado da Bahia de Formação de Artistas, comandado por Fernando Guerreiro.⁶ Em seguida, fiz parte do *Curso Técnico de Formação de Atores* como bolsista no *Estúdio de Artes Cênicas – Sitorne*, comandado por Tereza Costa Lima,⁷ promovido pelo Programa de Incentivo à Cultura da Petrobras. Simultaneamente a isto,

⁵ Diretor de teatro, doutor em Artes Cênicas pela UFBA (2019) e fundador da cia *Água Viva*.

⁶ Fernando Guerreiro, é radialista, produtor e diretor teatral baiano, com mais de 25 anos de carreira. É referência no cenário teatral pelos prêmios recebidos ao longo da carreira.

⁷ Teresa Cristina Costa Lima da Fonseca, Possui Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal Da Bahia (1994). Atualmente é Coordenadora Pedagógica - Sitorne Estúdio De Artes Cênicas e do Projeto *Retrate Interior*.

cursava o Bacharelado Interdisciplinar em Artes pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2010-2014), onde permaneci no teatro até o ano em que iniciei o curso de Licenciatura em História na UNEB, em 2014.

Mesmo tendo algumas e boas oportunidades vinculadas a projetos do poder público, é necessário argumentar que, de maneira mais ampla, há poucas oportunidades advindas de políticas públicas que envolvam a periferia, e não só na Bahia, mas no Brasil de forma geral. O acesso às artes é quase nulo e preconizado, sendo, eu, um caso quase que isolado ter tido essas oportunidades.

Já na minha vida adulta comecei a refletir sobre a falta de atores negros no palco. Salvador, uma cidade negra⁸ e onde estão esses sujeitos no teatro? Tirando os casos isolados, como o do Bando de Teatro Olodum - 1990 e os projetos com a juventude negra no Teatro Vila Velha – TVV, o negro não estava presente nas cenas. Não haviam espetáculos falando sobre a cultura afro-brasileira.

Precisamente nesse contexto compreendi a importância de um grupo de teatro negro (politicamente engajado), como o Bando Olodum. Encenando e tratando de assuntos tão caros para a população afrodiáspórica e desejoso em construir uma sociedade melhor para si e para os seus através da arte. Ainda não conhecia Abdias Nascimento (1914 – 2011), mas esse artista, educador e político lutava há muitos anos, levantando a população negra e dizendo que poderiam ocupar esses espaços.

Do mesmo modo, pouco, ou quase nada, ouvi falar na educação básica sobre Milton Santos (1926 – 2001), que pensava sobre o negro nas várias esferas sociopolíticas e já reivindicava, desde a época dos seus primeiros estudos, maior equidade econômica entre brancos e negros no país.

Em 2010 Fernanda Júlia Barbosa – Onisajé, que cursava direção teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA, foi convidada, por Fernando Guerreiro, para fazer a direção de núcleo do espetáculo *Pavio Curto* (2011). Tive o privilégio de participar como ator, e conheci, mais de perto, sua trajetória de vida e o trabalho desenvolvido com o NATA.

O espetáculo *Pavio Curto* (2011), muito dialogava com as lutas e posicionamentos político-artísticos do qual Onisajé assumiu desde que iniciou seu processo artístico em

⁸ Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, de 2010, aponta Salvador como a cidade mais negra fora do continente africano. Saber mais in: <https://desigualdadesespaciais.wordpress.com/2015/11/24/mapa-racial-de-salvador-bahia/> acessado em: 26 de jan. de 2020.

Alagoinhas. O objetivo da peça era denunciar o sensacionalismo da miséria, do descaso por parte do poder público, o silenciamento da sociedade para com os moradores pretos e periféricos e criticar os programas televisivos que surgiram na Bahia, onde tinham um posicionamento de desrespeito aos direitos humanos. O espetáculo com canto, dança e linguagem do hip-hop, narrava a história de uma comunidade fictícia representando as muitas comunidades periféricas de Salvador, que sobrevivem frente ao descaso, o oportunismo e à manipulação política, midiática e social. A peça mostrava um programa investigativo, de mesmo nome do espetáculo, que exibiu, em um dos seus quadros, a imagem de três jovens moradores dessa comunidade como traficantes. As imagens exibidas era resultado de um documentário gravado por um jovem cineasta da comunidade que queria alertar os jovens sobre o uso das drogas, contudo, o doc. é exibido como verídico e os três jovens passaram a ser perseguidos pela polícia e por outros moradores da comunidade.

Não posso deixar de apontar que, no final de cada espetáculo, atores, direção, equipe técnica e plateia discutiam o descaso para com a periferia, o genocídio da juventude negra e o sensacionalismo da miséria cometido pelos programas midiáticos, apontando o compromisso não só com a arte, mas com os problemas sociais que afetavam a comunidade negra e periférica.

Onisajé, mulher, negra, nordestina, lésbica e de santo, pouco poderia compreender sua realidade dentro de uma lógica social com contexto racista, misógino, patriarcal, sexista, classista e intolerante, contudo propõe uma arte justamente para confrontar as discriminações. Coloca-se em combate social, reverberando que tem voz e vai criticar, questionar e colocar o dedo na ferida. O objetivo é descentralizar o poder, é desconstruir as artes cênicas hegemônicas, e mais, é instrumentalizar os artistas negros dentro e fora de cena.

Nessa relação pesquisador-sujeito, pois, como demonstrado, está entrelaçado, vale mencionar nesse prólogo o início do NATA, tendo em vista que, ao falar de maneira mais específica da relação teatro e Candomblé do NATA, ou, ainda, do TEN, Bando de Teatro Olodum, Cia dos Comuns e CAN, estou falando de mim, dos meus e dos nossos, visto que, representatividade importa.

No ano de 1998, no Colégio Estadual Polivalente, na cidade de Alagoinhas, interior da Bahia, surge o *Núcleo Amador de Teatro e Artes – NATA*. Tendo em sua formação alunos do próprio Colégio. O NATA participa do Primeiro *Festival de Teatro em Destaque* promovido pela professora Fátima Salles, e recebe o prêmio de Melhor Espetáculo, Cenário e prêmio especial por ser o grupo com maior público no Centro Cultural da cidade de Alagoinhas.

Entre 1998 e 2003 o NATA apresentou os espetáculos: *O Seco da Seca* (1998); *Tá na cor* (1999); *Guarda-roupa íntimo* (1999); *Ele a Essência* (1999); *Axé – Origem, encanto e beleza* (2000); *E você o que faz?* (2001); *Senzalas – A história, o espetáculo* (2002); *Fashion por que viver é fashion* (2003) e *Dois perdidos numa noite suja* (2003). Dessa maneira surge, de forma embrionária e amadora, o que se tornaria alguns anos depois o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA.

Mas foi em 2004 que o Grupo começou a se apresentar na cidade do Salvador, por meio do projeto do Teatro Vila Velha, em parceria com o Bando de Teatro Olodum, *De Cabo a Rabo*,⁹ que trazia grupos de teatro de várias cidades do interior da Bahia para apresentações no respeitado teatro da cidade. O NATA levou o espetáculo *Perfil* (2004) e no ano seguinte, a convite da comissão organizadora, apresentou a peça *A eleição* (2005).

O NATA surge como teatro amador e vivencia dois momentos, ou fases, com particularidades advindas do próprio contorno espacial e social, isto é, de uma cidade pequena do interior. Nesse sentido, o grupo que surge em 1998 inicia com espetáculos que não necessariamente tinha uma temática racial, ou de luta e posicionamento identitário negro. Ficando do ano de seu surgimento, com o espetáculo *O seco da Seca* até o ano de 2005, quando encenou *A Eleição* (dramaturgia de Lurdes Ramalho), passeando entre os chamados teatros de cordel, de referência nordestina e teatro popular, com comédias e críticas sociais.

O projeto de empretecimento¹⁰ do NATA ocorre a partir da montagem de *Siré Obá – A Festa do Rei* (2009), por meio da criação do projeto político e poético em levar à cena espetáculos que valorizasse as culturas negras e em propor o desenvolvimento de processos poéticos por meio da mitologia dos Orixás. Resultado da própria presença de Onisajé enquanto estudante da UFBA e dos artistas após a educação básica.

Entre o período do último espetáculo da primeira fase (2005) e a estreia de *Siré* (2009), o NATA se manteve parado em produções, mas aprofundando estudos e povoando possibilidades para futuras cenas. Voltando com uma nova fase de um teatro preto de Candomblé que é justamente o foco de análise aqui.

⁹ Para Mais Sobre O Projeto E O Tvv in: Meirelles, Marcio. *Teatro De Cabo A Rabo: Do Vila Pro Interior E Vice-Versa*. (Cadernos Do Vila; V.3. 2004, 338 P.

¹⁰ O termo empretecimento é utilizado por Onisajé em suas falas e depoimentos fazendo alusão a ideia aproximada de enegrecimento de Beatriz Nascimento (1942-1995) (historiadora, professora e militante das questões do negro no Brasil). No contexto dos atuantes, Onisajé menciona a ideia de empretecimento para afirmar a necessidade dupla em se reconhecer como negro e de produzir teatro através das referências negras.

IFIHAN:¹¹ AS CORTINAS SE ABREM E O PÓ DE PEMBA É SOPRADO

A dissertação objetiva jogar pamba¹² às contribuições dos teatros negros no Brasil, procurando compreender a relação teatro negro e Candomblé. Tomando como sujeitos da pesquisa o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA (1998-2019), referenciando a importância do Teatro Experimental do Negro – TEN (1944-1961), Bando de Teatro Olodum – 1999, Companhia dos Comuns (2001) e Companhia Teatral Abdias Nascimento – CAN (2002) para o teatro negro do Brasil e do fazer poético do NATA.

A escolha do NATA como sujeito da pesquisa se dá pela nossa aproximação, mas, principalmente, pela relação teatro-candomblé acontecer de maneira mais objetiva em seus quatro últimos espetáculos. Quanto à escolha em referenciar o TEN é por ser o grupo que provocou rupturas mais significativas a partir do século XX sobre o teatro feito por negros. E o Bando por seus anos de resistência em um país/Estado que pouco valoriza a arte e cultura, principalmente feita por negros. De mesma forma é quanto a importância e contribuição da Comuns e CAN.

Tendo isso como princípio, objetiva-se considerar as trajetórias, lutas e conquistas do NATA e refletir a construção histórica, as origens africanas e/ou afro-brasileiras na sua estética teatral. Compreendendo os corpos negros, relação arte/política e a intersecção do teatro de inspiração/sugestões afrocentradas¹³. Nesse cenário, aponta-se para o confronto com o racismo, luta por visibilidade, ao tempo que, reflete sobre identidades étnico-raciais na subversão na lógica em espaços de poder.

O uso da História Oral, como metodologia e técnica de investigação, possibilita a compreensão dos teatros negros e da interface teatro-Candomblé, a partir de como os artistas do NATA se reconhecem no contexto do teatral negro. Contudo, o objetivo não é colocar no centro da gira um estudo sobre a religião de matriz africana, e sim, entender como o teatro do NATA se relaciona com a sacralidade afro-brasileira de modo a construir sua estética.

Ao iniciar a observação note-se que poucas pesquisas são pensadas no campo dos teatros negros e/ou artistas/coletivos negros, e tornam-se raras análises que questionam os corpos negros na cena pela Ciência História. Chegando à conclusão que essa ausência muito se fomenta

¹¹ Ifihan o mesmo que introdução em língua iorubá.

¹² Pamba é um giz utilizado ritualisticamente em religiões afro-brasileiras e que aqui trago de modo a ressignificar a ideia de *jogar luz*, portanto, serve para nos dizer sobre o espaço/ recorte feito na pesquisa.

¹³ A ideias de afrocentrado mencionado aqui diz respeito a busca e/ou tentativa de ter como referência o pensamento, saberes e práticas ancestrais africanas e afro-brasileiras, isto é, busca-se beber da fonte de experiências negras para produzir teatro negro.

pelo fato da construção histórica das artes dramáticas ser entendida como espaço canônico,¹⁴ enquanto o teatro negro foi marginalizado.

Vale frisar que muito se aborda sobre a ausência do negro, o silenciamento das culturas africanas / afro-brasileiras, toda a sua ancestralidade artística, cultural e religiosa em pesquisas sobre a temática. Contudo, nessa narrativa, essas questões aparecem apenas para confrontar os discursos racistas, classistas, excludentes e para pensarmos sobre as permanências dos preconceitos frente às populações oriundas das religiões afro-brasileiras.

Portanto, a pesquisa pretende falar das permanências e não das negações. Aponta-se para as vozes dos grupos que lutam pela desconstrução do racismo. Pensando em resistência para a existência de teatros negros que vêm promovendo auto representação fora e dentro do palco, como é o caso do NATA.

Isto posto, esta dissertação se desenvolve em três capítulos nos quais as discussões teóricas e metodológica estarão dissolvidas conforme as questões são lançadas e problematizadas de maneira transversal. Porém, com a intenção de contextualizar o leitor esforça-se em descrever o que será apontado em cada capítulo.

No capítulo I, apresenta-se de forma ampla o panorama da história e da arte no tocante a performatividade nas Áfricas negras e no Brasil ao longo dos tempos. A discussão se assenta para apontar a presença negra no teatro brasileiro e nas performances culturais ao longo dos séculos. Para além, o capítulo aborda: a) a questão do fenômeno do racismo e das identidades que atravessam a discussão central; b) o diálogo entre teatro e História; c) a metodologia da História oral; d) o entrecruzo teatro e Candomblé; e) os entendimentos de teatros negros por pesquisadores e artistas da cena.

No capítulo seguinte, a investigação gira em torno da relação teatro negro e acontecimentos sociais ao longo da História do Brasil, como: a) a Frente Negra Brasileira na década de 1930; b) o Fórum Nacional de performance Negra na atualidade; c) a importância do TEN, Bando Olodum, Cia dos Comuns e CAN para o teatro contemporâneo e para o NATA.

E o Último capítulo objetiva-se trazer o protagonismo do NATA e a relação com o Candomblé, através de seus últimos espetáculos: a) Siré Obá; b) Ogum-Deus e Homem; c) Exu-A Boca do Universo; d) Oxum. Ponderando suas lutas, conquistas, processos de criação, poéticas.

¹⁴ O entendimento de canônico passa pela discussão proposta por Lisandro Carlos Calegari e Fábio Martins Moreira in: *Processos De (Des)Legitimação Do Cânone: O Negro Na História Da Literatura Brasileira* Disponívelfile:///C:/Users/Administrador/Downloads/1394-Texto%20do%20artigo-5224-1-10-20170315.pdf Acessado em: 28 fev. 2020.

A pesquisa está enquadrada na Nova História Cultural, com uso da metodologia da História Oral, que nos possibilita analisarmos os acontecimentos e sujeitos históricos, ao tempo em que os vivemos. Para além, é uma pesquisa que não mensura o conhecimento em categorias isoladas, propondo, sempre que possível, diálogo com áreas afins.

A arte tem como função questionar, investigar e construir caminhos sobre sujeitos, objetos e/ou acontecimentos. Como maneira de pensar, é mediadora para questões que cercam nosso tempo. A arte é social, política e, sendo a arte parte do todo em uma cultura, reverbera para poder ser pensada nas Ciências como conectivo para isolar, demonstrar, fracionar e associar os processos e sujeitos em uma investigação.

O que é interdisciplinaridade se não justamente o caminho posto aqui? É analisar um objeto, acontecimento, situação, problema, sujeito por diferentes olhares e em diálogo com outras áreas do conhecimento. E mais, procura-se propor uma pesquisa plural, ou seja, pensar sobre a problemática do racismo, por meio da arte, no tempo do *outro*, para entender *quem somos* como sujeitos históricos.

Para finalizar, argumenta-se sobre a importância dessa pesquisa nos campos dos Estudos Étnicos. Afirmando a desconstrução dos estereótipos e inserindo uma prerrogativa de uma Ciência Decolonial, portanto, no *locus* geopolítico. De corpos políticos por definição, assim como os teatros negros. Ao estudar sobre os teatros negros propõe-se a decolonialidade do saber e do poder.¹⁵ É um grito contra o silenciamento histórico de uma subalternidade imposta por uma estrutura de etnização, por grupos marginalizados que lutam para desconstrução de uma ordem de exclusão.

Os Estudos Étnicos são tratados como *suleador*¹⁶ nesse trabalho para compreensão das identidades, lutas, dilemas e das conquistas dos sujeitos negros. Tendo em vista que é sobre essas conquistas que a pesquisa se assenta. São corpos em construção e reconstrução, gritando

¹⁵ “A colonialidade se reproduz em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. E mais do que isso: a colonialidade é o lado obscuro e necessário da modernidade; é a sua parte indissociavelmente constitutiva (Mignolo, 2003, p. 30). É precisamente desse diagnóstico - elaborado especialmente por Quijano, Wallerstein e Mignolo - que deriva o nome do grupo. A modernidade, estando "intrinsecamente associada à experiência colonial" (Maldonado-Torres, 2008, p.84), não consegue apagá-la: não existe modernidade sem colonialidade (Quijano, 2000, p. 343). De outro lado, não poderia haver uma economia-mundo capitalista sem as Américas (Quijano e Wallerstein, 1992).” In BALLESTRIN, Luciana. *América Latina e o giro decolonial*. Rev. Bras. Ciênc. Polít. no.11 Brasília May/Aug. 2013. P. 100-101.

¹⁶ O termo *sulear* como substituto do termo *nortear*. O termo *sulear* objetiva contestar o caráter do pensamento vindo do Norte como universal, portanto, reivindica a produção do conhecimento eurocêntrico com verdade lógica do saber. Tendo sido utilizado pela primeira vez pelo físico brasileiro Marcio D’Oliveira no texto *A Arte de sulear-se*, em 1991. Onde questiona a demarcação de temporalidade, acontecimentos e períodos históricos e geográficos pelos países vistos como centrais.

que o racismo rasga a pele e marca a alma. Mas não aqui, onde o desejo é anunciar outras possibilidades.

Percebemos serem múltiplos os fazeres teatrais negros, considerando toda multiplicidade das manifestações. Observa-se, portanto, as variadas formas de conceber o teatro brasileiro, especialmente baiano. De artistas que têm a sensibilidade de entender as heranças africanas / afro-brasileiras, e compreende uma Bahia plural, para reivindicar um local para viver e ser.

Nessa narrativa, avança-se para contribuir como as investigações e análises acadêmicas no sentido de indagar como o candomblé se apresenta no teatro produzido pelo NATA, ao tempo que narra a trajetória, conquistas e dilemas vivenciados pelo Núcleo ao longo de sua caminhada.

Nesse espaço cabe de mencionar a escolha do título dissertativo tendo em vista suas ressalvas. Embora, o texto aborde muito a dimensão dos teatros negros, com seus diálogos históricos e sua definição pelos artistas analisados, de modo geral, a pesquisa trabalha ainda mais restrita. Logo, pondera-se a ideia de cenologia baiana, pois o que a pesquisa faz é justamente uma análise da estética e poética, de forma mais objetiva do NATA, embora referencie outros grupos não baianos. Isto é, onde metodologicamente trata-se de um estudo de caso no campo de pesquisa da cena baiana. Sendo o estudo de caso um método investigativo, não rígido, com a utilização de método qualitativo.

A cenologia deve ser entendida como o estudo das cenas e dos espetáculos teatrais. Fugindo da problemática: teatro versus performance, optou-se por mensurar a ideia da cena de uma maneira mais ampla. Trazendo conceitos das artes da cena afroreferenciada¹⁷ e apontando suas poéticas e estéticas geradas. Para além, quando se menciona a ideia de afro-baiano é entendendo duas vertentes: a primeira, que o sujeito da pesquisa é um grupo do interior da Bahia e que bebe da fonte do teatro soteropolitano, e segundo, porque, tirando o TEN, os outros grupos referenciados no trabalho, de maneira mais direta, são baianos ou tem em sua formação baianos, dos quais, de alguma forma, dialogam com seus aspectos culturais. Sendo assim, o título a cenologia baiana, faz uma leitura da cena através de um estudo conceitual e reverberando nos contextos poéticos por meio do NATA.

¹⁷ Afroreferenciada/ Afroreferenciado quer nos dizer que a ideia foi referenciada no pensamento negro. Sendo assim, são referências negras para compor o pensamento, seja na escrita, fala, ou no desenvolvimento de um projeto, artístico. Afroreferenciar é o mesmo que fazer referência ao pensar negro decolonial, pós-colonial e antirracista.

1 IPIN I¹⁸ – A FEITURA DISSERTATIVA: O COMEÇO

O continente africano tem história e produz arte?¹⁹ Onde aparecem os povos africanos e afro-brasileiros na história oficial do Brasil? Quais os locais ocuparam durante os séculos de escravidão e pós-abolição?

No século XVI, quando os colonizadores aqui chegaram, trataram de aferir que a população não tinha *Fé, Lei e Rei*,²⁰ e por essa razão, tinham o direito de tomar à força as terras dos povos originários. De maneira semelhante, no século XIX, Hegel²¹, afirma que uma sociedade só poderia ser definida como histórica se possuísse *Objetividade, Estado e Deus*. E foram afirmações como estas que fomentou-se a mentalidade do que seria as contribuições das sociedades africanas para a história da humanidade e fortaleceu ideias presentes no racismo científico.²²

É interessante apontar o lugar da arte teatral e performáticas em parte das Áfricas negras e no Brasil. Não podemos negar que o continente africano é influenciador da arte para o mundo todo, desde a antiguidade, com a estética em cerâmicas e construções arquitetônicas, até a contemporaneidade, com a arte política.

O objetivo dessa introdução é apontar a encruzilhada que as artes das Áfricas negras podem ser vistas à medida que observamos que não estão postas em categorias românticas como na história da arte do ocidente e a partir da cosmovisão europeia branca. Almeja-se apontar outros entrecruzos das artes performáticas produzidas por afro-brasileiros.

É interessante perceber que às artes produzidas por sujeitos negros nas Áfricas, antes, e, pós-colonização, reflete um emaranhado específico. Quando os negros africanos vêm para o Brasil encontram outras encruzilhadas no contato com as culturas indígenas e europeias e são esses os caminhos que as manifestações dos teatros negros estão inseridas.

Embora não seja necessário o apontamento para provar nada, pois “Passou já o tempo em que era necessário procurar argumentos para provar a maturidade cultural dos povos

¹⁸ Ipin o mesmo que capítulo em língua iorubá.

¹⁹ Questionamento presente in: KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*, 1 volumes, Lisboa: Europa-América, 1999

²⁰ Discussão presente in: VAINFAS, Ronaldo. *A Heresia dos Índios: catolicismo e rebeldia no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

²¹ Pensamento existente in: HEGEL, G. W. F. *Introdução à História da Filosofia*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho (Extraído da Coleção “Os Pensadores”, Vol. XXX, 1.ª Edição 1974.

²² [...] “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)

africanos. ” (CABRAL, 1978, p. 229), porém, isto, ainda, é necessário para que mais pessoas saibam e pensem sobre as culturas africanas e suas possibilidades de análises.

As artes das Áfricas negras são vastas, trago aqui alguns exemplos, não querendo esgotar as possibilidades, para não restar dúvidas da diversidade; com objetivo de apontar como as artes dos sujeitos negros africanos estão postas de forma multimodal, o que muito nos ajudará a compreender os teatros negros no Brasil e a relação entre esses teatros e a sacralidade afro-brasileira.

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

Vale salientar que a arte e religião estão muito mais conectadas do que podemos imaginar. As civilizações africanas, sobretudo iorubanas, têm a percepção holística e simbólica da vida, sendo cada ser individual conectado ao todo, unidos em função do cosmos. E isso notamos na filosofia africana negra, quando argumentam que o grupo é necessário para a existência da comunidade como todo; onde cada ser é responsável por seu papel no entrelaço do nível terreno e espiritual, não sendo separadas.²³

A filosofia e arte, nos variados segmentos e manifestações, nos colocam diante da compreensão posta pelos teatros negros ao dialogar com a religiosidade, embora nem todo teatro negro tenha relação com a sacralidade. Contudo, notamos que os teatros negros partem de uma cosmopercepção²⁴ afroreferenciada.

²³ Referenciando: KAKOZI, K. J.B. *Ubuntu e Ukama: uma cosmovisão africana de inclusão e interdependência vital*, 2018. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

²⁴ “O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. O termo “cosmovisão”, usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. ” In: OYÈWÚMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects*, 2002, p. 03.

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 anos a.C., é sabido sobre uma performance que acontecia em torno da figura de Osíris. Preservada numa escultura de pedra de nome Ikhnofret, (1887 e 1849 a.C.). Embasados pelo que têm descrito os estudiosos deram o nome a escultura de *Abydos Passion Play*. 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 foi influenciada pela África e como ressignificaram tais expressões no contexto de sua cultura.

Devemos elucidar que as performances relatadas não têm o mesmo significado que 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 essas narrativas, podemos também ponderar que esses primeiros textos, dramas, mitologias e 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.

Na contemporaneidade, dentre os muitos teatros africanos, temos uma voz muito importante: o professor, dramaturgo, diretor, ator e literato, Carlos Vaz²⁵. Pioneiro em desenvolver uma dramaturgia em Guiné-Bissau. Foi ele o criador do primeiro teatro guineense, na década de 1980 (Teatro Popular Guineense).²⁶

A arte contemporânea africana passa por questões muito próximas dos artistas negros do Brasil. A luta do não lugar, do artista colocado como produtor de arte-artesanal, com o intuito de dizer que não são capazes. Porém, esses artistas, ao longo dos tempos e na contemporaneidade, reafirmam seus posicionamentos estéticos e poéticos. Apesar de não ser

²⁵ 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, se mudou para Portugal para 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*. 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, produziu documentários, lançou revista (Tcholona), sempre criticando os problemas sociais e políticos existentes em seu país.

²⁶ Para mais sobre Carlos Vaz e a obra “*Escritos no Silêncio*”, um grito de alma, acessar: <https://www.voaportugues.com/a/escritos-no-sil%C3%A2ncio-um-grito-de-alma-de-carlos-vaz/4450569.html>

possível fazer uma comparação do total entre as artes africanas e os teatros negros brasileiros, tendo em vista a variação temporal, espacial e apropriada diversidade de movimentos, estilos e linguagens artísticas.

No Brasil e ainda mais na Bahia, a arte afro-brasileira muito bebeu da fonte de sua ancestralidade africana, sendo pautada, por vezes, como é o caso do NATA, nas histórias, crenças, mitologias e filosofias áfricas.

Por essa visão é que pensamos o diálogo entre a arte e a história para complexificar as buscas e as respostas, e para reafirmar que esses conhecimentos não atuam isoladamente, mas que se articulam e se aproximam conforme os processos e as narrativas. Nesse horizonte, vale apontar a presença negra nos primórdios do teatro no Brasil, sem desejo de aprofundar, mas para melhor possamos compreender o teatro do hoje, e, ainda mais, o teatro do NATA.

Quando os colonizadores chegaram nas terras de pindorama mandaram, nos anos de 1549 do século XVI, as primeiras missões jesuíticas com objetivo de ensinar a Fé cristã-católica, ao tempo que, iria impor sua cultura, como a língua, arte, modo de vida e educacional sobre as civilizações indígenas. O movimento foi de grande importância para a consolidação da conquista portuguesa e, para tal feito, tomaram como aporte instrumentos, entre outras formas, como os autos,²⁷ a arte lírica – poesias –. Sendo desse período boa parte das obras desenvolvidas por padres jesuítas como Antônio Vieira e José de Anchieta.

Após os primeiros anos do século XVI Miriam Garcia Mendes, no livro *O Negro no Teatro Brasileiro* (1993), aponta ser sabido existir a presença do negro, na condição de escravizado, na cena teatral quando homens e mulheres negros eram chamados para performances em momentos de festividade.

Embora mal reconhecido, era certo ter havido um teatro negro no Brasil desde a segunda metade do século XVI, quando, no período natalino, os escravos promoviam representações de seus autos profanos: a Congada, ou Congo, As Taieiras, o Quicumbe, os Quilombos, conhecidas danças dramáticas, de evidente aculturação africana, embora passassem por autos portugueses ou franceses da Idade Média. Mesmo o Bumba-meu-boi, cuja fonte é discutida, sofreu influência negra, visível nas personagens Mateus e Bastião, “negrinhos gozados”, germe dos futuros negrinhos pitorescos das comédias de costume. (MENDES, 1993, p. 48)

Nesse sentido, e para além de um teatro que apontava apenas o cunho religioso e catequético, o negro foi incorporando elementos culturais, influenciado pelos vários grupos vindos da África e dos povos originários da América do Sul. E mesmo Mendes (1989/1993)

²⁷ Auto: denominação popular genérica dada às representações teatrais na Península Ibérica desde o século XIII. Aplicava-se às composições dramáticas de caráter religioso, moral ou burlesco. In *Dicionário do Teatro Brasileiro*, p.47.

apontando tal afirmação para pensar a personagem negra na cena literária e teatral, percebemos que os negros estavam contornando a lógica colonialista e escravocrata que tinha não só anular tais culturas, como também afirmar a cultura branca como existente. Enquanto negava qualquer resquício de cultura e arte dos povos indígenas e africanos.

É interessante apontar os anos de XVII como um século em que pouco se sabe sobre a atuação negra, tendo em vista ter sido um período de muita resistência à escravidão e às lutas com fuga nos vários espaços do país. Portanto, neste século houve diminuição do teatro catequético em aldeias, sendo a Companhia de Jesus fundamental na defesa dos nativos à escravidão. Tem-se, então, desse momento raros registros de apresentações no Colégio Jesuíta da Bahia (Terreiro de Jesus, bairro do Pelourinho/Salvador - BA).

Sobre a ausência e/ou diminuição do período em questão, Mendes (1993) nos conta que a falta de referência e/ou presença do negro do teatro brasileiro da época se deu, sobretudo, pelo momento vivido nos quilombos pela força colonial. Sendo assim, podemos supor que tal cenário não teve mudanças e rupturas significativas.

Todavia, no século seguinte, XVIII, observa-se as proibições dos autos religiosos em língua portuguesa, ficando desguado em espaços colegiais a possibilidade de encenações em latim de tragédias, porém, não tendo a total obediência, vemos surgir o que podemos chamar de primeiro momento de censura à arte, construindo um caminho para o surgimento do teatro Barroco brasileiro e seus primeiros autores de teatro no país.

Sobre o negro na cena no mesmo período, temos “muitas companhias já profissionalizadas que possuíam elencos quase que só de negros e mulatos, escravos ou libertos, que interpretavam personagens brancas com o rosto e as mãos pintadas de branco. (MENDES, 1993, p. 48)

E, para além do negro na cena interpretando personagens brancos, é importante argumentar que a produção cultural e artística da população africana e afro-brasileira permaneceu em outros espaços, como nas ruas, vilas, quintais e terreiros de Candomblé (MENDES 1993). Ou seja, longe da lógica de profissionalização, esses atores, promoviam seus atos profanos, religiosos e artísticos de maneira até mais direta.

Entretanto, é com o passar dos anos do século XIX que começaram a ocorrer transformação mais diretas, sendo que no séc. XVIII existia permissão e consenso entre os senhores de escravos, a igreja católica e o poder público local, pois o teatro era visto como algo desprezível e sem importância/interesse pelos brancos. Mas, quando a população branca começa a assumir o cenário artístico, a presença negra deixa de ser bem vista. Esse momento

ocorre simultaneamente, e esse deve ser visto como um dos fatores, à chegada de D. João VI no Brasil em 1808.

Portanto, o negro é retirado da cena oficial, ao tempo em que é representado como inferior, sempre na condição de escravo, com apoio da sociedade, embasada na ciência racista de inferioridade, que aproveitava para, também, negar o direito da representação identitária-cultural negra, e a própria profissionalização do negro nas artes dramáticas.

Leda Maria Martins, em *A Cena em Sombras* (1995), afere que “assim, a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado [...] de conotações e interpretações articuladas socialmente, [...] que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas. (MARTINS, 1995, p. 34). E foi em meio a tais fatores que o negro foi sendo afastado do teatro oficial/profissional brasileiro.

Mendes (1993), ainda, aponta que, tanto o ator como o personagem negro, no decorrer do século XIX, caíram no lugar do pitoresco, estereotipados, para fazer graça diante de sua própria desgraça. Essa percepção muito já vimos e compreendemos como a religião, literatura, política, economia e a ideologia racista da branquidade contribuíram para tal processo.

Com o avançar dos séculos, Rufino (2015), ao apontar o final do século XIX e início do século XX, afere que o teatro foi sendo apropriado pela burguesia conferindo status social aos seus integrantes e que, com isso, como também já mencionado por Mendes (1982/1993) e Rosário (2021), reafirmando as fronteiras entre o teatro popular e o teatro erudito que se desenvolve no século XV na Europa e faz parte do Brasil colônia desde o teatro catequético. No caso dos séculos seguintes no Brasil, fica a burguesia no lugar de produção erudita no teatro oficial e a população afro-brasileira, com o teatro dito popular em outros espaços, como nas ruas.

Mendes (1982/1993), Martins (1995), Paranhos (2014) e Rufino (2015) confirmam que o negro, durante o final do século XIX e início do século XX, até, de maneira mais direta, a aparição do Abdias Nascimento e do TEN na cena, foi discriminado como agentes sociais, como dramaturgos, como atores e como diretores.

1.1 Conceitos e Sentidos para Além da Cosmologia da Palavra.

Racismo, raça/etnia, nação/povo, identidades, negritude. É importante compreender que os entendimentos dessas palavras serão pensados ao longo da história em contextos diferentes e devem ser interpretados no contexto do seu tempo. Portanto, serão exploradas aqui considerando como esses sujeitos, do tempo presente, se reconhecem nessa teia estrutural.

Os estudos na área das ciências sociais vêm comprovando não haver uma identidade social fixa que perpassasse o tempo, ou seja, atemporais, pois são construídas historicamente e de forma social. Segundo pesquisadores como Stuart Hall (2010), Kabengele Munanga (2006) e Asad Haider (2019), as identidades não podem ser fixas devido à sua complexidade e seu entrelaço com as múltiplas identidades que formam um único ser social.

Hall (2003/2010) percebe a ausência de uma identidade única, integral e/ou absoluta para determinar um povo, ou uma nação, argumentando que:

Acho que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas é justamente por resultar de formações históricas específicas, de histórias e repertórios culturais de enunciação muito específicos, que ela pode constituir um ‘posicionamento’, ao qual podemos chamar provisoriamente de identidade. (HALL, 2003, p. 432-433).

E mais, em outras palavras.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2010, p. 03).

E esse é o caso do negro no Brasil, pois quando compreendemos seu contexto histórico, desde a chegada dos africanos, obrigados para o trabalho escravo, até a abolição e pós-abolição, com o surgimento do afro-brasileiro, entendemos que não existe um fator único para definir essas identidades.

Ainda é necessário pensarmos que essa construção identitária perpassa a ideia da aparência física ou o fenótipo, sendo, por vezes, reafirmada por meio da escolha política, ideológica e social que esses sujeitos acreditam pertencer. Para além da negritude, como grupo que se reafirma etnicamente frente ao racismo, leva consigo compromissos e comportamentos desses sujeitos históricos para com o grupo que fazem parte ou se sentem pertencer.

A identidade é uma realidade sempre presente em todas as sociedades humanas. Qualquer grupo humano, através do seu sistema axiológico sempre selecionou alguns aspectos pertinentes de sua cultura para definir-se em contraposição ao alheio. A definição de si (auto definição) e a definição dos outros (identidade atribuída) têm funções conhecidas: a defesa da unidade do grupo, a proteção do território contra inimigos externos, as manipulações ideológicas por interesses econômicos, políticos, psicológicos, etc. (MUNANGA, 2006, p. 17).

E mais, ao refletir sobre o sentido dessas identidades negras e das questões raciais no Brasil, Munanga (2012) afirma:

Além da identidade nacional brasileira, que reúne a todas e todos, estamos atravessados/as por outras identidades de classe, sexo, religião, etnias, gênero, idade, raça, etc., cuja expressão depende do contexto relacional. A identidade afro-brasileira ou identidade negra passa, necessária e absolutamente, pela negritude enquanto categoria sócio histórica, e não biológica, e pela situação social do negro num universo racista. (MUNANGA, 2012, p 6-7).

A ideia de identidade negra só faz sentido se estiver contextualizada em sua pluralidade e multiculturalidade.²⁸ Portanto, devemos compreender as identidades negras, no plural, tendo como concepção que essas afirmações vão variar para cada grupo social em espacialidade e temporalidade. Identidades negras são configuradas por meio dos aspectos geográficos, políticos, históricos, sociais, culturais e artísticos. Precisamos estar atentos às armadilhas das identidades, para não criarmos uma dimensão parasitária de identitarismo que acabe voltando na contramão das lutas e tornando os sujeitos reféns das políticas identitárias, como nos aponta Haider (2019).

Na tentativa de conceituar a palavra *negritude*, aponta-se o olhar do Aimé Césaire²⁹ (1913-2008), tão caro aos estudos sobre as culturas africanas e afrodiáspóricas.

