



GALANGA, CHICO REI!

Uma análise sobre a teatralidade do musical de João das Neves

GALANGA, CHICO REI!

An analysis about the theatricality of the João das Neves's musical

Tatiane Oliveira da Silva¹

Maria do P. Socorro Calixto Marques²

Resumo

Este artigo tem como propósito investigar o teatro musical de base afrodescendente desenvolvido pelo diretor João das Neves. Para essa pesquisa, a peça escolhida entre outras do diretor foi Galanga, Chico Rei!, texto de Paulo Cesar Pinheiro³. O espetáculo teatral versa sobre a questão do negro e a relação entre as suas tradições e a construção do congado mineiro. Além disso, trabalharemos com alguns conceitos de análise e estruturas propostas por Bertholt Brecht, como distanciamento e gestus (1967).

Palavras-chave: congada, negro, mito, música, tradição.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo investigar el teatro musical de base afrodescendiente desarrollado por el director João das Neves. Para esta investigación, la pieza elegida, dentre otras del director, fue Galanga, Chico Rei!, un texto Paulo César Pinheiro. El espectáculo trata de la cuestión del negro y la relación entre sus tradiciones y la construcción del Congado en el estado de Minas Gerais. Además, vamos a trabajar con algunos conceptos de análisis y estructuras propuestas por Bertolt Brecht, tales como el efecto de distanciamiento y gestus (1967).

Palabras clave: congada, negro, mito, musica, tradición.

Abstract

The present paper investigated the musical theatre of afro descendent foundations developed by the director João das Neves. For this research we chose, among other plays from the director, the spectacle entitled Galanga, Chico Rei!, written by Paulo Cesar Pinheiro. This play deals with black people's issues and the relationship between their traditions and the development of the Congado in the state of Minas Gerais. Moreover, we will work with certain concepts of analysis and structures observed in the work of Berthold Brecht, like the 'distancing effect' and gestus (1967).

Keywords: condaga, black people, myth, music, tradition.

¹ Licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: tatioliveira.teatro@gmail.com. Orientadora: Maria do P. Socorro Calixto Marques. Pesquisa iniciada em 2014. Pibic/UFU/Fapemig.

² Professora do Curso de Teatro e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: mcalixtomarques@uol.com.br.

³ Compositor e Poeta Brasileiro.

Iniciamos a pesquisa do recente espetáculo musical *Galanga, Chico Rei!*, dirigido por João das Neves, na cidade de Belo Horizonte-MG, com dois movimentos: por um lado realizando leituras que possibilitassem compreender mais sobre o teatro musical no Brasil; por outro, reinterpretando o espetáculo assistido *in locu*, revendo-o no vídeo e somando a outros processos de interpretação sobre a direção deste diretor, foco de pesquisa de uma das autoras deste artigo.⁴

Uma dos estudos sobre o teatro musical que apresenta um caminho sobre seu surgimento e desenvolvimento é o publicado por Neyde Veneziano (2010, p. 1), a qual considera o gênero mais expressivo do teatro Brasileiro. Somado a esse ponto de vista, destacamos o texto de Fernando Marques (1998, p.74-89) que, para além da importância do gênero, aponta para a sua interdição e segregação na trajetória do teatro nacional. Seguindo a exposição de Veneziano (op.cit.) este foi um gênero interrompido e retomado diversas vezes em função da censura, por se tratar, na maioria dos casos, de um teatro de viés político no período delimitado em seu

texto, qual seja: de 1964 a 1983 (pulando alguns anos dos quais não se tem registro).

