

O TEATRO NEGRO NO BRASIL: PERSPECTIVAS CRÍTICAS¹

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
CNPq

O Brasil tem a maior população negra fora da África e a segunda maior do mundo, responsável pelo número mais elevado de africanos “importados” das distintas partes do continente africano. Dessa maneira, nosso país, escravista por mais de trezentos anos e reestruturado por conceitos republicanos, impôs e estimulou conceituações de nacionalidade que determinaram um discurso cultural muito distante de nossa diversidade cultural e étnica. Mais de cem anos se passaram desde o período da escravidão e, não obstante, as marcas desse período ainda se fazem presentes na sociedade atual sob a forma do racismo, velado ou não. Existem aqueles que ainda afirmam que não há preconceito no país, que o Brasil é uma nação miscigenada, na qual não existe a possibilidade de fazer a distinção entre brancos e negros. No entanto, essas assertivas nos levam a alguns questionamentos: como explicar que a maioria dos sujeitos que vive nas periferias do país seja composta por negros? Até que ponto podemos falar que abolimos a escravidão, uma vez que o negro segue sendo desvalorizado e lutando pelos direitos que, no nível teórico e sociopolítico, deveriam ser iguais, independentemente da cor da pele?

Se levamos em consideração o contexto histórico, sabemos que, a partir da década de 1930, se consolidou no país o mito da democracia racial. Através das décadas foram propostas ações de combate ao racismo e foram realizadas constantes tentativas de organização cultural e política dos negros brasileiros, assim como a busca de implementação de políticas que tentam superar as desigualdades sociais. Sugestão de alteração da primeira parte do período pelo fato de que não foram “as décadas” o meio através do qual as

¹ Uma versão em espanhol deste texto foi apresentada na XI Jornadas Andinas Latino-Americanas – JALLA 2014, em Heredia, Costa Rica e partes do mesmo integraram o *corpus* de análise de outras publicações.

ações de combate foram propostas: Durante décadas foram propostas ações de combate ao racismo e realizadas...

Por outro lado, podemos dizer que, atualmente, o país vem passando por transformações, ou seja, a diversidade e a expressão afro-brasileira vêm somando valor ao Brasil no cenário global. Nessa linha, também se pode observar que os estudos acerca da temática do negro, no âmbito da literatura brasileira, já não estão mais numa dimensão tão incipiente. Pode-se considerar, portanto, que a cultura negra no Brasil tem sido motivo de investigações nos últimos anos. A título de exemplo, já se pode constatar que temos distintos trabalhos desenvolvidos e relacionados principalmente ao campo da narrativa (romances e contos) e da poesia. Não obstante, há poucos estudos que se dedicam à análise dos textos dramáticos e de suas respectivas propostas espetaculares, isto é, o teatro negro ainda é pouco estudado no âmbito nacional. Por questões distintas – mercado editorial, divulgação, formação de público leitor etc. – e outros fatores alheios a nosso entendimento, é de conhecimento de muitos que hoje, ainda, há poucas publicações de peças que apresentam a temática negra e se sabe que o escasso material existente tem circulação restrita a espaços específicos. Acredito que um dos motivos dessa lacuna na crítica literária e teatral relacionada ao teatro negro tem a ver com os editoriais que ainda não investem em publicações de peças escritas pelos artistas e grupos de teatro negros que existem no território brasileiro. Outro fator que contribui para esse aspecto negativo tem a ver com o fato de que não se conhece – pela dimensão territorial do Brasil – a quantidade exata de grupos que estão desenvolvendo propostas artísticas (escritas dramáticas e montagens) sobre teatro negro; muitos o fazem de forma isolada em seus respectivos estados e cidades. O mesmo ocorre com as investigações sobre o tema, pois ainda que saibamos e tenhamos ciência da existência de pesquisas acerca do teatro negro – e suas inter-relações no campo do teatro tradicional, da performance, dos rituais e das manifestações performáticas –, essas estão fragmentadas por todo o país. Ainda assim, apesar dessa realidade eminente, devo destacar que há alguns pesquisadores, críticos, autores e grupos de teatro que se dedicam às investigações e

divulgação da cultura afro-brasileira configurada por meio das artes performáticas. Para ratificar meu discurso posso citar, na área teatral, entre outros, a dramaturgia do autor paulista, Allan da Rosa; dos baianos Aldri Anunciação e Fernanda Julia; da mineira Cidinha da Silva; como também os trabalhos espetaculares do grupo carioca, *Cia dos Comuns*²; dos baianos *Bando Teatro Olodum* e *Cia Teatro Nata*; dos grupos mineiros *Teatro Negro e Atitude*, *Cia SeráQuê?* e *Cia Burlantis*; do coletivo brasileiro *Grupo de Teatro Cabeça Feita*, da atriz, poeta, narradora e dramaturga, Cristiane Sobral, primeira atriz negra a se graduar pela UnB – Universidade de Brasília.