A palavra *négritude* em francês deriva de *nègre*, termo que no início do século XX tinha um caráter pejorativo, utilizado normalmente para ofender ou desqualificar o negro, em contraposição a *noir*, outra palavra para designar negro, mas que tinha um sentido respeitoso. A intenção do movimento foi justamente inverter o sentido da palavra *négritude* ao polo oposto, impingindo-lhe uma conotação positiva de afirmação e orgulho racial. Nessa perspectiva, a tática foi de desmobilizar o inimigo em um de seus principais instrumentos de dominação racial: a linguagem. O próprio Aimé Césaire assinalava que o movimento da *negritude* representou uma revolução na linguagem e na literatura. O termo *negritude* apareceu com esse nome, pela primeira vez, em 1939, no poema *Cahier d'un Retour au Pays Natal* ("Caderno de um regresso ao país natal"), escrito pelo antilhano Césaire e editado por Volontés. (DOMINGUES, 2005, p. 05-06)

Para Césaire (2010), o movimento da *negritude* deve ser entendido como a própria consciência de ser e de sua aceitação em ser negro. Compreendendo seus enfrentamentos, histórias e cultura. Portanto, reconhecer sua *negritude* é reafirmar sua identidade negra, ao tempo em que se põem em respeito e em proximidade com seu semelhante, lutando e se posicionando frente aos valores étnico-negros.³⁰

Não diferente do termo *negro* que foi, intencionalmente, postulado pelas hierarquias colonialistas, com toda carga racista, mas que está sendo reconfigurado para um sentido de identificação e auto identificação, seu e dos seus. O uso da palavra *negritude*, também se reconfigura pelo contorno de subversão racista.

²⁸ "Multicultural e um termo qualificativo. Descreve as características social e os problemas de governabilidade apresentados por qualquer sociedade em que diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida em comum, em simultâneo, em que retém algo de sua identidade "original".". (HALL, 2003, p.52)

²⁹ Aimé Fernand David Césaire (1913-2008), poeta, professor, dramaturgo, ensaísta e político. Seu objetivo foi à valorização da cultura negra em países africanos ou com populações afrodescendentes expressivas. Césaire sempre teceu críticas ao poderio europeu como o defensor maior das raízes africanas e militante anticolonialista. *Discurso sobre o colonialismo* (1950) é uma obra necessária para entendimentos mais profundos.

³⁰ Para mais in: CÉSARES, A. *Discurso sobre a Negritude / Aimé Césaires*; Carlos Moore (organização) - Belo Horizonte: Nandyala, 2010. (Coleção Vozes da Diáspora Negra, volume 3)

Contudo, é de muita importância apontar o sentido de negritude para além da cor da pele. Entendendo como movimento político e ideológico de pessoas que se identificam com as lutas raciais e de posicionamento antirracista, muito em diálogo com o que Abdias Nascimento defendia e como explica Elisa Nascimento (2002).

Abdias empenhava-se no objetivo de superar a identificação pela cor da pele, já que a negritude se revela uma referência muito mais profunda envolvendo ancestralidade e civilização. Tratava-se de um desafio aos postulados ideológicos então vigentes tanto à direita como à esquerda. Efetivamente, ambos os lados acusavam o autor de importar ou copiar o parâmetro norte-americano bipolar, de origem, assim cometendo uma espécie de traição à Pátria, identificada de forma dogmática com o modelo da hierarquia de cor. (NASCIMENTO, 2002, p. 16)

Nesse sentido, o movimento da negritude, tanto no Brasil como nos países da diáspora, poderá ser compreendido como sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e da riqueza cultural dos negros, ao tempo que se configura na teia das identidades e de como os sujeitos se agrupam.

Precisamos pensar que por muito tempo a ideia de raça esteve ligada ao olhar etnocêntrico e racista. Inicialmente utilizado para determinismo biológico por geneticistas e em seguida, por antropologia para argumentar a dominação branca. Outro momento que a ideia de *raça*, sobretudo, a *raça negra* volta em contexto diferente, foi a partir dos movimentos negros que ganham força ao longo do século XX.

Existe uma forte conexão entre as identidades negras e o racismo, visto que, foi através de tais categorias sociais que a supremacia branca tentou negar, não somente a história do negro, mas sua própria existência, como a escravidão, dominação e negligência da contribuição cultural. Por essa razão, a manutenção das fronteiras étnicas está posta, tanto quanto a afirmação identitária é transposta diariamente na luta contra a exclusão, racismo e intolerâncias político-sociais e religiosas.

A narrativa histórica do país corrobora com a presença de paradoxos raciais constituídos com amarras na ideia preconceituosa por si. É notório como o preconceito racial passa por todos os níveis sociais, atuando de forma estruturante, e é, por demais, complexo. O racismo não cochila, não dorme, e não foi exterminado. Sobrevive com apoio dos grupos sociais. (FERNANDES *et al.*, (2005-2006).

Ao dizer que no Brasil ocorre a democracia racial, a sociedade impossibilita transformações, pois o pensar que se fixa com bases profundas e propagadas para todos os setores da sociedade, cala e inviabiliza o debate sobre a diversidade existente e sobre os problemas reais e atuais. A negação das desigualdades raciais é mantida pela elite branca como

estratégia, desde o final da escravidão, para a manutenção da hegemonia político-social, econômica e cultural.

O racismo é um fenômeno histórico ancorado pela desumanização da escravidão que influenciou na postura direta no processo de marcar esses corpos como objeto, e está envolvido na opressão da negação das identidades. Sabemos do projeto político-ideológico que, no século XX, com ajuda da ciência e da fomentação do mito da democracia racial, dividiu os sujeitos negros em categorias, novas, das quais tinham o objetivo direto de enfraquecer a negritude no país. Não há um caminho linear para entender a significação de ser negro no Brasil. Entendemos múltiplos fatores conectados em sua espacialidade, nas esferas políticas, sociais, econômicas e culturais, e que esses fatores atravessam os discursos étnicos, religiosos e de classes.

É necessário configurar que três setores são chaves que destrancam e reconfiguram os cadeados das estruturas sociais contra o negro. Em primeiro a *economia*, uma sociedade que dá direitos à população branca e tenta negar a presença negra em espaços de destaque. A *política*, à medida que reafirma sobre o “lugar do negro” nos espaços de poder. E a ***cultura, que reflete o povo.***

Etnia ou etnicidade faz parte do conjunto de crenças religiosas, práticas socioculturais, línguas e representações de mundo experienciado por um mesmo grupo. Portanto, em uma primeira análise, aferimos que uma identidade étnica está pautada na teia da cultura de um povo, sendo, no que lhe concerne, a cultura a união de práticas que estão presente na própria ideia de identidade, conferindo aproximações da ideia de cultura com a concepção de etnicidade. Se a “origem do conflito se encontra nas estruturas sociais” (FANON, 2010, p. 95), são essas estruturas que devem ser desconstruídas.

1.2 O Teatro em Diálogo com a Ciência Histórica: Um Olhar Interdisciplinar.

Os conhecimentos e saberes históricos e historiográficos são reconstruídos de forma plural e conversam de forma objetiva com as variadas fontes documentais e discursos decorridos. Podemos conferir ao teatro, múltiplo em sua essência, esse lugar plural, ou seja, ao tempo que é objeto/sujeito de pesquisa é também narrativa, fonte e documento historiográfico.

O elo entre História e teatro aponta-se de forma difusa e exprime do pesquisador/historiador a sensibilidade para refletir sobre o teatro enquanto narrativa. Para além, objetiva-se desse pesquisador, um olhar treinado para extrair recursos epistemológicos das artes dramáticas, que englobam e compõem as aproximações para com a narrativa histórica.

A inter-relação existente entre o fazer teatral e a pesquisa historiográfica nos possibilita pensar o teatro e suas técnicas na teia mais entrelaçada e complexificada da historiografia no tocante à política, sociedade, representação, e em seu diálogo com outras áreas afins como a antropologia. (PARANHOS, 2017)

Pode-se dizer que a história dá conta desse lugar presente no teatro, dentro e fora de cena. Para entender os acontecimentos vividos em sociedade e que refletem no espaço político que todos os sujeitos ocupam historicamente. Sendo desse lugar que se escreve aqui, refletindo sobre o ofício teatral como uma escolha política de falar do negro, com espaço e tempo específico, ao compreender suas influências nas relações de poder presentes na sociedade.

Todavia, a escrita historiográfica, não deve ser produzida da mesma maneira, assim como não deve ser meramente memorialista, mas questionar as consequências e reverberações sócio históricas. Como é o teatro, que, por vezes, dialoga com outras artes, é indispensável ao historiador que se debruça sobre o teatro negro ter vista que fará uma pesquisa multidisciplinar e da qual levará em conta fenômenos, marcadores sociais e o protagonismo desses sujeitos com apoio da memória.

A Memória individual e coletiva “procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Portanto, trabalha-se para que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (Le Goff, 1990, p. 335). Isto é, a memória é o local onde surge a história que, por sua vez, a alimenta.

Busca-se evocar a memória dos homens sociais do tempo presente para compreender a historicidade de tais fatos e sujeitos. Não em busca da “verdade absoluta”, mas para evidenciar particularidades simbólicas e para refletir sobre signos e símbolos criados por fazedores dos teatros negros que reverberam nas representações socioculturais. Essa busca passa pelas memórias e motivações individuais, ao tempo que, sendo uma arte política, engloba a memória coletiva de modo a compreender os indivíduos no tempo histórico e no espaço cultural.

Ao falar da Memória individual e coletiva, somos remetidos ao conceito desenvolvido por Martins (1997).⁵² Afrografar é a gravação em tais corpos negros de todo processo vivido por africanos e dos afrodescendentes sobre a dor do racismo. É, também, a grafia do corpo que se reconfigura nas artes cênicas para apontar tais memórias na luta contra o racismo e na exaltação das identidades negras que bebem na fonte das culturas africanas, como é o caso dos elementos presentes nas religiosidades de matrizes africanas.

Os atravessamentos não se esvaziam nos contornos de teatros políticos e multilíngues, mas se conectam a uma cosmopercepção de teatros

afroreferenciados/afrocentrados/afrografados, isto é, onde bebem de suas ancestralidades africanas e levam para a cena uma poética negrocênica. Sendo postos diante de uma encruzilhada de teatro ritualístico, que não somente buscam processos de produção nas religiosidades de matrizes africanas e afro-brasileiras, mas se desenvolvem de forma particular. Considerando seus corpos como testemunha da narrativa existencial.

O teatro no universo cultural pode seguir dois caminhos. O primeiro, onde produz e recria os múltiplos valores, sentidos, símbolos, signos, comportamento, modo de vida, e transforma-se, com interferência subjetiva da política e economia, no universo de permanências hegemônicas; e o segundo, que se posiciona como local de desconstrução e reconfiguração contra a ordem preponderante.

Como movimento a negritude se insere nas artes da cena construindo poéticas de enfrentamento diante do fenômeno do preconceito racial. Sendo assim, artistas engajados nas questões existenciais do negro fomentam a população a refletir sobre os preconceitos vigentes no Brasil.

Dessa forma, percebemos como as representações dos sujeitos sociais, seus posicionamentos sobre suas identidades, e suas lutas em torno dos grupos étnicos, são fundamentais na dialética das relações de poder. E é por acreditarmos que o poder não está centrado e permanecerá, sempre, nas mãos de uns únicos, que nos posicionamos a lutar contra a tentativa de negação de nossa existência. E é dessa forma que os teatros negros se colocam na luta contra o racismo e todas as formas de discriminações.

1.3 A Metodologia da História Oral: Entre Afrografia e Oralitura.

A oralidade que se faz presente nas sociedades antes da escrita, deve ser vista como maneira de comunicação, troca de saberes e práticas de culturas ao longo da humanidade. Isso não quer dizer que deve ser entendida como algo atrasado ou inferior perante a escrita.

Diante do racismo epistêmico, as sociedades das Áfricas antigas acabaram sendo vistas como unicamente orais e paradas no tempo. Diante dessa categoria de pensamento, precisamos pensar dois aspectos. O primeiro, que não deve existir uma hierarquia entre a oralidade e escrita; e segundo, que as sociedades africanas orais também são as primeiras inventoras da escrita ou da grafia. (BÂ, 2010)

O primeiro passo é desconstruir a ideia da oralidade como algo primitivo, parado no tempo e entender como outra forma de expressão. No campo teórico, deve ser pensada como uma possibilidade epistêmica complexa. Ao desconstruirmos o pensamento de oralidade como

menor, estaremos revertendo o racismo sobre sociedades orais. Todo discurso (oral ou escrito) carrega aspectos da relação de poder e recorre a tensões e complexidades para ser compreendido e analisado.

Os estudos sobre a oralidade no Brasil se iniciam no campo do método, e em seguida como técnica investigativa para estudos do tempo presente. Onde a fonte é viva e a memória é considerada para perceber particularidades de sujeitos diante da vivência de fenômenos históricos e sociais.

Nesta pesquisa é entendida na sua dupla dimensão, teoria e método, para compreender a relação teatros negros e candomblé através do olhar desses artistas. Para além, a História oral busca acessar lugares que em documentos escritos não seriam possíveis. O lugar da emoção, do riso, das lágrimas, o que é dito e o silêncio. A História Oral como metodologia central para a investigação auxilia a não cometer o equívoco ao analisar o outro de fora, mesmo que eu esteja próximo de posicionamentos políticos e ideológicos. Fomenta-se que para entender as escolhas desses sujeitos precisamos emprestar os ouvidos.

Para além do sentido de Oralidade e de Memória que conhecemos, é interessante pensar também essa Memória e Oralidade em diálogo com Afrografias da Memória e com Oralitura, pois tais sentidos irão contemplar, por vezes, os entendimentos das escolhas metodológicas postas aqui.

Sendo a História Oral o caminho do diálogo entre a História do Tempo Presente e a Memória individual e coletiva, os caminhos convergem para um posicionamento e para narrativas outras. Ao definir o que é História do Tempo Presente, o historiador Henry Rousso afirma que “o historiador investiga um tempo que é o seu próprio tempo com testemunhas vivas e com uma memória que pode ser a sua.” (ROUSSO, 2009, p. 202). Isto é, estamos produzindo uma História que ao mesmo tempo em que investigamos o passado, estamos refletindo o presente.

É o que acontece com os grupos e sujeitos dos teatros negros, pois são sujeitos do nosso tempo e confere inquietações do passado, enquanto essas dissidências continuam a existir no presente, como é o caso do racismo e da intolerância religiosa. Contudo, é interessante sinalizar que essa história não é inacabada. Assume-se, então, o posicionamento analítico sobre a contemporaneidade, que terá certa duração, em que os futuros acontecimentos podem transformá-los, ou não.

A Memória “é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas

anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. (HALBWACHS, 2004, p. 75-76). Nesse entendimento, a Memória produz muitos significados sobre os acontecimentos históricos, seja no social ou no individual. Passando também, pela dimensão política, cultural, linguística e reverbera na produção e/ou na manutenção das identidades.

Constata-se a Grafia da Memória e a Oralitura como recorte específico da Memória e da Oralidade no campo das identidades negras e Afrocênicas. Por isso, ao usar o método da História Oral, busca-se compreender que essa não é uma memória qualquer. A memória é, portanto, grafada nesses corpos, que vão ser postulados no próprio processo do *Eu* investigador ao buscar tais memórias, como também é grafado no corpo dos atuantes quando estão em cena. Do mesmo modo é a Oralitura, em que as respostas são dadas através de uma fala de contornos próprios, e que em cena é a própria Oralitura sendo vivida. O que foi grafado no corpo negro é ainda pulsante em mistura das novas grafias desses sujeitos do tempo presente.

1.4 Religiosidade, Itan e Teatro Ancestre.

Em um primeiro momento podemos pensar que nada tem ligação entre arte e religião, ou teatro e Candomblé. Por muito tempo pensou-se que nenhuma conexão existia entre passado e presente, real e imaginado, mundo físico e não materializado e 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, e sim, a ancestralidade “se manifesta como fundamento ético que interliga diferentes expressões da existência” (RUFINO e SIMAS, 2020, p. 06), portanto, ancestralidade posta como vida e morte, do espaço-tempo, do cotidiano e do que está em desenvolvimento, pois não é findado.

A religião e a arte estiveram conectadas nas Áfricas desde sempre, e compreendemos como essas ações humanas são postas no sentido coletivo e comunitário, entre o *eu* e o *outro* como forma de manifestação do sentir e dos sentidos. Esse processo é a ancestralidade dita em outras palavras. Da mesma forma é o encantamento que atravessa a linha teatro / 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. O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza. 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 como campo que dribla o pensamento colonialista e suas manutenções. É, em outro sentido, a 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 entender a dimensão mitológica da criação do mundo a partir dessa cosmo percepção e o que é Candomblé / Orixás nas religiões de matrizes africanas no Brasil, através dos iorubás.

Antes, ainda, é preciso pensar na mitologia fora da lógica ocidental, pois não se trata de uma forma literária da história antiga. O mito é a interpretação da realidade no mundo físico. Para os povos iorubanos é o princípio que rege a sociedade, que guia os caminhos para a prosperidade e sabedoria. (PRANDI, 2001)

Algumas poéticas propostas pelos teatros negros passam pela dimensão apontada aqui. Sendo fundamental evidenciar que foge da esfera sagrada em que a religiosidade é analisada pelo prisma teológico. Porém, se toma aspectos do fenômeno religioso como maneira para a fruição artística e da criação poética / estética. Resultante do processo pós-colonial, onde aparece problematizações de lutas sociais e políticas criado no contexto da colonização, mas que acaba por reverberar nas representações culturais e identitárias.

Os adeptos ao marxismo clássico aferem ser pouco possível a relação entre luta de classe e religião, tendo em vista que a religião serve muito mais para a alienação do que para a reflexão dos sujeitos. Sendo a religião considerada uma espécie de droga social que os indivíduos não conseguem viver sem. Todavia, quando se pensa nas religiões de matrizes africanas no Brasil, que surgem como tentativa de combate ao pensamento colonial, esse contexto se distancia. Do mesmo modo é a arte negra em diálogo com as religiões de matrizes africanas, que aponta para cena a política e de luta contra opressões.

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. No fundo, sempre foi o seu invólucro metafísico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi e como é, de renascer para a vida e de continuar a festa. (MBEMBE, 2014, p, 290)

Podemos conferir que as lutas de classe se fazem presentes no espaço de sociabilidade das casas de axé. Sendo esse surgimento interligada a subversão e de luta, e pensando no pós-colonial, podemos apontar as lutas simbólicas com relação ao fenômeno religioso.

Dentro do mundo colonial (ou pós-colonial), o fato é que antes do processo de invasão, muitos povos colonizados possuíam seu conjunto de crenças, mitos e rituais, a fim de

adorar seu passado e todos que nele habitam. Nisso, a crença passa a ser a resposta para o não explicável, fonte de benção, de terra fértil, contra epidemias, ou seja, consolo e resignação. 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. 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 teatro do NATA, onde a temática central são os Orixás, ocupa dois contornos: I) o de acolhimento dos seus, no espaço de aproximação e semelhança identitária e ideológicas na luta contra o poder vigente de exclusão (medicamento social); II) como uma possibilidade poética e estética na cena teatral para pensar sobre a cultura negra. Nesse sentido, uma possibilidade não anula a outra.

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. Os fenômenos já expostos referentes às pressões culturais e o decorrente sincretismo imposto, levou o escravo a criar, escondido da fiscalização do branco, suas obras artísticas talhas, esculturas, principalmente - destinadas a preencher uma função ritual; outras vezes eram concebidas com a finalidade de decorar os templos. Apesar da limitação que a sociedade dominante, no passado, impunha a essa atividade, a expansão espiritual do africano extravasou as fronteiras do seu próprio meio, e influenciou vários setores da vida brasileira, principalmente ao nível da cultura popular. (NASCIMENTO, 1978, p. 114)

No espaço de reflexão entre a arte negra e o Candomblé, vale contextualizar as casas de axé. O Candomblé foi forjado no contorno colonialista português, 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 de seus descendentes nas diásporas.

Estudos feitos por Roger Bastide (1961), Pierre Verger (1985/2018), Reginaldo Prandi (2001/2004) e Luís Nicolau Parés (2007). apontam para o Candomblé como pertencente de manifestações culturais – religiosas e artísticas – das várias nações africanas e que foi ressignificada 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 aponta para o surgimento na África, tendo sua origem na cidade de Ifè (sudoeste da atual Nigéria) e trazida para o Brasil pelos negros escravizados, onde foi ressignificado através do contato com os vários grupos. Se sobressaindo o Candomblé das nações Gêge, Nagô e Ketu.

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, e, 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 e afastados dos centros muita se deu pela perseguição religiosa que permaneceu mesmo pós-abolição.

Quanto ao Candomblé em Alagoinhas, cidade onde o NATA surge e seus artistas são frequentadores, observa-se que por muito tempo houve a prevalência dos terreiros da nação angola, tendo suas mudanças iniciais a partir dos anos 1990 com chegada dos terreiros de nação Ketu. A nação Ketu na cidade se espalha de forma rápida, mesmo diante de sua rejeição inicial, havendo e então, a redefinição de terreiros antigos a nação Ketu, provocando a mudança de muitas casas de nação angola em Ketu. (NASCIMENTO, 2012)

Sobre o terreiro Ketu Ilê Axé Oyá Ladê Inan, do qual Onisajé é Yakekerê (mãe pequena), inicia suas atividades em 2008. Sendo uma casa que se diferencia pela presença de intelectuais negros, artistas e militantes dos movimentos negros. Chamando atenção de pesquisadores sobre o candomblé da região como Lima e Alves, (2015).

O Terreiro Ilê Axé Oyá Ladê Inan, para além do espaço religioso e sagrado, funciona como ponto de cultura. Atualmente funciona o projeto *Ilê – Quilombos*, que versa sobre os encontros proporcionados pelo Candomblé, como, do diálogo com a ancestralidade, histórias

e memórias. 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.

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 a ancestralidade, memórias e relações socioculturais. Em outras palavras, sendo o Candomblé, 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).

E mais...

Sempre identificamos o Candomblé como um dos maiores mantenedores e valorizadores da cultura africana transformada enquanto diáspora, mas não desconfigurada. Falar de Candomblé é ampliar o sentido de fé e sim identificar seu caráter civilizatório, por muitas vezes negado em nossa sociedade brasileira.³¹

A conexão entre teatro e Candomblé é uma possibilidade entre as análises e produções poéticas de artistas negros na cena, como sempre foi o diálogo entre arte e religião nas Áfricas, sendo o teatro do NATA 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, ou seja, do *modus operandi* como que esses artistas se inserem, convergindo para a *encruzilhada poética*³² e para a *subjetividade* enquanto campo conceitual.

Entretanto, é fundamental apontar que a presença da religiosidade no teatro e/ou seu entrelaçamento não é a representação tal como em suas práticas para fins evocativos e espirituais. Embora essa discussão seja ampla e complexa, tomo como base a percepção dos artistas do NATA quando concordam que produzem um teatro de apresentação de sua religião, mas que, ainda assim, é teatro em todos os seus princípios.

[...] está presença às vezes gera alguma confusão quando esta religião é representada em sua forma integral no palco sem ter sido estilizado e adaptado à representação teatral, alguns atores entrando em transe, por exemplo. Na verdade, isso pode levar o espectador a entender, erroneamente, como vimos, que o candomblé em si é uma representação puramente teatral ou mesmo que o teatro negro não seja realmente

³¹ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

³² A encruzilhada poética mencionada de maneira particular nesse trecho faz referência aos caminhos e aos encontros dos artistas negros e suas culturas. Ou seja, os caminhos como cidadão, artista, religioso e pesquisador, que convergem para um centro, no caso do NATA, para o palco, com a criação de um teatro preto de candomblé.

teatro, no sentido clássico do termo, mas uma religião. (DOUXAMI, 2008, p. 02. Tradução minha)

A dimensão representação *versus* apresentação, ou ainda, atuação *versus* estado de transe teremos oportunidade de aprofundar ao falar sobre o teatro do NATA, mas, por enquanto, vale ressaltar que, embora, por vezes, seus artistas sejam iniciados ou frequentadores do Candomblé, em cena são apresentações mitológicas através de poéticas e não a transcrição dos rituais religiosos em cena.

[...] na maioria dos casos, o candomblé é adaptado para a escrita dramática, depois para o palco e é apresentada como uma referência simbólica ao culto, sem vínculos com os próprios rituais religiosos: o uso das cores dos deuses africanos ou mesmo personalidades características desta última, ou de um movimento de dança, constituem os principais usos da religião dentro do teatro negro. O candomblé não pode ser entendido como uma simples expressão do folclore brasileiro. (DOUXAMI, 2008, p 03. Tradução minha)

O que ocorre, como bem lembra Abdias Nascimento (1961), é resultado do próprio racismo. Em que tudo que é da cultura negra acaba caindo no lugar pitoresco, exótico e/ou incômodo. Sendo assim, desde a escravidão/colonização até o século XX, isso sem falar que ainda acontecem atualmente, os cultos aos Orixás ocupam um percurso clandestino.

1.5 Teatros Negros na Concepção de Quem Vive.

É necessário reafirmar que não se objetiva buscar uma definição única sobre os teatros negros, e sim analisar as aproximações e distanciamentos das ideias. Com o ensejo de contribuir para a discussão e entender o sentido de teatros negros na atualidade.

Para compreendermos os teatros negros é necessário considerarmos os elementos como texto, cenário, luz, música, figurino; emoções e intenções de quem produz e atua. Dessa maneira, nota-se que o teatro do negro procura apresentar os valores das culturas negras cenicamente. Nesse sentido, nada melhor que os teatros negros sejam produzidos, escritos, pensados e encenados por artistas negros.

Os pesquisadores apontam o fazer teatral negro por múltiplos aspectos. Como, I) a presença do negro na cena, Douxami (2001); II) o teatro em que a personagem negra se faça presente; III) o teatro que encena elementos presentes da cultura negra; IV) teatro político que discute os dilemas da população negra.

Todas essas percepções dialogam no sentido de que ao ter o negro na cena, mesmo não encenando elementos culturais e/ou tratando dos problemas sociais vividos, esse corpo traz à

tona outras tantas questões, seja pela forma negativa que o negro e/ou a personagem apareça na cena, ou seja pela exclusão do protagonismo negro em uma literatura branca.

Moema Parente Augel (2000), argumenta que “Entende-se como pertencentes ao "teatro negro" ou "teatro afro-brasileiro" peças em que o negro brasileiro aparece como elemento central, com toda a sua específica bagagem histórica, psicológica e social”. (p. 291)

O olhar de Augel (2000), muito se aproxima da concepção dos outros pesquisadores sobre o teatro negro, como o de Ricardo Gaspar Muller (1998), onde afere que “O teatro negro decorre de uma antropologia específica, cuja marca característica é o movimento, o ritmo, o mágico, o emotivo, a vitalidade” (p.46). Essa percepção de Muller conversa com o sentido de um teatro afrocentrado / afroreferenciado.

Muller (1988), nos possibilita compreender Abdias Nascimento (1961), quando argumenta que “as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana” (p.20). Ou seja, o teatro negro no Brasil está conectado com as culturas de uma África negra. E mais, Nascimento (2004), observava o teatro do negro político quando nos diz ser necessário:

Resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana, degradados e negados pela violência da cultura branco-europeia; (...) a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte (...) denunciando equívocos e a alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido. (NASCIMENTO, 2004, p.221)

Portanto, um teatro negro desenhado pela luta contra o racismo e toda forma de discriminação e que reconhece a ancestralidade africana. Teatro político que se auto afirma e luta contra a ordem preponderante.

A perspectiva de um teatro engajado é muito presente na Cia dos Comuns. Quando perguntado o que é teatro negro a Cia responde ser essencialmente um teatro político, tendo em vista que:

[...] devemos cultivar um senso de responsabilidade para com a comunidade negra. Essa responsabilidade consiste em nossa tarefa de criar personagens negros e negras absolutamente livres das marcas estereotípicas que o olhar da cultura branca dominante insiste em projetar sobre nossos corpos; [...] Além disso, nossa responsabilidade para com a nossa formação política, e para com a formação política do nosso público alvo, a comunidade negra brasileira, se reflete no nosso trabalho extra palco, concretizado nas edições do Fórum Nacional de Performance Negra e nas edições de nossos cursos de formação artística, batizados de Olonadé. Em suma, para a Comuns, realizar a tarefa política do teatro negro implica na realização de nossos projetos de palco e extra palco.³³

³³ COBRA, Hilton. SANTOS, Rodrigo Companhia da Comuns. Criada em 2001 no Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 24 de mar 2021.

Nesse sentido, para a Cia dos Comuns o teatro negro é atravessado dentro e fora do palco, pois é necessário entender a arte negrocênica como uma rede de quilombamento.³⁴

Para Marcos Antônio Alexandre (2017), o teatro negro pode ser compreendido por:

Textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes [...] O **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos [...] (ALEXANDRE, 2017, p. 28-34. Grifos do autor).

Nesse olhar, o teatro negro é também ritualístico e multilíngue, pois os elementos da cultura negra se fazem presentes de forma direta e autêntica, e não procura um modo de produção na lógica do teatro do ocidente, com personagens, conflitos, início, meio e fim, marcado por uma literatura ocidentalizada. Mas parte das experiências vividas para a produção de uma estética que converge para o contexto negro.

Outra possibilidade de reflexão sobre os teatros negros parte da pesquisa de Mabel Freitas (2020), quando nos apresenta um conceito muito conectado com as questões da negritude. Portanto, podemos entender teatros negros como:

Movimento sociocultural de combate ao racismo que transforma o palco em trincheira para refletir e intervir sobre questões raciais (pré, trans e pós-Abolição), ressemantizar o legado da ancestralidade, preencher lacunas de referenciais africanos e afro-brasileiros e revelar habilidades artísticas de uma plêiade negra. (FREITAS, 2021, p. 114)

De forma semelhante, nas palavras de Marcos Uzel (2012):

Mais do que ser definida pela cor da pele, do autor da peça, do diretor que a encena, dos atores e atrizes que a interpretam ou pela temática que se trabalha, a noção de um teatro negro deve levar em consideração o cruzamento expressivo dos elementos que constroem a teatralidade e se oferecem, a partir desta interseção, como possibilidades para discutir a questão da identidade”. (UZEL, 2012, p.42)

Diante desses recortes e entendimentos de teatros negros vistos até aqui, a professora e pesquisadora Alexandra Dumas (2020), esquematiza três aspectos que podem ser vistos como atravessamentos desses teatros negros.

1) a presença de artistas negros e negras na equipe de realização do espetáculo; 2) engajamento cênico-discursivo associado ao ativismo voltado para causas do povo negro; 3) cenas embasadas em poéticas, éticas e estéticas africanas e/ou afro-diaspóricas. (DUMAS, 2020, p. 95)

³⁴ Aquilombamento ou Quilombismo visto como “uma resposta teórica e criativa ao racismo que em nosso País tem mantido os negros, durante séculos, à margem do Poder político e econômico. Entretanto, a importância do Quilombismo vai além de simples reativo: é um projeto de organização sócio-política oferecido a todo o povo brasileiro, destinado a provocar intensas discussões, pró e contra”. In NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo*, 2002. P. 243.

Para além, a definição presente em Evani Tavares Lima (2010), em sua tese de doutorado, talvez seja o entendimento que compreenda os vários sentidos e seus pontos-comuns. Portanto, teatros negros:

Concebido, como o teatro cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras. A perspectiva com a qual trabalhamos é que o **teatro negro**, da maneira como se configura, instaura uma reflexão inusitada no teatro brasileiro, no que diz respeito à práxis e estética cênicas; à animação e tratamento corpo-vocal do ator; a partir de elementos e abordagens fundados na cultura de matriz afro-brasileira. (LIMA, 2010, p. XVII. Grifos da autora)

Pelos elementos apontados por Lima, podemos dizer que os teatros negros são *ritualísticos, engajados/políticos, afrocentrados/afrografados/afroreferenciado e multilíngues*. Vale apontar os sentidos desses conceitos presentes nos teatros negros, de maneira geral, e no teatro do NATA.

Sendo o *Teatro Ritualístico* – e isso não o define como religioso –, o teatro que no seu modo de produção, nas práticas e da estética tem um tempo próprio e passa por formas específicas de execução, pois não segue a lógica ocidentalizada do fazer teatral. Enquanto o *Teatro Engajado* é um teatro político que está diretamente ligado aos acontecimentos históricos e sociais ao tempo que reivindica e se posiciona frente as questões do negro.

O *Teatro Afrocentrado/Afrografado* está conectado à sua ancestralidade transatlântica africana e carrega a memória marcada no corpo ao longo dos tempos. Ou *afroreferenciado* que bebe de sua ancestralidade, embora não reproduza ou tenha como centralidade. E o *Teatro Multilíngue*, que passa pelos vários estilos da dramaturgia – dramático, lírico, épico – assim como dialoga com outras artes – dança, música, vídeo, artes plásticas.

O teatro engajado é aferido por Márcio Meirelles (2010), quando diz que “O negro brasileiro tem construído um novo discurso político, acadêmico, musical e, entre outros, também cênico. Tem ocupado os lugares que lhe foram negados pela história oficial hegemônica”. (MEIRELLES, 2010, p. 01)

De modo semelhante, Cristiane Sobral, ao pensar sobre o que é teatro do negro, e as representações dramatúrgicas, argumenta:

Denominar o que é teatro negro, também se coloca como uma entre tantas estratégias de resistência. A crise de representação do teatro contemporâneo exige uma atitude dos grupos e artistas no sentido da ressignificação das invenções, pois o teatro é um lugar de criação por excelência, dessa forma, o teatro negro, teatros negros brasileiros prefiro dizer, procuram invenções além do negro inventado pelas representações hegemônicas. Diferentemente da representação costumeira no teatro nacional, as personagens do teatro negro são criadas além dos maniqueísmos de mal e bem, têm família, complexidade, história e memória. No universo das temáticas para a

dramaturgia, o teatro negro incluiria a referência aos mestres, o reconhecimento como guardiões da linguagem e da tradição e a consciência da importância da salvaguarda e da continuidade do legado da ancestralidade africana e afro-brasileira. O teatro negro, ou os teatros negros – porque os grupos não concordaram com um protocolo único para a temática, considerando as identidades múltiplas e a diversidade das suas produções – teria(m) liberdade de criação a partir do universo simbólico negro, com suas tradições, costumes, memórias, histórias e religião.³⁵

E mais, ao ser questionada sobre a existência de uma estética particular nos teatros negros, o que nos remete ao entendimento dos teatros afrocentrados, afere:

Estéticas negras seriam a externalização do modo negro de ser, a presença de atores negros em cena com ênfase na ancestralidade africana, na consciência negra do intérprete; essas estéticas também seriam pautadas por pesquisas destinadas a investigar a expressão do corpo negro, sua memória cinestésica, na cena teatral.³⁶

Quanto ao pensamento sobre a existência do termo teatro negro Cristiane Sobral nos diz que “A raiz do teatro brasileiro é eurocêntrica e branca, excluindo, portanto, manifestações teatrais de raiz negra como autênticas manifestações de teatro.”³⁷ Sobre o ato de fazer uma arte política, insiste em afirmar que “políticas são todas as ações do homem. A construção estética negra é representação, afirmação e politiza a ausência dos corpos negros nas artes cênicas brasileiras.”³⁸

Em diálogo mais direto com Lima (2010), Antonio Marcelo,³⁹ atuante do NATA, em entrevista, aponta seu entendimento de teatro negro e do teatro produzido pelo NATA.

É o teatro que, através de uma dramaturgia, musicalidade, expressões, interpretação e corporeidades próprias, trazem à cena um olhar da população negra sobre questões que lhe são pertinentes a respeito dos seus modos de vida cultura e problemáticas na coexistência com outras culturas que tentam se impor como hegemônicas. Entendendo que parte-se de uma lógica descolonizada, que se pensa a partir de referências africanas e afrodiaspóricas.⁴⁰

E, de forma aproximada, o atuante diretor e dramaturgo, Daniel Arcades, diz:

Teatro negro como um teatro que contribui para as questões referentes à população negra e/ou luta antirracista feito em sua maioria por pessoas negras e que garante o acesso da sua obra artística majoritariamente pensada para um público negro.⁴¹

De modo geral, para os artistas contemporâneos, fazedores dos teatros negros, as questões de um teatro afrocentrado e político são vistas de maneira mais direta. Ao tempo em

³⁵ Cristiane Sobral de Jesus. Nome artístico: Cristiane Sobral. Natural de Brasília/DF. Atriz, diretora, escritora e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 29 jul. 2020.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ Idem.

³⁹ 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.

⁴⁰ Antonio Marcelo de Oliveira Ferreira. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 26 nov. 2020 e 27 jan. 2021.

⁴¹ Idem.

que podemos perceber, através da fala/depoimento deles, um teatro multilíngue na construção poética e estética.

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.⁴²

Os teatros negros estão configurados 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 descolonizada⁴³, e de estéticas e poéticas que afirmam o negro com seus elementos culturais.