Ao longo de sua trajetória, este gênero teatral foi sofrendo mutações, devido não só à censura, mas também às exigências de público que, cada vez mais, pedia musicais semelhantes aos produzidos na Broadway e que já tinham se apresentado no Brasil entre os anos de 1950 e 1960 (que se mantém até hoje). No entanto, em passos concomitantes e nesse mesmo período, há, na história do teatro brasileiro, produções de destaque nacional e que foram relevantes na época em que foram produzidas, como, por exemplo, *O show opinião*, que contou com a contribuição direta de João das Neves quando integrava o coletivo do Opinião, grupo que foi fundado exatamente com a produção desse show como forma de resistência ao golpe militar de 1964, no Brasil. No Show, a música servia para narrar e criticar situações como a questão da migração de pessoas do norte para o sul em busca de uma vida melhor, além e principalmente de buscar e valorizar valores artísticos nacionais de outras regiões do país. Abaixo, registramos algumas imagens do show Opinião:

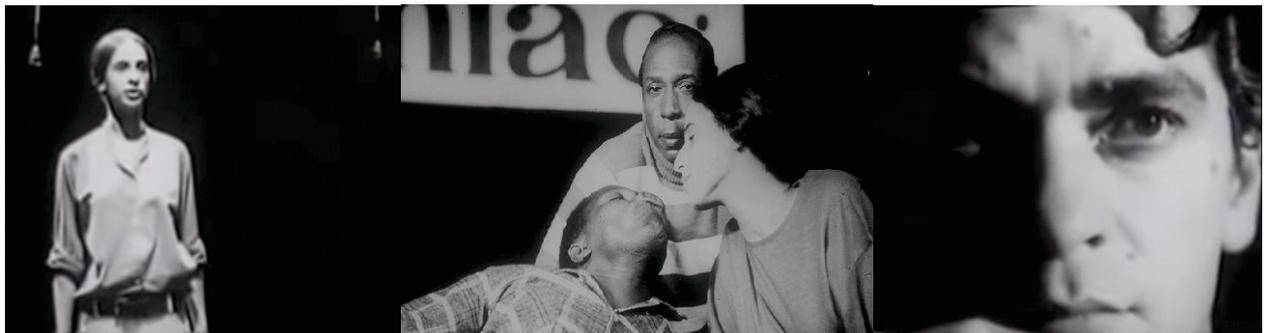


Figura 01- Cena do Show Opinião (1964). Imagem central: Em cena: João do Vale, Zé Ketí e Maria Bethânia. Fonte: João das Neves
Imagens laterais: Maria Bethânia e Oduvaldo Vianna (Vianinha) assistindo ao Show. Fonte: imagens do Vídeo.⁵

⁴ Maria do Socorro Calixto Marques pesquisa a produção de João das Neves desde que o diretor morou em Rio Branco-Acre. Na UFU, deu prosseguimento a investigações mais recentes junto a pesquisadores de iniciação científica que integram seu grupo de trabalho como análise do texto A história do bozinho estrela, realizada por Laíza Coelho (Pibic: 2011 a 2013); e Mural Mulher, por Breno Maia (Pibic: 2010;2011).

⁵ Disponível em: < <https://www.facebook.com/Templo.Cultural.Delfos/videos/1199394670096946/>>. Data do acesso:

Outra produção importante foi *Arena Conta Zumbi* que, sob o olhar de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, valia-se do samba, da bossa nova e da capoeira, para levar ao palco a realidade vivida pelos negros refugiados em Quilombos (Marques, 1998, p.79), constituindo um exemplo daquilo que o autor chamou de *musical total*. Como não temos material para investigar como a dança capoeira foi trabalhada no musical, não podemos aferir sobre partituras corporais, mas podemos antever que a linguagem corporal como signo de cena espetacular já se embrionava em manifestações artísticas que uniam tanto o teatro como a dança, em especial a de roda e rua. Essa percepção pode ser colhida na assertiva de Fernando Marques que, quando da publicação de seu artigo, diz-nos que, à época da criação e apresentação de tais musicais, havia uma latente necessidade de levar ao palco o que eles chamavam de *jeito brasileiro* de ser e de fazer teatro, movimento que levou muitos pesquisadores a buscar um teatro nacional que viesse a construir uma identidade de autores brasileiros.