Falar de teatro negro no Brasil merece uma reflexão mais profunda, com um olhar analítico mais detido nos autores e grupos que se dedicam às produções cênicas negras. Entretanto, a crítica teatral hegemônica brasileira não dá peso relevante ao campo dos estudos relacionados com a cultura negra no teatro. Devo destacar que, em minha perspectiva crítica, 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. Considero também que esse teatro traz para discussão os lugares e os contextos em que os negros são – e estão – representados em nossas sociedades. Nesse sentido, defendo a ideia de que quando tratamos do teatro negro devemos assumir uma postura política e ideológica para ler e analisar as propostas dramáticas e espetaculares realizadas e, por sua vez, esse compromisso deve fazer parte da crítica teatral que nos interessa.

Para falar de teatro negro, não posso deixar de mencionar a importância do trabalho de Abdias Nascimento (1914-2011), que, junto com outros companheiros, fundou o TEN – Teatro Experimental do Negro, em 1944; grupo que se converteu em ícone sobre a divulgação do teatro feito por e para o negro e que deixou um grande legado para todos os outros grupos e

² Sobre os trabalhos da *Cia dos Comuns*, publiquei o texto “A cultura negra e seus questionamentos na produção dramatúrgica/espetacular contemporânea” (2011).

coletivos que, na atualidade, se dedicam aos estudos acerca da cultura afro-brasileira.

Como já evidenciei, no Brasil, a grande dificuldade para os estudos do teatro negro tem a ver com a falta de publicação dos trabalhos que são desenvolvidos nos distintos estados que cobrem o território brasileiro, porém, a partir de minha perspectiva analítica, eu sim reconheço que, como já mencionado, há distintos grupos e jovens autores que se dedicam à montagem e à escrita de textos dramáticos que têm o negro e sua cultura como ponto de vista interno de suas obras. Para este trabalho trago, para uma breve reflexão, as peças *Da Cabula*, de Allan da Rosa, *Namíbia, não!*; de Aldri Anunciação e *Galanga, Chico Rei*, espetáculo com dramaturgia e canções de Paulo César Pinheiro, direção de João das Neves, direção musical de Titane, e protagonizado por Maurício Tizumba, juntamente com um elenco de atores negros de Minas Gerais.

Allan Santos da Rosa nasceu em São Paulo, em Taboão da Serra, em 10 de abril de 1976, e cresceu no bairro de Americanópolis. Fez o mestrado na USP, onde, em 2009, defendeu a dissertação intitulada *Imaginário, Corpo e Caneta – Matriz Afro-brasileira em Educação de Jovens e Adultos*. É autor de crônicas, contos, peças teatrais e poesias. *Da Cabula* é uma obra em que o autor assume uma escrita comprometida com a enunciação do negro e sua integração na sociedade. Nei Lopes, na apresentação do livro, comenta que “o texto de Allan da Rosa quer e consegue dinamitar e implodir as torres desta sociedade excludente” (ROSA, 2008, p. 14), ou seja, a sociedade brasileira. A personagem protagonista é Dona Filomena da Cabula, uma mulher negra, empregada doméstica, analfabeta e que tem como grande sonho aprender a ler para poder mudar sua perspectiva de vida. Foi casada – iludida por um sujeito que se dizia empresário em Minas Gerais –, deixa a casa de sua mãe (personagem que se personifica em seus sonhos no desenvolvimento das ações dramáticas), teve uma filha e a perde para a vida.

Filomena da Cabula é o tipo de personagem complexa e cheia de representações semânticas. Trabalha o dia todo e, pela noite, vai para a escola com o objetivo de aprender as letras; é motivo de piada dos patrões que

acreditam que, pelo fato de ser negra, pobre e empregada, não tinha que estudar:

ADELAIDE – Calvino, ela quer aprender a ler, quer saber de contrato, viajar em estória, em livro.

(O marido mastiga, tom de desdém, e fala alto, quer ser ouvido lá longe por Filomena.)