Se o teatro negro é hoje configurado em estética 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 referenciado no conhecimento e culturas africanas, pois antes iniciaram essa resistência para libertação e salvação para dores impostas.

⁴²Idem.

⁴³ 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).

2 IPIN II – ENTRE A CENA E O SOCIAL

Após a abolição da escravatura no Brasil começaram a surgir vários grupos e associações organizadas por negros, contudo seu caráter era majoritariamente beneficente. A trajetória do que chamamos hoje, em certa medida e com ressalvas, de movimento negro, emergiu apenas nos anos 1930, com foco nas demandas sociais dos pretos e pardos. (OLIVEIRA, 2011)

Nesse sentido, o século XX é marcado como período que influenciou mudanças significativas, sobretudo no tocante à democracia, às lutas sociais e aos campos culturais e artísticos. Sendo de grande relevância para a arte negra. A exemplo, são os jornais da imprensa Negra, Clubes Sociais de caráter recreativos / culturais e a Frente Negra Brasileira – FNB. Com ideias de integrar o negro à sociedade na totalidade. Sempre atentos para denunciar qualquer forma de exclusão na sociedade. Tendo como órgão oficial e porta-voz o jornal *A Voz da Raça*.

O surgimento de uma frente política voltada para defender os interesses dos “negros” ocorre paralelamente ao incentivo, desenvolvimento e fortalecimento de laços de identificação e solidariedade, ou seja, à afirmação e consolidação de uma identidade negra. A consciência e identificação de uma "causa" específica dos “negros”, essencial à organização do “movimento negro”, depende e subordina-se à própria formação e consolidação de um grupo que se identifique e se reconheça como “negro”. Da mesma forma, seguindo uma via de mão-dupla, o processo de afirmação desse grupo avança quanto maior for a identificação e o reconhecimento dessa suposta "causa negra". Com a abolição da escravidão e a proclamação da República, essa dinâmica de conscientização e reconhecimento - tanto do grupo “negro”, como de uma "causa negra" – torna-se mais viável. (OLIVEIRA, 2011, p. 03)

E é nesse contexto surge a FNB. Fundada em 16 de setembro do ano de 1931, na capital do Estado de São Paulo, período em que o país passava por momentos conturbados e com um governo provisório (1930 – 1934), sob o comando de Getúlio Vargas.⁴⁴ Vargas, ao assumir o poder, tendo autonomia quase que ilimitada, em todas as esferas, acabou desenvolvendo uma política dita moderna influenciada pelos países autocráticos que vinham ganhando força tanto na Europa como na América Latina, onde, além de criar ministérios, como da saúde, segurança, trabalho e educação, nomeou interventores Estaduais.

No mesmo ano em que a FNB foi fundada o governo derrubou a Constituição que estava em vigor, o que muito incomodou aos Estados, sobretudo, a classe média, que começou a pensar em uma revolta armada visando descentralizar o poder presidencial. Os francos paulistanos não

⁴⁴ Para mais informações sobre o período histórico in: D'ARAÚJO, M. S. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

tiveram sucesso, mas Vargas resolveu atender à demanda republicana e aprovou a Constituição de 1934.

Diante desse cenário, podemos perceber como os movimentos sociais estavam incomodados com os rumos que o país vinha tomando, e, por essa razão, podemos apontar a FNB como o movimento negro que se posicionava frente à falta de democracia brasileira ao ponto de ser reconhecido como órgão político e social da raça, se tornando partido político em 1936.

É importante mencionar que no próprio movimento da FNB havia divergência entre os líderes. Ideologicamente, o primeiro presidente, Arlindo Veiga dos Santos, tinha ideais monarquista, enquanto, alguns, membros, tinham visão direitista, que levou o movimento à aproximação com posições autoritaristas, e, por fim, a visão mais integralista ganhou força.

Segundo estudos de Bacelar (1996), a FNB foi o primeiro movimento sobre e para a população negra da Bahia, sendo até então, movimentos existentes no Estado deslocado das questões raciais. Foi entre julho e setembro do ano de 1932 que a FNB chegou em Salvador/BA, e teve sua primeira sede em novembro do mesmo ano. Bacelar (1996), nos conta ainda que seu primeiro presidente foi Marcos Rodrigues dos Santos, morador do interior da Bahia, onde se muda para Salvador para continuar seus estudos. Tornando-se professor e passa a ensinar outros negros que não sabiam ler e escrever. Marcos Rodrigues fez parte da escrita do estatuto da FNB paulista, que influenciou o Estatuto do Estado da Bahia.

Os objetivos da FNB na Bahia passavam pela perspectiva de: alfabetização da população negra e do acolhimento moral da raça, pois para esses sujeitos era necessário combater a ideia de “lugares demarcados” para os negros. Assim sendo, pensaram na criação da elite negra na tentativa de que não faltasse dinheiro para esses sujeitos. A ajuda entre os membros era de grande importância.

No ano de 1933, a FNB esteve ativa até agosto, com atividades culturais e lutando contra o não lugar do negro na sociedade baiana. E, mesmo não tendo apoio fora da classe trabalhadora, muito serviu para apontar como a resistência e a tentativa de ruptura com os laços coloniais e escravocratas no século XX da Bahia se fizeram presentes. Quanto à trajetória do seu fundador, este sempre se manteve atento às lutas sociais.

No tocante ao universo das artes e com conexão aos movimentos da negritude na atualidade temos o Fórum Nacional de Performances Negras - FNPN que vem servindo de aquilombamento para os fazedores das artes. É política, arte, sociedade, educação, tudo unido para discutir a cena preta brasileira.

Observa-se o Fórum, de forma simbólica, como um grande terreiro ancestral de acolhimento, reconhecimento e sociabilidade negro. Porém, mais que simbólico, é o espaço que objetiva, de forma geral, trocar e dialogar com o que tem sido feito por esses artistas e pesquisadores das artes negras, e mais, para pensar possibilidades de resistir e de continuar a existir na cena. Essa manutenção na cena passa pelo discurso de políticas públicas voltadas para os artistas e grupos/coletivos negros.

Nesse sentido, o Fórum que está na sua quinta edição, tendo surgido em 2005, por ideia inicial e da concretude de ações dos Comuns e do Bando, vem se consolidando como espaço de troca e reivindicação. Segundo informações da Assessoria de Imprensa do I Fórum, em concordância com Lima (2010), o movimento nasce mediante a necessidade da existência e manutenção de uma arte negra, percebido como marco histórico para as artes do negro por meio da união de grupos de todo o país que aponta a valorização das culturas negras. Dentre as possibilidades postas, passa-se pela luta contra o racismo e discriminação sociopolítica para com a população negra e de estéticas que afirmam a valorização afro-brasileira e ancestral africana. Contudo, preocupações também são divididas entre os participantes e fazedores das artes negras.

Após sua primeira edição, outras quatro vieram em 2006, 2009 2015, tendo sido todas em Salvador/BA e a última de forma virtual em 2021. Nos espaços temporais, outros fóruns regionais/estaduais foram desenvolvidos, como o Fórum de Performance Negra de São Paulo e Rio de Janeiro. O desejo é que todos os anos aconteçam o Fórum anual, para que cada vez mais as ideias difundidas ali e as cobranças sejam cada vez mais efetivadas.

O Fórum existe pela importância da troca das artes negras, mas também pela necessidade de questionar as faltas. Nesse sentido, é de grande importância e já percebo como movimento de articulação dos artistas negros no Brasil. O Fórum é esse lugar de construção do qual espera-se ter novos avanços, conquistas sociais, políticas e econômicas. Com aprofundamento das investigações cênicas e acadêmicas. E que tais ações possam gerar novas inquietações, discussões e novas referências.

A ação de encaminhar a juntada de reivindicações dos participantes do Fórum como um documento aos gestores públicos é um exemplo de como o Fórum não cai no lugar apenas do encontro para compartilhar entre os seus, mas leva possibilidades de melhorias para que os poderes públicos façam escolhas embasadas na existência desses artistas.

Quanto ao fortalecimento mútuo entre os participantes, este acontece através de debates, performances, espaço aberto para a participação de intervenções artísticas, apresentações de espetáculos, lançamentos de livros e compartilhamento de pesquisas científicas.

Nesse pensar, o FNPN é mais um exemplo de luta constante no campo das artes. Esse aquilombamento é o encontro dos grupos e artistas que parecem atuar sozinhos, mas que estão unidos em um coletivo simbólico e real. Se rearranjar e agrupar é da cosmopercepção do negro desde a África pré-colonial até aos afrodiáspóricos na atualidade. Sendo assim, a arte negra sobrevive em nomes dos seus do passado, para os seus do presente e do amanhã.

É de grande incompatibilidade refletir sobre o teatro negro brasileiro sem referenciar a FNB e o FNPN. Assim também é não reverenciar a importância do TEN como novas perspectivas para a produção e execução da arte negra. Levando em contexto toda a sua participação nos movimentos de luta contra o racismo e da sua presença no teatro. Promovendo visibilidade e empoderamento⁴⁵ a atores e grupos de artistas negros.

Aponta-se o teatro negro a partir do TEN, por sua força, durabilidade e representação para o teatro contemporâneo. Contudo, devemos ter em mente que o Século XX foi importante para as artes negras por grupos e movimentos que vieram antes. Um acontecimento não está deslocado do outro e todos esses movimentos contribuíram para os teatros negros na atualidade.

A exemplo disso, é importância de produções do Teatro de Revista e coletivos negros que se afastavam cada vez mais do Teatro Nacional. Apontado, por meio do Teatro Ligeiro, a tematização dos assuntos referente a comunidade negra. Como destaque podemos mencionar a Cia Negra de Revistas (1926), criada no RJ pelo músico João Cândido Ferreira (De Chocolate) e o empresário Jayme Silva, tendo no elenco, artistas de prestígio como Pixinguinha, Bonfílio de Oliveira e Sebastião Quirino. Ou, ainda, a Cia Bataclan Negra (1927) e a Cia Mulata Brasileira (1930). (LIMA, 2015)

Porém, como mencionado anteriormente, esta narrativa destaca o TEN com a visão de que, mesmo com a existência desses teatros negros, não houve rupturas significativas entre práticas, produções e mentalidade da época. Alguns pesquisadores concordam com tal ideia e apontam que as demandam atendiam muito mais a “uma estratégia comercial do que a qualquer avanço, no que diz respeito à reedificação do negro e sua cultura nos palcos” (LIMA, 2015, p.

⁴⁵ “Empoderamento” surge como terminologia do psicólogo norte-americano Julian Rappaport em 1977. “power” (“poder”) entendendo a necessidade de instrumentalizar os grupos minoritários, com a intenção que psicologicamente desenvolvesse a autoestima. No Brasil, o termo foi cunhado pelo educador Paulo Freire no século XX com a prerrogativa que os grupos marginalizados assumissem o poder, promovendo mudanças de ordem social, política, econômica e cultural.

102). Contudo, é a partir do TEN que o teatro negro no Brasil começou a tomar tónus dentro e fora da cena. Isso muito devido à própria trajetória de Abdias Nascimento e seus artistas, suas inquietações sociais, políticas e suas disponibilidades em liderar avanços.

2.1 A Poética Emancipatória do Teatro Experimental do Negro. (1944-1961)

Ao ser questionada em entrevista sobre a importância do TEN para o NATA, Onisajé nos diz que é “Referencial primordial, inspiração e provocação artística. Abdias e o TEN são alimentos para a formação, criação e difusão do nosso fazer artístico”.⁴⁶

Essa fala de Onisajé traduz a importância do TEN para muitos grupos de teatro negro. Como podemos notar na fala da Comuns, quando perguntados sobre a importância de nomear o fazer teatral da companhia como Teatro Negro, deixa escapar a importância dos que vieram antes:

Essa importância está no fato de que sempre trabalhamos para honrar nossa posição na história do teatro negro do Brasil, declarando sempre a importância da ancestralidade do Teatro Experimental do Negro para o nosso trabalho, a convivência com Abdias Nascimento, Ruth de Souza e Lea Garcia, por exemplo.⁴⁷

O TEN, ao surgir e diferente dos grupos de teatro que montam de imediato um espetáculo, se viu diante da necessidade de promover um curso de ensino básico para os mais de 600 inscritos. Ironides Rodrigues foi o primeiro a lecionar como professor de alfabetização e letramento, ao tempo que ocorriam debates e palestras sobre os temas relacionados às culturas negras. Da mesma forma, Abdias fazia a preparação de atores com noções sobre o teatro. De maneira geral, os participantes vinham das periferias, trabalhadores do operariado, empregadas domésticas e nunca tinham sequer ido ao teatro como espectadores. O palco era algo novo para todos e dessa forma o TEN surge com a missão que para além da arte e da política, também social. (NASCIMENTO, 2004)

Após quase um ano de treinamento e preparação, acreditava Abdias que os atores estavam prontos para entrarem em cena. A ideia era movimentar a sociedade para repensar a presença do negro, ao tempo que projetava inserir esses agentes no universo das artes, mostrando que os negros poderiam e deviam ocupar outros espaços sociais. Para além, desejava o TEN promover o resgate das culturas negras africanas e afrodiáspóricas. Para isso, seria

⁴⁶ Fernanda Júlia Barbosa. Nome artístico Onisajé. Natural de Alagoinhas/BA. Diretora, preparadora de elenco, dramaturga e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 18 de jan.2021

⁴⁷COBRA, Hilton. SANTOS, Rodrigo. Companhia dos Comuns. Criada em 2001 no Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 24 de mar. 2021

importante trazer para a cena, nos espetáculos da Cia, elementos que valorizassem a cultura negra, como o Candomblé, para que a longo prazo, pudesse desconstruir o racismo. (JESUS, 2016)

E mais, como a preservação das culturas negras africanas e afro-brasileiras, negligenciadas, marginalizadas e que foram representadas de forma preconceituosa, e da vontade em retirar da cena artística a *blackface*, onde, comumente representava de forma grotesca e em condição de inferioridade, o TEN ambicionava – tendo em mente o diálogo que promovia entre arte, cultura, política, sociedade –, educar a classe branca.

Desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista, eram ensaios apenas acadêmicos, puramente descritivos, tratando de história, etnografia, antropologia, sociologia, psiquiatria, etc., cujos interesses estavam muito distantes dos problemas dinâmicos, que emergiam do contexto racista da nossa sociedade. (NASCIMENTO, 1978, p. 29)

Na montagem do seu primeiro espetáculo o grupo se depara diante de uma gama de textos literários e teatrais embebido de personagens negros posto de forma pitoresca, estereotipada, sem estrutura dramática, com pouca ou nenhuma fala, sem deixar de mencionar que estavam centrados na comédia, enquanto o grupo desejava algo dramático que dialogasse com suas realidades, seus problemas de vida e visão cultural.

Dessa forma, nos conta Abdias Nascimento (2004) que no ato de desespero, resolveram escrever para Eugene O’Neill solicitando autorização para montar *O Imperador Jones*. Em 6 de dezembro de 1944 a resposta chega favorável, em que além de dar a permissão menciona as dificuldades do teatro brasileiro e do negro no teatro, desejando que a partir daquele momento, surjam autores/teatrólogos para escrever e pensar a arte negra. (NASCIMENTO, 2004, P. 213)

Eugene O’Neill não estava errado. No Brasil os anos que se seguiam iriam transformar a realidade do negro no teatro. A contribuição para com o TEN possibilitou que outros tantos espetáculos viessem depois e que outros artistas negros pudessem não somente atuar, mas também escrever⁴⁸. Escrever para o teatro e para os espaços de comunicação, como é o caso do

⁴⁸ Após a estreia do primeiro espetáculo, em 8 de maio de 1945, o TEN não parou mais. Em seguida veio *Othello* (1946) de William Shakespeare, com atuação de Abdias como Othello e Cacilda Becker como Desdêmona; *O Moleque Sonhador* (1946) de Eugene O’Neill com direção de Willy Keller; *Todos os Filhos de Deus Têm Asas* (1946) de Eugene O’Neill com direção de Aguinaldo Camargo; *O Filho Pródigo* (1947/1953/1955) assinado por Lúcio Cardoso com direção de Abdias nascimento; *Recital Castro Alves* (1947) direção de Abdias Nascimento; *Terras do sem Fim* (1947) escrita de Jorge Amado, adaptação de Graça Mello e direção do Zygmunt Turkov; *Aruanda* (1948 e 1949) de Joaquim Ribeiro e com a direção de Abdias Nascimento; *A Família e a Festa na Roça* (1948) de Martins Pena e Com a direção de Dulcina de Moraes; *Filhos de Santo* (1949) de José Moraes de Pinheiro e direção de Abdias Nascimento; *Calígula* (1949) do filósofo argelino Albert Camus e direção de Abdias Nascimento; *Rapsódia Negra* (1952) com texto e direção de Abdias; *Orfeu da Conceição* (1956) com texto de Vinicius de Moraes e músicas de Tom Jobim. *Perdoa-me por Me Traíres* (1957) escrita por Nelson Rodrigues. *Sortilégio – Mistério Negro* (1957) texto e direção de Abdias Nascimento. E mais, participou e promoveu festivais,

Jornal *O Quilombo*,⁴⁹ que surge devido ao desenvolvimento e força do TEN. Abdias e seus artistas queriam instrumentalizar a população negra, pobre e marginalizada da época e o Jornal serviu para a luta contra o racismo e desigualdades, dando voz ao debate contra o racismo, cedendo espaço a escrita de pensadores negros e promovendo a educação para a população branqueada.

Como já percebido, não era o interesse do TEN reafirmar os estereótipos do negro na condição de escravizados e/ou descaso pós-escravidão, mas em fomentar uma arte e sociedade que reconhecesse a cultura negra, suas origens africanas e afrodescendentes com o olhar, do que chamamos na atualidade, decolonial.⁵⁰, ou seja, fomentando a crítica aos problemas sócio raciais decorrente do período colonialista do Brasil. E mesmo parecendo impossível, no Brasil do século XX que pouco ou nada tinha interesse em ouvir e falar sobre igualdade sócio racial, multiculturalismo⁵¹ e respeito, esses sujeitos sociais e históricos fizeram muita diferença. Descentralizando as discussões, popularizando a arte negra e resistindo a tudo que já tinha passado, sabendo que iriam continuar a enfrentar.

Como posto, estava nos objetivos do TEN valorizar a cultura negra e por consequente suas práticas religiosas, esse encontro entre teatro e Candomblé, para além de ser avistado no projeto político do grupo e na vivência dos seus artistas, também aparece de forma mais objetiva nos espetáculos *Aruanda* (1948) de Joaquim Ribeiro e *Filhas de Santo* (1949) de José de Moraes Pinho, sem falar na mais conhecida de todas, *Sortilégio – Mistério Negro* (1957) com texto e direção de Abdias Nascimento. Embora afirme Douxami (2008), ao falar sobre teatro e Candomblé no TEN, que:

[...] praticamente em todas as peças da antologia organizada por Abdias Nascimento - com exceção das peças *O Filho Pródigo* de Lúcio Cardoso por ser uma lenda Bíblica e *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues - a religião afro, em uma de suas múltiplas versões, está presente, como pano de fundo ou como elemento principal da dramaturgia. (DOUXAMI, 2008, p. 02. Tradução minha)

como o de homenagem a *Eugene O'Neill* (1954). E congressos, como *Convenção Nacional do Negro* (1946), como a criação do *Museu de Arte* (1950) e participação em filmes como *Cinco vezes favela* (1960).

⁴⁹Sobre o jornal: MARQUES, D. L. *O Quilombo Como Arte da Memória Negra Sobre Palmares*. In: Karla Leandro Rascke; Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro. (Org.). *Festas da diáspora negra no Brasil: memória, história e cultura*. 1ed.Porto Alegre: Pacartes, 2016, v. 1, p. 75-93.

⁵⁰A ideia de descolonial in: KI-ZERBO, J. *Para quando a África?* Entrevista com René Holenstein. Trad. Carlos Aboim de Brito. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

⁵¹ "multiculturalismo" é substantivo. Refere-se às estratégias e políticas adotadas para governar ou administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais. E usualmente utilizado no singular, significando a filosofia específica ou a doutrina que sustenta as estratégias multiculturais. (HALL, 2003, p.52)

Notamos que embora o TEN não tenha desenvolvido muitos trabalhos onde a religião afro-brasileira aparecesse em primeiro plano, como foi no caso de *Sortilégio*, devemos ter em percepção o contexto inserido e que muito contribuiu para o teatro dos negros e suas lutas, valorizando sua história e cultura. Nesse recorte, podemos evidenciar, principalmente, o teatro político e o teatro engajado nas questões existenciais dos negros progressistas do TEN.

A valorização ambicionada para com as culturas negras e das lutas contra o racismo foi configurada com bases tão sólidas, tendo em percepção que para combater um inimigo tão profundo e ramificado, como é o racismo, nas estruturas sociais ao longo de séculos de colonização, dominação e escravidão, seria necessário também se solidificar, e fez com o tripé da arte, cultura e educação. Esse significativo fluxo ganhou destaque e motivou vários segmentos, mas sobretudo artísticos, a apoiarem e entrarem na luta junto ao Abdias e ao TEN.

E foi dessa maneira atuante e ativa que o TEN corroborou para rupturas históricas e sociais, através da difusão do conhecimento, da presença negra no teatro e nos lugares que edificavam postos determinados para negros.

Após o encerramento do TEN, que já deixara um legado para a arte negra e estremeceira as estruturas de poder, provocando novos sonhos, Abdias Nascimento continuou sua luta de maneira mais global, pois entendia que assim como o tripé da arte, cultura e educação, ele precisaria sacudir o cenário político e reivindicar a distribuição econômica entre os brasileiros, e fomentou rupturas no campo social, político e econômico, onde tais centros convergem para a manutenção do racismo. E foi nessas águas profundas que mergulhou em busca das raízes das desigualdades sociais para com os negros com o desejo de transformações reais.⁵²

2.2 A Grafia Negra do Bando de Teatro Olodum – 1990

Ao compreendermos o Teatro Experimental do Negro – TEN como proponente de um teatro que abriu as cortinas para uma nova forma de produção do teatro negro no Brasil, sugere-se que os outros grupos e coletivos de artistas negros foram influenciados pela reflexão e atitudes ali levantadas, mediante a proposição de ação do coletivo em restituir e valorizar socialmente a identidade, herança cultural, religiosa e a dignidade do afrodescendente por meio da arte, cultura, educação e ações políticas, como é o caso do Bando de Teatro Olodum⁵³, que

⁵² A exemplo da luta contra o racismo ativa de Abdias Nascimento na política é à Constituinte de 1946, onde a presença desse Griot influenciou a proposição da Lei *Afonso Arinos*, primeira legislação voltada a coibir o racismo no país.

⁵³ Ao historicizar sobre a trajetória do Bando de Teatro, preciso referenciar a Banda musical Olodum e toda sua importância cultural histórica/artística para a cultura negra, tendo em percepção que foi importante para a

surge no final do século XX para retirar as histórias dos povos negros do reino do esquecimento, e que serve de ponte artística para tantos outros grupos que vieram mais tarde, como é o caso do NATA que, quando analisado o documento de fundação do grupo, percebemos o Bando como referências para pensar o teatro que produz.

O Bando é muito importante para o fazer teatral do NATA, além dos dois grupos sem se conhecerem fazerem aniversário na mesma data, o Bando é um pilar poético. O seu fazer teatral inspirou, orientou as escolhas cênicas do NATA. Sua importância é sem par, pois é o grupo de Teatro Negro de maior longevidade e com uma trajetória fundamental para todos os grupos de teatro do Brasil e do mundo, pois é o único que está em atividade a 30 anos e conseguiu atingir às três mídias Teatro, Cinema e TV.⁵⁴

E mais, nos conta o atuante, diretor e dramaturgo Daniel Arcades quando perguntado sobre intercâmbio entre o NATA e o Bando.

Tivemos um forte intercâmbio com o Bando de Teatro Olodum. Essa parceria se concretiza na montagem de *Erê* com dramaturgia minha, direção de Onisajé, Antonio Marcelo como assistente de direção e figurino de Thiago Romero. Antonio Marcelo dirigiu várias *terças pretas* do grupo, eu escrevi dois espetáculos do Bando para o novembro negro da Bahia que foi dirigido por Thiago Romero.⁵⁵

O Bando de Teatro Olodum, que atua há 31 anos, (desde a estreia do seu primeiro espetáculo) é um dos grupos com maior durabilidade em atividade na América Latina que se tem sabido. Para além, é um dos mais populares do Brasil, tendo atravessado as linguagens do teatro, Tv e Cinema. O Bando, surge em 17 de outubro do ano de 1990 na cidade do Salvador, resultante do enlace entre o Grupo Cultural Olodum – Banda musical, atuante no universo dos blocos carnavalescos, blocos afros –, e do diretor Márcio Meirelles, com co-fundação de Chica Carelli, Maria Eugênia Milet e Leda Ornelas.

Em sua tese Evani Tavares Lima, mencionando a presença de Meirelles, aponta que “Essa junção funcionou como um elemento chave, quando da legitimação, inserção e, mesmo sustentação do Bando de Teatro Olodum” (LIMA, 2010, p. 150). Seu lançamento, por exemplo, foi acompanhado de grande repercussão, tanto na mídia local, TV, Rádio e Jornal, como também entre os artistas da época.

construção do Bando de Teatro, sobretudo no capital simbólico. Do mesmo modo, é incompreensível pensar o Bando de Teatro Olodum sem suas referências musicais. Nesse olhar, nota-se a configuração do teatro multilíngue, para além do político do Bando. A Banda Olodum estreou no carnaval na década de 1980, após sua fundação em 1979 por Neguinho do Samba (1955-2009) e João Jorge Rodrigues (1952). Em 1984, ancoradas a questões sobre a negritude, configura-se como Grupo Cultural Olodum. Da mesma forma que o Bando de Teatro, a Banda/grupo Cultural permanece em atividade, tendo lançado ao longo desses 40 anos de resistência canções que marcaram a história musical do negro no Brasil.

⁵⁴ Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 nov. 2020.

⁵⁵ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

Contudo, o pontapé inicial ocorreu através do lançamento do edital do Grupo cultural Olodum, que teve como ideia inicial montar um espetáculo teatral de natal com atores negros. A seleção/oficina do elenco ocorreu na casa do Benin, centro histórico de Salvador, com 100 atuantes. O espetáculo inicial acabou não acontecendo, contudo, o elenco permanece e somente no ano seguinte monta seu primeiro espetáculo.

E, assim, nasce no cenário teatral baiano o grupo formado por atuantes negros e que tinha o corpo poético-político-estético sobre a negritude. O ideal, muito próximo ao TEN, é: I) abordar o cotidiano da população negra; II) valorizar e divulgar os aspectos históricos culturais africanos e afrodiaspórico; III) valorização dos aspectos religiosos negros; IV) combater as formas de discriminação, como o racismo, intolerância religiosa e social; V) conscientizar a população negra e não negra sobre a presença e participação dos negros na história da humanidade e do Brasil; VI) desenvolver autonomias discursivas e construir e fomentar a ética do trabalho coletivo.

Os integrantes do Bando listaram como funções do seu teatro: conscientizar, informar, transformar, questionar, contribuir para a valorização e afirmação da identidade negra e combater o preconceito e a discriminação racial. Sobretudo, como sublinha o ator e produtor Fábio Santana, o teatro realizado pelo Bando, hoje, é do tipo que “não dá resposta - faz questionamento. (LIMA, 2010, p. 166).

No palco o Bando vem promovendo ao longo dos anos, discussões poéticas e estéticas por meio das afirmações das identidades negras e com apoio de uma dramaturgia colaborativa própria, com a capacitação de jovens artistas, difusão e acolhimento de grupos espalhados pelo interior do país.

Todavia, os primeiros anos de formação e atuação foram custosos para um bando formado por artistas negros. Lidando diariamente com os preconceitos impostos à época, como falta de espaço, de interesse do poder público e da população em tratar/falar sobre os assuntos que impactavam a vida da população preta e pobre. Mesmo assim, o grupo resiste e permanece em cena, contribuindo para a reflexão de temas sociopolíticos que afetava/afeta a vida do negro brasileiro. O primeiro espetáculo surge após alguns meses de ensaio. A comédia *Essa é Nossa Praia* (1991), objetivava contestar o cotidiano sociocultural de Salvador (BA).

O Bando escreve sua história por meio da participação direta dos seus artistas ativistas, atentando-se para as vivências dos seus 22 atores, com produção de uma narrativa que busca inspiração nas experiências desses artistas, que em sua grande maioria vem das periferias da cidade. Nesse sentido, para além dos objetivos já mencionados, o Bando procura discutir a ideologia do branqueamento, a marginalização e a ausência do negro nos espaços midiáticos.

O engajamento do Bando transborda os palcos da cena teatral e percorre caminhos múltiplos que contribuem efetivamente para rupturas.

A primeira fase do grupo, que para além do espetáculo *Essa é nossa praia* (1991), conta com a narrativa de *Ó Paí, Ó* (1992) e *Bai Bai, Pelô* (1994) (que compõem a trilogia do Pelô), *O Novo Mundo* (1991); *Woyzéck* (1993); *Medeamaterial* (1993); *Zumbi* (1995); *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995); *Erê pra toda vida / xirê* (1996) e *Ópera de três mirreiros* (1996). Sendo assim, nota-se que as discussões sociais estão mais em evidência, do que o fenômeno do racismo, lógico que uma coisa não está desconexa da outra, pois, ao mensurar sobre a condição social dos moradores periféricos da Bahia e seu contexto histórico, estamos falando do racismo estrutural, sendo boa parte desses ocupantes agentes negros.

Todavia, a temática do racismo aparece subjetivamente nos espetáculos referenciados anteriormente e só vai ganhar força com a própria maturidade dos artistas envolvidos e de questões externas. Como o que estava acontecendo no mundo e no Brasil e do próprio público como receptor, ou seja, vai ser gerada por meio desse diálogo: maturidade dos artistas do bando, contexto sociopolítico do momento e da recepção do espectador.

Quem aponta esse engajamento político e nos dá sinal do entendimento sobre o teatro negro é Jorge Washington atuante do Bando de Teatro Olodum desde a sua formação, que em entrevista para a pesquisa, diz:

O teatro negro para mim não é só uma estética, é uma representação marcada por um viés de afirmação. O teatro negro é um espaço onde a gente pode se afirmar, onde a gente pode reinventar nossas cresças, um lugar onde a gente pode se reinventar. É um lugar de questionamento do que é ser negro no Brasil, de como esse Brasil e esse mundo nos trata enquanto povo, então, o teatro negro é a junção de múltiplos fatores.⁵⁶

E continua...

O trabalho do Bando, é um trabalho focado na dança, música, teatro, são várias linguagens e estética que a gente tenta abranger para mostrar essa diversidade do que é o teatro negro.⁵⁷

Sobre sua fase seguinte, que ocorre a partir de *Cabaré da Rrrrrraça* (1997), o Bando passa a problematizar o racismo e as formas de discriminação contra o negro no Brasil. O espetáculo, deve ser visto como chave de virada para as discussões raciais no grupo e do amadurecimento dos seus integrantes, e dos avanços políticos no cenário nacional⁵⁸.

⁵⁶ Jorge Washington Rodrigues da Silva. Nome artístico: Jorge Washington. Natural de Salvador/BA. Ator do Bando de Teatro Olodum desde sua formação. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 13 ago. 2020.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Exemplo da influência nos ganhos sociopolíticos, é observado que no período que o Bando de Teatro Olodum entra na nova fase, em 1997, estava sendo implantada, através da Resolução nº 52/111, a *Terceira Década de*

Após *Cabará da Rrrrrraça*, o Bando monta ainda: *Áfricas* (2007); *Bença* (2010); *Erê Dô* (2015). Todos os espetáculos que falam de racismo e de representação das identidades negras. Assim como, monta espetáculos clássicos de forma empretecida, adaptando para a realidade negra, como: *Um tal de Dom Quixote* (1998); *Ópera de 3 reais* (1998) e *Sonho de uma noite de verão* (1999/2006).

De maneira ampla a construção dramatúrgica, poética e estética do Bando converge para sensibilizar sobre a presença do racismo. Com personagens que aparecem para questionar situações-problemas presentes no cotidiano, e, dessa forma o Bando se posiciona no entrelaço entre os personagens e as personas ali presentes.

A dimensão identitária cultural do negro no teatro não deve ser remetida ao entender espetáculos – dramaturgia, narrativa e estética – que apontem e/ou que devam ter como problematizações o racismo e as desigualdades sociais. Todavia, se faz presente de maneira geral no posicionamento questionador sobre a ordem preponderante. Nesse pensar, é por isso que entendemos como um teatro político/engajado, onde reflete sobre causas sociais de um grupo que foi/é marginalizado. Pois, o teatro questiona, ao tempo que procura transcender a existência social. E esse é o fazer político e artístico do Bando atualmente.

O Bando se aproxima do NATA, para além dos aspectos mencionado anteriormente, pela busca em propor um projeto político e poético por vezes através de um enfrentamento mais direto contra o racismo, por outro, valorizando culturas, saberes e práticas negras. O NATA começa a fazer teatro em Salvador a partir do projeto do TVL em parceria com Bando Olodum, criando uma parceria para futuros trabalhos e ventos como o Fórum Nacional de Performance Negra. Sendo assim, quando o NATA aponta o Bando como inspiração, ou irmão mais velho, percebemos isso nas escolhas das poéticas e na tentativa de troca constante entre seus artistas para além do palco.

No palco, esteticamente, percebemos que o Bando vai passear por várias discussões dentro do teatro negro, desde espetáculos falando sobre o racismo de maneira direta e através do humor, até espetáculos de valorização da ancestralidade e religiosidade de matriz africana, enquanto o NATA, a partir de sua segunda fase, tem um recorte mais específico em torno da temática dos Orixás, contudo, em ambos, é possível notar visualidades que remetem ao universo

Combate ao Racismo e da Discriminação Racial no Brasil. Na mesma temporalidade, cria-se o Grupo *Especial de Combate à Discriminação Racial* no Estado da Bahia. Quanto ao amadurecimento dos seus integrantes, notamos pelo posicionamento em entrevistas e falas/depoimentos da época, no processo onde os artistas do grupo *tornam-se pretos*. Compreendemos como as relações de raça e classe estão articulados e como os artistas ativistas do Bando começam a compreender tal lógica e passam a se posicionarem na busca por mudanças.

religioso contemporâneo. Além de espetáculos com a presença da música, dança e da quebra da quarta parede. Isso sem mencionar a presença negra em quase todas as esferas da criação cênica.

2.3 Outros Grupos de Importância: Comuns e CAN.

Grupos contemporâneos ao TEN e ao Bando Olodum passaram a reconfigurar a arte negra a partir do seu olhar, tempo e contexto. Esse é o caso da Companhia de Teatro dos Comuns, fundada no Rio de Janeiro, com seu primeiro espetáculo encenado em 2001, por um baiano, de Feira de Santana, Hilton Cobra (1956).

Talvez nem seja necessário enfatizar que fomos sempre atrizes negras e atores negros em cena, nossa missão de apresentar personagens libertos e libertas dos estereótipos dominantes e uma teatralidade que manifestasse os poderes de nossas capacidades civilizatórias foi buscada à risca e creio que isso faz com que tenhamos algum lugar de importância na história do teatro negro no Brasil.⁵⁹

Gustavo Melo Cerqueira (2018), que faz parte da Cia dos Comuns, referenciando Márcio Meirelles⁶⁰ (2001), ao falar do primeiro espetáculo, ao tempo que argumentava sobre o projeto político do grupo, descreve:

Essa é uma peça/agenda de um grupo que se inicia. Nele [sic] dizemos porquê e para que essa companhia foi criada, como trabalhará, sobre que temas se debruçará; que linguagem corporal, que sistema de preparação de ator, que métodos criativos usará para se expressar (...) [p]para continuar um projeto que começou talvez com Abdias do Nascimento e seu Teatro Experimental do Negro, em 1944. (MEIRELLES, 2001 apud CERQUEIRA, 2018, p. 171)

De forma mais detalhada, o objetivo do grupo, para além de apontar a cultura negra no teatro do Brasil, é possibilitar uma formação de consciência que reafirme um novo lugar social, histórico e artístico da população negra. Em outras palavras, é a fruição dos artistas negros da cena na ocupação dos espaços para que assim tenham desenvolvimento intelectual, profissional e pessoal. Nesse sentido, realiza um trabalho de formação de plateia extenso e intensivo junto a ong's, associações de moradores de comunidades e grupos de pré-vestibular comunitários.⁶¹

A vista disso, o coletivo começa a desenvolver espetáculos colaborativos entendendo que o racismo vem atravessando séculos e ainda deixa os artistas negros fora da lógica da profissionalização nas artes dramáticas. Ou seja, quando não se reconhece que esses agentes

⁵⁹ COBRA, Hilton. SANTOS, Rodrigo. Companhia dos Comuns. Criada em 2001 no Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 24 de mar

⁶⁰ Meirelles (1954) é dramaturgo, encenador, gestor cultural e crítico de teatro, tendo maior notoriedade por fazer parte do Bando de Teatro Olodum. Para mais sobre: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109260/marcio-meirelles>. Acesso em: 06 de ago. 2020.