Ambos, *Arena Conta Zumbi* e *O Show Opinião*, contaram com a participação de João das Neves na época em que foram montados e no primeiro já é possível ver os traços das futuras construções cênicas do diretor, como a preferência pela inclusão de elementos da cultura local, como o samba, o congado e a música de raiz afrodescendente; e sujeitos como o negro e o índio⁶, personagens essenciais em suas produções não só quanto questão estética, mas também política.

Além da breve informação acerca do

teatro musical no Brasil, buscamos também saber mais a respeito do TEN – Teatro Experimental do Negro - e seu papel fundamental no que se refere à inserção do negro nos palcos, uma vez que esse viés também está em *Galanga Chico Rei* e *A missa dos Quilombos*⁷, trabalhos de direção assinadas por João das Neves. Além de levar a temática negra para o centro das representações, o TEN cuidou dos aspectos da vida dos negros envolvidos em seu trabalho, tal como alfabetização e projetos de conscientização e combate ao racismo.

O TEM foi criado em 1944, no Rio de Janeiro por Abdias Nascimento, numa época em que atores negros eram praticamente proibidos de interpretar grandes personagens, restando-lhes apenas papéis menores, como criados ou outros do gênero o que, até hoje, perdura e retrata a nossa herança escravagista. Sendo assim, os atores brancos pintavam a pele de preto para interpretá-los, como se fazia, inclusive, no século XIX.

Os motivos que levaram Abdias Nascimento a criar o TEN, muito se assemelham com os que sustentam alguns espetáculos de temática negra até hoje. Entidades como o Tambor Mineiro⁸ existem enquanto lugar para a prática e pesquisa da linguagem afro, mas também acabam por se firmar como forma de resistência, evidenciando a presença do negro e suas manifestações na arte e na vida como um todo.

O enredo e a espetacularização do mito de Galanga

Trazemos aqui a narrativa do mito juntamente com a análise cênica nascida da observação do espetáculo ao vivo e,

⁶Com a publicação recente de *O teatro de João das Neves: Opinião na Amazônia* (2016), de Maria do Socorro Calixto Marques, o leitor interessado poderá buscar mais informações sobre a inclusão do índio na dramaturgia desse autor.

⁷- Não encontramos material sobre *A Missa do Quilombo*, encenada no Rio de Janeiro, no ano de 1988. Possivelmente, com a doação do arquivo João das Neves e do *Opinião* à UFMG, será possível fazer novas pesquisas.

⁸Criado por Maurício Tizumba, o Espaço Cultural Tambor Mineiro é um centro de referência da cultura afro-mineira que agrega atividades de música, teatro, dança e afins situado na cidade de Belo Horizonte.



posteriormente, em mídia. A sequência dos fatos aqui exposta foi extraída diretamente da peça gravada em vídeo, uma vez que analisamos o mito conforme relatado no espetáculo. Galanga nasceu na África, era descendente dos Aluquene e possuía sangue real. Após a morte de seu líder, Mombemba Muzinga, os missionários portugueses já presentes na África sob o véu da catequização dos negros pagãos, quiseram coroar um rei que fosse negro, mas que não fosse apegado às tradições dos africanos, pois sendo assim, seria mais facilmente conduzido pelo discurso cristão, o que facilitaria o acesso de colonizadores às riquezas da terra e principalmente à escravização dos negros. Assim foi eleito Nhenguengá, uma das autoridades locais da capital Quibungo⁹. O povo, logicamente, não o aceitou e logo se deu início a uma grande revolta no Congo, processo que viria a matar milhares de pessoas. Os habitantes da aldeia de Burá, também elegeram outro rei que, como o outro, não tinha sangue real, mas era apegado às suas tradições. Com a ajuda de Galanga, um grande guerreiro, o rei Nizun Giatan, coroado pela aldeia de Burá, conseguiu vencer a batalha e veio a se tornar o rei verdadeiro. No entanto, no dia de seu casamento, Nizum Giatan foi traído e morreu com um tiro na testa, assim Galanga foi coroado rei em seu lugar.