CALVINO – Como era o nome daquele barão?... Duque?... Que cozinhou as orelhas do escravo fujão... Ca... não, esse era outro. Como que chamava mesmo?... Ah, tu não sabes de nada, fica só na novelinha e butique. Não se interessa pelo conhecimento, pela cultura. *(Enche a boca com nova garfada.)* Deixa, nome é detalhe. Teve um amigo de vovô, papai que contou: o negão lá queria ler, essa mesma conversa aí... Ele arrancou as pálpebras do cabra, faca afiadinha, não mandou ninguém, não: foi e fez... Ué, não queria ver a luz? Então ficou arregalado noite e dia.

(Adelaide enojada se retorce, apóia os cotovelos na mesa, percebe a falta de etiqueta e se recompõe.)

CALVINO – Brincadeira, mor... é brincadeira... desculpa.

(Calvino termina a refeição, faz o sinal da cruz e deixa o prato na mesa, com muita comida.) (ROSA, 2008, p. 22).

Depois do ocorrido, Filomena decide abandonar o emprego. Tal fato nos permite notar uma grande contradição no discurso do patrão. Quando comenta com a professora que deixou o emprego na casa do senhor Calvino Farias, por não mais suportar ganhar muito pouco e escutar os insultos, a professora comenta: “Calvino Farias? Nossa! Ele ganhou o Prêmio Nacional de Empreendedor Cultural do Ano. Apóia cultura do Nordeste, dá verba para pesquisar sociedade africana...” (ROSA, 2008, p. 25). A fala da professora revela a posição de muitos políticos e figuras públicas da sociedade brasileira que apresentam um discurso politicamente correto para a coletividade e, no nível pessoal, expressa todo o preconceito relacionado com os menos favorecidos social e intelectualmente.

Para tentar mudar de vida, Filomena aluga um quarto numa favela e, com o pouco dinheiro que ganhou por ter deixado seu trabalho como empregada doméstica, paga um espaço para trabalhar numa feira vendendo pequenas mercadorias. Não obstante, seu sofrimento não muda, apenas é aguçado, pois como argumenta Conceição Evaristo, “Filomena da Cabula transitava em espaços delimitados”. Agora, ela é “dona de seu destino”, tem seu negócio, mas tem que acordar de madrugada para pegar o ônibus que a

levará ao novo trabalho, de onde sai muito tarde, esgotada e já não tem energia para ir à escola para dar continuidade a seu processo de alfabetização. Em princípio, a personagem acredita que conseguirá fazer as tarefas em casa, mas quando chega a casa, ainda que se encha de café, seu corpo pesa mais que seus desejos de se manter acordada e quase sempre termina dormindo sobre os cadernos. Evaristo ainda argumenta: “Filomena, como muitas pessoas que ainda hoje não dominam a leitura e a escrita, vivia uma cidadania mutilada, inconclusa, em uma sociedade que se organiza a partir de leis, decretos, documentos, papéis, todos grafados, assinados, letras...” (EVARISTO, in: ROSA, 2008, contracapa do livro). Nesse contexto, salta à vista alguns questionamentos: em que lugar se insere o discurso desses marginalizados? Quais estratégias são de fato eficazes para que as vozes oprimidas possam ser representadas dentro do discurso hegemônico?

Um dos pontos fortes da dramaturgia de Allan da Rosa é a inserção do universo onírico em seu texto. Do esgotamento de Filomena, de seus traços de escrita como uma tentativa de escritura de si e para si, surge Flores Vermelhas, personagem do universo onírico que transmite à dramaturgia o acesso a uma representação mnemônica que desvela não apenas características simples e sensíveis da personagem, mas também imprime à dramaturgia ecos de vozes que se interconectam com o imaginário negro e da cultura de seus ancestrais:

Vendaval: um moleque entre meus joelhos. Surge minha filha, meu genro. Quanto abraço! Pauline luzindo no sol, mirando montanhas, inspirando o ar do litoral. Saudade salga meus cílios. Fazer o quê? Mãe tem que aceitar a trilha da cria... Levo o traquinas pra passear. Ele dá piruetas, vem com chamego pedir moeda pro sorvete. Danado. (ROSA, 2008, p. 56).

O sangue riscava minha pele negra, rios rasos de carne, arranhões dos espinhos. Veloz eu ia rompendo emaranhados de arbustos, pisando gramas selvagens, pedregulhos. Meu sangue se mesclando às flores e frutos. Permanecendo eu, me ficando, me deixando no que nasce do tempo verde. Procriando movimento, rasante, devassando o magnífico horizonte, fertilizando a beira das ribanceiras. Me deixando futura no caminho, meu apetite de espaço e de ternura. (ROSA, 2008, p. 66).