⁶¹ Idem.

produzem, de forma profissional, arte, o mesmo fica de fora dos investimentos. Esses investimentos são a base necessária para a subsistência de qualquer produção de artes, pois, sem dinheiro não se monta um espetáculo e os artistas não podem se dedicar a tal função.

Nessa situação o racismo, pelo olhar do grupo, é escancarado por dois vieses. O primeiro, que nega a cultura do negro, suas histórias e legados para a sociedade brasileira. E o segundo, que aponta como a lógica racista se faz presente na distribuição de renda para que assim, o povo preto não fale de si e dos seus, ao tempo que procura, por meio dos incentivos colocar o negro a margem dos processos sociais e artísticos.

Desse modo, a companhia dos Comuns nos alerta para o perigo da ausência do negro nos meios de produção da arte e afere ser necessário mais que está em cena, é estar presente nesses espaços outros, como curadorias, criação de leis, emendas e editais. Para possibilitar abertura de portas para o teatro do negro.

O próprio Hilton Cobra se propõe a ocupar esses espaços. Exemplo é sua participação a frente da direção do Centro Cultural José Bonifácio (1993-2000) no RJ, e do seu gerenciamento como Presidente da Fundação Cultural Palmares (2013-2015). Com projetos empretecidos, como *Projeto Griot*, *Zumbi Rio – 300 Anos* e *Nossas Yabás*. Talvez o desejo de Cobra não seja atuar como gestor cultural, e sim, estar no palco encenando, dirigindo e escrevendo, mas a força da necessidade lhe faz transcender em busca de conscientização e verba para tantas outras produções negras. Essa atitude é de uma generosidade sem precedente. É a generosidade de líderes, como Abdias, que se coloca como linha de frente nas lutas e porradas que a sociedade racista lhe sucede diariamente. Sem deixar de falar, como é visionário em tentar conquistar um espaço negado, pois compreende o engendramento social e econômico inserido.

O Cobra, ao longo de sua trajetória, ocupa os vários lugares no teatro. Quando vai para o RJ percebe a ausência de artistas negros na cena carioca. Partindo dessas inquietações, resolve fundar a Cia dos Comuns, montando *A Roda do Mundo* (2001) que usa a linguagem da capoeira, dança e movimento, para falar do racismo.

Em seguida monta *Candaces – A Reconstrução do Fogo* (2003), com dramaturgia e direção de Marcio Meirelles. A peça Objetivava trazer as vozes femininas, de mulheres da sociedade brasileira e de mulheres guerreiras africanas, ao tempo que reverenciava as divindades do panteão afro-brasileiro, para falar de violências, força e de como essas mulheres são muitas e múltiplas. (ALEXANDRE, 2012, p. 136)

Em 2005 monta *O Bakulo - Os Bem Lembrados*, criado coletivamente, tomando como base o livro de Milton Santos *Por uma Outra Globalização* (2000). O Espetáculo *Silêncio*

(2007) com direção de Hilton Cobra, do qual aponta discriminação racial vivida na pele e como isso mexe com os sujeitos negros. E a mais atual, *Traga-me a Cabeça de Lima Barreto* (2017), escrita por Luiz Marfuz⁶² e direção de Onisajé. A peça conta com a atuação de seu fundador para homenagear os 40 anos de vida artística. O espetáculo parte da morte de Lima Barreto (1881-1902) para falar da loucura e do racismo eugenista muito presentes no século XIX.

Nesse sentido, nota-se como o teatro produzido pelo grupo em suas primeiras montagens dialogam muito com o teatro político e do teatro do Oprimido desenvolvido por Augusto Boal,⁶³ um teatro que faz denúncias. No caso da Comuns, aponta o racismo e suas ramificações para a sociedade ao longo dos tempos, e como esse racismo, por vezes, impossibilita a presença de homens e mulheres negros nos variados espaços sociais. No campo estético, a aproximação com o teatro do Oprimido, é possível perceber a criação de espetáculos a partir da vivência dos artistas ali envolvidos e de acontecimentos sociais. Sendo levado para a cena questões que afetam diretamente os artistas envolvidos. Isto é, um teatro que parte da realidade para construir poéticas.

Percebe-se que os espetáculos da Comuns passam pela denúncia social, ou seja, de um teatro político e engajado no entrelaço entre personagem e persona na luta contra o racismo e suas discriminações; com diálogo entre a loucura social, que vivemos no mundo atual. Sem deixar de afirmar como a dimensão religiosa contribuiu para as narrativas, ou para a construção dos espetáculos, nos processos poéticos. Para além do palco, o grupo está sempre refletindo sobre o negro na sociedade e as condições políticas e econômicas para produzir a arte negra.

Outro exemplo de Cia e que também é referência para o NATA é a CAN, formado por novos estudantes pretos que estavam ocupando os cursos de Licenciatura, Direção e Interpretação Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).⁶⁴

⁶² Marfuz é doutor em Artes Cênicas e professor da Escola de Teatro da UFBA, sendo assim, atua como, diretor e dramaturgo tendo desenvolvido projetos em torno da arte-educação. Para mais in Link Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5682367415468201>

⁶³ Augusto Boal (1931-2009), foi ator, dramaturgo, diretor, ensaísta e teatrólogo brasileiro que desenvolveu o *Teatro do Oprimido* (teatro que reúne jogos cênicos, exercício e possibilidades para trabalhar na cena, de forma a denunciar questões sociais). Sendo assim, é uma referência para o teatro do Brasil.

⁶⁴ ao falar da CAN, abre-se um parêntese para mencionar a importância de outros artistas negros que se relaciona com a história da Escola de Teatro (UFBA), como Mário Gusmão (1928-1996), pois, foi proponente para rupturas significativas da presença negra no teatro do Estado, ou melhor, da atuação negra no cenário baiano, e, da possibilidade de quebra dos padrões que estavam postas na Escola de Artes Cênicas (UFBA), sendo o primeiro negro a estudar na instituição no início dos anos 1960, em um período onde, pouco, ou nada, se falava das cotas raciais e da necessidade de integrar a população afro-brasileira as academias (científicas) e aos espaços canônicos das artes dramáticas. E, por tais razões, não podemos deixar de falar desse anjo negro. Mário Gusmão se faz presente devido a suas escolhas e inquietações, tornando-se um dos maiores atores e gestores de cultura da Bahia, deixando um legado de luta contra o racismo e tendo forte influência para os movimentos afrocênicos no Brasil atual. Tendo feito, para além de muitos espetáculos de teatro, “dezesesseis filmes, participou de novelas e seriados

A CAN é esse lugar de incômodo diante do que estava posto na Escola de Teatro e do teatro da Bahia como todo. Pensar a possibilidade de inverter tal lógica e assumir esse lugar que não sente pertencer, ao tempo que referencia a importância e militância de Abdias Nascimento.

O nome da companhia de Teatro Abdias Nascimento é uma justa homenagem ao aridor de caminhos do teatro negro do século XX no Brasil. A CAN surgiu em 2002 na Escola de Teatro da UFBA pelos então estudantes de graduação com reivindicações de cunho político racial. Dentre as principais motivações destacam-se a: I) ausência e/ou pouca participação do negro nas artes da Bahia; II) da falta de atuação dos estudantes negros em espetáculos da companhia da UFBA; III) nos espetáculos de conclusão de curso e de peças que destacasse a cultura e história negra; IV) a escassez epistêmica afroreferenciada no currículo dos cursos.

No palco, a CAN conta com 5 espetáculos encenados – *As Irmãs de Brecht* (2005); *A Casa dos Espectros* (2006); *O Dia 14* (2007) e *CASULO-Uma Interversão Trans* (2008) –, além da montagem em comemoração ao centenário em homenagem ao Abdias Nascimento – *Sortilégio II-Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (2014) –, todos com a direção do bacharel, dramaturgo e ator Ângelo Flávio. Além das leituras dramáticas – *Auto da Noiva* (Rosário Fusco); *Anjo Negro* (Nelson Rodrigues); *O Emparedado* (Tasso da Silveira); *Filhos de Santo*, (José de Moraes Pinho) e o, *O Castigo de Oxalá* (Romeu Crusoé) todas ocorridas durante a comemoração dos 10 Anos da CAN em 2015.

O evento de comemoração dos 10 Anos de fundação, que teve como nome *Cia Teatral Abdias Nascimento: uma celebração com o teatro negro da Bahia e do Brasil*, objetivou

na televisão brasileira, além de inúmeros espetáculos de dança, tornando-se, como o disse Clyde Morgan, um arquétipo, um ícone para a população afro-baiana. (BACELAR, 1997, p. 257). Sua referência, como agente social, passa por suas lutas no universo da cultura e do posicionamento ativo na política. Como exemplo, aponta-se para atuação em eventos importantes, como a participação “Em 1977 a delegação que foi à África representar o Brasil no Festival de Arte Negra, na Nigéria. Ali, Mário, segundo Clyde Morgan, foi “bombardeado pela beleza, pela cultura, pela arte, aprendendo sobre negritude.”” (BACELAR, 1997, p. 274). Gusmão, foi um ator político em ação, e compreende seu papel, sobretudo por vencer todas as dificuldades sociais e financeiras para ocupar o espaço das artes. Dessa maneira, percebe-se que a trajetória de Mário Gusmão revela parte de sua identidade como pessoa e como artista. Memórias importantes para a transformação da realidade da arte negra da Bahia e do Brasil. Sendo assim, Gusmão como proponente de experiências e lutas vividas como homem negro que se impôs no universo racista e excludente. (BACELAR, 1997, p. 276). Nesse pensar, refletir sobre Mário Gusmão é entender como durante o século XX a Bahia estava configurada no campo social e artístico, e mais, é apontar a importância de um homem negro que possibilitou caminhos para que tantos outros existissem, como foi o TEN, anteriormente, na década de 1940. Gusmão esteve durante sua trajetória artística ligado ao Teatro Vila Velha, teatro em que o Bando foi formado e ocupa. E se o Bando existe, nesse espaço, hoje, é também pelas contribuições da resistência de sujeitos negros que vieram antes. De modo semelhante, se temos hoje a possibilidade de uma universidade múltipla – como é a Escola de Teatro – com a possibilidade de discussões em torno epistemológico, é também pela existência de homens e mulheres negros que por ali passaram.

realizar ciclos de leituras dramáticas e contou com o apoio de grupos e artistas negros baianos, como o Bando de Teatro Olodum e o NATA. No processo de diálogo entre os grupos com as ações de fortalecimento dos grupos de teatros negros.

Como dito, a CAN monta espetáculos que trazem a questão religiosa de forma direta, como *Sortilégio II-Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (2014), e leituras, como, *Filhos de Santo* (2015), (José de Moraes Pinho) e o, *O Castigo de Oxalá* (2015) (Romeu Crusoé). Embora também não seja o foco central da CAN, é impossível pensar sobre a cultura negra, ainda mais quando se pretende fazer homenagem ao Abdias Nascimento e ao TEN, sem trazer esses aspectos religiosos.

O melhor exemplo dentre as montagens da CAN é *Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo* (2014), com texto homônimo de Abdias Nascimento. O espetáculo conta com a direção e adaptação de Ângelo Flávio, coreografia de Zebrinha, direção musical de Maurício Lourenço, Daniel Vieira e Elinaldo Nascimento. A montagem levou para o palco questões identitárias, como sua versão original, mas foi além ponderando a integração cultural ao pensar a construção do corpo negro. Nesse sentido, o espetáculo se desenvolve em um terreiro de Candomblé, por meio dos conflitos do advogado negro Emanuel e do racismo vivido na pele.

Como na dramaturgia, Emanuel é casado com uma mulher branca (Margarida) que já não era mais virgem antes do casamento. Essa situação acaba gerando ciúmes no advogado e em estado de muita raiva, ao tempo que questionava a fidelidade da esposa, termina estrangulando. O objetivo não era a morte, apenas assustar a esposa, mas quando a esposa morre ele acaba fugindo para uma casa de axé. Na versão da CAN esse momento acaba servindo para integrar o doutor, a comunidade cultural e religiosa negra, negada antes pelo processo de demonização cristã.

Concluimos que a CAN é mais um exemplo de legado deixado por artistas e grupos que vieram antes e que, não foge a lutar de um teatro negro político/engajado. Aponta-se sua importância também por surgir no espaço acadêmico e por usar da arte para reivindicar a possibilidade de enegrecer a Universidade Federal da Bahia e suas escolhas epistemológicas/cênicas que dialoguem de forma mais objetiva com a realidade de seus educandos. E, que acaba influenciando outros movimentos contemporâneos, como a organização coletiva *Dandara Gusmão* que mobiliza o Diretório dos Estudantes – DE/DCE da Escola de Teatro e os artistas locais na luta contra todas as formas de racismo.

Percebe-se que todos os grupos mencionados aqui, que são colocados pelo NATA como referência e inspiração, se entrelaçam na trajetória do Núcleo dentro e fora de cena. E onde se

aproximam em estéticas de teatros políticos/engajados nas lutas do negro; teatros que tem como referência ou inspiração as histórias e culturas africanas e afro-brasileiras; e teatros que trabalham com as muitas linguagens artísticas, como dança e música, para a construção dramaturgica e poética.

Fora de cena, esses artistas do Bando, Comuns e CAN, mantêm relações de amizade e de troca de conhecimentos e reflexões sobre seus teatros. São artistas que partilham saberes em fóruns, eventos artísticos e acadêmicos. Dentro de cena, quando não estão trabalhando juntos - , como o caso de Onisajé, ao fazer a direção do último espetáculo da Comuns, ou ainda, a participação de artistas do NATA no Bando, como mencionado por Daniel Arcades -, estão se inspirando em espetáculos assistidos e construindo cena que valoriza culturas negras.

3 IPIN III – O TEATRO PRETO DE CANDOMBLÉ DO NATA (1998-2019)

Na busca em refletir sobre a poética cênica do NATA, ponderando a junção entre o teatro e o Candomblé, que suleia e desenvolve o processo político/criativo do grupo, aponta-se aqui o objetivo central do Núcleo:

Sinalizar em que medida as manifestações culturais negras, em especial, para o NATA, o Candomblé, podem e devem ser inspirações para a criação cênica, tanto do ponto de vista da encenação como também de material primordial para a preparação intelectual e técnica dos atores/atrizes, gerando princípios e criando procedimentos que coloquem, no foco da cena, a nossa herança cultural africana, salvaguardada pelas comunidades de axé (terreiros de Candomblé). (BARBOSA, 2015, p.86)

Os espetáculos do NATA são concebidos poética e dramaturgicamente a partir do que acontece nos rituais dos terreiros de Candomblé e do universo dos Orixás. Sendo importante ressaltar, que o NATA coloca em cena o que é de cerimônia pública nas casas de axé. Pois, o que pertence ao fundamento, que deve ser mantido na esfera do sagrado, não é material de inspiração da prática cênica do Núcleo. Nesse sentido, o NATA traz para cena os Orixás por meio do que a Onisajé aponta como poesias de exaltação, os Orikis.

Nossos espetáculos possuem, como eixo norteador, 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.⁶⁵

Ou, ainda, através das palavras poéticas do atuante, diretor e dramaturgo, Daniel Arcades, o eixo que suleia os espetáculos do NATA, pode ser lido como: “*ibiti enya cosi cosi imale*” - sem humano, não há divindade. Sempre haveriam humanos, sempre haveriam divindades na cena.”⁶⁶

Sobre a plataforma de criação cênica, pautada na ancestralidade e no diálogo passado e presente, Daniel Arcades nos conta.

[...] também foi acontecendo a partir do encontro. A alquimia inexplicável da arte. Em 2006, o grupo ganha uma base fixa que começa a dedicar-se a estudos semanais e desenvolver uma consciência no fazer teatral de maneira mais profissional. Paralelo a isso, a diretora do grupo entra na universidade de teatro, o que nos traz muita teoria teatral para então, queremos discutir o que seria o nosso *modus operandi*. Os ensaios no terreiro foram primordiais para a construção deste espetáculo. Com a construção do barracão na casa da família, que tinham três integrantes do grupo: Onisajé, Fabíola e Nando; passamos a nos encontrar lá e não andar tanto para o único teatro existente na cidade de Alagoinhas. Acredito que a mudança de local fez com que nos povoássemos de referências da convivência com a comunidade de santo, de reflexão

⁶⁵ Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov. 2020

⁶⁶ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

sobre a relação poética/espaço e de afirmar o que queríamos falar em nossos trabalhos.⁶⁷

De forma mais objetiva, no histórico do grupo, percebe-se que tais perspectivas passam por todo o processo criativo até o momento de encontro com o público. Seja nos teatros, ruas ou terreiros de Candomblé. A reflexão do NATA, é:

[...] um fazer que resulta no trânsito fluido das intersecções entre Candomblé e Teatro, buscando colocar em cena elementos da história e da memória da matriz negra brasileira: mitos, músicas, comidas, comportamentos e valores que estão intrinsecamente ligados à vida dos indivíduos nascidos e criados no Brasil, mas que não aparecem e nem são validados efetivamente nas instâncias e instituições de poder da nação.⁶⁸

Sobre o atuante Onisajé argumenta que a proposta é sempre procurar *empretecer* esses sujeitos. O verbo *empretecer* é entendido de forma semelhante ao pensar sobre *tornar-se negro*, na tentativa de reafirmação e apropriação de homens e mulheres negros. E mais, é o posicionamento frente às questões raciais.

Quando o ator entra em cena, ele não está sozinho. Carrega em cada partícula do seu corpo a história, a cultura e os valores de onde veio. Mesmo sem raciocinar muito sobre isso, a sua simples presença em cena fala muito de um determinado lugar, de determinadas pessoas e seus respectivos costumes.⁶⁹

A ideia de *empretecer* e de perceber esse sujeito da cena com particularidades, nos remete ao entendimento de corpo-testemunha, pois percebe contornos próprios dessa luta contra o racismo a partir da arte.

Sob uma perspectiva antropológica, a criação artística não seria mera reprodução da luta contra o racismo na sociedade brasileira, mas ela pode revelar um modo particular do artista, enquanto sujeito social, de depor a respeito de um fenômeno que é social e compreende uma experiência na sociedade. E, nesse sentido, o corpo-testemunha do artista revela uma maneira própria de manifestar esse depoimento, justamente por que testemunhou de maneira particular o fenômeno social. (SOARES, 2020, p. 26-27)

A subjetividade encontrada a partir desse corpo-testemunha singular, também dialoga com um modo de produção e desenvolvimento poético particular do negro através da ritualidade. No caso do NATA, o teatro ritualístico é desenvolvido em duas etapas, I) a *conceitual*; II) a *imagética*, que acontecem de forma simultânea e que não pode/deve ser dissociada uma da outra.

Estudávamos o tema a partir de autoras e autores negrxs e pesquisávamos imagens que pudessem alimentar nosso entendimento. Nos ensaios, a partir da ritualidade, mergulhávamos no processo através da nossa ancestralidade espiritual e através de

⁶⁷ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

⁶⁸ Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov.2020.

⁶⁹ Idem.

um estado de pré-transe em que a racionalidade não estava, criamos partituras, sonoridades, músicas e construímos cenas.⁷⁰

No *processo imagético*, o elenco se encontra para fazer leitura de textos, assistir filmes e outras ações que dialoguem com o universo tratado no espetáculo. Essa troca e interação é comum no teatro feito em grupo, onde todos participam e dividem suas vivências. No caso do NATA, esse processo, normalmente, aconteceu no terreiro de axé, a partir das trocas entre o fazer-pesquisar cênico e as práticas religiosas do Candomblé.

Se faz necessário abrir um parêntese para compreender a particularidade desses artistas negros, pois ao apontar o processo de desenvolvimento artístico do NATA devemos perceber que não ocorre de maneira tão centrada e organizada, visto que também são atravessados por suas realidades sociais.

Uma coisa que eu acho essencial falar é da realidade do artista negro na Bahia. Ele não tem uma preparação ideal para começar um processo. O artista negro baiano tem dois ou três trabalhos a mais do que se acredita ser o ideal do tamanho do trabalho de um artista. O artista negro baiano tem a voz cansada no ensaio porque provavelmente deu aula o dia todo, tem o corpo com uma potência enorme, mas uma composição de deslocamento cansativa para chegar aos espaços de ensaio e aos teatros da cidade. Cada preparação é uma surpresa. O NATA se preparava a partir da realidade do momento. Essa composição sempre foi fluida, pois as nossas vidas nunca puderam ser de dedicação exclusiva ao grupo.⁷¹

Nesse tocante, precisa-se mencionar a encruzilhada para além da cena que esses sujeitos estão imbricados, e, embora esteja pensando a partir das experiências dos artistas do NATA, serve para compreendermos tantas outras realidades dos fazedores de teatros negros do Brasil. Essa encruzilhada remete diretamente ao processo de empretecimento das mentes, dos corpos-testemunhas, de serem sujeitos que não podem se dedicar exclusivamente ao teatro e que ainda assim conseguiram produzir um teatro de referência para tantos outros. Aprofundando processos criativos que se revelaram como uma plataforma de criação cênica que considera todo o contexto.

O espetáculo era escolhido primeiro coletivamente, depois era consultado no oráculo. A partir daí muita pesquisa, métodos de viabilização financeira para realização, e muita organização para concentrar-se nos dias dos rituais instauradores e trabalhar focado no nosso projeto.⁷²

⁷⁰ 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.

⁷¹ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

⁷² Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

No ciclo seguinte, o *ritualístico*, ou *rituais instauradores*, como chama Daniel, subdivide-se em dois momentos: I) O *ritual litúrgico*; II) o *ritual artístico*. O *ritual da liturgia* se inicia com a própria presença dos artistas experienciando o cotidiano do terreiro, no caso do NATA, da casa Ilê Axé Oyá Ladê Inan. Para além, o ritual caracteriza-se pelo processo de reverenciar os Orixás, que passam pelo banho de folhas e suas oferendas. Mas o *ritual litúrgico* não se estabelece somente pela própria dimensão religiosa, vai de encontro a filosofia de vida, como atos de observar os mais velhos e prestar atenção em suas histórias sobre os Orixás.

Quanto ao *ritual artístico*, o NATA parte dos elementos primordiais da natureza que atravessam a vida terrena e o mundo espiritual – à terra, o ar, à água e o fogo – pois, cada Orixá tem um elemento fundamental que caracteriza sua força, personalidade, forma de ser e agir (arquétipos). Devemos compreender que o NATA define essas ações como *ritual artístico*, mesmo tendo uma cosmogonia religiosa, pois, o objetivo, seja de Onisajé como encenadora ou dos atuantes, é trazer referências sensoriais para sensibilizar corpo, mente, emoções da equipe como todo e não para criar uma comunicação direta com os Orixás.

Mas, e na prática, como é entendido para o atuante do NATA os rituais instauradores? O Núcleo entende seu teatro preto de Candomblé como ritualístico?

Sim. Podemos dizer que sim, é mais sobre o processo de produção do que o resultado cênico em si. A ideia é que a motivação do espetáculo parta dos procedimentos rituais. Temos como mote o rito e ritualizamos no processo. Entendo esse ponto de partida como um elemento transformador em todo processo, mesmo que seu resultado seja algo mais ritual como em Siré Obá, ou como uma opereta como em Exu, a boca do universo ou até mesmo como uma narração em fábula como Oxum.⁷³

E mais...

O processo de criação é particular porque usa elementos religiosos para a criação. Criamos a partir das energias que nos sustenta espiritualmente e que nos auxiliam no processo daquele espetáculo. Portanto é uma nova metodologia e um novo processo de encenação.⁷⁴

Nesse processo percebe-se caminhos particulares do processo de produção e, até mesmo, de construção de linguagem do Núcleo. Processos que passam longe da lógica de construção teatral mais universal. Criando um universo particular para a construção dos espetáculos, não somente partindo da realidade desses artistas, mas buscando encontrar sensações através de experiências múltiplas. Nessa busca se tem a consciência em não pensar somente no resultado, ou seja, no que será levado para cena como espetáculo, porém, percebe-se sobre a importância de todas as etapas do processo, muito próximo ao pensamento presente

⁷³ Idem.

⁷⁴ 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.

das Áfricas negras, isto é, o caminho se faz caminhando e o caminho é tão importante quando a chegada. Sendo assim, percebemos contornos particulares desse teatro negro, que bebe não somente da estética negra, mas de sua filosofia de vida. Quando a estética gerada através desse processo, percebe-se pela composição de todas as partes. Enquanto a linguagem, que tem inspiração no campo religioso, reverbera por meio de todos os sentidos, não somente a visão, mas o olfato, através do uso das folhas e incensos; da terra, através do sentir, andar, tocar; das águas, através da energia, da correnteza; das músicas e das danças, através dos sons e movimentos. Ou seja, o processo de linguagem caminha na valorização e contato com os elementos primordiais da natureza.

Na etapa que se segue, a sala de ensaio torna-se um espaço onde os atuentes partem de uma ideia, preposição, provocação ou ainda uma imagem/ figura. A ideia é a criação de cenas através de provocações e sentimentos/sentidos (por jogos teatrais). O NATA consegue desenvolver sensações e emoções que acabam indo para o contexto final dos espetáculos.

Como princípio o afrografamento do teatro do NATA gera procedimentos cênicos de criação que orientam o treinamento dos atores, nosso olhar sobre dramaturgia, encenação, personagem e demais elementos do espetáculo. Acreditamos num fazer cênico que privilegie na cena nossa história cultural ancestral africana e afro brasileira, fortalecendo nosso fazer artístico e nossa identidade cultural.⁷⁵

Partir da vivência e experiência dos atuentes para a criação dos espetáculos é algo que ocorre nos teatros negros de maneira geral, como no teatro do Bando e da Comuns. No caso do NATA, a memória e a afrografia contribuem para um recorte ainda mais específico, pois faz por meio não somente das experiências sociais desses sujeitos, isto é, do racismo sofrido, das desigualdades presentes em suas vidas, e/ou de suas conquistas, mas em um retalho ainda mais entrelaçado, como as experiências religiosas, ou ainda mais, as vivências de mulheres negras, gordas, mães, filhas, mais novas e mais velhas, como em *Oxum*.

O NATA, objetivou, nesses 20 anos desconstruir pensamentos negativos sobre as culturas negras. Confrontando o racismo e a discriminação religiosa por meio, ainda mais, dos seus quatro últimos espetáculos. Sendo a arena teatral e a casa de axé, terreiros ancestrais de representatividade, afirmação e (r) existência, como notaremos nas análises dos espetáculos.

3.1 “Sem humano não há divindade”. Siré Obá – A festa do Rei (2009)

⁷⁵ Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov. 2020.

Como exemplo de desconstrução do pensamento colonizador e racista sobre os terreiros de Candomblé e com tema central a história, cultura e religiosidade afrodiáspórica, o NATA monta *Siré Obá – A festa do Rei* em 2009.



Figura 01: Espetáculo *Siré Obá - A Festa do Rei*, 2009. Direção: Oniajé. TVV. Fotografia: Andréa Magnoni. Na cena os atuantes Fabíola Nansurê, Antônio Marcelo e Vânia Santana.

Na imagem acima notam-se múltiplos elementos de cenário, figurino e maquiagem que já nos remete ao universo cultural religioso negro, ao tempo em que reafirma esteticamente o próprio caminho definido na dramaturgia e nos posicionamentos políticos e ideológicos do Núcleo. A pintura/maquiagem dos atuantes nos remete, no primeiro momento, as pinturas corporais negras-africanas, ao tempo em que aponta para pinturas presentes nos processos de iniciação religiosa. O figurino, ao tempo que busca referências estéticas que fogem da lógica ocidental, também faz vista à vestimenta do Orixá Omolú através dos fios de palha da costa, chamado *Ìko*.

No cenário, encontramos potes de barro que podem ser lidos, simbolicamente, aos elementos presentes nas culturas negras e no Candomblé. Nas casas de axé, tanto pode ser usado como utensílio doméstico, como também pode servir como o local onde guarda banho, folhas e/ou para oferecer comidas e bebidas aos Orixás.

Nota-se também ao analisar a imagem a presença de cabelos com tranças nagô e de colares/guias/contas em menção aos Orixás e suas proteções para com seus filhos. Representações presentes com objetivo de reafirmar posições e geram estética particular ao universo do espetáculo.

Essa análise, sobre os aspetos visuais, nos serve para perceber o campo da pesquisa interdisciplinar e do fazer cênico em suas possíveis relações entre as produções africanas e afrodiáspóricas com a materialidade plástica, e como essa materialidade é um elemento marcante,

sendo percebido e, por vezes, apropriado no contexto do circuito de arte. No contexto do NATA, os aspectos visuais demarcam um lugar de fala afroreferenciado, ao tempo que, demonstra elementos da cultura negra, e de forma mais específica, do candomblé, para o público. Portanto, tais elementos servem para reafirmar o posicionamento do Núcleo em desconstruir a imagem negativa do negro e do candomblé e de valorizar outras produções e visões estéticas não europeia/branca. Mas não somente, serve também, na busca em encontrar um caminho particular para construção de poética que dialogue entre religião e o teatro; entre ancestralidade contemporaneidade.

Siré Obá – A festa do Rei insere-se no campo do que acontece em cerimônias públicas nos terreiros de Candomblé. Sendo um espetáculo em que o NATA submerge no cosmo religioso cultural afro-brasileiro. Nesse sentido, a ideia do NATA é homenagear as divindades africanas pertencentes ao universo iorubá e aos seus mais novos, como, reverenciar mulheres e homens que contribuíram para a manutenção do Candomblé, ao tempo que povoa o imaginário coletivo com novas possibilidades. O espetáculo ainda procura oportunizar o diálogo Candomblé e teatro para muitos adeptos da religião que nunca foram ao teatro ou nunca viram/assistiram a uma peça teatral, como aponta Antonio Marcelo, atuante e diretor, ao ser perguntado sobre o que foi encenar *Siré Obá*.

Trazer o Candomblé para a cena com respeito ao sagrado e discutir o racismo religioso foi uma oportunidade de desconstruir paradigmas. Ver o povo de santo se vendo em cena, se identificando e protagonizando é revolucionário.⁷⁶

Ou, ainda, na fala do também diretor, atuante e dramaturgo, Daniel Arcades que além de mencionar a presença no palco, comenta sobre a possibilidade poética do NATA a partir de *Siré-Obá*.

O Siré Obá aparece como um despertar mesmo de uma poética. O grupo até então experimentava linguagens com menos foco em uma perspectiva específica: flertávamos com melodrama, com teatro popular nordestino, com teatro moderno e apesar de não teorizarmos muito sobre performance, nossas experimentações no terreiro nos levaram a descobrir o que hoje seria uma marca significativa na história do NATA. Siré Obá é daqueles espetáculos que te tira o suor, te faz amar e odiar o seu ofício e te faz ter um orgulho danado do resultado. Encenar "A festa do Rei" como ator é perceber a potencialidade energética dos nossos corpos na cena, é entender a alquimia de um processo e transformar em técnica a simplicidade de olhar no olho da plateia, de representar um transe sem mimetizar um transe e de garantir um outro olhar sobre declamar e reverenciar a performance.⁷⁷

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

Por meio da fala de Daniel Arcades, deve-se pensar sobre três aspectos interessantes: I) a ideia de performance; II) o transe sem mimetizar; III) o espaço do Candomblé, com os atravessamentos da performance e da ritualidade. A performance nesse caso é mais que uma linguagem artística, é a própria prática de um fazer que desloca para o sentir, onde não se separa a representação da apresentação de si. Embora Onisajé acredite que o teatro preto de Candomblé que produz não seja uma representação, mas sim apresentação da cultura negra. De formas diferentes, mas com pontos de proximidades, Daniel argumenta:

Na verdade, o conceito de apresentação nunca foi uma discussão muito forte na reflexão do grupo, embora tenhamos conversado algumas vezes sobre isso. Em estudo particular, considero que o NATA consegue apresentar flertando também com um pouco da lógica representativa. Pensando apresentação como a relação entre o eu/artista e o eu/obra e a implicação da personalidade e do posicionamento de tudo que se coloca em cena. Isso existe mesmo no grupo, tudo que colocamos tem a ver com um posicionamento pessoal dos artistas que compõem o coletivo, mas também utilizamos de recursos de representação - como afroabular o corpo, os contextos e criar universos para desenvolver metáforas que possam ampliar esteticamente nossa apresentação.⁷⁸

Outro ponto é o transe não encenado. Algo questionado sobre o fazer do NATA em *Siré-Obá*: era teatro ou um ritual religioso? Para Onisajé, teatro e não existência de transe, para Daniel, um transe poético, mas não encenado. Quanto ao Candomblé, sendo esse espaço da performance, composto de práticas, vestimentas e ritualidade, *Siré-Obá* se encontra e se reinventa para criação de uma poética particular.



⁷⁸ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

Figura 02: Espetáculo Siré Obá - A Festa do Rei, 2012. Direção: Onisajé. Apresentação no barracão do Terreiro Gantois, pelo projeto "Oná Ilú Ayê - Saindo os Caminhos do Mundo" ⁷⁹ Fotografia: Susan Kalik, divulgação. Na foto os atuantes Thiago Romero, Daniel Arcades,. Fonte: divulgação do espetáculo.

Para além da apresentação visual, que notamos no registro fotográfico, como o figurino colorido, de tecidos com referências desenvolvido por várias culturas africanas; cabelos e maquiagens que se segue um caminho de afirmação negra. Devemos perceber como simbolicamente essa imagem nos fala sobre o local de acolhimento do teatro e do Candomblé, e de como o NATA respeita o espaço que ocupa, pois, mesmo sendo um espetáculo, por estar no terreiro, as hierarquias são consideradas. Como notamos na posição que a mãe de santo ocupa e como os filhos de santo se distribuem no espaço. Ao tempo que se nota como o próprio espaço do terreiro atravessa a possibilidade de cenário para o espetáculo.

Da mesma forma, é interessante apontar que o teatro do NATA ganhou o respeito das filhas e filhos de santo, tendo em vista que compreendiam que era um espetáculo inspirado no Candomblé e que tinha a autorização dos Orixás⁸⁰. Por outro lado, é preponderante analisar que, mesmo sabendo que se tratava de uma encenação, os candomblecistas que assistiam, tanto no terreiro como no teatro, estavam com vestimentas das festas públicas que ocorrem nos terreiros, como forma de reafirmação religiosa e identitária, mas também em respeito ao teatro do NATA e a temática que está sendo abordada. Mostra-se, com isso, que o teatro do NATA é visto, pelos membros da comunidade de axé por dois aspectos: primeiro, como uma grande festa, assim como é no terreiro, embora, nem sempre a apresentação, seja no espaço sagrado; segundo, como uma forma de reafirma a necessidade de ocupação dos espaços que antes essas figuras eram negligenciadas e/ou excluídas e não se sentiam pertencer.

A estética plástica do candomblé, suas roupas e adereços, laços e arranjos, tanto para os adeptos quanto para os deuses, no cotidiano e na festa compõe um complexo código cujas fontes são diversas, em que tudo tem razão de ser e que visa, em última instância, agradar aos orixás para que eles favoreçam a vida dos humanos. (SOUZA, 2010, p.01)

Como dito, no Candomblé tudo tem seu lugar e tem um sentido. Cada sujeito que compõem um cargo no terreiro se veste de determinada forma e com cores específicas. No caso

⁷⁹ O projeto *Oná Ilú Ayê – Saindo para os Caminhos do Mundo*, teve como objetivo promover o intercâmbio do espetáculo *Siré Obá – A Festa do Rei* em quatro comunidades de Santo Baiano. Sendo o Terreiro Axé- Ilê Asé Oyá Ladê Inan o primeiro.

⁸⁰ A autorização mencionada é contada por Onisajé no: ENTRENÓS, série documentária. Direção: Pablo Polo, 2º temporada. **Episódio: Onisajé.** Duração: 26 min. Ano: 2018. Onde a artista afirma que é feito o jogo de búzios, na casa que faz parte, pedindo a autorização do Orixá para falar sobre ele. Sendo a resposta positiva, os trabalhos começam.

da indumentária, para além do seu sentido religioso, é, também, forma de afirmação identitária, sendo, por vezes, as vestimentas usadas no dia-dia dos seus adeptos⁸¹.

O espetáculo se inicia com a entrada de parte do elenco cantando e dançando, criando uma roda, como nas festas dos terreiros, dando início a narrativa lírica. A primeira cena, intitulada *A Divindade do Humano*, que narra a possibilidade de outras histórias que não foram contadas.

-Ouvia o meu pai reclamando sempre que o que está oficial é uma das versões e que as outras versões ninguém nunca pôde ouvir.

-Brigava com o vizinho e dizia: “Comigo vai ser diferente! ”. Eu ia crescer sabendo das outras versões e ia poder escolher qual verdade elegeer.

-Minha mãe tirava da palavra e educava pela ação. Pela manhã, invocava Exu para abrir minha inteligência e Ogum para alargar meus caminhos, trabalhando meus medos, meus conceitos e preconceitos e mostrando enfim, a minha verdadeira história ancestre.