Certamente, não estamos averiguando a veracidade do mito histórico, até porque, sendo mito heróico, simboliza a existência humana naquilo que ela tem de mais ativo e profundo, pelo menos é o que diz Sara Lopes (Apud Spironelli, 2007, p.51), quando analise a relação do mito divino com o heróico na tragédia grega. Existem dúvidas a respeito da real existência de Galanga e sua relação com a criação da congada, mas ao colocar em cena

dados empíricos sobre a vida de Galanga, o musical escrito por Paulo César Pinheiro, ganha *status* de ficção. E seguindo o movimento da abordagem ficcional, trazemos aqui o que Ryngaert (1996) nos diz a respeito da fábula latina e de como ela é compreendida:

A fábula latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existe antes da peça de teatro, como um material que o poeta se apossou para construir sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. [...] A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular. (RYNGAERT, 1996, p. 54).

Assim como nas palavras de Ryngaert, Paulo César Pinheiro se utilizou de um mito já presente no reservatório da oralidade mineira para construir a dramaturgia do espetáculo. No entanto, a história de Galanga é mais conhecida nos arredores de Ouro Preto, enquanto territórios mais distantes desconhecem, ou pouco sabem, sobre Galanga. Sendo assim, o texto ainda que de forma indireta, também acaba por levar a história ao público que a desconhece enquanto possível elemento formador da história do nosso país. Ainda sobre a veracidade do mito de Galanga, inserimos novamente um argumento de Sara Lopes (*apud* Apud Spironelli, 2007, p.50) que explica a tentativa humana de conhecer, mesmo que pela imaginação, os esconderijos do que não se pode explicar de outra maneira: o mistério da existência. E esse espetáculo ao qual focamos a análise, passa por esse mistério: Galanga existiu ou não? Para nosso estudo não interessa a veracidade do mito, uma vez que estamos lidando com uma criação cênica.

Ao longo da pesquisa sobre o espetáculo encontramos entrevistas realizadas com alguns

⁹ Os nomes aqui citados foram retirados também na narração da peça. Alguns foram encontrados em relatos históricos, outros não. Seguimos a narração do texto de Paulo César Pinheiro narrado no espetáculo.

membros do elenco¹⁰ e vimos que uma das justificativas do espetáculo é a de contar a história do herói negro e que por muitos anos foi omitida. Encontramos em suas palavras a crença na veracidade da existência da personagem e de sua saga de nobreza e superação das dificuldades impostas pela escravidão.

No espetáculo dirigido por João das Neves, as cenas representadas nascem da narração do contador que conta um acontecimento vivido por Chico Rei, e os atores encenam a ação narrada seguindo o ritmo vocal e corporal solicitado pela dança, movimento que desenha o espaço vivido pelos negros ao qual a narração se refere (a história de Galanga), além de desenhar a partitura corpóreo/musical em quase todas as cenas cena, aspecto presente na dramaturgia espetacular de João das Neves que, embora se baseie em um texto escrito previamente, assina uma nova dramaturgia cênica, posto que, como nos diz Barba (2012, p.67), quando apresenta a noção de dramaturgia, o espetáculo apresenta o entrelaçamento de várias ações, construindo uma síntese de muitas 'vistas' (sic), mostrando as várias faces, inclusive a mais obscura. A direção de musical da cantora mineira Titane, vem corroborar com os vários olhares das ações do espetáculo.

A construção do texto espetacular oscila entre a narração e a representação, desse modo, os pontos chaves da ficção se encontram na união da voz narradora com a interpretação dos fatos narrados, utilizando-se também da música e da dança como elementos fundamentais da

dramaturgia espetacular. Desse modo, optamos por focar em algumas cenas que se destacam não só devido a essa junção, mas que também contemplam de forma satisfatória outros aspectos analisados.