Eu, Filomena da Cabula, vou preparando um ebó, lavrando com sabores e cantos, de cores, a terra porosa. Prestando reverência. Quanto do mar escoou pó estas raízes? Quanto de suplício e flagelo na casca dessas árvores? Quanto de balanço banzeiro das ondas no nervo dessa terra? [...] (ROSA, 2008, p. 81).

Nas palavras de Evaristo, “[a] personagem imagina e constrói na escrita outra história para si e para os seus. Uma memória longínqua, ancestral, permite e induz a sonhos.”(EVARISTO, in: ROSA, 2008, contracapa do livro).

Não há como não deixar de notar as marcas semânticas que integram o texto dramático e a proposta estética do autor quando incorpora o sonho – que é corporificado cenicamente – a seu texto, pois essa estratégia imprime à peça uma aproximação com o universo da fabulação que integra a cultura afro em suas distintas formas representacionais. A encruzilhada vivida pela personagem Filomena da Cabula se converte em um mote enunciador do negro agente e mediador de sua própria condição.

*Namíbia, não!*³, de Aldri Anunciação – autor e ator do espetáculo, estreado em 17 de março de 2011, junto com o ator Flávio Bauraqui⁴ e sob a direção de Lázaro Ramos – também tem como elemento de enunciação a vida do negro, mas aqui, diferentemente do texto de Allan da Rosa, esse sujeito não está representado sob o olhar das classes menos favorecidas da sociedade brasileira: as personagens do texto trazidas para a cena são dois primos, André e Antônio, que pertencem à classe média. Eles tiveram acesso à educação – ambos são advogados –, têm reconhecimento social, mas são surpreendidos por uma Medida Provisória do Governo brasileiro que obriga a todos os cidadãos com características que indiquem ascendência africana – no texto nomeados como sujeitos com melanina acentuada – a regressar a seus países de origem. Todos devem ser capturados e devolvidos às nações de África sob o pretexto de “corrigir” o erro histórico da escravização dos africanos nas terras brasileiras. A história recebe uma leitura futurista, pois, segundo as orientações

³ O texto foi o ganhador do *Prêmio Jabuti de Literatura*, na categoria Juvenil. Fragmentos de imagens do espetáculo com algumas falas sobre a montagem podem ser vistos em: <https://www.youtube.com/watch?v=ykdtjtW2ReY>.

⁴ Atualmente, o parceiro de cena de Aldri Anunciação no espetáculo é o ator Sérgio Menezes.

do autor, as ações do texto devem passar cinco anos adiante do tempo atual de sua montagem.

É interessante observar que o autor propõe com seu texto uma leitura crítica sobre a situação dos negros no país e, nesse caso, a questão do preconceito não se limita aos pobres, como foi evidenciado anteriormente. Busca-se demonstrar que a discriminação não se centra somente na população negra das periferias e nos pobres. Segundo o olhar crítico de Henry Thorau,

[a] peça evita, conseqüentemente, elementos folclóricos do morro, do afrossincretismo, do carnaval, mas também não entra no campo da *sexual otherness*, de certas construções de virilidade e de feminilidade. Ela não se define dentro do esquema da alteridade e da diferença cultural. Ao contrário. Os dois protagonistas funcionam perfeitamente na sociedade, eles representam a normalidade. A diferença se reduz unicamente à cor. A cor é o crime! Esse fato real-simbólico aumenta o medo dos antagonistas, que define a ameaça para o sistema estabelecido. (THORAU, 2014, p. 243).

O autor chama a atenção para o fato de Aldri Anunciação não se deter nos aspectos geralmente comuns quando se trata do teatro negro, ou seja, o texto não se fixa em relatar a situação das personagens que vivem na periferia, como comentei em relação à peça de Allan da Rosa, ou à questão da religião, outro elemento que costuma aparecer nos textos com a temática afro. Não obstante, Anunciação também propõe uma reflexão sobre o lugar do negro na sociedade contemporânea e isso é feito através de uma visão irônica e, muitas vezes até cômica, como podemos observar a partir dos diálogos dos primos:

ANDRÉ – Basta, Antônio, Cansei dessa história de Melanina Acentuada... De melanina exaltada... Destrambelhada!

ANTÔNIO – (*surpreso*) O que isso, André? Você vai aceitar essa Medida Provisória desastrosa, que acha que está fazendo um favor para gente? (*irritando-se*) Não vai me dizer agora que você quer ir para aquela terra estranha?

ANDRÉ – (*surpreso*) Como assim terra estranha? Vai querer negar agora? Vai negar sua origem? Sua cultura?