-Ao sair para a escola, minha mãe me entregava a Oxum para que eu escolhesse ser artista e contasse essa história nos palcos da vida e para todas as plateias.⁸²

Essa narrativa presente na dramaturgia do espetáculo nos mostra o posicionamento do Núcleo em revisitar os costumes e tradições dos negros e candomblecistas ao educarem seus filhos para a vida social, mas sem deixar a coexistência de suas raízes culturais-religiosas. No trecho acima podemos refletir sobre histórias que não são contadas, a crítica à história única e hegemônica e também o empoderamentos de sujeitos que recorrem à ancestralidade para resistir. A cena acontece através de falas/depoimentos dos próprios atuentes e seus atravessamentos. Corpos que levam para cena inquietações de vida para sobrepujar invisibilidades.

Siré Obá que representa as rodas de terreiro do Candomblé ou/e uma grande roda, ou de forma mais objetiva *Siré Obá*, palavras de influência iorubá, representa a festa *do Rei*, traz canções ao longo do espetáculo. São cantigas de saudação presentes nos rituais do Candomblé para reverenciar os Orixás.

(Som de adjá entra na arena a Yalorixá e canta para Oxalá.)

Ê fururu, orerê airará

Babá quenhém legibô ilê, ilê legibô babá

Orixá uilá de mojibaô

Oluô é maó, é maó é mitaechê babá.⁸³

⁸¹ Estes aspectos não passam despercebido ao olhar do pesquisador, no entanto, evoca uma análise que precisa ser melhor apurada em outra ocasião, sendo necessário perceber que para cada sujeito, de forma individual, sua posição irá dialogar com aspectos subjetivos particulares. Seria necessário, então, uma consulta a esses espectadores para ponderar os variados motivos, o que foge a análise presente a vista que o desejo é perceber o olhar do grupo e dos artistas.

⁸² Fragmento do espetáculo *Siré Obá- A Festa do Rei*, 2008. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Thiago Romero.

⁸³ Fragmento do espetáculo *Siré Obá- A Festa do Rei*, 2008. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Thiago Romero

A ideia, com cenas como esta, é que o público se sinta em uma festa no terreiro. As canções são cantadas para as divindades Oxalá, Xangô, Oxumaré, Omulu, Oxóssi, entre outros. Como uma festa religiosa, o Siré, acontece de forma muito particular e a partir da saída de iaô.

[...] a saída de iaô se configura como uma manifestação pública do candomblé e é considerada uma das cerimônias mais significativas da religião, por ser o momento da iniciação de fato de um membro dentro da comunidade religiosa. No dia da festa, o iaô normalmente costuma fazer três aparições em público, mas isso também pode ter variações dependendo de cada terreiro: (i) “saída de oxalá” ou “de branco”; (ii) saída “de nação” ou “estampada”; (iii) saída “do ekodidé” ou “do nome”. Todas essas saídas são permeadas por saudações, oferendas e rezas – a maioria cantada – organizadas no xirê. (OLIVEIRA, 2016, p.02)

O teatro do NATA é multilíngue, trabalha com a música, a dança ao longo dos seus espetáculos, e em *Siré Obá – A Festa do Rei*, não foi diferente.

[...] o atuante não vê distinção entre o texto falado, cantado ou dado pelo seu corpo. Acredito que para além do diálogo, é a lógica da apresentação, estes elementos se apresentam no teatro. A religiosidade na verdade, eu trocaria o nome por sacralidade, tem um lugar do sacro no fazer teatral como símbolo de espaço transcendental. O NATA sempre entendeu que o seu teatro se compõe com esses elementos.⁸⁴

Não somente como escolha cênica, mas pelo próprio contorno da temática escolhida. Falar do terreiro de Candomblé e das religiões de matrizes africanas e suas manifestações culturais, sem falar da presença das danças/movimentos e das músicas/sons não seria possível. Sobre o diálogo entre a dança, música e o sacro, Antonio Marcelo comenta que:

São elementos que dialogam entre si, se complementam e ocupam a mesma importância na construção da cena. Os modos de vida e de aprendizagem no Candomblé serviram como modelo de preparação. Ao colocar o texto no mesmo patamar dos outros elementos ganhou-se a liberdade de poder criar a partir de outros pontos de partida. A música, a palavra é, para o povo de santo, um elemento muito importante, que abre caminhos e nos transporta para outros lugares. Por isso também, a musicalidade é um ponto de partida para a maioria das construções.⁸⁵

O movimento, a gira, as cores, o toque, os sons, o suor, são elementos que compõem a cena e reafirmam o diálogo com a dança e o canto presentes no espetáculo e do que acontece nos terreiros, como podemos observar nas imagens a seguir.

⁸⁴ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

⁸⁵ 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.



Figura 03: Espetáculo Siré Obá – A Festa do Rei, 2013. Direção: Onisajé, no Festival de Teatro de Curitiba – Mostra baiana no Fringe. Fotografia: Andréa Magnoni. Na foto o atuante Nando Zâmbia dançando ao som de Erô rum besseim erô rum na cena 07 (Oxumaré).



Figura 04: Espetáculo Siré Obá – A Festa do Rei, 2013. Direção: Onisajé, no Festival de Teatro de Curitiba - Mostra baiana no Fringe. Fotografia: Andréa Magnoni. Na foto o atuante: Thiago Romero, cantando repetidamente: Odara! Odara! E O funk de Exu Sim sim não não.

Nas imagens, notamos o momento que os atuantes, dançam e cantam, e do contato entre atuante e público, pensando na dimensão de grande roda, como nos terreiros de axé e das festas, que nada se separa, tudo se mistura e funde uma só energia. Fluindo da cosmopercepção⁸⁶ que

⁸⁶ O conceito de cosmopercepção aqui aparece para apontar o entendimento filosófico que as ideias, saberes e experiências não estão/ se tão isoladas. Sendo assim, tudo que está no plano físico e não físico pode ser acessado por meio das percepções e sentidos. Ou ainda, leva-se em consideração os próprios sentidos para além da visão para compreensão do universo/ mundo social. A ideia de cosmovisão, que é a forma europeia de olhar o mundo, é ressignificado no cosmosentido para priorizar outras formas de analisar, sentir e entender o mundo. Ou ainda, “O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. [...] portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos. (OYĒWÙMÍ, 2012, p. 393)

os caminhos se entrecruzam, passado e presente, mundo físico e mundo espiritual, artista e plateia.

Quando questionado sobre o contato do atuante com o público, e a quebra da quarta parede, não somente em *Siré Obá*, Antonio Marcelo argumenta.

A quarta parede geralmente é rompida, o contato com o público através do sensorial é um elemento indispensável. Por isso estamos em cena, mas em contato direto com o público, incluindo-o como parte da encenação e convidando-o a estar conosco através do olhar, da musicalidade e de quaisquer elementos que possam oferecer essa possibilidade.⁸⁷

Esse atravessamento faz parte das culturas negras de maneira geral, e isso aparece na religiosidade e no teatro negro, não é diferente. No texto a dimensão corpo, dança e memória também aparecem.

-Meus olhos fecham e a natureza do invisível alinha-se, eu olho para dentro e minha divindade olha para dentro e para fora de mim. O que trago aqui são memórias, marcas, caminhos, histórias. Eu estou pronto e, no siré, nós dançamos, dançamos e dançamos...⁸⁸

A cena narrada é um ótimo exemplo para pensarmos como o teatro do NATA é atravessado por corpos-testemunhas, não somente de sujeitos/artistas que levam para a cena, suas dores e amores, mas também de corpos que compreendem a ligação com divindades e como os mundos físico e espiritual podem ser estreitados.

O Itan da criação surge ainda na primeira cena do espetáculo, e oferta o público a pensar a possibilidade da criação do homem através de outras narrativas mito-poéticas que não a branca. A imagem que se segue ilustra um dos momentos de afetividade, que está presente em todo o espetáculo.

⁸⁷ 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.

⁸⁸ Fragmento do espetáculo *Siré Obá- A Festa do Rei*, 2008. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Thiago Romero.



Figura 05: Espetáculo *Siré Obá – A Festa do Rei*, 2013, direção: Onisajé, no Festival de Teatro de Curitiba – Mostra baiana no Fringe. Fotografia: Andréa Magnoni. Na foto os atuentes: Nando Zâmbia e Fabíola Nansurê.

A cena, interpretada pelos irmãos/atuentes Nando Zâmbia e Fabíola Nansurê, ocorre por meio do cantigo *Ê awa de lodê coroumbelé*, no monólogo de Ogum, ao tempo em que revelam o surgimento dos Orixás.

-Contam os antigos que da mão de Nanã saiu o barro, matéria prima dada a Oxalá para fazer a humanidade. Nem de pedra, nem de madeira, nem de ferro, nem de água, nem de ar, mas de barro. O corpo sendo moldado, desenhado pela mão da divindade criadora, à espera do sopro da vida. O barro soprado por Olodumare virou carne pulsante. Exposta ao Sol da criação, seca, essa e está pronta para a existência.⁸⁹

Além da visão mito-poética e da referência feita a alguns Orixás, através de suas características e comportamentos, é possível notar pelos depoimentos a iniciação na religião. No misto entre as dúvidas e a falta de informação e o encontro não somente espiritual, mas também identitário. A cena ocorre por meio da contação de história para alguém escolhida na plateia, em que, mais uma vez, a percepção de *corpo-testemunha* se faz presente.

05 de junho de 1997, data importante na minha vida: nascia no axé. Eu já tinha escolhido o meu caminho, a minha verdade e não era com ele que eu estava querendo trilhar. Ele apareceu para mim no dia em que diante do espelho eu o vi refletido em minha pele, na minha cor, nos meus traços. Relutei, rejeitei, discuti. Não encontrei em lugar nenhuma informação, queria livrar-me. Mas minha pele sorriu, Ele sorriu. O conheci numa tarde de setembro, num dia em que o chão me faltou e o ar também. Ele saiu de dentro de mim e era eu.⁹⁰

Assim como pode ser o processo de iniciação no Candomblé, que se observa no relato levado para a cena, o processo de *Siré Obá* não foi simples, e, em certa medida, compreende-se cenas que apontam depoimento de estranhamento que ocorreu com a própria equipe. Tendo

⁸⁹ Fragmento do espetáculo *Siré Obá- A Festa do Rei*, 2008. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Thiago Romero

⁹⁰ Idem.

o processo de criação e montagem ocorrido dentro do Ilê Axé Oyá L'adê Inan. Um terreiro de axé onde muitos dos artistas envolvidos/atuentes e convidados, não tinham aproximação. Por outro lado, oportunizou o desenvolvimento que reverberou em outros projetos, como o desejo do NATA em montar um espetáculo para cada uma das divindades da cosmogonia do Candomblé.

Além das dificuldades de artistas novos, que não sabiam como lidar com editais e processos de arrecadação e financiamento, contavam com a imaturidade de um projeto poético, estético, político e pedagógico não firmado. Além dessas questões, e como já dito, desenvolver um espetáculo dentro de um terreiro, que contém suas regras, sobre o olhar atento das filhas e filhos de santo sem cair na armadilha de ser catequéticos e de reproduzir, tal como é, as casas de axé, foram algumas das dificuldades encontradas pelo NATA na montagem de *Siré Obá*. Tremores que não tiraram o chão do NATA e possibilitaram a descoberta de caminhos através de experiências e imersões entre o teatro e o Candomblé.

Sendo assim, com o desejo de desconstruir a visão preconceituosa dos rituais de Candomblé, *Siré Obá*, levou dança, música e poesia dos terreiros para o palco. Essa é a forma que o NATA encontrou para se posicionar frente à intolerância religiosa que as casas de axé sofreram e sofrem ao longo da história. Mas também trazem falas que esses sujeitos ouviram ao longo dos tempos e continuam a ouvir. Falas de demonização da religião no processo do racismo religioso, que no Brasil, não tem nada de velado, é escancarado.

A religião dita dos orixás, o Candomblé, é na verdade, um culto demoníaco. Esses tais cultos afro-brasileiros deveriam ser caso de polícia, deveria dar cadeia. É coisa dos negros. Essa gente que parece doente da cabeça, adoradores do mal. Resista ao diabo, mudem suas vidas. Não se misturem com esses seguidores de satanás! Parecem um bando de porcos dentro do chiqueiro fazendo aqueles trabalhos malditos, um bando de macumbeiros. Macumbeiros, sim! Gente descarada! Tocador de macumba! Urubu de bozó! Macumbeiro! Macumbeiro! MACUMBEIRO!⁹¹

O texto dito por um dos atuentes, resultado de falas escutadas comumente por adeptos de religiões de matrizes africanas, nos possibilita discussões longas. A visão apontada no texto um culto demoníaco que sabemos ser resultado do racismo, que via tudo que era feito pelo negro como negativo. A definição que acreditamos sobre macumbeiro apresenta-se aqui, como ato religioso e também do brincante, do artista. Mas, pode ser entendido também como tocador de instrumento (antigo instrumento percussivo).

⁹¹ Fragmento do espetáculo *Siré Obá- A Festa do Rei*, 2008. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Thiago Romero.

Contudo, o sentido de macumbeiro presente nesse tipo de fala é de ligar a ideia de fazer uma ação do mal. Para além, quando se diz que é caso de “chamar a polícia”, lembramos das raízes coloniais do Brasil, em que os sujeitos eram perseguidos, presos e mortos por fazerem parte da religião.

O espetáculo conta não somente com os sentidos, audição e visão, mas também com o olfato, com uso de folhas e de perfumes borrifado, como na cena 09 das Yabás. Tornando-se um espetáculo cinestésico e sinérgico envolvendo o público como todo. Essas possibilidades foram geradas a partir de experimentos durante a montagem do espetáculo no terreiro.

Por outro lado, se esse contorno poético e estético foram caminhos de um processo cênico ritualístico. Por outro, enfrentou, fora do terreiro, olhares duvidosos do público, nos teatros, que questionavam, na época, se estavam vendo uma cerimônia religiosa ou um espetáculo cênico. Dúvida acentuada pela presença, na cena final, da mãe Rosa de Oyá, pois se tinha uma autoridade religiosa fazendo ela mesma em cena e não uma atuante representando o papel da mãe de santo.

Para combater esses olhares, precisaria o público entender que uma das partes do projeto poético e político do grupo é não representar a cultura e a religião afro-brasileira, e sim, apresentar narrativas apagadas e negadas. Visando desconstruir pensamentos colonizadores, seja de inferioridade cultural, ou mesmo, em pensar que as artes cênicas só podem se desenvolver pelas bases do teatro eurocêntrico.

Ou, ainda, precisava o público receptivo entender outras produções artísticas que se desenvolvem por meio das experiências afroreferenciadas. Nesse olhar, os campos não estão separados. Ou, mais, precisaria o público conhecer e reconhecer o Candomblé como patrimônio para a formação e cultura do povo brasileiro.

Isso sem precisar apontar o que é teatro e o que é o Candomblé. Visto que tinham atuantes, profissionais ou não, em cena, contando uma história, utilizando de técnicas e indicações da direção, e narrando um mito-poético com começo, meio e fim. Onde os atuantes não estavam em transe, como pode ocorrer na cerimônia, e nem mesmo estavam tomando como base os rituais religiosos, e, sim, os artísticos.

Por outro lado, é interessante pensarmos qual é o público alvo e qual o papel do espectador na proposta cênica do grupo? Em entrevista, Onisajé argumenta.

Nosso público alvo são as Comunidades de Axé, os espetáculos que fazemos é dedicado primordialmente a este público, pois é muito importante e imprescindível para a negra e para o negro se ver e ser visto. O espectador é o mar para onde deságua o nosso rio, é a ponte comunicativa e interativa de ação cênica. Como fazemos um

Teatro Preto de Candomblé, o espectador tem a mesma importância que a assistência ritual de uma cerimônia pública de Candomblé.⁹²

Nesse percurso, não que o grande público não seja importante, porém, para o NATA a preocupação maior era com o olhar da comunidade de axé, e, mesmo pensando na dimensão técnica, poética e estética, o NATA em *Siré Obá* busca homenagear os Orixás, mães, pais, filhas e filhos de santo, e conseqüentemente mulheres e homens negros.

O espetáculo *Siré Obá – A Festa do Rei* termina com uma canção para Oxalá. Após a canção, os atores, em círculo, fazem saudação aos Orixás, batendo palmas no solo. Quando no teatro, a música de festa aumenta e os atuantes convidam os espectadores a saírem; quando no terreiro, eles que se retiram para outra ala/sala ou se reúnem em gestos universais de agradecimentos.

É interessante apontar que o NATA procurou levar a encenação de *Siré Obá* para outros espaços, além do já tradicional teatro e do terreiro. Transladou também para as periferias. Espaço que pouco ou nada tem acesso à arte dramática, nesse olhar, nota-se o desejo de descentralização do teatro negro promovido pelo NATA.

O espetáculo possibilitou ao Núcleo a manutenção enquanto grupo na cidade de Salvador e a oportunidade de viajar o país falando sobre o Candomblé. De forma similar, contribuiu para apontar a existência de um novo teatro negro, que teve como temática central o universo religioso negro. Portanto, *Siré Obá- A Festa do Rei* funcionou como chave que destrancou a possibilidade do NATA para pensar seu lugar no teatro negro e desenvolver o teatro preto de Candomblé.

Foi durante a montagem deste espetáculo que, como encenadora, experimentei e propus aos demais artistas criadores do grupo uma plataforma de criação cênica, pautada em nossa ancestralidade e no diálogo contínuo entre a tradição cultural negra e a contemporaneidade. (BARBOSA, 2015, p. 95)

Para além do palco, o NATA sempre esteve preocupado no diálogo e nas possibilidades de levantar discussões sobre a temática religiosa. Exemplo disso encontramos ao visitar o documento de fundação do Núcleo com a criação do *Fórum Nata de Africanidade - I IPADÊ*, que teve como objetivo, no *projeto/edital Siré Obá*, realizar reuniões com Yalorixás, Babalorixás, as comunidades do Axé e artística para refletir sobre o Candomblé e o próprio processo do espetáculo *Siré Obá – A Festa do Rei*.⁹³

⁹² Fernanda Júlia Barbosa. Nome artístico: Onisajé. Natural de Alagoinhas/BA. Diretora, preparadora de elenco, dramaturga e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 18 de jan. 2020

⁹³ Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov.2020.

3.2 “Ele, senhor do ferro! O primeiro a lançar-se”. Ogum- Deus e Homem (2010)

Pensando na proposição dos elementos da natureza e na fisicalidade instauradora e para homenagear o Orixá Ogum, o NATA monta *Ogum- Deus e Homem*, que conta a história do Orixá tomando como base suas características de senhor do ferro, da guerra, da tecnologia e o desejo em tornar-se humano.⁹⁴

EXU - (para os espectadores) Olodumarê criou o universo, os deuses, a natureza e os homens. Os homens queriam dominar a natureza. Mas, a sua natureza os dominou. Mas, ele tinha uma sabedoria de poucos. Ele cometeu injustiça. Mas também, fez justiça. Desbravou o universo e perdeu um amor. Voraz. Ávido! Ele. O guerreiro que deu aos homens o segredo do fogo e do ferro. Ele, senhor do ferro! O primeiro a lançar-se. Aquele que abre o caminho! Ogum!⁹⁵

Através do trecho da dramaturgia acima, pode-se notar os elementos que encontramos em *Ogum* e como o NATA recorreu aos sentimentos para humanizar o Orixá. Na cena do globo de ferro, percebe-se alguns elementos que deixam pistas de um espetáculo que bebe no conceito e ideia afrofuturista.⁹⁶



⁹⁴ Fernando Santana foi convidado por Onisajé para fazer parte da escrita dramaturgica e assim também outros atuantes foram convidados para viver personagens e embora o espetáculo seja colocando no histórico do grupo NATA como uma das suas montagens e tendo na criação, direção e concepção Onisajé, alguns artistas do NATA não consideram uma montagem do grupo tendo em vista que o restante de sua equipe não fizeram parte da montagem.

⁹⁵ Fragmento do espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

⁹⁶ O conceito de afrofuturismo foi cunhado nas artes por Mark Dery em 1995, do qual é compreendido como movimento que atravessa o campo político, social e cultural, sendo sua produção o diálogo entre mitologia, tecnologia, ancestralidade e diásporas negras e que perpassa as muitas linguagens, como teatro, dança e música. Busca-se compreender o termo no tocante a produção de outras narrativas, onde o negro surge como protagonista e dialoga com o mundo futuro na perspectiva decolonial. Para mais in: DERY, Mark. *Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*. 1995. Disponível em < <https://thenewblack5324.files.wordpress.com/2012/08/markdery-black-to-the-future.pdf> >. Acesso em 15 de abril de 2021.

Figura 06: Espetáculo Ogum- Deus e Homem, 2010. Direção: Onisajé, no Teatro Martins Gonçalves.
Fotografia: Vanessa Ramos. Na foto os atuentes: Val Perré e Fernando Santana.

A trajetória da divindade iorubana, que transita entre o plano espiritual, Orum, e mundo terreno, Aiyê, é contado através de seis itans, que passam pela: a) representação da paixão por Oyá; b) a saída sem permissão de Olodumare para o Aiyê; c) a relação com Exu, Oxóssi, Xangô Nanã e Ìku (a morte). A peça narra os dilemas, dores, amores e desamores do Orixá no mundo terreno.

As aventuras e desventuras deste deus-homem e deste homem-deus, através de seus feitos, seu amor pela grandiosa Oyá e sua parceria com Iku (a morte), sua companheira de jornada, foram materiais de pesquisa para a construção da montagem. (BARBOSA, 2015, p. 96)

Para além, a narrativa aponta os elementos que se fazem presentes na criação desse Orixá e sua relação com as tecnologias. Reginaldo Prandi (2019), narra que Orixá é considerado um Deus na África para os povos de língua iorubá.

Ogum é visto, por um lado, como um orixá guerreiro, sanguinário, cruel, instável, dominador e impaciente. Por outro, é aquele que abre os caminhos, mostra novas oportunidades, propicia a força necessária nas disputas e dificuldades do dia a dia. É aquele que nos dá os instrumentos materiais necessários à nossa sobrevivência, que garante a nossa segurança e vence por nós as nossas guerras. Ogum é também protagonista de mitos que falam de amores e paixões carnis – e chega ao ponto de ir à guerra por amor. (PRANDI, 2019, p. 08)

A narrativa sobre Ogum no Brasil aparece em Prandi (2019), desde o tráfico negreiro e os primeiros navios, ou tumbeiros, como chama Prandi Ao chegarem nas Américas para apontar a sobrevivência das culturas negras e suas ressignificações ao longo dos tempos. De forma semelhante encontramos sobre a história de Ogum no livro *Orixás (2018)* de Pierre Verger.

Ogum, como personagem histórico, teria sido o filho mais velho de *Odùduà*, o fundador do Ifé. Era um temível guerreiro que brigava sem cessar contra os reinos vizinhos. Dessas expedições, ele trazia sempre um rico espólio e numerosos escravos. Guerreou contra a cidade de Ará e a destruiu. Saqueou e devastou muitos outros Estados e apossou-se da cidade de Ire, matou o rei, aí instalou seu próprio filho no trono e regressou glorioso, usando ele mesmo o título de *Onîré*, “Rei de Ire”. Por razões que ignoramos, Ogum nunca teve direito de usar uma coroa (*adé*), feita com pequenas contas de vidro e ornada por franjas de miçangas, dissimulando o rosto, emblema da realeza para os iorubas. Foi autorizado a usar um simples diadema, chamado *àkòró*, e isso lhe valeu ser saudado, até hoje sob os nomes de *Ògún Onîré* e *Ògún Aláàkòró* inclusive no Novo Mundo, tanto no Brasil como em Cuba, pelos descendentes dos iorubas trazidos para esses lugares. (VERGER, 2018, p. 44)

E é partindo de uma desses mito-poéticos que a peça é montada. Exemplo é a descrição da cena em que Oyá aparece e Ogum se apaixona.



Figura 07: Espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Direção: Onisajé, no Teatro Martins Gonçalves. Fotografia: Victor Villar. Na foto os atuentes: Val Perré e Jussara Mathias.

Nos conta a mitologia que Ogum gostava de muitas mulheres, mas seu verdadeiro amor foi Iansã. A relação de amor e ódio entre os Orixás aparece na dramaturgia do espetáculo narrada no prólogo, enquanto no palco, acontece através das ações.

OYÁ, exuberante, ocupa um (praticável) e Ogum, encantado com ela, está posicionado no outro. Sons de vento forte. Oyá, ao ver Ogum, também encanta-se, parece hipnotizada pelo homem viril e de olhar apaixonado. Os dois, esboçam um movimento, tentando se tocar. Música. Pela distância, não conseguem. Oyá e Ogum descem dos praticáveis e a penumbra os envolve. Ogum aproxima-se de Oyá, vai tocá-la. Black repentino. Oyá aparece do outro lado. Ogum, enfeitiçado, vai ao seu encontro. Outro Black repentino. Oyá aparece em outra área do palco, de costas, banhando-se com mel. Ogum paralisa-se diante da beleza e encanto de Oyá. A luz de Oyá desmaia lentamente e ela surge novamente atrás de Ogum. Os dois estão próximos, corpo a corpo. Ogum a agarra, Oyá o aperta forte. Os dois corpos viram um só.⁹⁷

O amor de Ogum e Oyá é feito de luta, uma guerra que não finda, uma competição de força e beleza. A batalha acontece até o momento que Ogum deixa a amada ganhar. A cena exposta acima é esse caminho de conquista, luta, paixão, ciúmes e desejos. Para a atuante, Jussara Mathias,⁹⁸ que atua como Oyá, em entrevista quando perguntada o que foi representar/apresentar Iansã, conta.

[...] eu sou muito ligada à umbanda e ao Candomblé e sou também filha de Iansã. Então foi uma alegria, uma honra representar no palco essa Deusa, essa Orixá. Foi muito bonito, foi muito sincrônico, foi um momento de muita afinação e de bênção, eu acho, com essa entidade. E ter que me debruçar de uma forma mais técnica sobre um dos mitos dela, sobre a energia dela foi extremamente potente para mim enquanto mulher negra, enquanto atriz, enquanto devota, enquanto filha, então tem

⁹⁷ Fragmento do espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

⁹⁸ Jussara Maria Matias de Oliveira. Nome Artístico: Jussara Mathias. Natural de Salvador/BA. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante convidada por Onisajé para fazer parte do Espetáculo *Ogum-Deus e Homem*.

uma representatividade que vai certamente para além do trabalho. Foi talvez um momento de ratificar essa conexão que eu tenho com ela, de fortalecer ainda mais esse laço, foi uma honra, foi extremamente benéfico e potente... realmente está no palco ritualizando o sagrado de uma forma artística, foi muito bonito.⁹⁹

E mais, quando nos diz sobre seu processo de construção da personagem.

[...] eu já tinha um mínimo conhecimento sobre essa deusa, personagem, entidade, a Iansã - Oyá, porque eu sou devota e ela também está comigo (risos), então eu já conhecia de alguma forma. Alguns elementos, símbolos, referências, lendas que falam sobre ela, então a partir disso, de uma referência pessoal e de um estudo trazido através do próprio projeto, da direção e de uma pesquisa pessoal, que eu também me deliberei fazer, fui elaborando e construindo essa mulher. *Ogum* é um espetáculo onde a personagem principal, e, o mote principal é em cima de Ogum, a personagem Oyá entra nessa fatia do espetáculo como uma parte feminina, objeto de desejo no centro de disputa entre Ogum e Xangô. Então, também quis trazer um pouco nesse lugar, dessa história. Ela é uma mulher que começa muito dividida entre esses dois homens e depois ela segue um caminho de escolha, optando pelo Xangô... então, eu fui buscar esse lugar, desse feminino, dessas entidades, esse momento crucial onde ela tem que fazer uma escolha, onde ela abre mão de um grande amor. Nós assistimos a filmes, nós bebemos muito da fonte de leituras, de ritos, nós fizemos uma moratória belíssima, nós fomos para uma casa de santo, de uma pessoa de confiança da Fernanda e nós ficamos, se eu não estou enganada, 7 dias lá, interno, toda a equipe de produção... momento muito sagrado onde a gente se conecta enquanto grupo, elenco...e foi extremamente potente que a gente pôde vivenciar os elementais, a gente pôde oferecer coisas aos Deuses, pôde pedir licença, pôde se conectar com essas energias e, em simultâneo, criando camadas para elaborar os vínculos desses personagens.¹⁰⁰

Nota-se um contorno particular dos atravessamentos entre a atuante e a personagem/Orixá vivido, realçando o porquê de não existir uma escolha apenas sobre a performance de quem vai atuar, mas, de alguma forma, sua relação com o universo apresentado e o Orixá representado. No caso de Jussara Mathias, que não fazia parte do grupo, foi convidada por Onisajé para interpretar a Orixá era sabida de sua relação e devoção a Oyá. Essa é uma prática para os atuantes viverem os personagens nos espetáculos, em alguns casos pode existir a consulta oracular para ter certeza que o Orixá deve ser encenado por aquele/aquela atuante. Contudo, normalmente a escolha acontece pela aproximação arquetípica do atuante ou sua regência (cabeça) no Orixá.

Outro mito-poético é a relação de Ogum, homem e Deus, e o próprio itan que conta a vinda do Orixá para o plano terreno, como avistamos na cena através do diálogo entre os metalúrgicos, do qual o nome refere-se a uma das características de Ogum (senhor da forja dos metais).

METALÚRGICA 1– Ogum forja o ferro, constrói todos os instrumentos que aram a terra, que cortam a madeira, que ceifam o chão.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

METALÚRGICO 2 – Suas pás, picaretas, facões, foices, machados deitam em Onilé, repousam das mãos do desbravador, do caçador mais velho. Engenheiro da mecânica do universo.

METALÚRGICA 1 – (*para a plateia*) Ogum não se fez apenas homem, se fez um grande homem. O maior desbravador que o continente africano já viu. Ogum conquistou sete aldeias. A mais famosa delas foi Irê. Ao conquistá-la, Ogum transformou-se no Onirê o Senhor de Irê.¹⁰¹

De forma semelhante, e complementando a narrativa do Orixá na dramaturgia do NATA, Prandi (2019) argumenta.

Ogum é antes de tudo um herói civilizador: na memória do seu povo, ele está à frente na formação da cultura e da história, personificando os diferentes momentos da própria evolução da humanidade. Criado por Oxalá, o ser humano recebeu das mãos de Ogum, assim como as de Oxaguiã, a cultura material que garantiu seu alastramento na Terra como criatura capaz de dominar todas as demais. [...] Ogum deu a humanidade a faca, instrumento de ferro, de vida e morte, que dotou a mão do ser humano do poder de cortar, para o bem e para o mal. (PRANDI, 2019, p. 09)

Na religiosidade de matrizes africanas, Ogum que representa a figura do guerreiro, tem como elemento primordial o fogo. Sendo saudado, Ogum *Yê, meu Pai!* Ou ainda, *Okê Arô, meu Pai!* Que em livre tradução significa, *proteção, pai ou/e dei-me seu brando, Majestade*. As cores que simbolizam o Orixá passam pelo vermelho, em algumas casas de axé, e/ou verde azul-escuro e prateado em outras. Tais elementos aparecem no espetáculo, seja pelas cores nos figurinos e maquiagens, ou pelo cenário e iluminação, ou ainda, no texto dito em cena, e, portanto, na dramaturgia. Esses elementos de música, figurino e cenário dialogam com as culturas africanas e afro-brasileiras, se fazendo presente de forma objetiva no cenário e nos figurinos dos atuentes.



¹⁰¹ Fragmento do espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

Figura 08: Espetáculo Ogum- Deus e Homem, 2010. Direção: Onisajé, no Teatro Martins Gonçalves. Fotografia: Agnes Cajaíba. Na foto os atuantes: Val Perré e Clara Paixão. Cena da conversa entre Ogum e Nanã.

Na cena sucedida nota-se para além da presença negra e dos tecidos de referências culturais africanas, dois elementos interessantes para exemplificar as aproximações afroreferenciadas utilizadas no espetáculo, como: I) os dois odù (potes) e II) cadeira /trono. Os odús são representados através de dois materiais primordiais distintos e representa o Orixá Ogum, feito de aço, e o que representa a Orixá Nanã, feito de barro, ao tempo que podemos fazer a leitura dos odús como portais entre o Orum e Àiyé. E o segundo elemento que é a cadeira ou trono onde a mais velha, sábia, está sentada.

No Candomblé a cadeira pode ser vista como símbolo máximo de poder, do qual faz referência ao Orixá que rege a cabeça da Ialorixá e do Babalorixá. Na África, como em outras culturas, também representa o posto central de uma autoridade e/ou uma dimensão de poder. Na cena a cadeira nos remete a uma ancestralidade africana e de antiguidade, e também a simbologia de Exu pelo formato em tridente.

A peça é construída com referências aos elementos contemporâneos, como a música eletrônica, figurino pensado na alta costura das passarelas futuristas e cenário inspirado nos jogos eletrônicos. Foi por meio desses detalhes que se percebe aproximações com o conceito afrofuturista.

Pensando na dimensão do espetáculo para além do palco, é interessante apontar a contribuição e preocupação em provocar rupturas e pulverizar afroreferencialidades sociais.

O espetáculo Ogum – Deus e Homem levou para a plateia do Teatro Martim Gonçalves, em sua maioria, um público que nunca havia entrado num edifício teatral, as comunidades de axé, que ficam localizadas nas periferias da cidade, lotaram a temporada do espetáculo, o que reforçou ainda mais a nossa responsabilidade, visando levar a comunidade negra a se ver e ser vista no espaço midiático, que é o teatro, contribuindo com o fortalecimento de sua referencialidade negra. (BARBOSA, 2015, p. 96).

Se em *Siré Obá*, o espetáculo vai até o terreiro, em *Ogum – Deus e Homem*, o terreiro vai até o teatro. Espaço que por muito tempo se manteve com a presença específica de um público. Quanto ao contexto simbólico nota-se por meio da própria existência do NATA e da escolha em montar uma peça teatral que tematiza um Orixá, para, mais uma vez, desconstruir imagens negativas e contar outras histórias.

A peça não fala sobre racismo e intolerância religiosa em sua dramaturgia, mas contribuiu de forma objetiva para tais lutas, pois reafirmar a presença negra, suas culturas,

histórias e memórias. E mais, acaba revelando um processo de encontro identitário e religioso para seus artistas, como podemos notar na fala da Clara Paixão.¹⁰²

Sem dúvida. Nesse processo pude ver quão forte e potente é a minha ancestralidade, a minha história, os saberes do povo preto, e o quanto tinha ainda a aprender sobre a cultura de matriz africana e sua presença em minha história.¹⁰³

O posicionamento político, para além do processo simbólico, ocorre pela própria ocupação do espaço – Escola de Teatro da UFBA – e pela presença de sujeitos que historicamente não faziam parte, mas que são representados por artistas. Contando uma poética cênica que pouco tinha sido narrada por um estudante/artista. Essa é a ideia de *empretecer* os espaços.

No sentido poético *Ogum – Deus e Homem* também dialoga com a dança/movimento, como na cena do encontro entre Ogum e Oyá, ou, ainda, na cena que ocorre no globo (representando o mundo, como dito pela encenadora Onisajé). A música se faz presente ao longo de todo espetáculo. Tanto sendo cantada pelos Orixás como para os Orixás, exemplo é a cena dos metalúrgicos.

O Coro de Metalúrgicos entra e formam um bloco. Dançam)

CORO DE METALÚRGICOS – (*sussurrando*)

Ogum pá gada ê

Ogum mata com seu facão

Ogum pá gadá

Ogum mata com seu agadá

Ogum pá gada ê

Ogum pá gadá.¹⁰⁴

Ogum – Deus e Homem é um espetáculo que confere representação de dentro para fora. Encenando a cultura e a história negra. Personificando um Orixá sagrado no religioso afro-brasileiro por intermédio de sujeitos com aproximação religiosa, afetiva e ancestral. E o processo / construção do personagem ocorre de maneira particular através de:

[...] rituais de energia com os elementos da natureza, água, terra, fogo e ar, que representam também os elementos dos orixás. Todos fizeram rituais de cada elemento para poder ser preparado para viver os personagens. Houve oficinas de sonorização corporal para que pudéssemos descobrir o corpo e o som dos personagens.¹⁰⁵

Portanto, um espetáculo que além de *engajado* nas questões existenciais do negro; de ser *multilíngue*, onde trabalha, por vezes, no mesmo espetáculos, com outras linguagens

¹⁰² Clara Paixão Sales. Nome Artístico: Clara Paixão. Natural de Salvador/BA. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante convidada por Onisajé para fazer parte do Espetáculo *Ogum-Deus e Homem*.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Fragmento do espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁵ Clara Paixão Sales. Nome Artístico: Clara Paixão. Natural de Salvador/BA. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante convidada por Onisajé para fazer parte do Espetáculo *Ogum-Deus e Homem*. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 14 mar. 2021

artística e também constrói uma dramaturgia em diálogo com mais de um estilo textual e poético; *afroreferenciado*, bebendo da ancestralidade e das culturas negras africanas e afro-brasileiras; e possui contorno de preparação e da execução de um teatro *ritualístico*.