A narração de história, elemento chave da encenação, tem como centro a figura do *griot*, o grande sábio, o velho contador de histórias (Alexandre, 2012, p.4), na qual Maurício Tizumba¹¹ é o ator principal. Percebe-se aí, um desafio assumido pelo diretor e que é desenvolvido a contento, pois apesar de focar quase todas as ações em um só ator, o espetáculo não se perde nos ritmos das cenas e no dinamismo que esse tipo de montagem necessita. Observa-se, na voz do ator, uma musicalidade muito trabalhada, cuidado com as entonações e pausas utilizadas durante o exercício, inclusive, com a voz falada. Além disso, o trabalho corporal é visível, não só nos momentos de danças, mas também no que se refere a sua presença, mesmo que silenciosa, quando observa a efetivação das ações por ele narradas. É possível entrever que Tizumba possui domínio sobre o material textual que é dado com propriedade em uma fala coloquial e repleta de *cacos* do próprio ator, dando organicidade e proporcionando ao público um caráter mais convidativo e intimista. Bárbara Heliodora (2011) em uma de suas críticas sobre o espetáculo diz que a narrativa que já tem o tom do contador de histórias, é amparada por outras vozes que falam da popularidade e admiração do povo pelo escravo-rei, e provoca a apresentação de cantos e danças que compõem o seu culto.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>> <<https://www.youtube.com/watch?v=YnfQ5Q8W4xw>> <<https://www.youtube.com/watch?v=KtC6zH-t6rY>> <https://www.youtube.com/watch?v=9ctsB_cUWwY>. Data do acesso: 14/02/2014. Atores: Maurício Tizumba, Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denilson Tourinho, Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes, Kátia Aracelle, Lucas Costa, Maira Baldaia, Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta.

Tizumba além de ator é também músico, cantor e compositor, sendo premiado por muitos de seus trabalhos em todos esses quesitos. É conhecido por seu trabalho de manutenção e valorização da cultura afro-brasileira.



Já no início do espetáculo há a representação da chegada de um terno de moçambique ao quartel – sede do terno – da rainha Ginga, representada por Katia Aracelle¹². No final do corredor, composto pelos congadeiros do terno de guarda, ela está devida e altivamente sentada em seu trono. Ainda nessa cena, há uma demonstração da poliritimia, presença de dois ou mais ritmos tocados simultaneamente, sem que um se deixe contaminar pelo outro. Pai Grande - capitão do terno de moçambique – é recebido pela soberana rainha e canta versos para ela. Neste movimento já encontramos um elemento da cultura que inspira a composição cênica, a qual, como muitos outros que vêm em seguida, são recriados pelo diretor, posto que o canto de versos é característica presente nos rituais de recepção congadeiros, com a diferença que na prática do ritual, os mesmos são improvisados.

Pai grande começa a contar a história de Chico Rei, criador do congado, a pedido da rainha. O início da narrativa é dado e logo em seguida se inicia uma música em que o ator oscila entre o capitão moçambiqueiro e a personagem Galanga. Nesse momento, os outros atores fazem uma roda e Tizumba fica no centro, cantando e dançando, construindo uma imagem semelhante à de uma entidade espiritual, como a do preto velho encontrado em tradições religiosas, a exemplo do candomblé. À medida que ele canta, é possível ver as inúmeras facetas desse personagem e a grande capacidade do ator de se tornar vários personagens no palco.

Dando continuidade à história contada, Galanga foi um rei muito justo e bondoso para com os seus, conseguindo fazer com que a paz reinasse entre as várias tribos existentes. Mas foi

justamente em um momento de vulnerabilidade, em que a maioria de seus homens saiu para guerrear com uma tribo inimiga, que suas terras foram invadidas e todos os negros que ali estavam foram dominados pelos portugueses mercenários, que aproveitaram das circunstâncias para capturá-los e escravizá-los.