ANTÔNIO – (*irritado*) – Eu não estou negando nada! Somente estou lhe dizendo que a África para mim, hoje é um continente estranho. Não conheço ninguém lá!

ANDRÉ – E nossos parentes que ficaram lá?

ANTÔNIO – Devem estar cagando para mim! Cagando para você! Assim como o mundo caga pra eles! André! Você acha o quê? Que a gente vai chegar lá e vai ser recebido com honrarias no aeroporto? (*Antônio pulando pela sala, em alegria*)

irônica) Fogos de artifícios para receber os parentes que se foram séculos atrás e nunca mais mandaram notícias! (ANUNCIAÇÃO, 2012, p. 52-53)

A crítica está no fato de que hoje em dia já não temos contato com as nações de África, muito menos sabemos a origem das populações negras e de nossos ancestrais. O discurso assume um tom de contestação que nos faz voltar o olhar para nós mesmos e para a relação com a quantidade de melanina que possuímos em nossos corpos e que, muitas vezes, determina o lugar de pertença social: Glória Maria, a famosa jornalista, é detida enquanto participa de um programa de entrevistas, e, nesse caso, não se “valoriza” sua posição social. E o que passará com os outros: Jayme Sodré, Ney Lopes, Neginho da Beija-Flor, Benedita da Silva, Milton Nascimento – todos, de alguma maneira também conhecidos no cenário intelectual e artístico brasileiro –, a padroeira do Brasil, Nossa Senhora Aparecida, entre outros? Todos serão deportados. No entanto, segundo a discussão dos primos, Camila Pitanga – atriz negra, famosa, mas com a pele mais clara – será um caso facultativo, ou seja, ela poderá escolher... mas o que se passará com os que têm vitiligo? Jogam a pergunta em tom de piada e ironia, ou seja, o questionamento fica como uma provocação latente para o olhar do leitor/espectador.

Leda Martins afirma que “A cultura negra é o lugar das encruzilhadas”. (MARTINS, 2002, p. 73). Venho retomando esse argumento de Martins em distintos trabalhos teóricos por considerá-lo fundamental para as discussões relacionadas com o negro e sua cultura. Considero a “encruzilhada” um signo relevante para discutir e tratar as questões afro-brasileiras. É interessante que nos lembremos de que a encruzilhada é um lugar de encontro e desencontro, passagem, interseção, mediação, entrecruzamento. Como espaço de trânsito e deslocamento, na encruzilhada, deparamos com um ponto de interseção, um lugar em que os corpos se cruzam e são cruzados, tocados. Nesse encontro com o outro – princípio da Alteridade –, algo de um se impregna no outro e vice-versa. É estabelecido o contato. A cultura negra se nutre desse contato, da negociação, do intercâmbio de memórias alternas que se entrecruzam e são reconfiguradas.

A partir dessas palavras preliminares é que me interessa discutir o espetáculo *Galanga, Chico Rei*, montagem que estreou em novembro de 2011, no Rio de Janeiro. O espetáculo utiliza o ritual do Congado para contar a vida de Chico, rei de uma tribo do Congo, que chegou ao Brasil como escravizado, convertendo-se mais tarde em dono de uma mina e responsável pela compra e liberdade de centenas de irmãos negros. Um enredo aparentemente simples: Galanga Conguamba Ibiála Chana, rei gongo, descendente do invencível Aluquene, um homem lendário que fundou, povoou e unificou o Império do Gongo:

Quando Galanga assumiu o Império de Aluquene ele tinha apenas 27 anos, e com um casal de filhos: Muzinga, o menino e a menina Itúlo, com 8. Casou, portanto, com 16, e com uma prima nobre chamada Djalô. Djalô Dembayaia Ufalá. A situação que ele encontrou no Reinado do Gongo era de confusão. Muitas tribos brigando. A África, naquela época, era que espalhava escravo pelo mundo afora. O maior exportador de **gado** negro: **a gente, né?** É, não era só o branco, não! Tribo que ganhava guerra com outra vendia os derrotados pros mercadores de cativo. Negro **vendendo** negro. Foi assim que a nossa raça se espalhou por toda a Terra. (PINHEIRO, s. d., s. p., grifos meus).

Esse trecho nos mostra não somente a origem da personagem Galanga, Chico Rei, mas também nos permite estabelecer algumas considerações históricas acerca do papel da escravidão na formação da cultura afro-brasileira. Tendo em conta o citado, evidencia-se que os negros também eram escravizados em seus próprios países. No entanto, chama-me a atenção o tom irônico que é levado à cena: “O maior exportador de **gado** negro: **a gente, né?** [...] Negro **vendendo** negro”. O ator/personagem ironiza ao fazer referência a si mesmo. Nesse momento, seu corpo passa a representar um macrossigno, um espaço de legitimação e de representação das identidades negras, não se refere mais ao **uno**, mas sim assume identidades múltiplas e coletivas.