Após contar os orikis (poesias) e itans (mitos) como a trajetória de Ogum, desde: I) a solicita de ogum ao Olodumare (Deus supremo) para se tornar homem; II) sua vinda para o mundo terreno; III) o momento que o Orixá descobre o metal; IV) a discussão sobre tradição e contemporâneo; V) a intervenção de Ogum na vida do homem ao criar as engenharias e transformar tecnologicamente a vida do homem; VI) a história de amor por Oyá; VII) o afastamento de Irê (cidade africana); VIII) a volta e o massacre; XIX) o arrependimento ao descobrir o feito, o espetáculo finaliza com a volta de Ogum para o Orum, tendo deixado sua mensagem para o homem.

Na narrativa mito-poética do NATA a volta é dolorida, mas é necessária. A caminhada e a abertura que Ogum possibilitou a todos, tanto no mundo espiritual como terreno, é o principal exemplo deixado.

Do Órun, você vai continuar a acompanhar a humanidade, protegendo-a e abrindo seus caminhos. Em cada toque de atabaque, em cada roda de Candomblé, em cada tilintar de metal, lá estará Ogum. Você amou tanto ser homem e hoje é um deus.¹⁰⁶

E essa cosmopercepção rege o Candomblé, em que se acredita que Ogum, mesmo no mundo espiritual, se faz presente sempre que solicitado para abrir caminhos e vencer guerras. Sua presença também é personificada nos cantos, danças, saudações e toques para o Orixá, ou ainda nas oferendas, como o paliteiro.

O Orixá que são muitos também recebe muitos nomes. Mejê (número 07, referenciando seu número e também às sete cidades da África que aparece na mitologia); Onirê (senhor Rei); Acarô ou Alacorô (rei da cidade de Irê); Aiaca (senhor do mundo); Ogunjá (nome recebido ao voltar para a cidade coroadado); Alagbedé (senhor ferreiro); oromina (forjado pelo fogo); Uari (senhor das folhas); Igbo (mitológico); Menê (agricultor), além de seus nomes do Candomblé e na umbanda. (VERGER, 2018, p.50)

O processo de montagem de *Ogum*, que é resultado do trabalho de conclusão do curso de direção teatral de Onisajé, traz uma maior maturidade, já sabendo o que desejava e quais caminhos poderiam recorrer para alcançar resultados positivos. Sendo assim, *Ogum* é resultado de alguns anos de leituras, pesquisas e vivências entre o grupo, Escola de Teatro e Candomblé.

¹⁰⁶ Fragmento do espetáculo *Ogum- Deus e Homem*, 2010. Dramaturgia: Fernanda Júlia e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

Fortalecendo um projeto político e artístico do NATA em falar sobre os Orixás por práticas artísticas desenvolvidas e pensadas a partir de suas realidades.

Assim como em *Siré Obá*, *Ogum* provocou inquietações no público e incômodos dentro da Escola de Teatro da UFBA pelo distanciamento e desconhecimento sobre a temática e sobre a possibilidade de desenvolver um método de criação cênico que parte dos ensinamentos e elementos presentes no Candomblé. No caso de *Ogum*, diferente de *Siré*, os atabaques, toques e danças do terreiro vão até à Escola de Teatro, onde ocorriam os ensaios do espetáculo.

A inquietação surge após Onisajé em uma das aulas ser questionada se seria possível criar/montar um espetáculo por meio da musicalidade e movimento. Onisajé e outros colegas resolveram pegar o maracatu/maculelê como fonte de inspiração para preparar um elenco. Depois desse ocorrido, Onisajé percebeu que não só era possível com o maracatu/maculelê, mas também pelo próprio Candomblé e seus elementos. O que possibilitou um caminho para a preparação e criação dos espetáculos seguintes do NATA.

3.3 “um corpo sem Exu é um corpo em coma!”¹⁰⁷ Exu – A Boca do Universo (2014)

O Núcleo em 2014 monta *Exu- A boca do Universo*. Com direção de Onisajé, dramaturgia de Daniel Arcades e coautoria de Onisajé. Sendo o primeiro espetáculo a ser apoiado pelo programa de manutenção artística do TCA que reflete a cultura negra e tem como temática central a religiosidade afro-brasileira, por meio dos itans e arquétipos do Orixá Exu.



¹⁰⁷ Fragmento do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, 2014. Dramaturgia: Daniel Arcades e coautoria com Fernanda Júlia. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

Figura 09: Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé. Fotografia: Andrea Magnoni. Na foto os atuantes: Fabíola Nansurê, Thiago Romero, Daniel Arcades, Fernando Santana, Antônio Marcelo. Palco principal do TCA.

Exu é conhecido como o grande mensageiro dentre os Orixás. É a divindade que carrega a informação e é a força ancestral que diz o que precisa ser dito, sem mentiras. As cores representativas de Exu são o preto, que significa o conhecimento, e o vermelho, que mostra o lado guerreiro desse Orixá. Cores que percebemos com grande presença no espetáculo, desde a luz, passando pela maquiagem até o figurino. O Orixá tem como elemento simbólico o tridente, lança com três pontas voltadas para cima, que significa a tentativa de alcançar o mundo espiritual e sua ligação com a terra. No logotipo do NATA encontramos esses conceitos de referência a Exu. Sendo a releitura do tridente, nas cores preta e vermelha.



Figura 10: Logotipo do NATA. Criação artística de Thiago Romero. Em referência ao orixá Exu e seu tridente.

A ideia é pensar o tridente para referenciar e reverenciar ao Orixá, sendo ele responsável pela abertura de caminhos, ao tempo que também serve para potencializar a força de Exu como senhor da comunicação do mundo terreno ao espiritual.

Deve ser o primeiro orixá a ser agradado antes de qualquer outro, ele é quem faz a ligação entre o mundo dos orixás e o mundo humano. Também é chamado de Elegbará, o Senhor da Vida. É ligado ao sexo, fertilidade e aos prazeres. E por ser uma divindade ligada ao transporte ele é um intermediário entre os outros orixás, também conhecido como o dono das encruzilhadas. Assim, acredita-se que Exú é: “Responsável pelo transporte das oferendas aos outros orixás e também pela comunicação com eles é, portanto, seu intermediário. Exú é respeitado por todos, pois é ele quem leva as oferendas às demais divindades, então primeiramente ele é quem deve ser agradado. (SOUZA e SOUZA, 2019, p. 103.)

Como figura histórica, Exu (È_ù _basin), foi conhecido como o companheiro de Odùduà em Ifé. Tornando-se o responsável pela adivinhação do Ifá (jogos de Búzios). Outra narrativa conta que Exu era Rei de Kêto (È_ù Alákét) e foi responsável pelo comércio local. Como divindade, a narrativa conta que veio ao mundo através de transporte magnético em poucos minutos. (VERGER, 2018)

Exu é o guardião dos templos, das casas, das cidades e das pessoas. É também ele que serve de intermediário entre os homens e os deuses. Por essa razão é que nada se faz sem ele e sem que oferendas lhe sejam feitas, antes e qualquer outro orixá, para neutralizar suas tendências a provocar mal-entendidos entre os seres humanos e em suas relações com os deuses e, até mesmo, dos deuses entre si. (VERGER, 2018, p. 39-40)

Exu possui muitas características e comportamento. No Candomblé, quando deseja-se agradar a divindade, se oferece comidas com azeite de dendê e animais, como galos pretos. Conhecido também como dono das encruzilhadas é saudado com o "Laroiê Exu" (Salve Exu!). A saudação é ponto de partida para a dramaturgia do espetáculo em homenagem ao Orixá.

Ainda com pouca luz os atuantes começam a ocupar os espaços da cena entoando a canção popular de reverência a Exu.

Agô Lonan Iê – Agô Laguana
 Agô Lonan Iê – Agô Lebara
 Bara Bara Exu ê
 Bara Bara Exu â.¹⁰⁸

Após a saudação, os atuantes, como vendedores de cachaça, cantam e oferecem a bebida ao público presente. A cachaça também é um elemento que liga o mundo terreno ao espiritual, sendo a aguardente e/ou marafo uma forma de agradar ao Orixá. Em meio a encenação os atuantes aproveitam para perguntar ao público se conhecem Exu, como acredita que ele se parece, se faz o bem, com objetivo de introduzir a desconstrução das imagens negativas sobre o Orixá.

Sobre a demonização de Exu, sobretudo nas Américas, no período da colonização e sua manutenção, com o avanço da fé cristã e do protestantismo, Verger (2018), aponta.

É astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente, a tal ponto que os primeiros missionários, assustados com essas características, compram-no ao diabo, dele fazendo o símbolo de tudo o que é maldade, perversidade, abjeção, ódio, em oposição à bondade, à pureza, à elevação e ao amor de Deus. (VERGER, 2018, p. 39)

Resultado da ignorância e do desinteresse em conhecer e entender outras culturas e suas formas de fé. Essa demonização parte, diante do negacionismo cristão, também das próprias características dos Orixás, em parecer com os humanos em comportamentos e sentimentos, e no caso de Exu, sendo dentre todos os Orixás, talvez, o mais humano, o que resultou na comparação de uma força oculta do mal. Força que só existe no cristianismo, tendo em percepção que nas religiosidades de matrizes africanas todos nós carregamos à bondade e à maldad, sendo escolha ressoar com a energia do amor ou do ódio.

O arquétipo de Exu é muito comum em nossa sociedade, onde proliferam pessoas com caráter ambivalente, ao mesmo tempo boas e más, porém com inclinação para a

¹⁰⁸ Fragmento do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, 2014. Dramaturgia: Daniel Arcades e coautoria com Fernanda Júlia. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

maldade, o desatino, a obscenidade, a depravação e a corrupção. Pessoas que têm a arte de inspirar confiança e dela abusar, mas que apresentam, em contrapartida, a faculdade de inteligente compreensão dos problemas dos outros e a de dar ponderados conselhos, com tanto mais zelo quanto maior a recompensa esperada. As cogitações intelectuais enganadoras e as intrigas políticas lhes convêm particularmente e são, para elas, garantias de sucesso na vida. (VERGER, 2018, p 42-43)

O Historiador Jaime Sodré (2009), reflete sobre a concepção preconceituosa do Orixá na sociedade brasileira e é justamente essa ideia que o NATA procura desconstruir.

Exu assume todos esses atributos e mais a revolta de uma cultura de resistência contra os valores impostos pela sociedade dominante. Isto é, o Hermes africano reúne em si mesmo os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra num ambiente hostil: está para sobreviver e se afirmar, serve-se do símbolo antagônico por excelência da religião dominante, para veicular uma visão de mundo própria onde a ênfase é posta na contestação. (SODRÉ, 2009, p. 10)

Bem como o historiador, o NATA compreende Exu como representação das culturas negras e por essa razão foi demonizada pela cultura branca.

Esse era o tópico frasal da peça: "Diabo? Demônio? Cão? Sou não" Partimos disso e assim perseguimos tudo que era colocado no espetáculo. Na dramaturgia, pensei muito em como os valores sociais cristãos demonizavam os valores que continham em Exu: a sexualidade a florada, o caos, a construção da relação com a rua, com o álcool. Então, o que tentei através do humor era rir da valoração dada a estes elementos. Exu como um brincante que via todo esse processo de demonização como uma pequenez do colonizador. Ele vem no nosso espetáculo cheio de si e não com pena de si. Ele aparece mostrando como seus valores são valoráveis.¹⁰⁹

O posicionamento político e artístico do Núcleo se faz presente, mais uma vez, em *Exu* apontando o porquê de falar sobre os Orixás, e, no caso de Exu, como é fundamental desconstruir a carga negativa que o Orixá recebeu ao longo dos tempos. De mesmo modo, reafirma o porquê os teatros negros são teatros de lutas. É resistir para não sumir. É resistir para existir.

A maneira que a dramaturgia encontrou foi celebrando a vida, narrando itens sobre a divindade Exu de maneira oposta ao que foi perpetuado na cultura ocidental. Exu foi apresentado no espetáculo como ser libertador e livre das amarras, assim como é enfatizada toda sua força para as comunicações no Candomblé.

O espetáculo apresentou Exu como ele é visto na cultura africana, já que o diabo é um personagem sincretizado pela colonização. Para isso criou-se uma dramaturgia leve e bem-humorada. A visualidade colocava o orixá como um rei, com um tratamento estético que remetia à beleza e grandiosidade.¹¹⁰

¹⁰⁹ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

¹¹⁰ 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.

O espetáculo mito-poético aponta quatro expressões do Orixá: Exu Yangi, Exu Enugbajiro, Exu Legbá e Exu Bará.

Diz-se na Bahia que existem vinte e um Exus, segundo uns, e apenas sete, segundo outros. Alguns dos seus nomes podem passar por apelidos, outros parecem ser letras dos cânticos ou fórmulas de louvores. Eis alguns: Exu-Elegbá ou Exu-Elegbará e seus possíveis derivados: Exu-Bará ou Exu- Ibará, Exu-Alaketo, Exu-Laalu, Exu-Jeto, Exu-Akessan, Exu-Loná, Exu-Agbô, Exu-Larôye, Exu- Inan, Exu-Odora, Exu-Tiriri. (VERGER, 2018, p. 42)

Além de Exu, a dramaturgia se desenrola por meio dos personagens vendedores de cachaça e da presença de Oxum, em que é narrada a paixão de Exu pela Orixá das águas doces.

Enugbarijó: Eu quis aquela, a que cheirava a mel. Oxum, a yabá de mais profunda beleza e doçura. Água pura, água fresca, água da minha boca. Eu não conseguia conter o tesão que havia naquela mulher cheia de desejos, sua dança fascinante inebriava meus sentidos, fuscava a minha essência. Com seu corpo dourado, seus olhos de águas doces, sua imponência feminina e um corpo que parece ter chamadas ao dialogar com o mundo molhado. Era uma gota de suor pelo meu corpo. Era uma lágrima que descia em meu rosto. Era saliva por toda a minha boca. Era sangue bombeando o meu sexo. Era fluxo. Minha linda Iyalodé! Minha deusa da fertilidade! Só suas águas podem apaziguar o fogo dos meus olhos, só seus cantos podem suavizar a batida dos meus pés! Ah, minha yalodé! Dança comigo, dança? Dança que te ensino do mundo, te ensino o futuro e te salvo de qualquer armadilha. Dança comigo que plantamos a semente da vida em qualquer, qualquer ser que se movimenta. Dança comigo, dança.



Figura 11: Espetáculo Exu - A boca do Universo, 2014. Direção: Onisajé. Fotografia: Andrea Magnoni. Na foto os atores: Fabíola Nansurê, Thiago Romero, Daniel Arcades, Fernando Santana, Antônio Marcelo. Palco principal do TCA.

Não diferente dos outros espetáculos do Núcleo, *Exu* também aconteceu através de um processo cênico ritualístico, com dança, música e com o processo de montagem particular, que para além de sua dimensão histórica de combate ao racismo e intolerância religiosa, possibilitou ao público, através de sua estética, referências afrocentradas, seja através dos elementos cênicos como cabaça, potes de barro, cachaça e da referência ao assentamento para Exu no centro do palco, ou pelo figurino com cores e panos de influência das culturas africanas, sempre com o

objetivo de reafirma uma cultura negra rica em perspectivas e também em narrar outras histórias visuais dos sujeitos negros. Na busca em quebrar os paradigmas históricos sobre os negros, mostrando também, sempre que possível, o diálogo com as Áfricas negras contemporâneas, ao tempo que, constrói culturas com referência as suas construções sociais e artísticas.



Figura 12: Figurino do espetáculo Exu –A Boca do Universo. 2014. Personagens: vendedores de cachaça. Fonte: acervo do TCA. Presente em coleção de figurino do Núcleo TCA em: <http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-tca-nucleo/tca-nucleo-2013-exu-a-boca-do-universo/>



Figura 13: Figurino do espetáculo Exu –A Boca do Universo. 2014. Personagens: Exus. Fonte: acervo do TCA. Presente em coleção de figurino do Núcleo TCA em: <http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-tca-nucleo/tca-nucleo-2013-exu-a-boca-do-universo/>



Figura 14: Figurino do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*. 2014. Personagens: musicista e Oxum. Fonte: acervo do TCA. Presente em coleção de figurino do Núcleo TCA em: <http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-tca-nucleo/tca-nucleo-2013-exu-a-boca-do-universo/>

Outro ponto a ser mencionado para além da estética do espetáculo, foi a importância por meio do projeto *Exu Sile Oná* na ocupação do espaço TCA. Um teatro tradicional que viabilizou um edital onde a cultura negra pode ser evidenciada. E essa dimensão precisa ser pensada no tocante ao projeto desenvolvido ao longo dos cinco meses de instalação do NATA, com vinte e oito atividades artísticas culturais sendo executadas.

O espetáculo *Exu – A boca do universo* foi a ação culminante do projeto *Exu silé oná TCA – Exu* abre os caminhos do novo TCA, projeto vencedor do Edital TCA. Núcleo “Em Construção” – Edição Especial 2013/Uma Homenagem a Lina Bo Bardi. Nesta edição, o edital consistia na realização de uma ocupação artística de cinco meses, onde o grupo selecionado faria parte da programação do teatro, com diversas atividades, além das apresentações dos espetáculos de repertório e a estreia da nova montagem do grupo. (BARBOSA, 2015, p. 97)

Portanto, ao encenar sobre *Exu*, o NATA aponta para o futuro na busca em desconstruir o estereótipo sobre o Orixá, ao tempo em que nos relembra uma história que permanece pautado na discriminação religiosa.

Nesse sentido, o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas se dar conta de como as indagações sobre o teatro ritualístico com apoio das danças e músicas africanas e pertencentes a cultura afro-brasileira, poderiam ser apresentadas e problematizadas na cena teatral baiana. Por tanto, pensar o candomblé e a arte, e perceber todos esses elementos presentes em ambos foi o desejo do NATA e de Fernanda Julia. Levando para a cena [...] a história dos nossos antepassados africanos, através do nosso ponto de vista e da nossa visão de mundo, realizando um fazer teatral desde dentro para fora. (BARBOSA, 2015, p. 97)

O espetáculo *Exu* foi apresentado na área livre do TCA, quebrando com o modelo tradicional de encenação e possibilitando a ocupação de um espaço dentro do TCA, pouco, ou nada, utilizado em encenações, tanto quanto oportunizou um público, que talvez não entrasse nas salas, a parar e assistir à peça teatral.

O teatro negro do NATA rompeu com a lógica padrão de ocupação do TCA ao encenar fora das salas de espetáculos. O que resultou, após longa temporada, e nesse caso, não só no TCA, mas também em outros espaços da cidade, mais de 2.500 espectadores, como afirma Onisajé.

Quando em entrevista para a pesquisa, questionada sobre a importância desses projetos e apoios a artistas, grupos e coletivos de artistas independentes negros, Onisajé enfatiza que, “Além do fomento, esses prêmios, editais dão visibilidade e legitimidade ao grupo diante do cenário teatral local, nacional e internacional”.¹¹¹

É interessante ressaltar que *Exu* foi encenado na sala principal do TCA, espaço que poucos artistas baianos tiveram a oportunidade de pisar, e que mínimos espetáculos, pensando na quantidade de encenações ali feitas, fizeram/ puderam se fazer presentes. Porém, mais interessante que ocupar um espaço canônico como a sala principal do TCA, é descentralizar o espaço. Nesse sentido, quando o NATA encena no vão livre do TCA, cria outras possibilidades para que o teatro seja visto e que outras oportunidades sejam criadas para artistas baianos e seus teatros negros.

A encenação de *Exu*, na área externa, colocou os espectadores em volta do cenário, criando um círculo, uma roda, onde os atores ficaram no centro e na sua borda interna. Esse contexto é interessante para pensarmos como o teatro negro não está preso aos modelos ocidentais do fazer teatral. Nos lembrando a estrutura das festas religiosas afro-brasileiras.



Figura 15: Espetáculo *Exu - A boca do Universo*, 2014. Direção: Onisajé. Fotografia: Bob Nunes. Na foto os atores: Fabíola Nansurê, Thiago Romero, Daniel Arcades, Antônio Marcelo. Área livre do TCA.

¹¹¹ Fernanda Júlia Barbosa. Nome artístico: Onisajé. Natural de Alagoinhas/BA. Diretora, preparadora de elenco, dramaturga e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 18 de jan.2020.

Quando o espetáculo pode ser visto por vários ângulos, com a transição de iluminação, entre a luz natural do dia e as luzes criadas e pensadas pela iluminação, e onde o público pode interagir com os atuantes, como na cena que os atuantes vão até o público oferecendo uma bebida, cria-se múltiplas possibilidades de olhares sobre o espetáculo, o que resulta nas oportunidades do espectador rever a peça e sentir ter novas percepções.

A cena final de *Exu* é muito simbólica para apontar um fim. Na saudação final, os atuantes começam a juntar seus objetos cênicos e como uma última oferenda a Exu, no centro do palco, cantam.

E eu só estou falando de mim.
Laroyê, Exu.¹¹²



Figura 16: Espetáculo *Exu - A boca do Universo*, 2014. Direção: Onisajé. Fotografia: Andrea Magnoni. Na foto os atuantes: Fabíola Nansurê, Thiago Romero, Daniel Arcades, Fernando Santana, Antônio Marcelo. Área livre do TCA.

Exu foi abridor de caminhos, seja pela força do Orixá, pelas escolhas e trajetória do NATA, ou pela dramaturgia e escolhas de Onisajé como encenadora. Abrindo portas para que outros projetos afroreferenciados pudessem ser vistos como possibilidade na escolha de projetos como do Núcleo TCA. Apontando um caminho diferente do já tradicional de encenação, em que há a descentralização das artes cênicas, tendo um público que não é assíduo nos teatros, isto é, formando novos espectadores.

¹¹² Fragmento do espetáculo *Exu – A Boca do Universo*, 2014. Dramaturgia: Daniel Arcades e coautoria com Fernanda Júlia. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

3.4 “Onde está o seu poder? Onde você seca?”¹¹³ Oxum (2016)

Em 2016 o NATA montou o espetáculo *Oxum*. Dramaturgia de Daniel Arcades, direção compartilhada da Onisajé e Zebrinha. O espetáculo fez parte do projeto de Manutenção de Grupo do NATA tendo sido realizado através do Edital de Apoio a Grupos e Coletivos 2016 da FUNCEB, SECULT/BA e Governo da Bahia.



Figura 17: Espetáculo Oxum, 2018. Direção: Onisajé e Zebrinha. Fotografia: Adeloyá Magnoni. Na foto os atuantes: Fernanda Silva, Thiago Romero, Fabíola Nansurê, Daniel Arcades, Joana Bocannera, Tati Dias, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo, Ive Carvalho. Teatro Vila Velha.

Em meio a temática central do NATA encontramos assuntos transversais, como a história e vivência das mulheres negras, notado na montagem do espetáculo *Oxum*.

Por conta da notória distinção de lugares de gênero nas decisões políticas e estruturantes da sociedade, Oxum convoca todas as mulheres a secar o mundo e só trazer o líquido de volta à existência quando os homens entenderem que as mulheres precisam participar de todas as decisões da vida também. É a partir deste itan que o texto de Oxum se aprofunda sobre as questões que permeiam a mulher negra contemporânea. A peça é uma convocação das mulheres negras atuais, de Oxum e suas diversas qualidades a invocarem às mães ancestrais para, mais uma vez, secar tudo. Lugar de fala, lugar de escuta, afeto e amor entre mulheres negras, religiosidade, academicismo e mulherismo são algumas das abordagens da peça.¹¹⁴

Quanto a participação dos atuantes no espetáculo, nota-se que:

Oxum foi um espetáculo focado na presença das mulheres e como elas são silenciadas mesmo na cultura africana, por isso os homens em cena estavam para compor e auxiliar para que essa história fosse contada, não como protagonistas. A participação dos homens como criadores estava na direção, na dramaturgia, na coreografia e na música.¹¹⁵

¹¹³ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

¹¹⁴ Sinopse do espetáculo presente no portfólio da obra dramaturgical, 2019. Disponível em https://3e4acdd3-283b-4d0b-aadb-30202d339cd7.filesusr.com/ugd/dc79ea_dc3b46858a8449cdaa4bf9bcfe20ffab.pdf acessado em 13 de jan. 2021.

¹¹⁵ 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.

Do ponto de vista da dramaturgia e da presença masculina, Daniel Arcades nos conta:

Oxum foi um processo diferente dos outros por conta de diversos fatores. Vínhamos de uma experimentação de solos dos atuantes e estávamos em crise no grupo com um edital de manutenção. Oxum foi um espetáculo de muita aprendizagem, de entendimento do momento em que nos encontrávamos e da junção do grupo com uma equipe que chegava para somar ao trabalho. Como dramaturgo, exercitei muito o lugar de escuta, o estudo mais solitário e a composição de cenas que pudessem propor algo diferente do que já existia em Exu no quesito tradição-contemporaneidade / divindade-humanidade. Propus uma dramaturgia um pouco mais complexa que a de Exu. Como ator, a experiência de poder assistir mais as atuantes foi muito enriquecedora sobre os desejos e anseios da contemporaneidade e suas pautas mais urgentes.

Oxum, que veio das terras de Ijexá e Oxogb na África, é a Orixá do amor. Representa a fertilidade feminina e a maternidade. A dona das águas doces possui como cor primordial o amarelo-ouro. A sua saudação é “Òóré Yéyé ó”, que em livre tradução significa um “Salve a senhora da bondade” e possui o símbolo Abebê (espelho).

O espetáculo, como dito por Onisajé, não é biográfico, preocupa-se em apontar elementos de Oxum para além do que já é sabido. A narrativa não nega as características de Oxum, como a generosidade, mas também, nos mostra o lado guerreiro e justiceiro da Orixá. Tais características são pensadas para as mulheres que geram a vida, são símbolos do amor e da bondade, e que também, são fortes, caçadoras, tendo em vista que uma coisa não anula a outra.

Sobre a dramaturgia Daniel Arcades, argumenta.

Oxum traz um posicionamento no seu espetáculo: "se não nos escuta, eu seco tudo". É um espetáculo que propõe a falta, propõe faltar para se entender como se faz falta. Ao mesmo tempo, traz micro convocações para que a nossa sociedade repense ações, valores e percursos relacionados à mulher e, principalmente à mulher negra. O espetáculo traz pílulas de reflexões acerca da construção de nossa sociedade enquanto língua, vestimenta, valores e religião.¹¹⁶

O espetáculo *Oxum* é encenado por cinco atrizes. Seguindo a poética do NATA em não escolher um atuante para viver um personagem e sim deixar que o arquétipo do Orixá se aproxime do atuante. Onisajé procurou dividir as características de Oxum entre as atrizes e para isso, o discurso político contribuiu para produzir um espetáculo de empoderamento feminino negro.

Na perspectiva da nova história das mulheres, Oxum é uma Orixá dona de si, forte e decidida.

¹¹⁶ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

As mulheres exercem espaço essencial na mitologia fundante do candomblé. Temos Oshum, Yansã, Nanã, Yemanjá, Obá, Ewa, todas essas divindades femininas que são cultuadas nas diferentes nações que compõem o que conhecemos por Candomblé. Da Yaba, considerada a mais feminina e sensível a mais guerreira e desafiadora, o feminino constrói metafisicamente e materialmente as religiões afro-brasileiras. Desde que iniciei minha pesquisa sobre “O feminino no Candomblé” em 2014, nunca conheci uma Dona Rita do Srº João. Conheci Mãe Rita Logidân, de Oxumarê, ou Mãe Ritinha de Oxóssi, ou de Yansã, de Oxum. A identidade dessas mulheres está diretamente ligada ao Orixá, ao pertencimento étnico-religioso o que proporciona autonomia a elas. (FERREIRA, 2019, p. 01)

Ferreira (2017), apresenta pela ótica feministas sobre o culto dos Orixás a visão presente no espetáculo *Oxum* do NATA, ou seja, a importância da mulher com autonomia e dona de seu caminho. Mulheres que provocam rupturas, mesmo que limitada pela norma vigente em uma sociedade cristã e patriarcal. Mulheres que são fomentadoras na quebra de padrões da cultura conservadora no Brasil.

Verger (2018), complementa tais pensamentos ao historicizar a Orixá, nos dizendo que:

Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Era, segundo dizem, a segunda mulher de Xangô, tendo vivido antes com Ogum, Orunmilá e Oxóssi. As mulheres que desejam ter filhos dirigem-se a Oxum, pois ela controla a fecundidade, graças aos laços mantidos com Ìyámi-Àjé (“Minha Mãe Feiticeira”). (VERGER, 2018, p. 67)

Sobre o Itan narrado pelo NATA, a respeito da fertilidade e de sua inquietação na exclusão por ser mulher, Verger (2018) aponta:

Quando todos os orixás chegaram à terra, organizaram reuniões onde as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser posta de lado e não poder participar de todas as deliberações. Para se vingar, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os orixás dirigiram-se a Olodumaré e explicaram-lhe que as coisas iam mal sobre à terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumaré perguntou se Oxum participava das reuniões e os orixás responderam que não. Olodumaré explicou-lhes então que, sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta à terra, os orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou por aceitar depois de muito lhe rogarem. Em seguida, as mulheres tornaram-se fecundas e todos os projetos obtiveram felizes resultados. (VERGER, 2018, p.67)

Sobre a dimensão mitológica, Daniel Arcades descreve uma das cenas para apontar como o Itan atravessa a perspectiva religiosa.

Esse é o espetáculo nosso que menos se fala de Candomblé e mais do mito. Mas, a própria referência a Oxum e a sua história faz com que o ignorante aos assuntos acerca do Candomblé crie a ligação direta e componha em seu imaginário a força, o popular e a beleza da cena aos elementos que compõem o Candomblé. Além disso, temos uma cena em específico que uma Yaô fala sobre como renasceu no axé através dos olhos de Oxum: "Eu vou voltar, mãe. Eu vou voltar para entender quando segregamos tanto. Só juntas sairemos deste mal que se alastra e que dói a cada dia mais. Vou voltar à vida, pois é contigo que o reflexo de mim se transforma em reflexão. É em meu corpo que conta a história de milênios onde a liberdade se fazia passeio entre orixás e humanas. É contigo, mãe, que escuto as narrativas possíveis para a felicidade. É contigo que beleza não se transforma em ego e riqueza, não se transforma em

ostentação. Eu vou voltar para aprender e, assim, poder ensinar. Que minha carne seja trânsito de histórias de nossos ancestrais, que minha pele seja marca da mudança real do presente. Entre o orun e ayê minha pele transita hoje a minha energia para atravessar séculos e milênios. Ela atravessa séculos e milênios. Na minha cabeça, só a minha Yá toca. Na roda, só a minha Yá dança."¹¹⁷

A narrativa mito-poética do NATA passa pelas Oxuns (mundo espiritual): Oxum Okê (caçadora); Oxum Apará (justiceira/guerreira); Oxum Ijimu (do fundo do mar/ ligação entre vida e morte); Oxum Abotô (A que dá vida/ligada ao parto, nascimento) que representam as Mulheres-pássaros. Além da iaô, pagodeira, linguista e a mãe (mundo terreno), que representam as contemporâneas.

MULHER-PÁSSARA – Foram as pássaras da noite, tão negras que sumiam na escuridão da floresta. Elas nos ensinaram como juntas decidimos a que nasce e a que morre. Tudo é útero, tão líquido igual a esta época que escorre desenfreadamente. A missão da criação caiu em nossas mãos. Tudo era Olokun, tudo era água. E lá, elas sabiam dividir. Oduduwa nos convoca a construímos. Elas nos ensinaram a feitiçaria. Se juntas decidimos muita coisa, juntas fomos até quem achava comandar o mundo tentar dialogar. Tarefa difícil. Reconstruímos.¹¹⁸

O itan de abertura aponta para o diálogo entre a força feminina e de como o matriarcado possibilitou à humanidade o caminho do equilíbrio. Tanto o itan sobre Oxum, como a escolha do NATA, é justamente apontar que sem a presença da mulher o mundo fica desequilibrado. O itan que narra o momento que o patriarcado assume e tenta excluir as mulheres e a posição de Oxum em secar o mundo, como o mito que narra sua vontade em aprender a jogar búzios (Ifá), tendo que provar estar pronta para assumir a responsabilidade e tendo que enfrentar a floresta das feiticeiras e trapaceando com pó amarelo, o Exu, é para mostrar a força da mulher e da Orixá Oxum.

¹¹⁷ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

¹¹⁸ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

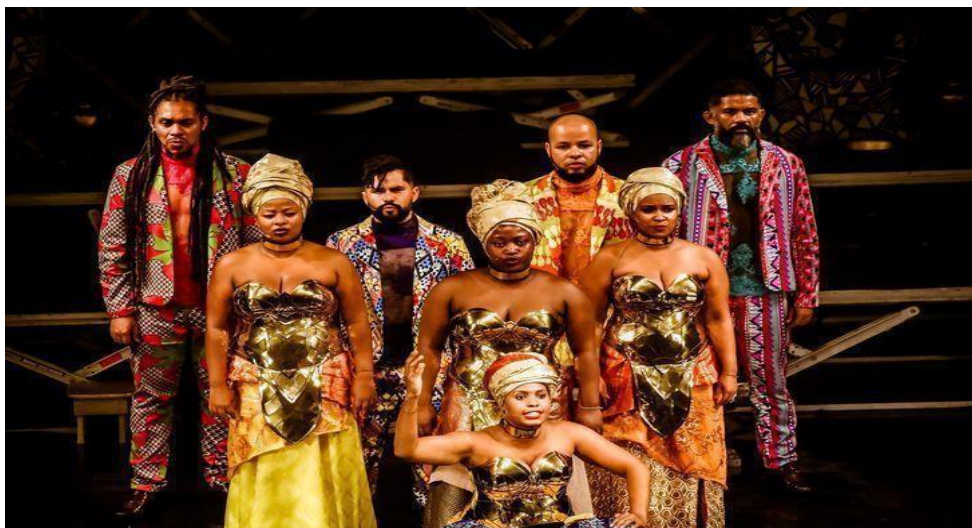


Figura 18: Espetáculo Oxum, 2018. Direção: Onisajé e Zebrinha. Fotografia: Adelayá Magnoni. Na foto os atores: Fernanda Silva, Thiago Romero, Fabíola Nansurê, Daniel Arcades, Joana Bocannera, Tati Dias, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo, Ive Carvalho. Teatro Vila Velha.

Sobre o arquétipo da Orixá Verger (2018), menciona.

O arquétipo de Oxum é o das mulheres graciosas e elegantes, com paixão pelas jóias, perfumes e vestimentas caras. Das mulheres que são símbolos do charme e da beleza. Voluptuosas e sensuais, porém mais reservadas que Oiá. Elas evitam chocar a opinião pública, à qual dão grande importância. Sob sua aparência graciosa e sedutora esconde uma vontade muito forte e um grande desejo de ascensão social. (VERGER, 2018, p. 70)

Para além da dimensão da mulher elegante, que gosta de ouro, de cabelos arrumados, vestimenta imponente e comportamento sedutor, notamos que também aparecem no espetáculo a preocupação e escolha dramática do NATA em apontar o lado revolucionário, guerreiro, de posicionamento forte da Orixá e sua apresentação para as mulheres contemporâneas.

Na dramaturgia podemos apontar a força da mulher guerreira na cena *A Convocação da Seca*, onde as Oxuns cantam.

-Provoquei meu corpo, minha história. Desaguei em nascentes da memória. A adivinhação está comigo, mulher. Este jogo não está perdido, mulher. Onde está o seu poder? Onde você seca? Convoco as rainhas desta terra. Somos a mudança desta era. Fértil é quem banha e purifica. Fértil é quem a vida multiplica. Fértil é quem banha e purifica. Fértil é quem a vida multiplica. Onde está o seu poder? Onde você seca?¹¹⁹

Nesse sentido, o NATA escolhe não dissociar força e beleza, mulher e luta, trazendo esses dois pontos que ligam Oxum e o posicionamento de mulheres negras.

Dessa forma depara-se com uma relevante popularidade atribuída a Oxum como um orixá cheio de doçura, de encanto feminino e de meiguice. Porém, a Oxum não revela a deusa por inteiro. Ela também é guerreira intrépida e lutadora[...] A qualidade dos orixás está relacionada com as várias personificações do e tipos do mesmo orixá. Embora existam as mais novas, as mais velhas, as mais guerreiras e as maternais, todas representam o mesmo orixá. Mesmo sendo todas vaidosas e orgulhosas, umas são mais rápidas e afoitas, como as mais velhas. Outras são mais tolerantes e sabias.

¹¹⁹ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

As mais velhas são sempre mais brigonas e resmungonas. (GONÇALVES, 2009, p. 06/12)

E mais, em trazer Oxum em suas várias idades. Possibilitando contornos particulares, como notamos através do olhar da atuante Ive Carvalho que interpretou a Oxum mais velha, Ijimu.