O espetáculo é construído com quebras bruscas de determinada ação para voltar à narração e vice-versa. Esse é um ponto bastante encontrado nos trabalhos desenvolvidos por João das Neves que, por sua vez, encontramos também em Bertold Brecht (1967) essa prática enquanto método de atuação. Segundo Brecht, esse procedimento auxilia no processo de afastamento do espectador da cena representada, situação que, além de distanciar, pode levar o público à reflexão e conscientização do que acontece. Esse movimento, conhecido como distanciamento, é importante para a construção da peça que trabalha com os elementos vistos nos festejos do congado e a religiosidade sincrética, pois diminui a imersão da plateia na magia que envolve o fato nevrálgico do espetáculo que é a história de Chico Rei.

Na cena que se segue, há um esboço que antecipa a invasão da tribo quando Galanga e sua corte são capturados e há então um adiantamento, até uma previsão, do que viria a acontecer posteriormente. Esse elemento da antecipação é bastante utilizado na encenação como um todo. Essa cena procura construir uma guerra e sua execução, com uma atriz cantando *a capella* em meio a corpos esticados no chão e gritos ressoando no ar, ela se dá de forma poética e potencialmente estética. Seria uma cena simultânea e concatenada com a cena posterior. Por falar em simultaneidade e concatenação, mais

¹² Atriz e capitã de Congo da guarda de congo de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Oliveira.

uma vez retomamos Eugênio Barba (2012, pp.66-67), desta feita quando especifica que, na dramaturgia cênica, esses dois aspectos são duas dimensões da trama, são dois pólos que, através de sua tensão e de sua dialética, terminam o espetáculo e sua vida: o trabalho das ações, melhor dizendo, a dramaturgia a qual ele se

refere: a do espetáculo.

Voltando à peça e a cena posterior a que falamos acima: Pai Grande distribui gungas¹¹ para todos os atores e, assim que termina a narração da cena que acaba de ser representada, os atores se reorganizam e se juntam para formar a cena do navio negreiro.



Figura 02 – Cena que sugere o movimento de um navio Negrreiro. Imagem retirada de filmagem em DVD.

Nesta cena, a iluminação com cores azuis apresenta caráter fundamental enquanto linguagem cênica e no que se diz à construção da embarcação, que é feita pelo corpo de atores. As luzes, advindas do chão, desenharam a escuridão do espaço e imagens de rebaixamento, situação a qual os negros eram submetidos. Em um espaço dividido com mais de duzentas pessoas, os porões dos navios negreiros eram os lugares onde eles viviam, dormiam, comiam e faziam as suas necessidades. O azul (signo proporcionado pela iluminação) traz consigo também analogias como sentimentos de frieza e medo. Os atores ficam encurvados, em fileiras e com um andar

compassado, como uma marcha. Marcha essa que, com um ritmo musical arrastado traz consigo o peso dos corpos dos negros que ficavam naquelas condições, visto que eles eram acorrentados e puxados, levando um a carregar o seu próprio peso e o peso do outro. A sonoridade dessa encenação é feita com as batidas do tambor, o som emitido pelas gungas e os inúmeros gemidos e gritos ressoam durante o cantar do coro e a narração de Tizumba que, como ator e narrador também faz parte da embarcação. Os atores são e estão, ao mesmo tempo, na embarcação, como também na observação da narrativa. De fato, o espetáculo persuade o

¹³ Instrumento percussivo que consiste em um chocalho amarrado aos tornozelos.

espectador, como nós, e o coloca em momentos de suspensão na fruição estética.

O processo de narração e participação do ator durante a cena também são características fortes do teatro épico desenvolvido por Bertold Brecht (1992, p.169-236), o qual se utiliza de elementos como a música e seus efeitos, como o do *gestus*, e do distanciamento, permitindo que, em determinadas vezes, o ator se desvincule do personagem e fale como ele mesmo. Segundo um dos apontamentos de Brecht, é preciso que o público se distancie daquilo que é apresentado para caminhar à reflexão, visto que seu teatro era, em grande parte, político. Mas como vimos, em nenhum momento, a emoção do espectador é colocada em detrimento da imagem racional. Esse equilíbrio é consequência da direção de João das Neves, o qual, como sempre leva consigo artistas que comungam e unem as linguagens necessárias ao conjunto da composição cênica, haja vista a presença de Titane, Paulo César Pinheiro e Rodrigo Cohen¹⁴ como seus colaboradores neste espetáculo.