O texto dramático explicita a história de Galanga e, por sua vez, coloca em xeque a temática dos negreiros, da travessia diaspórica e do processo de apagamento e silenciamento da memória dos escravizados, por meio da imposição da religião cristã:

Conveniente com a Coroa Portuguesa, no que diz respeito à escravidão, a Santa Fé mandava padres para batizar essa ralé escura, porque ninguém podia embarcar sem água benta. [...]

Todas as mulheres ganhavam o nome de Maria, e os homens o de FRANCISCO. Depois da “festa” do batizado vinham os conquistadores, os donos do rebanho, para marcar a **manada** com ferro em brasa na bunda.

O bando de Galanga, sua comitiva, era de 191 homens. Ali, naquela areia de mar africano, Galanga já virou Chico. E veio cumprir seu destino em terras brasileiras. Tinha 34 anos, Muzinga, seu filho, 17. E Itúlo, sua princesa, 15 primaveras. O porão do navio tava cheio. Mais de 400 peças. [...]

Com 12 dias de viagem roncou trovoadas, riscou relâmpago, caiu raio. [...]

O mar jogava o negreiro feito peteca, de um lado pro outro. A embarcação começou a adernar. Pra aliviar o peso e equilibrar o lastro, lançaram carga fora. Era caixote, barril, cesto, corda, ferros. Tudo que pesava. **E pretos. Muitos pretos. Muitos.** Quase a metade embarcada. Numa dessas levas foram juntas pro fundo do oceano a Rainha DAJLÔ DEMBAYAIA UFALÁ e a princesa Itúlo, que significa flor. Duas Marias. Duas flores negras em oferenda a Iemanjá. Galanga só soube quando a tormenta passou. Trancou com a chave da tristeza a porta do coração e nunca mais abriu. (PINHEIRO, s. d., s. p., grifos meus e maiúsculas do autor).

A viagem diaspórica de Galanga, como a de todos os escravizados, é configurada por meio da vivência do luto e do trauma. A travessia é confrontada com seus sofrimentos. Já em terras brasileiras, em São Sebastião do Rio de Janeiro, Galanga é mais uma vez “remarcado” com o carimbo de um senhor de escravos, mineiro de Vila Rica de Ouro Preto, que se interessou por ele e por quase todos os seus. Foi no trabalho do garimpo que Galanga, muito astutamente, guardava o pó de ouro em seu cabelo, lavando-o pela noite numa bacia e o enterrando debaixo de uma árvore perto da casa grande. Dessa forma, ele conseguiu comprar sua liberdade, a de seu filho, a dos seus e a de negros de outras nações de África. Em Ouro Preto, Chico Rei fez sua história. Ao comprar sua liberdade, casou-se com uma mulata, Dominga, filha de um sacristão da Igreja, excelente dançarina nas festas dos brancos e nos rituais africanos:

[...] seu corpo parecia sair das águas do mar, feito a imagem do Rosário, indo pros rios visitar a dona da água doce.

Era o balé da maré com a dança da cachoeira. Dominga – Cavalinho de Iemanjá e d'Oxum. (PINHEIRO, s. d., s. p.).

A citação coloca em contato tanto o ritual do Congado, a partir da evocação da imagem do Rosário, quanto o do Candomblé, ao fazer menção à personagem Dominga como “cavalo de Iemanjá e de Oxum”. As religiões afro-brasileiras são corporificadas e clamadas à cena. É estabelecido um elo simbólico que traz o corpo negro para o centro do discurso. Corpo esse que evoca uma pulsão diferenciada, um corpo território cheio de sentidos, como se fosse uma “encruzilhada” de signos múltiplos.

Chico Rei conseguiu comprar a mina de seu ex-dono e se tornou rico. Apesar das altas taxas de juros, sempre esteve em dia com o Quinto de Portugal e, com suas posses, construiu belas igrejas com as paredes folheadas com seu ouro:

Foi assim com a do Rosário e a de Santa Efigênia. E foi aí que, na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Chico fez a primeira festa do Congado do Brasil. [...] Usando esse mote Chico foi coroado Rei de novo, com o consentimento, em plena Colônia, da Coroa Portuguesa.
Foi o Congado do Rosário a primeira festa. Que se espalhou depois pelas Gerais de Minas. E Chico-Rei virou Galanga de novo. (PINHEIRO, s. d., s. p.).