Oxum Ijimu é aquela sendo detentora da sabedoria, do mel, da profundidade. A Oxum que é profundidade, é enraizada, ela é forte, potente e visceral, mas que ela está dizendo para outra mulher preta: seja leve, mas seja leve consigo mesma..., seja profundidade, enraizada, mas seja leve. Lembro que os processos de improvisação foram muito intensos... na busca de encontrar essa mulher mais velha, mais sábia, eu sempre ia para o lugar nessa mulher corcunda, da voz mais envelhecida, mais lenta e a Onisajé, sempre falava: “levanta, ergue essa coluna, quero você reta, de cabeça levantada, olhos abertos, é isso que quero de você”. E eu ficava pensando: como vou ser essa mulher? Eu não vejo essa mulher mais velha, mais sábia, sem ver o tempo nela. Então o desafio foi deixar essa mulher atemporal, apesar de ser mais antiga, mais sábia, apesar de ter a profundidade e enraizamento que a sabedoria nos dar, ela precisava ser atemporal, a sabedoria dela não estava em conjunto com a velhice, a deterioração. Era isso que a diretora queria, e foi esse ponto que fiquei tentando encontrar. [...] sentei com a diretora para saber, porque já tinha ido para a internet visto algumas coisas e ela me disse assim: ‘ao mesmo tempo que ela é rio, água, que é profundidade, ela é aquela que sobe na árvore para pegar o mel, então ela tem profundidade e tem a leveza’... e estudando muito, e pegando as indicações que a diretora queria e o que o texto dizia, eu busquei a voz, e buscando a voz da personagem, eu a encontrei. Porque todo movimento dela, toda fala dela vinha da tonalidade da voz, então, eu quis trazer essa mulher sábia, essa mulher enraizada através da voz, então ela tem uma voz que é mais grave, mais assertiva... ao mesmo tempo que é intimidadora ela é suave, enquanto firme ela tem uma ternura na voz e a partir daí fiz a construção, o diagrama da personagem. Esse acorde, essa música, essas nuances que a personagem tinha.¹²⁰

São aspectos múltiplos, como esses, que o NATA no espetáculo *Oxum* procura trazer, com o objetivo também de que o grande público conheça mais a Orixá, seus itans e sua importância para o panteão religioso de matriz afro-brasileira.

Como exemplo, é interessante falar sobre o figurino do espetáculo. Com vestimentas que ressaltam a ideia de sofisticação, imponência, luxo e riqueza. Com referências aos tecidos e panos das culturas africanas. Por vezes, figurino que faz menção a vestimenta de rainhas, com vestidos longos e pomposos, por vezes, trazendo o metal ouro como vestimenta de guerra, porém sem deixar de ser feminino. De forma semelhante, turbantes e colares reforçam a ideia de feminilidade e força.

O entorno sincrético, muito criticado por estudiosos mais contemporâneos, também aparece no posicionamento do NATA por meio da dramaturgia. Quando analisamos estudos sobre a Orixá em Verger (2018), ou em outros autores, notamos que apontam para aproximação

¹²⁰ Ive Cristiane Carvalho Costa. Nome Artístico: Ive Carvalho. Natural de Salvador. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante do NATA no espetáculo *Oxum*, após seleção/audição. Interpretando Oxum Ijimu. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 04 fev. 2021

entre o universo religioso negro e o cristão branco. Pois, afere-se que “No Brasil ela é sincretizada com Nossa Senhora das Candeias, na Bahia, e Nossa Senhora dos Prazeres; em Cuba ela o é Nuestra Señora de la Caridad Del Cobre” (VERGER, 2018, p. 70). Já na dramaturgia o NATA não deixa de fazer críticas à ideia, não somente cristã, mas ao pensamento do patriarcado eurocêntrico, como se nota na cena da *Yalodês contemporâneas - Yawo*.

YAWO - Renasci em Oxum depois de passar anos louvando de joelhos a imagem de um homem branco morto numa cruz. Estive presa a uma crença que nem a mãe deste homem respeitavam. Era ele, apenas ele, a verdade e a vida. Eu olhava para a cruz, me alimentava da dor e eu ouvia que me minha mãe só queria de mim amor. Depois destes anos de adoração à lágrima, procurei outra pátria. Me iniciei, raspei meu orí. Tenho orunkó. Eu voltei, mãe. Eu voltei para entender quando segregamos tanto. Só juntas sairemos deste mal que se alastra e que dói a cada dia mais. Vou voltar em vida, pois é contigo que o reflexo de mim se transforma em reflexão. É em meu corpo que contas a história de milênios onde a liberdade se fazia passeio entre orixás e humanas. É contigo, mãe, que escuto as narrativas possíveis para a felicidade. É contigo que beleza não se transforma em ego e riqueza não se transforma em ostentação. Eu vou voltar para aprender e, assim, poder ensinar. Que minha carne seja trânsito de histórias de nossas ancestrais, que minha pele seja marca da mudança real do presente. Entre o orun e ayê minha pele transita hoje para minha energia atravessar séculos e milênios. Ela atravessa séculos e milênios. Na minha cabeça, só a minha Yá toca. Na roda, só a minha Yá dança.¹²¹

O NATA, através da dramaturgia de *Oxum*, também aponta o pensamento eurocêntrico, racista, misógino e excludente presentes na universidade e no campo das artes dramáticas. Reafirmando seu compromisso e posicionamento com os teatros negros e as lutas políticas que carrega.

HOMEM - Eu enquanto professor adjunto dessa casa, pesquisador de gênero e sexualidades dissidentes, acho uma balela todas essas discussões das mulheres negras. O que me interessa é o discurso sobre o vazio

HOMEM - Querido, não existe essa coisa de teatro negro e teatro branco. Aprenda, só existem dois tipos de teatro: o teatro bom e o teatro ruim. Escolha o seu!

HOMEM - Eu fui assistir aquele teatro meio da macumba... pois bem, quando você acha que nada pode piorar, você ainda toma um banho de alfazema.

HOMEM - Viva o teatro baiano! Viva Tchecov! Alguém sabe do café?

HOMEM – Não sei tem que perguntar para aquela moça que nos serve. Por falar nisso, menina insuportável.

HOMEM – Inclusive, vocês sabem que é a filha dela vai defender o projeto hoje?

HOMEM - Elas agora só querem ler a Djamila!

(A linguista entra)

LINGUISTA – (para o público) A universidade aceitou meu projeto sobre variação linguística na comunidade rural de Alagoinhas. Agora que entrei, vou mudar de projeto.

HOMEM - Achei sem método

LINGUISTA - Já que é para secar tudo de uma vez, que comecemos pela língua. Secaremos a língua portuguesa.

HOMEM - Porque não volta logo para a África?

¹²¹ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

LINGUISTA - Sem diálogo, sem diálogo, sem diálogo. Os meus amigos e inimigos linguistas que me perdoem, mas eu vou defender no pós-doutorado, sim, a necessidade de pensar em um processo de formação das palavras outro.

HOMEM - Ela sabe que a vaga é gasto de verba pública?

LINGUISTA - Sim, vou radicalizar o babado, vou criar novas vogais temáticas, vou pesquisar novas desinências, vou criar novas concordâncias. Nossa invenção de palavra está tomada pela masculinidade heteropatriarcal e não tenho dúvidas disso.

HOMENS - Maluca.

LINGUISTA - Vou arrancar pela raiz e nem que eu pareça a maluca da universidade, aliás, quando não fui vista assim?

HOMEM - Mi-mi-mi.

LINGUISTA - Eu vou bagunçar para tentar equilibrar. Vou ser radical: A partir de agora, a partícula, morfema, vogal ou desinência O, não será mais a dominação da palavra. Minha mãe Oxum me guie e me faça aguentar o tranco.

HOMEM - Ei, isso é anticientífico.

HOMEM - Completamente anti-científico.

HOMEM - Diz para ela que eu não vou ler mais isso.

HOMEM - Ele não vai ler mais isso.

HOMEM - Mi-mi-mi.

LINGUISTA – É estranhO? É estranhO!, Pois será estranha! Ainda tive que ouvir de um homem branco sentado na sua cadeira cativa de professor que eu estou querendo inventar um “machismo gramatical”

HOMEM - O que é? Agora foi que eu vi, ontem eu dormi negro e hoje acordei branco!

LINGUISTA –e que “eu estou fantasiando achando que a linguagem muda a realidade”. Machista! Pois bem, será estranha, mas talvez uma dia, assim, equilibraremos as palavras e as corpos. A ideia de dividir nossas gêneras desde a nascimenta não foi de nossa sociedade. Quando alguém nasce em nossa área, vira omodé. Sem importar a que ela carrega entre as pernas, sem importar sua comportamenta, sua vestimenta, ela será omodé. Quando crescer, aí sim, escolherá se obínrin ou okurin e sua parte na Terra será respeitada, pois uma dia todas foram omodé. Tuda será feminina, inclusive, a fala. Tuda será outra língua e se a homem reclamar, ouvirá mais e mais as mulheres transformarem tuda que nós gostamos com a marca A. A oceano, a rio, a livra, a caderna, a dvd, a computadora, a rádia, a teatra, a cinema, a Candomblé, a siré, A, A, A, A, A, A Vai meter a feminina na língua toda! Vai meter a feminina na língua toda. Se nós preferir, podemas falar em yorubá e estudar para enxergar se há equilibria nas palavras femininas. Yorubá ou a que as mulherem inventar! Obrigado.¹²²

Na cena sobre a linguística encontramos possibilidades de análise, ou pelo já mencionado racismo e pensamento branco, suas exclusões epistêmicas e religiosas, ou ainda, pelo machismo e a negação da mulher nos espaços de produção do saber sistemático. A cena representa os vários não recebidos pelas mulheres/atuentes do NATA e/ou as negações das mulheres pretas na contemporaneidade. O espetáculo *Oxum* aproveita o espaço para ir além e questionar os donos da verdade, seja religioso, acadêmico ou social.

Bell Kooks (1995), aponta sobre a ausência feminina na academia, ao tempo que conta sobre sua trajetória intelectual e que muito dialoga com a dramaturgia de *Oxum* e o posicionamento da personagem *Linguista*, que também deve ser lida como atravessado na vida das atuantes, nos dizendo que:

¹²² Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

[...] o conceito ocidental sexista/racista de quem e o que um intelectual que elimina a possibilidade de nos lembrarmos de negras como representativas de uma vocação intelectual. Na verdade, no patriarcado capitalista com a supremacia branca, toda a cultura atua para negar às mulheres a oportunidade de seguir uma vida da mente, e torna o domínio intelectual um lugar “interdito”. (KOOKS, 1995, p. 468)

E mais...

Sem jamais pensar no trabalho intelectual como de algum modo divorciado da política do cotidiano optei conscientemente por tornar-me uma intelectual, pois era esse trabalho que me permitia entender minha realidade e o mundo em volta encarar e compreender o concreto. Essa experiência forneceu a base de minha compreensão de que a vida intelectual não precisa levar-nos a separar-nos da comunidade, mas antes pode capacitar-nos a participar mais plenamente da vida da família e da comunidade. Confirmou desde o início o que líderes negros do século XIX bem sabiam — o trabalho intelectual e uma parte necessária da luta pela libertação fundamental para os esforços de todas as pessoas oprimidas e/ou exploradas que passariam de objeto a sujeito que descolonizariam e libertariam suas mentes. (KOOKS, 1995, p. 466)

A dimensão poética em *Oxum* atravessa a realidade de mulheres negras, e, mais uma vez, notamos como o NATA aponta, em seu espetáculo, o questionamento presente na sociedade e a luta, simbólica, pela quebra dos paradigmas nos espaços de poder, como é a academia. Fernanda Silva, atuante que viveu a *Oxum* caçadora (Okê) e a contemporânea Linguista, ao falar do processo de construção das personagens, comenta que:

[...] tinha uns momentos de quebra que nós chamávamos de Ialodês contemporâneas, então tinha essa figura, dessa mulher da contemporaneidade, que no caso, a minha foi a linguista, sendo uma figura muito firme, muito forte, muito sarcástica e ela ia de encontro a banca de defesa do doutorado, que geralmente esse processo acadêmico são extremamente eurocêtricos e machistas, então tinha essa figura e me inspirei em tantas mulheres na academia, inclusive em mim mesma, (estou no processo de escrita da dissertação de mestrado) e várias outras mulheres que estão tentando desbravar academia e tendo que ouvir sempre muita bobagem, muita pedrada de orientador, de professor, então foi um processo de construção muito da escuta e do corpo.¹²³

A crítica dramaturgica se estende a mulheres acadêmicas e/ ou brancas e negras, quando o assunto é desqualificar o outro.

PAGODEIRA - Me deixe, viu! Agora... já não bastasse o mundo me dizendo o que fazer, as novinhas estudadas também querem ditar ordens em como eu devo me divertir. Pois bem, vou continuar usando meu shortinho, sim! Vou continuar saindo com as amigas, sim! Não é para secar tudo? Vou secar mudando a ordem! Tô sequinha, sequinha! E vou rebolar minha raba da forma que eu achar melhor, sim!¹²⁴

A dramaturgia caminha para reafirmar o pensamento de empoderamento feminino nos vários espaços, do passado ao presente. E para além da dramaturgia, nota-se o posicionamento e contribuição do espetáculo para suas atuantes, como foi para Ive Carvalho.

¹²³ Fernanda Silva Nogueira. Nome Artístico: Fernanda Silva. Natural de Salvador. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante do NATA no espetáculo *Oxum*, após seleção/audição. Interpretando *Oxum Okê*. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 16 fev. 2021

¹²⁴ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

Com certeza serviu para o fortalecimento da minha identidade enquanto mulher preta, ajudando a entender meu lugar de fala, de onde é que eu venho e onde eu quero chegar. Sim, eu sou encantada, permaneci encantada, continuo encantada com o processo, com o espetáculo. Mexeu, mexeu com minha vida pessoal, com meu profissional, mexeu com minha vida espiritual, mexeu com meu Eu. Hoje me sinto uma pessoa melhor do que eu era antes. Com certeza, politicamente falando, espiritualmente falando. Eu entendo que não importa o lugar... eu sei me impor e me reconhecer enquanto mulher negra, potente. Que eu não preciso baixar a cabeça, que eu consigo falar, me expressar.¹²⁵

E mais...

Oxum desde a sua audição já mexeu comigo. [...] na audição eu encontrei muitas outras mulheres fortes, potentes. Muitas outras mulheres que eu não enxergava no cenário baiano. E *oxum*, a audição fez com que visse a potência do que é a mulher negra, artistas de Salvador, atrizes, cantoras, dançarinas. Foi um processo seletivo muito forte, muito impactante. Eu nunca tinha visto tantas mulheres juntas, mulheres pretas juntas. [...] foi um processo de afeto. Estávamos lutando por um papel, mas isso não impediu que fizéssemos um processo recheado de afeto. Foi muito, muito, muito, muito bonito, ver mulheres cantando, dançando, atuando, recitando poesia, enfim.¹²⁶

De forma ainda mais específica, no tocante à religiosidade, a atuante Fernanda Silva ao ser perguntada sobre a importância de participar do espetáculo, nos diz:

Representar Oxum para mim foi muito importante... *Oxum* foi o primeiro espetáculo que eu fiz depois de ter me confirmado Ekeki, eu renasci em uma casa de Oxum, fui raspada por um bábà de Oxum, e interpretei uma personagem que é a Oxum que ensinou às mulheres a caçar e eu sou filha de Oxóssi, e para mim fez total sentido essa relação com a minha divindade. Depois de passar por um processo intenso de reflexão, de renascimento, estava voltando a trabalhar depois de um bom tempo. Então, estava começando a sair ainda, passei todo o período usando o branco, (estava de resguardo), fiz o processo todo de resguardo. Então, foi um momento muito importante para mim, para minha história artística, religiosa. Falar de um Orixá em cena foi maravilhoso. Eu me via, estava contando minhas histórias, eu me emocionava, eu aprendia, então, pessoalmente foi muito bacana fazer parte do processo de *Oxum*.¹²⁷

No caso do espetáculo a Orixá representa todas essas mulheres. Mulher negra, mulher ancestral, mulher mãe, mulher filha, mulher mais sábia, mulher força, mulher guerreira, mulher dona da vida e da morte, mulher beleza, mulher riqueza, mulher pássaro, mulher água, mulher contemporânea, mulher empoderada, mulher dona do seu orí.

MÃE - Entende uma coisa, meu amor: Todas as mulheres são filhas, nem todas precisam ser mães. Já fui as duas possibilidades. Já fui filha. Já fui mãe. Sou o complexo momento entre as duas possibilidades: aceite e recusa. Eu te entendo. A mulher que eu amo devolveu ao órun o ser que vinha. Por amor. Eu também já devolvi. Por amor a mim, a quem vinha e ao órun. Somos tantas. Somos tantas coisas. Todas são filhas. Eu agradeço a minha mãe Oxum pela minha filha, minha esposa e por quem não veio e

¹²⁵ Ive Cristiane Carvalho Costa. Nome Artístico: Ive Carvalho. Natural de Salvador. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante do NATA no espetáculo *Oxum*, após seleção/audição. Interpretando Oxum Ijimu. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 04 fev. 2021

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Fernanda Silva Nogueira. Nome Artístico: Fernanda Silva. Natural de Salvador. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante do NATA no espetáculo *Oxum*, após seleção/audição. Interpretando Oxum Okê. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 16 fev. 2021

entendeu. São todas tuas filhas, mãe Oxum. Nem todas precisam ser mãe. Nem todas querem ser mãe.¹²⁸

O NATA contou com Onisajé que é a mãe de tantos filhos que passaram por suas mãos como encenadora. Uma diretora, dramaturga e preparadora de atuante que caminha de mãos unidas com a arte e o Candomblé. Onisajé desenvolveu, em mais de vinte anos, uma arte que buscou apontar a importância dos Orixás como eixo central da encenação, entendendo seu compromisso como sacerdotisa e sua dedicação como artista da cena. Caminho que levou para encruzilhadas, com problemáticas e reflexões no tocante as identidades negras e a arte do negro.

E essa é a trajetória do NATA. Desenvolvendo uma dramaturgia mito-poética, com apoio de uma estética de empoderamento. Falando de beleza, força e apontando os desarranjos histórico-sociais. Descentralizando o pensamento sobre as artes cênicas de muitas maneiras, desde a escolha temática, ao método de preparação do atuante, passando pela cosmopercepção de dentro para fora, até construir possibilidades de ocupar os vários espaços. Levando e indo a espaços e lugares onde pouco, ou nada, a arte negra da cena ocupa.

Em *Siré*, o teatro foi até o terreiro, referenciou as casas de axé e encorajou o terreiro a fazer parte do teatro, como, por exemplo, a participação de Mãe Rosa na cena final do espetáculo. Já em *Ogum*, as referências e reverências aos Orixás levaram a cultura e a religiosidade para a academia, sendo o espetáculo resultado dos estudos desenvolvidos, em quatro anos de direção teatral na Escola de Teatro da UFBA por Onisajé, assim, também, levando o povo de santo a ocupar o Teatro Martins Gonçalves e se fazer presente, muitos, no espaço que nunca foram.

Quanto a *Exu*, levou o teatro para a rua, descentralizou o teatro ao tempo em que ocupou espaços e projetos onde antes não havia nada parecido. E *Oxum* culminou na criação de um projeto político pedagógico mais firme. Apontando outras análises e do teatro em diálogo com a religiosidade afro-brasileira. Desenvolvendo de maneira mais precisa o método de um teatro preto de Candomblé. Contribuindo para que uma das suas fundadoras fosse ao doutoramento.

Onisajé dialoga com o conhecimento obtido no terreiro ao longo dos anos, sua passagem pela academia e estudante de teatro, chegando a um equilíbrio entre os dois universos. Teatro e Candomblé, falando sobre as culturas negras e as religiões de matrizes africanas, dos Orixás por caminhos cênicos de um teatro ritualístico, desenvolvendo uma poética e um projeto político estético mito-lírico-narrativo.

¹²⁸ Fragmento do espetáculo *Oxum*, 2016. Dramaturgia: Daniel Arcades.

Caminhos que não foram fáceis, tendo que enfrentar o estranhamento estilístico dos espetáculos; dos próprios atuentes quando estavam acostumados em saber que personagem iria fazer, mas antes tendo que passar por um processo de imersão onde o texto não era a base central. Mas isso não quer dizer que os espetáculos no NATA não tenham uma dramaturgia construída. A narrativa dramática, como diálogo, conflitos, mimese e enredo, aparece, contudo, foi encontrando o equilíbrio ao longo dos seus espetáculos. Se em *Siré Obá* houve conflito entre o teatro ritualístico e o texto dramático, em *Oxum* isso não foi um problema, pois com o amadurecimento o NATA percorreu uma trilha de possibilidades e de maior entendimento. Amadurecimento que só ocorre entre a união das teorias estudadas e da prática do fazer-fazendo.

Reafirmando tais posicionamentos, Daniel Arcades.

Primeiro, acredito que para o ator o entendimento do estudo de outros arquétipos que não sejam apenas aqueles que aprendemos na escola eurocêntrica do teatro. O arquétipo do orixá nos compõem enquanto intérpretes e nos faz pensar sobre nossas ações na cena e nossa composição energética. Estudar o orixá que te acompanha no orí é estudar arquétipos possíveis para seu comportamento na cena e isso é um caminho a ser detalhado. Segundo, acredito que o NATA possuía uma dramaturgia que mescla poesia, orikís, diálogos e narração para a cena. Terceiro, a estética da direção de arte também é um ponto a ser estudado como metodologia: o corpo como tela, a utilização de colagens no rosto do ator. E o método de encenação que parte de um rito, da composição da cena a partir do experimento dos atores em rituais pré-estabelecidos e aí compor a encenação do espetáculo.¹²⁹

O entendimento de que não somente os atuentes deveriam ser colocados para imergir no universo do Candomblé e do Orixá que estava sendo tratado, mas toda a equipe envolvida, foi enriquecedor para processos como *Oxum* e *Exu*. Pois, foi a partir daí que os espetáculos ganharam tónus maior e pôde transcender a própria temática central e trazer discussões sobre as mulheres pretas e questões que envolvem esses corpos, como a maternidade, aborto, violência contra as mulheres, etc.

E assim o NATA finaliza suas atividades em 2019. Deixando seus multiartistas ocupando e criando outros tantos espaços. Tendo saído do interior da Bahia e ocupado o cenário das artes negras do Brasil, as academias em Programa de Pós-Graduação e provocando rupturas históricas na trajetória familiar e na sociedade brasileira, como podemos notar na trajetória de Daniel Arcades:

Cheguei no NATA ainda adolescente e fazendo parte de todos os grupos de teatro que existiam na cidade. Acredito que o grupo conseguiu aglomerar um conjunto de pessoas que vislumbavam viver de sua arte e, por isso, levavam o seu fazer muito a

¹²⁹ Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

sério e, ao mesmo tempo acreditava no poder transformador que a obra de arte pode causar no público. Hoje, aos 30 anos, sei que o NATA foi o lugar em que meus companheiros de cena puderam acompanhar todas as minhas mudanças: entrei no grupo ainda era Ensino Médio, fiz uma faculdade, um mestrado, fiquei maior de idade dentro dele, ganhei prêmios, mudei de cidade e me senti profissional graças a nossa possibilidade conjunta. O NATA também fortaleceu minha relação com o Candomblé e acredito que de muitas pessoas que cruzaram o nosso caminho durante essa jornada. Desses 20 anos eu fiquei 14 e isso é praticamente metade da minha vida. Sou muito grato por tudo de bom, de ruim, de aprendizado que pude vivenciar com estas pessoas. Acredito que agora, com seus percursos individuais, o discurso conquistado por cada um dentro do grupo se multiplica e as formas de fazer se ampliam e assim o sonho do NATA acontece mesmo sem a INSTITUIÇÃO do grupo. Acredito muito que agora é o momento de difusão, de todos os integrantes irem em busca de seu reencontro artístico, de fazer a sua parte, desenvolver outras relações e num futuro, quem sabe, se encontrarem para uma montagem ou remontagem. A realidade do artista negro da Bahia, assim como a realidade do trabalhador negro dificulta muito a manutenção dos encontros, mas, ao mesmo tempo, os desejos dos Orixás fazem coisas inimagináveis por qualquer ser humano.¹³⁰

Ao longo dos seus 20 anos de existência o NATA não somente atuou como grupo, mas funcionou como ponte para o desenvolvimento dos seus artistas, o que, talvez, seja o reflexo dos seus artistas continuarem em suas caminhadas independentes e/ou em outras formações artísticas. Como é o caso do projeto *NATA em solo – Seis Olhares Sobre o Mundo*.

O projeto surgiu com apoio financeiro por meio do edital *Funarte Miriam Muniz (2015)*, onde foi montado solos dos artistas do NATA como resultado de pesquisas desenvolvidas no grupo.

[...]o NATA entre janeiro e fevereiro estreou os seis solos do Projeto *Natas Em Solos*, num formato de festival vieram à cena: *Iyá Ilú* de Sanara Rocha; *Gbagbe* de Nando Zâmbia; *As balas que não dei ao meu filho* com texto de Daniel Arcades e atuação de Antonio Marcelo, que além de espetáculo teatral foi adaptado para o cinema no formato de curta metragem por Thiago Gomes e produção de Susan Kalik; *Mundaréu* de Thiago Romero, *Impostor* de Daniel Arcades e *Rosas Negras* de Fabíola Nansurê.¹³¹

Por meio desses projetos, podemos notar como o Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas foi a régua e compasso para seus artistas. No processo de aquilombamento artístico, de troca e colaboração dentro e fora dos muros do grupo, empoderando seus artistas – ancestral, mental, artística e tecnicamente- para enfrentar o cenário das artes. O núcleo, como ideia funcionou como ajuda mútua, caminhando juntos para aprender e dividir com o outro. Resultando em trocas que hoje reverberam no atravessamento do fazer artístico dos seus integrantes.

¹³⁰Daniel de Campos Oliveira. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021

¹³¹Onisajé [Histórico do NATA], disponibilizado pelo grupo para a pesquisa em 30 de nov. 2020

IPARI:¹³² O PADÊ¹³³ DISSERTATIVO.

Ao decidir pesquisar sobre os teatros negros, a ideia inicial era compreender se existia um teatro negro, com características, poéticas, estéticas, técnica e discurso político. E, caso positivo, como poderia delimitar o conceitual. Após compreender o que motivou e motiva a formação de grupos/núcleos/coletivos de artistas negros, a partir de exclusões históricas e das lutas por visibilidade, pode-se aprofundar tais questionamentos ao longo dessa dissertação, apontando para narrativas afrocênicas que vem ao longo das últimas décadas provocando rasuras no cânone ocidental das artes cênicas. Portanto, os questionamentos foram as interrogações iniciais que me levaram a remar em águas profundas e saltar na imensidão teórica-metodológica na prática da escrita multidisciplinar. Não foi simples, tendo por percepção que os teatros negros englobam um espaço vasto de análises e possibilidades argumentativas, sendo possível o entendimento de dentro para fora, de uma arte que resiste para existir.

Os teatros negros são múltiplos, plurais. Aqui apontou-se algumas possibilidades, e de forma mais objetiva, os ouvidos foram emprestados para o teatro feito pelo NATA. Teatros negros afrocentrados/afroreferenciado, ritualísticos, multilíngues/multimodal e políticos/engajados. Teatros de reafirmações de luta e de posicionamento ideológico, com narrativas que se confundem com as vivências de seus artistas.

Ocupar os espaços de uma arte tão canônica, em um país que vive sob o mito da democracia racial, que nega a existência história e contribuições negro-indígena, é fomentar rupturas que, de alguma forma, sensibilizem para transformações reais. Os teatros negros do TEN, Bando, NATA, Comuns e CAN, e outros mencionados, é a exemplificação que ao longo dos Séculos XX e XXI cortinas reais e simbólicas estão se abrindo para contar outras escrevivências. Outras vozes ecoam na cena teatral e social, e, mesmo sendo poucos, os incentivos possibilitam que tantos outros continuem a acreditar e a resistir no cotidiano.

Talvez os teatros negros tenham surgido diante do empecilho estrutural e ramificado para todos os setores da sociedade, o racismo. Tendo que lutar para não ser apagado da história. O racismo, ancorado por mais de três séculos de escravidão, e ressignificado ao longo dos tempos, passando pelo processo de embraquecimento por meio dos incentivos a imigrações europeias e da criação de novas categorias raciais, assim como, a divulgação da cultura branca como única possibilidade no Brasil, negou e nega, que houve diferenças, de forma

¹³² O mesmo que conclusão em Iorubá.

¹³³ Padê como oferenda que aqui referir-se a escrita final da dissertação apresentada e dos caminhos que se abrem para as discussões.

interseccional entre raça e classe, provocando maior dificuldade em contornar tais problemáticas.

O Teatro Experimental do Negro – TEN (1944-1961), foi desbravador do movimento de uma arte do teatro engajado socialmente, e, mesmo não havendo distanciamento, por vezes, com o teatro ocidental, teve destaque no cenário do século XX de um teatro desenvolvido por negros. Sendo o primeiro grupo a ganhar espaço e resistir por tanto tempo em um período onde pouca, ou nenhuma, oportunidade poderia nem se quer ser conquistada. Em uma sociedade que não queria falar sobre o racismo, e, não tínhamos políticas públicas em favor dos sujeitos afro-brasileiros e das culturas afrodiáspóricas. Sendo a criação de uma estética emancipatória um dos maiores legados deixado pelo TEN para a cena.

Sobre o Bando de Teatro Olodum – 1990, devemos aponta-lo como necessário na Bahia, que vem ao longo desses 31 anos tematizando as dores, afetos e desafetos, memórias e trajetórias de personagens e personas negras e negros, por meio dos seus espetáculos ancorados na musicalidade e movimentos afroreferenciado. Grupo que inicia buscando respostas para questões existenciais, mas que agora, deixa reflexões por meio dos seus espetáculos. Formando novos artistas através de suas oficinas com um trabalho de consciência e coletividade negra. Em meio a tantas montagens, o Bando desenvolveu uma arte política de enfrentamento sócio-histórico contra o racismo e suas desigualdades. O Bando, por meio dos seus artistas, mostra que, para fazer arte no Brasil, precisamos ir para além da cena, ocupando os espaços na técnica e dos engendramentos de manutenção e fomento cultural. E assim o Bando r (existe) diariamente.

A Companhia Teatral dos Comuns (2001), é outro exemplo de uma arte que usa das experiências e trajetórias de seus artistas e de homens e mulheres negros para construir espetáculos de luta e posicionamento político identitário. A temática sobre o negro transcende as obras da Comuns, e a contribuição de Cobra para a cultura negra é inegável. O grupo, em atividade, poderá ao longo dos anos aprofundar sua poética de luta. Mostrando como a arte e política caminham juntas.

A Companhia Teatral Abdias Nascimento – CAN (2002), se mantém buscando caminhos que procura referenciar e enaltecer figuras importantes para a história dos negros, caminhos estes que têm sido aprofundados a cada montagem. O foco central é um teatro político / engajado nas lutas sociais.

O Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas – NATA (1998), que teve um olhar voltado para a religiosidade negra, maneira que Onisajé, como encenadora, e o NATA como

todo, se posicionaram nas lutas contra o racismo e discriminação religiosa. Os espetáculos, sobretudo, *Siré, Ogum, Exu e Oxum* possuem temática própria e dramaturgia concebida a partir dos referenciais ancestrais. Além disso, o NATA desenvolveu um trabalho de pesquisa ostensivo, mostrando para o público como a cultura negra é também composta de múltiplos saberes.

O teatro do NATA é ritualístico, e bebe nas percepções afrocentradas com múltipla linguagem, o que possibilitou ao público, sobretudo, em seus quatro últimos espetáculos, conhecer melhor sobre a poesia em exaltação, sobre a mitologia dos Orixás, suas características e arquétipos, e sobre o Candomblé. Apontando para uma poética que se desenvolveu por meio do diálogo entre teatro – *técnicas* - e Candomblé – *rituais*.

A ideia era, e talvez continue sendo, montar um espetáculo para cada divindade do Candomblé. O desejo inicial não foi completado, contudo, pode ser que em algum momento voltem a se reunir e montem algum espetáculo, e/ou os multiartistas resolvam apontar a temática em seus próximos trabalhos. O fato do Núcleo informar sua finalização não quer dizer que o grupo, através de sua história, e os artistas que fizeram parte, não continuem a resistir e a propor uma arte de enfrentamento, política, afrocentrada e afroreferenciada.

Essa é a forma que os teatros negros se posicionam. A luta não acaba aqui, pelo contrário, e, como dito, ao final dessas palavras, que a possibilidade de debate seja ancorada para podermos, de forma decolonial, assumir todos os espaços. O palco com espetáculos afroreferenciado, as salas de aula com um projeto pedagógico que reconheça a episteme não branca, e o seio de nossas casas, procurando desconstruir o racismo diária e incessantemente.

Teatros negros entendidos como territórios de representatividade, da forma de ser e viver dos sujeitos negros do Brasil. É local de empoderamento dos fazedores da arte, que emergem como sujeitos históricos, protagonistas de suas narrativas. A cena teatral, vem, gradualmente, rearranjada para as vivências negras. São teatros políticos, sociais, éticos, religiosos e ancestrais. São teatros-quilombos urbanos.

As artes negras sobrevive e reafirma ser resistindo que iria existir. É falando dos seus, falando de memórias, identidades, que irá construir um espaço com maior equidade. Da vida ao palco a arte transforma. Que as cortinas se abram, o pó de pamba seja lançado e que os Orixás soprem o padê dissertativo apresentado no agora, projetando novos futuros, para que mais pessoas sejam tocadas e possam refletir sobre as problemáticas que envolvem mulheres e homens negros, suas culturas e modo de vida.

REFERÊNCIAS

ADEDIRAN, Biodun. (1984). Yoruba ethnic groups or a Yoruba ethnic group? A review of the problem of ethnic identification. *África*, (7), 57-70. <https://doi.org/10.11606/issn.2526-303X.v0i7p57-70>

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Marcas da Violência: vozes insurgentes no Teatro Negro Brasileiro** R. bras. est. pres., Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-147, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v2n1/2237-2660-rbep-2-01-00123.pdf> acessado em: 15 jun. 2020

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017, 428 p.

ALMADA, Sandra Souza. Abdias Nascimento - Col. **Retratos Do Brasil Negro**. Selo Negro. 2009. 167 p.

AUGEL, Moema Parente. **A fala identitária: Teatro afro-brasileiro hoje**. Revista Afro-Ásia. Bahia: UFBA: 2000 pp. 291-323.

BACELAR, Jeferson. **A Frente Negra Brasileira na Bahia**. Revista Afro-Ásia. V. 17, 1996. P. 72-85.

BACELAR, Jeferson. **Mário Gusmão (1920-1996) O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade**. Revista Afro-Ásia. 1997. P. 257-277.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc. Polít. no.11 Brasília May/Aug. 2013. P. 89-117. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf> acessado em: 04 de abril 2021.

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.

BARBOSA, Fernanda Júlia. Pensamento sobre um Teatro Negro Afrografada. In. OLIVEIRA, F. H. SALLES, N. OLIVEIRA, U. (org.) **Abordagens Teórico-Práticas Do Teatro Contemporâneo Brasileiro**, São Paulo, Pimenta Cultural, 2020, 241 p.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, v. 313, 1961 [1958] 370 p. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/361/1/313%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf> acessado em: 30 jan. 2021

BENJAMIN, Walter - **Magia e Técnica Arte e Política** (Obras Escolhidas, V.1). ed. Brasileira. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1985, 249 p.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em Artes**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. 56 p.: il.; 31 cm.

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.

CARNEIRO, Édison. **Religiões negras: notas de etnografia religiosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 3° ed. 1991. 188 p.

CARDOSO, João Batista. **Hibridismo Cultural na América Latina**. Itinerários, Araraquara, n. 27, p.79-90, jul. /dez. 2008.

CERQUEIRA, G. Melo. **Silêncio: Black Bodies, Black Characters, and the Black Political Persona in the Work of the Teatro Negro Group Cia dos Comuns**. In *algrave Macmillan, Cham. Art, Creativity. and Politics in Africa and the Diaspora*, Series Editors Toyin Falola University of Texas at Austin Austin, TX, USA Matthew M. Heaton Virginia Tech Blacksburg, USA. 2018. P 167-196

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. Estud. av. vol.5 no.11 São Paulo Jan./Apr. 1991. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010#back acessado em: 21 maio 2020

CHARTIER, Roger. **Do palco à página - Publicar Teatro e Ler Romances na Época moderna séculos XVI - XVIII**. Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. 128 p.

DOMINGUES. Petrônio. **Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica**. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan. -jun. 2005

DOUXAMI, Cristiane. **Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono**. Revista Afro-Ásia, 25-26, p. 281-312, 2001.