Galanga e sua corte foram encaminhados para o Brasil em um navio negreiro, onde foram batizados pelos padres e marcados com ferro quente. As mulheres recebiam o nome de *Maria* e os homens de *Francisco*. Durante o percurso sua esposa, e sua filha foram jogadas ao mar juntamente com dezenas de outros escravos, a fim de reduzir o peso da embarcação durante uma tempestade.

A cena construída pela linguagem corporal dos atores que sugere o navio negreiro é então interrompida e transformada bruscamente, a partir da pergunta de um congadeiro, que se distancia da atmosfera espacial criada para a imagem do navio, questiona-se enquanto ouvinte da história. Nesse momento, a iluminação logo se

altera, desconstruindo a imagem da embarcação e a postura de todos os atores volta ao ambiente da narração no terreiro da rainha. Nessa fase, não há mais a presença da majestade, uma vez que a atriz se descaracterizou para fazer parte das representações anteriores.

A narração apresenta mais um fato da saga de Galanga: assim que seu povo chegou a Pernambuco, Galanga e quase todos os seus foram comprados por um major minerador de Vila Rica de Ouro Preto e foi trabalhar em uma mina chamada *Encardideira*. A notícia de sua chegada logo se espalhou entre os outros negros cativos e criou um grande reboliço na região.

Nessa passagem, mais uma vez o efeito do distanciamento é retomado, pois os outros atores, então ouvintes e que estavam no chão enquanto Pai Grande falava, começam a se levantar e a falar como se fossem donos de escravos. Em seguida vem a grande revelação, pois o narrador da história diz que também se chama Galanga e que é, como ele mesmo diz, “tatarata tataraneto” de Chico, descendente direto dos Aluquene. Trata-se de um momento sensível e igualmente reflexivo, pois o personagem diz entender das dores dos antepassados escravizados. No entanto, mais uma vez a cena é interrompida e com uma veia cômica, pois um dos congadeiros ouvintes diz que essa última fala nada mais é do que uma mentira de Pai Grande, cena que coloca em dúvida a veracidade do mito. O mesmo ri e aquele que, antes era um momento dramático, parte bruscamente para a comicidade.

Mais uma música se inicia, com ritmo e melodia alegres e harmoniosos. A letra nos fala da vinda do protagonista ao Brasil em um navio negreiro e de sua ascensão. Os versos dizem “*Em porão de navio negreiro... eu saí da África...*”. Uma roda se abre e os atores começam a cantar e

¹⁴Figurinista do espetáculo.

dançar.

Segundo a história narrada, Galanga se submeteu a dois anos de cativo na mina e muito trabalho pesado até ser promovido a feitor. Apesar do posto que passou a ocupar, segundo a narração, Chico não se permitiu dar continuidade à forma com que os escravos eram comumente punidos e agia de forma diferente.

Como sua esposa e filha foram jogadas ao mar ainda no Navio Negreiro, nosso protagonista se casa novamente, com uma bela jovem chamada Dominga, filha de um sacristão e membro da irmandade. Assim que a atriz começa a colocar os

adereços, um altar e uma bandeira de Iemanjá aparecem ao fundo. Uma canção de melodia doce e harmoniosa precede a entrada da futura rainha que usa, nos pés, gungas feitas de guizos. A dança efetuada nesta cena traz elementos da que é feita para o orixá Oxum, onde a futura rainha efetua movimentos com leveza e certa sensualidade, típicas da entidade a que se faz referência. Encontra-se aí o sincretismo religioso, elemento central da congada, onde encontramos caminhando lado a lado o catolicismo e as outras religiões de base africana como o candomblé e a umbanda.