Descrever os detalhes desse texto dramático me parece relevante para refletir sobre o texto espetacular, que inova desde o início. O espetáculo cênico-musical é apresentado em um espaço alternativo – um galpão⁵; assim que o público entra no espaço, depara-se com instrumentos musicais de percussão (caixas, gungas), bastões, estandartes com as imagens dos santos negros – São Benedito, Santa Efigênia e Divino Espírito Santo, à direita; Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês e Nossa Senhora Aparecida, à esquerda –; ao fundo, um púlpito com santos, rosários e velas. O espectador é levado ao campo simbólico de um ritual afrodescendente e, pelas leituras dos objetos de cena, entende que o ambiente traz elementos que integram o ritual do Congado⁶ com seus elementos e códigos semânticos.

⁵ Apesar de ter sido apresentado em outros espaços, a estreia do espetáculo *Galanga, Chico Rei* foi no Teatro Municipal do Jockey, no Rio de Janeiro, em 18 de novembro de 2011. Eu o assisti no Espaço Cultural Tambor Mineiro, gerido por Maurício Tizumba, em 14 de janeiro de 2012 e outras vezes, em 2013, no mesmo espaço. Para ver um fragmento da montagem, acesse o link: <http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowIBt-s>.

⁶ É necessário esclarecer que a prática das festas/rituais de Congado não são particularidades de Minas Gerais. As Festas de Reinado no Brasil com devoção aos santos negros, como Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, são tradições mantidas em diversas localidades, que têm como destaque, além de Minas Gerais, estados como São Paulo e Goiás. Também existem grupos do Rio Grande do Sul até o Pará, que, ainda que estejam isolados, conseguiram resistir e se reinventaram e seguem fazendo suas festas, como no

Como em outros espetáculos que tratam da questão dos negros, *Galanga, Chico Rei* também traz para cena a presença do *griot*, o grande sábio, o velho contador de histórias, através da personagem Pai Grande (interpretado por Maurício Tizumba): “Quem é esse rei do Congo que aqui todo mundo reverencia?” A resposta se dá por meio do relato da história de Chico Rei, a partir dos tecidos de reminiscências mnemônicas, através da vivência cênica do rito afroreligioso pelos atores, que respondem ao toque das caixas e com o som sincronizado das gungas em seus pés. O enredo vai sendo reconstruído diante do olhar do espectador que assiste, ou melhor, que é convidado a ressignificar a narrativa histórico-mítica de Chico Rei. O velho *griot*, como nas nações de África, com sua sabedoria e ensinamentos, passa para os mais jovens a importância da personagem, seu valor e legado deixados para os negros.

A religião afro-brasileira também é evocada desde o início da montagem. A peça começa com um ritual de passagem, de recebimento de todos e a música se converte em uma fonte integrante da cena: “A rainha Ginga mandou dizer que a embaixada vai entrar. O terno de guarda vai receber, a sua rainha do Gongá. Catopé, Moçambique, Povo e Zambi.” (PINHEIRO, s. d., s. p.). Rainha Ginga e Pai Grande, como grandes sábios, recebem aos mais jovens para um encontro no qual se transmite a memória dos povos negros, suas conquistas e heranças para a história brasileira e, mais especificamente, para a manutenção e exaltação do Congado mineiro e brasileiro.

Pedir permissão para passar, dentro da cultura negra, é um ato simbólico de respeito e de valorização do espaço do outro – também é um sinal de respeito aos mais velhos, responsáveis pela transmissão dos saberes. Esta função *griot* também está presente nas comunidades que praticam o Congado, pois os reis e rainhas Congos (como os reis de São Benedito e rainhas de Santa Efigênia, de Nossa Senhora das Mercês, entre outros) são imagens importantes não só no ritual do Congado, mas, principalmente, nos bairros,

interior do Pará, na Vila da Juaba em Cametá – PA, o Bambaê do Rosário ou em Sergipe com os Cacumbis, Cheganças e Taiera, que mantém a tradição da Coroação, procissão e embaixadas.

pois esses senhores e senhoras, entre outras funções, orientam os jovens das comunidades sobre os distintos aspectos que se relacionam com suas vidas emocionais, pessoais, profissionais, são padrinhos e madrinhas de muitos e, simbolicamente, de todos.

Temos aqui outro ponto que comprova que esses pequenos atos de rememoração são *presentificados* no teatro negro brasileiro e que o aspecto da religiosidade se configura como um elemento fundamental de legitimação dessa forma artística, constituindo-se como um ato de *religare* da cultura afro-brasileira.