DOUXAMI, Christine. **La religion afro-brésilienne comme critère d’authenticité du théâtre noir? anais ABRACE**, v. 9, n. 1, p. 01-07, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1268> acessado em 19 de abril 2021.

DUARTE, E. de A. e SCARPELLI, M. F. (org). **Poéticas da diversidade**. UFMG, Belo Horizonte, 2002. 244p

DUMAS, Alexandra Govea. **Peles Negras De Uma Cena Teatral Processo Construtivo De Uma Peça Negrorreferenciada**. DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-06. Disponível em: <file:///C:/Users/Administrador/Downloads/48810-Texto%20do%20artigo-233369-1-10-20200701.pdf> acessado: 23 mar. 2021

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2010. 191 p.

FEITOSA, Lourdes Conde; FUNARI, Pedro Paulo; ZANLOCHI, Terezinha Satarosa (Org.). **As veias negras do Brasil: conexões brasileiras com a África**. Bauru: Edusc, 2012. 339 p., il.

FERNANDES, F., PEREIRA, J. B. B., & NOGUEIRA, O. **A questão racial brasileira vista por três professores.** *Revista USP*, (68), 168-179. 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i68p168-179> acessado 05 jan. 2020

FERREIRA, Lilia. **Um Olhar Feminista sobre o Candomblé.** *Revista Ou Seja-Comunicar para Revolucionar*. 2017, 13 p.

FORD, CLYDE W. **O Herói com Rosto Africano Mitos Da África.** Selo Negro. 2000, 312 p.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. **Erê: a insurreição cênica das Bodas de Prata do Bando de Teatro Olodum. Pitágoras 500**, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 111–123, 2020. DOI: 10.20396/pita.v10i1.8658497. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658497>. Acesso em: 18 mar. 2021.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. **Teatro Negro Brasileiro: Insurreições Cênicas De Artistas Militantes.** DOI: 10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-09. Disponível em: [file:///C:/Users/Administrador/Downloads/48470-Texto%20do%20artigo-233528-1-10-20200702%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Administrador/Downloads/48470-Texto%20do%20artigo-233528-1-10-20200702%20(1).pdf) acessado em: 20 mar. 2021.

GAMA, Luiz. **Trovas burlescas & escritos em prosa.** Texto organizado por Fernando Góes. São Paulo: Edições Cultura, 1944. 206 p.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro, Zahar, 1978, 324 p.

GONÇALVES, Kary Jean Falcão. **Oxum, Mãe Da Beleza: O Poder Da Divindade De Maior Popularidade Do Panteão Afro-Brasileiro.** SABER CIENTÍFICO Porto Velho, 2 (1): 1 - 14, jan./jun., 2009. Disponível em: [file:///C:/Users/Administrador/Downloads/56-250-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Administrador/Downloads/56-250-1-PB%20(1).pdf) acessado em: 30 jan. 2021

KIRWAN, Michael. **Teoria Mimética. Conceitos Fundamentais - Coleção Biblioteca René Girard.** Editora. É-realizações. 2015. 264 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2004, 222 p.

HALL. Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende.** let all.- Belo Horizonte: Editora UFMG; 2ª edição (1 janeiro 2013); Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. 480 p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2010. 104 p.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade: Raça e classe nos dias de hoje.** São Paulo: Editora Veneta, 2019. 144 p.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras. Estudos Feministas**, v. 3, n. 2. Portal de Periódicos UFSC, 1995. Tradução de: Marcos Santarrita, p.464-478 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16465/15035>. Acesso em: 12 abril. 2021.

I FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA. In: MELLO, G.; BAIROS, L. I **Fórum nacional de performance negra**. Salvador: Bando de Teatro Olodum e Cia dos Comuns, 2005.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. 2016. [160] f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

Ki-Zerbo, J. **História Geral da África**, vol. I, p. LII.2013. 927 p.

LE GOFF, Jacques, 1924 **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão ... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios) 553 p. disponível em: <https://www.ufrb.edu.br/ppgcom/images/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf> acessado em 15 fev. 2020

LIGIÉRO, Zeca. **O Conceito De “Motrizes Culturais” Aplicado Às Práticas Performativas Afro-Brasileiras**. R. Pós Ci. Soc. v.8, n.16, jul./dez. 2011.Disponível: <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/rpcsoc/article/view/695> acessado: 02 de abril 2021.

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. **Fórum Nacional de Performance Negra: O novo movimento do teatro negro no Brasil**. IV congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas, Anais ABRAÇE. v. 11, n. 1, p. 01-06, 2010. Disponível em : <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3405/3563> acessado em: 29 jan. 2021

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930>>. Acesso em: 16 ago. 2018.

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, 2017.2

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, 160 p.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995. 218 p.

MARTINS, Leda Maria. Oralitura da memória. In FONSECA, M. N. S. (Org). **Brasil afro-brasileiro**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria), Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá**. São Paulo: Perspectiva, 1997. 194 p.

MEIRELLES, Márcio. **Linha Do Tempo Do Teatro Negro Na Bahia - tentativa de resgatar a história do negro no teatro baiano.** 2010. Disponível em https://www.academia.edu/6588338/LINHA_DO_TEMPO_DO_TEATRO_NEGRO_NA_BAHIA_tentativa_de_resgatar_a_hist%C3%B3ria_do_negro_no_teatro_baiano acessado em: 15 jun. 2020.

MENDES, Miriam Garcia. **A Personagem Negra no Teatro Brasileiro.** São Paulo: Editora Ática, 1982, 216 p.

MENDES, Mirian Garcia. **O Negro e o Teatro Brasileiro (entre 1889 e 1888).** São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

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

MÜLLER, Ricardo. Gaspar. (Organizador). Revista Dionysos, Especial: **Teatro Experimental do Negro.** Organização: Ricardo Gaspar Muller. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

MUNANGA, Kabengele. **Identidade, Cidadania e Democracia: algumas reflexões sobre os discursos anti-racistas no Brasil.** Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 17–24, 2006. DOI: 10.20396/resgate.v5i6.8645505. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8645505>. Acesso em: 29 jan. 2020.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude e identidade negra ou afrodescendente: um racismo ao avesso?** *Revista da ABPN*, Goiânia: ABPN, v. 4, n. 8, p. 6-14, 2012. Disponível em: <https://silo.tips/download/negritude-e-identidade-negra-ou-afrodescendente-um-racismo-ao-avesso> acessado em: 09 fev. 2020

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro.** Paz e Terra S/A: Rio de Janeiro, 1978, 84 p.

NASCIMENTO, Abdias. **Axés do Sangue e da Esperança – Oriki. Poema: Padê de Exu Libertador.** IPEAFRO coedição RIOARTE, 1983, 139 p.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos.** Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. 231 p.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo.** Abdias Nascimento. 2º ed.- Brasília/ Rio de Janeiro: Fundação Palmares / OR Editor Produtor, 2002, 362 p.

NASCIMENTO, Abdias. **Os orixás do Abdias: pinturas e poesia de Abdias Nascimento.** IPEAFRO, 2006, 16 p.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.** Rio de Janeiro: Edições GRD, 196, 170 p.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**. vol.18 no.50. São Paulo Jan./Apr. 2004, pp 209-224.

NASCIMENTO, Abdias do. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

NASCIMENTO, Priscila Dias do. **O candomblé de Alagoinhas: entre o modelo nagocêntrico e a intolerância religiosa. Uma discussão sobre o campo religioso alagoinhense**. Trabalho monográfico. UNEB/Alagoinhas. 2012.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

OLIVEIRA, Laiana Lannes. **O pós-abolição – perspectivas dos libertos e projetos de Brasil**. Súditos, bestializados ou cidadãos negros? Projeto de pesquisa apresentado à Casa de Rui Barbosa, para o cargo de Doutor Júnior em Estágio Pós-Doutoral. Supervisora: Ivana Stolze Lima. Rio de Janeiro, maio de 2011. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/arquivos/file/ff%20-%20LaianaLannes.pdf> acessado em: 30 de mar. 2021

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **Quem eram os negros da guiné. A origem dos africanos da Bahia**. Afro-Ásia, 19/20 (1997), 37-73

OLIVEIRA, Nelson Silva de. Guia dos direitos dos Afrodescendentes. **Vultos Negros da História do Brasil**. Cadernos CEAP. Brasília: CEAP, 2001.

OLIVEIRA, Océlio Lima. **A Cerimônia Pública “Saída De Iaô”: Um Olhar Da Linguística De Corpus**. Revista Tropos, ISSN: 2358-212X, volume 5, número 1, edição de Jul. 2016.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento.

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.p 370.

PAIM, Paulo. Apresentação. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Grandes Vultos que Honraram o Senado – Abdias Nascimento**. Brasília, DF: Senado Federal/Coordenação de Edições Técnicas, 2013, 6p disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/resenhas/ensaio/AbdiasNascimentoGrandesVultosqueHonraramoSenadoporElisaNascimento.pdf> acessado em: 29 jun 2020.

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

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada.** O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 187-205, 2017. Disponível em: <file:///C:/Users/Administrador/Downloads/28374-Texto%20do%20Artigo-84612-1-10-20210113.pdf> acessado em: 21 dez. 2019

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **Repensar o passado – recobrar o futuro: história, memória e redenção em Walter Benjamin.** História Unisinos 12(2):148-156, Maio/Agosto 2008.

PRANDI, Reginaldo **Ogum: Caçador, Agricultor, Ferreiro, Trabalhador E Rei** - 1ª ed., Pallas, ORIXAS - Vol. 11, 2019, 174 p.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, 591 p.

ROSÁRIO, Elson. (evolucao.teatrobaiano) **A Evolução do Teatro Baiano do Séc. XVI ao Séc. XXI - Pesquisa Interativa.** Salvador, 29 de março, 2021. Facebook: @evolucao.teatrobaiano. disponível em: <https://www.facebook.com/evolucao.teatrobaiano/> acessado em 03 abril 2021.

RUFINO DOS SANTOS, Joel. **A história do negro no teatro brasileiro.** Novas Direções, 2015, 254 p.

RUFINO, L. SIMAS, L. A. **Encantamento sobre política de vida.** MV Serviços e Editora, 2020, 38 p.

RUY, Affonso. **História do Teatro na Bahia: Séculos XVI-XX.** Salvador, Universidade da Bahia, 1959. 131 p.

SANTOS, Inaicyrá Falcão. **Corpo e Ancestralidade: ressignificação de uma herança cultural.** In: ABRACE, V., 2008. Belo Horizonte. Anais V Congresso: Criação e Reflexão Crítica. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Inaicyrá%20Falcao%20dos%20Santos%20%20Corpo%20e%20Ancestralidade%20ressignificacao%20de%20uma%20heranca%20cultural.pdf> acessado em: 23 de abril 2021.

SILVEIRA, Éder da Silva. **História Oral e memória: pensando um perfil de historiador etnográfico.** MÉTIS: história & cultura – v. 6, n. 12, p. 35-44, jul./dez. 2007

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)** / Thomas E. Skidmore ; tradução Donaldson M. Garschagen ; prefácio Lilia Moritz Schwarcz. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012. 383 p.

SOARES, Maria Andrea Santos. **Pensamento e ação política no teatro negro da “Companhia dos Comuns”** Urdimento, v.1, n.26, p.199 - 217, jul. 2016

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética.** 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) –Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

SODRÉ, Jaime. **EXU- A forma e a Função**. Revista VeraCidade. Ano IV- nº 05- outubro 2009.

SOUZA, D. B. SOUZA, A D. **Itan: entre o mito e a lenda**. Macapá, v. 8, n. 3, 2º sem., 2018, DOI: 10.18468/letras.2018v8n3.p99-113

TEA, Jackson. **Narrativas Diversas**. Seminário Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=F-m9QO514Cc&feature=emb_err_woyt acessado em: 07 dez. 2020.

UZEL, Marcos. **Guerreiras do cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum**. Salvador: EDUFBA, 2012.

VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubas na África e no novo mundo**. Fundação Pierre Verger, 2018, 306 p.

FONTES.

ABDIAS Nascimento – **Memória Negra**. Direção e roteiro/pesquisa, Antônio Olavo. Filme documentário, colorido, duração 95 min. Tela 16.9. Ano 2008. Realização. Portfolium, UNEB, IPEAFRO.

ALMEIDA, José Hilton Santos. In **Linha do Tempo dos Presidentes, Palmares.org**. 2013-2015. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/?p=33171> acessado em: 29 nov. 2020

ARCADES, Daniel. BARBOSA, Fernanda Júlia. **Exu – A Boca do Universo**. Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas- NATA, 2014. Fragmentos do texto Exu – A Boca do Universo, dramaturgia de Daniel Arcades e co-autoria de Fernanda Júlia. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

ARCADES, Daniel. **Oxum**, 2016. Sinopse do espetáculo presente no portfólio da obra dramaturgical, 2019. Disponível em https://3e4acdd3-283b-4d0b-aadb-30202d339cd7.filesusr.com/ugd/dc79ea_dc3b46858a8449cdaa4bf9bcfe20ffab.pdf acessado em 13 de jan. 2021.

ARCADES, Daniel. **Oxum**. Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas- NATA, 2016. Fragmentos do texto Oxum, dramaturgia de Daniel Arcades. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

BARBOSA, Fernanda Julia- **O Negro nas Artes Cênicas – Diálogos Ausentes**. Itaú Cultura. Gerente do Núcleo de Audiovisual e Literatura: Claudiney Ferreira Coordenadora de conteúdo audiovisual: Kety Fernandes Nassar Produção audiovisual: Camila Fink Captação: Vocs Intérpretes: Erika Motta e Naiane Olah (terceirizadas), 2016 duração:1:46:56seg. Disponível em< <https://www.youtube.com/watch?v=ZO9GPYgfUdU>> acessado em: 10/12/2018

BARBOSA, Fernanda Júlia. ROMERO, Thiago. **Siré Obá- A Festa do Rei**. Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas- NATA, 2008. Fragmentos do texto Siré Obá – A Festa do Rei, dramaturgia de Onisajé com co-autoria de Thiago Romero.

BARBOSA, Fernanda Júlia. SANTANA, Fernando. **Ogum- Deus e Homem**. Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas- NATA, 2010. Fragmentos do texto Ogum- Deus e Homem, dramaturgia de Onisajé e Fernando Santana. Texto registrado pela Fundação da Biblioteca Nacional.

BARBOSA, Fernanda Júlia.; ONISAJÉ. [**Histórico do NATA**], disponibilizado para a pesquisa em 30 nov. 2020.

CABARÉ da Rrrrraça. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento601292/cabare-da-rrrraca>>. Acesso em: 21 de Mai. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

COBRA, Hilton. **Em busca de um teatro afro-brasileiro** [em entrevista a] Soraya Belusi, Revista *O Tempo*, 24 maio 2006. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/em-busca-de-um-teatro-afro-brasileiro-1.324805> acessado em: 20 jun. 2020

COMPANHIA da Comuns. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo467058/companhia-dos-comuns>>. Acesso em: 04 de Ago. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENTRENÓS, série documentária. Direção: Pablo Polo, 2º temporada. **Episódio: Onisajé**. Duração: 26 min. Ano: 2018.

FLAVIO, Ângelo. [**Histórico da CAN**], disponível em: <http://ciateatralabdiasnascimento.blogspot.com/p/quem-somos.html>, acessado em 02 dez. 2020.

IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Mapa-racial-de-salvador-Bahia. Senso de 2010, disponível em > <https://desigualdadesespaciais.wordpress.com/2015/11/24/mapa-racial-de-salvador-bahia/> acessado em: 26 de jan. 2020

MAHUMANA, Mankew. **MANKEW MAHUMANA: Arte sem política é um prato sem sal**. Sociedades do Notícias (SN, S.A.). 2017. Disponível em <https://www.jornalnoticias.co.mz/index.php/recreio/72057-mankew-mahumana-arte-sem-politica-e-um-prato-sem3%A3o,Liberdade20para%20o%20povo>. Acessado em 29/01/2020

MARFUZ, Luiz.; CIA DOS COMUNS. **Traga-me a Cabeça de Lima Barreto**, Rio de Janeiro, 2018.

MEIRELLES, Marcio.; CIA DOS COMUNS. **Candaces - A Reconstrução Do Fogo**. Rio De Janeiro, 2003.

MEIRELLES, Marcio.; CIA DOS COMUNS. **Bakulo – Os Bem Lembrados**. Rio De Janeiro, 2005.

MEIRELLES, Marcio.; CIA DOS COMUNS. **Silêncio**. Rio De Janeiro, 2007.

MEIRELLES, Marcio.; CIA DOS COMUNS. **Bakulo – Os Bem Lembrados**. Rio De Janeiro, 2005.

MEIRELLES, Marcio.; BANDO DE TEATRO OLODUM. **Essa É Nossa Praia**. Salvador/BA, 1991.

MEIRELLES, Marcio.; BANDO DE TEATRO OLODUM. **Cabaré Da Rrrrrraça**. Salvador/BA, 2005.

MEIRELLES, Marcio.; BANDO DE TEATRO OLODUM. **Bença**. Salvador/BA, 2010.

NASCIMENTO, Abdias. [Ocupação em] Itaú Cultura. **O griot**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/o-griot/> acessado em: 07 de jul. 2020.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Espetáculo inédito** “Sortilégio II – Mistério Negro de Zumbi Redivivo” de **Abdias Nascimento será montado com exclusividade nacional no mês da consciência negra em Salvador** . [Entrevista concedida a] Genilson Coutinho. Doisterços, <http://www.doistercos.com.br/espetaculo-inedito-sortilegio-ii-misterio-negro-de-zumbi-redivivo-de-abdias-nascimento-sera-montado-com-exclusividade-nacional-no-mes-da-consciencia-negra-em-salvador/>, 20/11/2014. Online

NEGRITUDE. In: DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/risco/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SORTILÉGIO: Mistério Negro. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento401147/sortilegio-misterio-negro>>. Acesso em: 18 de Abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO Experimental do Negro (TEN). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: . Acesso em: 12 de Ago. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TEATRO JESUÍTICO. In **GLOSSÁRIO DE VERBETES**. disponível em: http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/verb_c_teatro_jesuitico.htm#_ftn1 acessado em: 02 de maio de 2020.

FONTES ORAIS.

ALMEIDA. José Hilton Santos. Nome Artístico: Hilton Cobra. Natural de Feira de Santana/BA. Ator, diretor e fundador da Companhia dos Comuns, criada em 2001 no Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 24 de mar 2021.

BARBOSA. Fernanda Júlia. Nome artístico Onisajé. Natural de Alagoinhas/BA. Diretora, preparadora de elenco, dramaturga e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 18 de jan.2021.

BARBOSA. Luiz Fernando Júlio. Nome artístico: Nando Zâmbia. Natural de Alagoinhas/BA. Atuante do NATA desde a sua formação, Bacharel em Artes Cênicas (UFBA) e Licenciatura em Teatro pela Universidade de Évora (Intercâmbio Acadêmico) e Iluminador. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 08 de jan. 2021.

COSTA. Ive Cristiane Carvalho. Nome Artístico: Ive Carvalho. Natural de Salvador. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante do NATA no espetáculo *Oxum*, após seleção/audição. Interpretando Oxum Ijimu. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, entre 04 de fev. 2021.

FERREIRA. Antonio Marcelo de Oliveira. 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.

JESUS. Cristiane Sobral de. Nome Artístico: Cristiane Sobral. Natural de Brasília/DF. Atriz, diretora, escritora e pesquisadora. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 29 de jul. 2020.

OLIVEIRA. Daniel de Campos. Nome Artístico: Daniel Arcades. Natural de Alagoinhas/BA. Ator, diretor, dramaturgo 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 12 mar. 2021.

OLIVEIRA. Jussara Maria Matias de. Nome Artístico: Jussara Mathias. Natural de Salvador/BA. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante convidada por Onisajé para fazer parte do Espetáculo *Ogum-Deus e Homem*. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 15 mar. 2021

SALES. Clara paixão. Nome Artístico: Clara Paixão. Natural de Salvador/BA. Atriz, Licenciada em Artes Cênicas (UFBA). Atuante convidada por Onisajé para fazer parte do Espetáculo *Ogum-Deus e Homem*. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 14 mar. 2021

SANTOS. Rodrigo dos. Nome Artístico: Rodrigo Santos. Natural do Rio de Janeiro/RJ. Ator da Companhia dos Comuns, criada em 2001 no Rio de Janeiro. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 24 de mar 2021.

SILVA. Jorge Washington Rodrigues da. Nome artístico Jorge Washington. Natural de Salvador/BA. Ator. Entrevista concedida ao pesquisador Heverton Luis Barros Reis, em 13 de ago. 2020.

1. GLOSSÁRIO

1. Lista de Palavras em Iorubá.

A

Adupé _____ Gratidão
 Aiyê _____ planeta terra, mundo terreno, plano Físico
 Axabó _____ orixá feminino
 Axé/àsé _____ saudação, o mesmo que força, energia

B

Baamu _____ correspondo
 Babalorixás _____ pai de santo, o pai do terreiro, sacerdote religioso

E

Ewá _____ Orixá da vidência, sexto sentido
 Exu – _____ orixá que guarda o templo, a encruzilhada, mensageiro

F

Famora _____ abraço

G

Gbega _____ exalto

I

Ialorixá _____ mãe de santo, responsável pelo terreiro, autoridade maior, sacerdotisa espiritual
 Ibeji _____ orixás crianças, são gêmeos, e protetor das crianças
 Ibowo _____ homenagem
 Ibowo _____ reverencio
 Iemanjá _____ orixá das águas salgadas, a grande mãe
 Ifá / Orunmila-Ifa _____ orixá da adivinhação e do destino, jogo de búzios
 Ilê _____ casa, casa de axé, terreiro religioso
 Iyin _____ louvo
 Ikini _____ cumprimento
 Irôco _____ orixá da árvore sagrada, gameleira/ Milicia excelsa
 Íku _____ a morte
 Kí _____ saúdo
 Irôko _____ orixá do tempo, regente da ancestralidade

L

Logunedé _____ orixá jovem da caça e da pesca

M

Mo yìn _____ aplaudo

N

Nanã _____ orixá feminino, força anciã, comanda a lama e barro

O

Obá _____ festa
 Obaluaiyê _____ orixá da cura para qualquer doença

Obatalá _____ orixá que veio primeiro, pai dos humanos
 Odudua _____ força criadora feminina, deusa da criação
 Oyá/Iansã _____ orixá dos ventos, relâmpagos e tempestades, das paixões
 Ogum – _____ orixá da comunicação, da guerra, do metal, da tecnologia da sobrevivência
 Olodumarê/Olorum _____ o Deus da criação
 Orixá ___ divindades do panteão mitológico, iorubano, forças da natureza e espíritos protetores
 Orum _____ universo, mundo espiritual
 Ossain _____ orixá das ervas, cura e do milagre
 Oxála _____ orixá da paz, da fé
 Oxóssi _____ orixá da caça, da floresta, da mata e da fortuna
 Oxumaré _____ orixá da chuva, das transformações
 Oxum _____ orixá das águas doces, do ouro

P

Podê _____ conhecer, oferenda para Exu
 Prologue _____ prólogo

R

Riri _____ agradeco

S

Siré _____ rei

T

Tositi _____ brindo

X

Xangô _____ orixá do fogo e trovão, protetor da justiça

2. APÊNDICE

Apêndice I: Modelo de perguntas-guia Aplicadas aos Grupos Companhia de Teatro da Comuns e Bando de Teatro Olodum.

PERGUNTAS-GUIA DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA.

1. Como o Grupo entende/define por Teatro Negro?
2. Existe uma estética, poética ou modo de produção e/ou encenação (fazer artístico, prático/teórico/metodológico) que caracteriza o fazer cênico *do grupo*? Caso positivo, qual/quais?
3. Qual a importância de classificar/nomear o fazer teatral *do Grupo* como Teatro Negro?
4. O trabalho da *Cia* é político? Por quê?
5. Sobre a Poética e metodologia/preparação e encenação dos espetáculos da *Cia*, poderia falar um pouco?

- Caso possua, e deseje, ao retornar esse questionário, solicito que compartilhe o histórico/trajetória do grupo.

Apêndice II: Modelo De perguntas-guia Aplicadas aos Artistas: Jorge Washington e Cristiane Sobral de Jesus.

PERGUNTAS-GUIA DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA.

1. Qual seu nome/nome artístico?
2. Você faz parte, ou já fez parte, de algum grupo, núcleo, companhia de Teatro? Caso positivo, qual/quais?
3. Para você, o que é o Teatro Negro?
4. Existe uma estética, poética ou modo de produção e/ou encenação (fazer artístico, prático/teórico/metodológico) que caracteriza o fazer cênico do Teatro Negro? Caso positivo, qual/quais?
5. Existe uma razão, ou mais, para a nomenclatura *Teatro Negro*? Caso seja passivo, qual/quais?
6. Qual a importância de classificar/nomear o seu fazer teatral como Teatro Negro? (Caso o defina como teatro negro)
7. O trabalho no (s) grupo (s) que você fez/faz parte, é político? Por quê?
8. Gostaria de acrescentar outras informações que ache relevante?
- Caso possua, e deseje, ao retornar esse questionário, solicito que compartilhe o histórico/trajetória do grupo e/ou seu como artista.

Apêndice III: Modelo de Questionário Preliminar Aplicado aos Artistas do NATA.

QUESTIONÁRIO DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA APLICADO AO NÚCLEO AFRO-BRASILEIRA DE TEATRO DE ALAGOINHAS - NATA.

Nome Completo _____
 Nome Artístico _____
 Data de Nascimento _____/_____/_____
 Data de Resposta ao Questionário _____/_____/_____

BLOCO 01 - MARCADORES SOCIOLÓGICOS:

- 2.1. Quantos anos você tem? _____
- 2.2. Como você se considera em termos de gênero? (Homem, Mulher, Trans., Não-binário/a, outro) _____
- 1.3 Com qual pronome você prefere ser tratado/ a? (Ele, Ela, Outro) _____
- 1.4 (responda se quiser ou estiver confortável). Em termos afetivos você se identifica como? (Heterossexual, Homossexual, Bissexual, outras categorias) _____
- 1.5 Em termos raciais-étnicos, como você se identifica? (Negra/o, indígena, Branca/o, outras categorias). _____
- 1.6 Em que contexto você cresceu ou foi criado/ a? (Capital, Cidades pequenas ou médias, Zona Rural) _____
- 1.6.2 Em sua cidade como você classifica o seu bairro? (Elite, Periferia, outra categoria) _____ (caso seja de outra cidade)
- 1.6.3 Onde você nasceu? Onde cresceu? Onde morou antes de vir para Salvador? _____
- 1.6.4 Com quem você mora hoje? (Pai e Mãe, Pai, Mãe e irmãos, Pai, Mãe, Outros) _____
- 1.7. Qual a religião predominante na sua família? _____
- 1.8. Você é praticante de alguma religião? Se sim qual (is)? _____
- 1.9. Você participa ou já participou de alguma associação de bairro, clube, partido político, ONG ou teve qualquer outra prática de associativismo ou militância? Se sim, qual (is)? _____

BLOCO 02 – TRAJETÓRIA:

- 2.1 se você pudesse organizar a sua vida em uma linha do tempo, a partir de acontecimentos marcantes, como a organizaria e porquê? _____

BLOCO 03 – VIDA ACADÊMICA:

- 3.1 qual sua formação acadêmica? _____ 3.2 Onde Estudou a maior parte da vida (escola pública ou privada/tinha bolsa de estudo)? _____ 3.3 caso seja estudante de graduação/pós-graduação, qual sua área e tema de _____

pesquisa? _____
3.4 qual instituição estuda? _____

BLOCO 04 – TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

4.1 se possível conte sobre seu caminhar nas artes, quando e onde começou, de que maneira, qual a motivação para ser artista, quais suas experiências na área nas artes?

Apêndice IV: Modelo das Perguntas-Guia de Investigação Científica Aplicada ao NATA.

***PERGUNTAS-GUIA DE INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA APLICADO AO NÚCLEO
AFRO-BRASILEIRA DE TEATRO DE ALAGOINHAS - NATA.***

Nome Completo _____

Nome Artístico _____

Data de Nascimento _____/_____/_____

Data da resposta _____/_____/_____

6. O que é teatro negro na concepção do grupo e/ou para você?
7. O grupo se define como Teatro Negro?
8. Como se define ou se apresenta (se coloca) o NATA: teatro negro, teatro preto de Candomblé, teatro ancestral, teatro ritualístico?
9. O trabalho do grupo é político? Por quê?
10. Para o NATA a cor da pele preta é um ponto a ser fundamental para os atuantes e as encenações do Núcleo, ou seja, para compor o Núcleo e/ou para as participações de convidados levou-se em consideração essa questão?
11. No teatro hegemônico branqueado brasileiro, o texto (textocentrismo) foi e é a espinha dorsal, seguindo os moldes francês, na cena; no caso do NATA, qual o espaço do texto? E o que poderia, caso tenha dito, ser a base central do teatro negro produzido pelo Núcleo?
12. Como o NATA se relaciona com a caixa-preta e/ou a quarta parede do teatro? Os espetáculos seguem esse modelo? Existe o contato/participação entre os atuantes e o público?
13. Como, de que maneira, de qual forma o NATA enfrenta a estrutura dramática eurocêntrica?
14. Como o Núcleo compreende o teatro em diálogo com Canto, Dança e Religiosidade?
15. Como as múltiplas linguagens artísticas aparecem nos espetáculos e na preparação cênica?
16. O Abdias Nascimento ao pintar seus quadros com tema relacionado ao Candomblé expressa no livro *Os Orixás do Abdias*, que para além das estruturas estéticas, formas, teor de cores, etc, percebia como uma exigência vital, “peripécia espiritual e cultural do afro-brasileiro” ao tratar sobre o Candomblé, o NATA tem essa mesma dimensão/visão, ou tudo tem o mesmo peso em suas criações? (Pensando a pergunta tanto para o atuante, em seu processo de criação como ator, bem como, no processo de direção e dramaturgia para Onisajé e seus colaboradores/parceiros).
17. De que forma a narrativa mito-poética é aprofundada no NATA?
18. Como a dramaturgia do “Siré Obá” foi construída? Qual a base do texto e da encenação? (Para a dramaturgia do espetáculo).

19. O que representa/representou encenar ‘Siré Obá’? (Para os atores do espetáculo)
20. O projeto *Oná Ilú Ayê – Saindo para os Caminhos do Mundo*, teve como objetivo promover o intercâmbio do espetáculo “Siré Obá” em quatro Comunidades de Santo, quais foram essas comunidades e o motivo da escolha?
21. O que representa/representou encenar “Ogum- Deus e Homem”? (Para os atuantes do espetáculo)
22. O que representa/representou encenar “Exu- A Boca do Universo”? (Para os atuantes do espetáculo)
23. O que representa/representou encenar “Oxum”? (Para os atuantes do espetáculo)
24. Qual a diferença entre atuante e ator para a encenadora Onisajé? Qual a definição de atuante?
25. Como o mito/itan se apresenta na sua vida como Yakekerê, como encenadora e dramaturga? (Para Onisajé)
26. Existe uma relação entre as discussões de gênero e raça, isto é, da mulher negra no espetáculo Oxum, como você acredita que o espetáculo contribui/contribuiu para rupturas históricas e/ou para reflexões sociais na atualidade? (Para a encenadora, atuantes e dramaturgia da peça)
27. Exu foi e é um dos Orixás mais demonizado pela cultura/religiosidade branca racista, de que forma o espetáculo procurou por meio do texto, das encenações, da poética e da estética criada combater tal pensamento? (Para a encenadora, atuantes e dramaturgia da peça)
28. “Oxum” é uma peça que parte do mito sobre o Orixá para compor uma narrativa poética da cena, mas em que ponto o espetáculo transcende o universo mitológico para trazer referências do campo religioso para quem não conhece e/ou frequenta o Candomblé? (Para a encenadora, atuantes e dramaturgia da peça)
29. É percebido que um dos objetivos do Núcleo é combater o racismo e falar de visibilidade para a população afro-brasileira, e de forma mais objetiva trazer a religiosidade como tema para também desconstruir a visão negativa das religiões de matriz africana, mas no campo na cena/poético/estético o que metodologicamente o NATA pode contribuir para as artes cênicas? Ou em outras palavras, o processo de preparação do atuante, as escolhas, a forma de criar cenas, como acontece? (Para Onisajé e os atuantes)
30. Como ocorre o processo de ativação do corpo ancestral? Seria essa uma forma particular desenvolvida pela encenadora Onisajé para trabalhar com o NATA e em suas preparações cênicas? (Para Onisajé)
31. Nota-se que o NATA dialoga com perspectivas presentes no teatro brechtiano e de *Eugenio Barba*. *Existe também algum pensamento desenvolvido e ou autores africanos e pan-africanistas que aparecem?*
32. *O NATA se propõe a não fazer representação e sim apresentação, ou seja, apresentação de sua cultura, histórias e memórias. Como o grupo compreende o sentido de representação e de apresentação?*
33. *Podemos dizer que o teatro negro que o NATA produziu é ritualístico? Por quais motivos/características? E o que é o teatro ritualístico?*

34. *Como o teatro afrocentrado ou afrografado passa pelos processos e espetáculos do Núcleo?*
35. *Existe/existiu intercâmbio entre o NATA e outros grupos de teatro negro? Com participação de atores de outras áreas de teatro, de direção ou ainda de cursos e oficinas com o objetivo de encontros para pensar o teatro negro na teoria e prática para além do Fórum de Performance Negra?*
36. *Qual a participação e a atuação do NATA e seus artistas nos FPN que tivemos?*
37. *Para além do palco, como o NATA atuou ao longo de 20 anos? O que já fez em termos de trabalhos, de oficiais e com relação ao terreiro de Alagoinhas?*
38. *O fato do logo do grupo ser uma simbologia ao Orixá Exu, contém alguma relação com sua característica de ser abridor de caminhos e mensageiro?*
39. *E como foi o processo de escolha e de criação do logo? (Para o criador).*
40. *Qual o eixo torneador/suleador dos espetáculos do NATA?*
41. *Comente a afirmação: Para o NATA, o Candomblé é visto para além do sentido religioso e de fé, pois contribui para o fortalecimento do sentido de pertencer – de fazer parte de um grupo, de uma cultura e de um lugar, do sentido de coletividade.*
42. *Como ocorreu o processo de preparação dos espetáculos, tanto conceitual como imagético do NATA?*
43. *O que foi e como aconteceu/ se desenvolveu a plataforma de criação cênica, pautada na ancestralidade e no diálogo passado e presente?*
44. *Acredita na possibilidade do NATA voltar a se reunir para outras montagens?*
45. *Gostaria de acrescentar alguma informação que ache importante e que não tenha aparecido aqui? Alguma experiência e vivência que gostaria de compartilhar.*

3. ANEXO

Anexo I: Modelo de Termo de Autorização para Liberação de Uso da Imagem e das Falas/depoimentos.

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM, DEPOIMENTOS E INFORMAÇÕES SOBRE TRAJETÓRIA DE VIDA, ACADÊMICA E /OU ARTÍSTICA.

Eu, _____, CPF/CNPJ _____, RG(somente pessoa física _____), após conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa especificados no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), AUTORIZO, através do presente termo, o pesquisador Heverton Luis Barros Reis, portador do CPF 022.603.415-19 e do RG 13812861-86 a utilização de minha imagem, depoimento e informações sobre minha trajetória de vida, acadêmica e/ou artística, estando ciente do uso a ser vinculado ao material impresso ou digital da Dissertação de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos (UFBA), bem como, para demais usos científicos e de estudos posteriores em publicações como artigos, livros e/ou outros meios, sem limitação de tempo, fronteiras geográficas, número de exposições/reprodução.

Esta autorização inclui ainda, a utilização das informações dadas em livre vontade, para futuro uso em comunicação ao público, seja através de CD, DVD, radiodifusão, televisão aberta ou fechada e/ou por assinatura, bem como por streaming e sua propagação pela internet, independente de como o sinal será transmitido, certo que o material terá a intenção de produção intelectual, acadêmica e de toda forma de compartilhamento de conhecimento e saberes.

Por fim, afirmo que na condição de titulares dos direitos patrimoniais, conforme expresso na Legislação de direitos do autor (Lei dos Direitos Autorais N° 9.610/98), o mestrando Heverton Luis Barros Reis e a Universidade Federal da Bahia e seu Departamento de Programa de Pós-Graduação Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos poderá dispor de forma livre, seja por si ou por terceiros por eles autorizados, seja, no todo ou em parte, seja no Brasil e/ou no exterior, seja a título gratuito ou oneroso, seus direitos sobre a mesma, nas Leis que resguardam os direitos das crianças e adolescentes (Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA, Lei N.º 8.069/ 1990), dos idosos (Estatuto do Idoso, Lei N.º 10.741/2003) e das pessoas com deficiência (Decreto n.º 3.298/1999, alterado pelo Decreto N° 5.296/2004), não cabendo a minha pessoa, na condição de entrevistado, gravado, e/ou fotografado, qualquer direito e/ou remuneração, a qualquer tempo e título.

Data: _____/_____/_____

Assinatura: _____