Galanga, Chico Rei, sem sombra a dúvidas, exalta os “estados de corpo”, propostos por Armindo Bião (2007, 2009), ao trazer e ressignificar a história de Chico Rei na cena, reconfigurando, assim, a memória dos negros a partir das canções que integram as festas dos reisados do Congado mineiro:

Louvado seja,
Meu Senhor, seja louvado
Já tá na hora
De ir embora
Esse Congado

Salve o nosso Quartel
Salve a nossa Bandeira
Salve a nossa Guarda
Salve São Benedito
Salve Santa Efigênia
Salve Nossa Senhora da Aparecida, a Padroeira do
Brasil
Salve Santo Antônio dos Pretos
Salve a Mãe Senhora do Rosário
Salve a Escrava Anastácia
Salve o Negrinho do Pastoreio
Salve o Rei Zumbi dos Palmares
Saravá Pai Joaquim
Saravá Vovó Cambinda

Salve o Candombe, Moçambique, Vilão
Marujos, Catopés e Caboclos

Salve Pai Grande
Salve o Capitão Tizumba
Salve os caciques Malungo
Zulu
Vissungo
Salve as zeladoras Zianda
Dominga

Saravá Zambiapongo
Salve o Congado de Minas Gerais

Salve Galanga Chico-Rei

Louvado seja,
Meu senhor, nosso festejo
Até pro ano
Quando volta,
Esse cortejo
de Angola (PINHEIRO, s. d., s. p.).

A partir desta reflexão quis trazer, por meio da obra e dos espetáculos aqui brevemente discutidos, alguns aspectos que integram o teatro negro e que, desde meu olhar crítico, deve ser levado em consideração para ler e discutir os textos e montagens que são configurados a partir desse lugar de enunciação e de elaboração. Não posso deixar de observar o ponto de vista interno de produção desses textos que, sim, têm os sujeitos afrodescendentes como objetivo de discussão e, por sua vez, também a ideia da formação de um público leitor negro – ou não – que se interesse pelas questões afro-brasileiras. Nesse sentido, posso afirmar que todos os textos analisados se constituem como dramaturgias representativas do teatro negro. Entretanto, como busquei argumentar com esta reflexão, as peças *Filomena da Cabula* e *Galanga, Chico Rei* estão mais direcionadas a uma camada social mais ampla; a primeira ao grupo dos marginalizados socialmente e a segunda a este grupo também, mas priorizando a reflexão para aqueles que se dedicam aos rituais do Congado. Por outro lado, *Namíbia, não!*, em princípio, atenderia a um público mais “privilegiado”, isto é, àqueles que tiveram – e ainda têm – acesso à educação e à cultura em geral.

Por fim, à guisa de conclusão, mas, de antemão, entendendo que não é possível concluir esta discussão nestas poucas linhas, gostaria de reiterar a urgência, em se tratando da crítica teatral brasileira, de integrar em seus posicionamentos mais discussões e trabalhos acerca das dramaturgias e propostas espetaculares feitas por, para e sobre o negro, assim como sobre suas identidades, ideologias, memórias – pessoais e coletivas –, religiões e seus distintos lugares de representação e posicionamentos sociais.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. A cultura negra e seus questionamentos na produção dramaturgica/espetacular contemporânea. In: DUARTE, Eduardo de Assis e FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (História, teoria, polêmica), v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 339-373.

ANUNCIAÇÃO, Aldri. *Namíbia, não!* Salvador: EDUFBA, 2012.

BIÃO, Armindo (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.

BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos*. Salvador: P&A Editora, 2009.

Galanga, Chico Rei. Fragmentos de Imagens do Espetáculo com depoimentos de Maurício Tizumba. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowlBt-s>. Acesso: 18 jun. 2014, às 21:38h.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. p. 69-92.

Namíbia, não! Fragmentos de Imagens do Espetáculo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pCsMowlBt-s>. Acesso: 19 jun. 2014, às 23:47h.

PINHEIRO, Paulo César. *Galanga Chico-Rei*. (não publicado – texto cedido por um dos atores do espetáculo, em 2011).

ROSA, Allan. *Da Cabula*. São Paulo: Global, 2008.

THORAU, Henry. Back to the roots? *Namíbia, Não!*, de Aldri Anunciação. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 43. p. 235-245, jan./jun. 2014. Brasília: UNB. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/issue/current/showToc>. Acesso: 19 jun. 2013, às 14:21h.