Figura 03 - No meio: Katia Aracelle. Atriz e capitã de Congo da guarda de Congo de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Oliveira trazendo a personagem ' Dominga', uma das esposas de Galanga. Imagem retirada de filmagem em DVD.

A partir do vislumbre dessa cena, apresentamos mais uma abordagem, levando-se em consideração a inclusão do realismo grotesco. Eduardo Pañuela (Pañuela, 2006, p.243-257) que encontrei o respaldo para tal aprofundamento, visto que o conceito de realismo grotesco de Bakhtin, do qual ele nos fala, propõe exatamente uma visão sobre uma nova perspectiva dos fatos:

[...] a palavra é uma encruzilhada de superfícies textuais sobre a qual se instala um dialogismo em que interferem diversas escritas: as do destinatário, da personagem e dos contextos atuais ou anteriores ao construto semiótico tomado como referência. Nesse cruzamento entram em jogo, portanto, três dimensões fundamentais: as do sujeito, as do receptor e a construída pelo conjunto de textos exteriores em cujo âmbito o diálogo se desenvolve. (Pañuela, 2006, p.244).

Sabemos que nosso olhar muitas vezes é condicionado e que nossas interpretações têm como referência aquilo que já nos é conhecido. Dessa forma, Peñuela (2006) aponta para aquilo que vai além do discurso, além do esperado pelo leitor. Em contrapartida àquilo que é nosso – espectadores – há as inúmeras outras possibilidades nas quais autores e diretores podem se apoiar para fundamentar suas escolhas cênicas. Peñuela (2006) também diz que “[...] abordar metodologicamente a questão da ressonância das linguagens não verbais que se imbrincam em discursos, nos quais relatos, gestos, fragmentos da corporalidade e objetos, por exemplo, se ajustam para formar uma obra.” (Peñuela, 2006, p.245). E vai além ao dizer “e digo isso porque se o leitor se orienta pelo significado das palavras e sua atenção não se fixa, por exemplo, na linguagem dos gestos, as ambivalências do texto em questão se desmancham [...]”. (Peñuela, 2006, p.246).

As considerações acima, encaminham-nos e iluminam mais uma cena: Enquanto trabalhava, Chico guardava pequenos pedaços de ouro/ ouro em pó em seu cabelo, que ele deixou que crescesse desenfreadamente. As riquezas que ele recolhia eram guardadas em uma caixa que ficava enterrada aos pés de uma árvore bem em frente à casa grande. Com isso ele conseguiu dinheiro para se libertar. O momento da narração do segredo de Chico é dado por Maurício Tizumba com uma riqueza de gestos e detalhes.

Mas isso não quer dizer que sua alforria se deu de forma fácil. O major possuía muito ciúme por suas posses e era conhecido por não vender seus escravos. O mesmo aconteceu com Galanga, por isso foi necessária a intervenção de um padre para que Chico pudesse reivindicar os seus direitos. E pós a sua libertação Galanga começou a trabalhar em outra mina, repetindo o mesmo

processo quanto a guardar o ouro, pois pretendia juntar mais dinheiro para comprar a liberdade de seu filho e os outros.

Dada à narração, inicia-se uma música em que se diz “*Tem ouro, tem ouro, tem ouro lá!*”. Além do ouro, a música também fala da prática congadeira moçambiqueira e, enquanto cantam, Tizumba e mais dois outros atores ficam no centro do palco recebendo cumprimentos, tal qual os mestres congadeiros ou o próprio reizado da congada.

Esta é a cena que, carinhosamente, chamamos de “Catar Piolho”. Neste episódio os atores brincam com a ação de catar o ouro na cabeça do personagem de Galanga, que é revezado entre os atores. No entanto, a movimentação também remete ao ato de catar piolho. A cena é esteticamente potente e pende para o cômico, mas ainda no campo das instigações e estimuladas pelo texto de Peñuela (2006, p.246), percebemos que seu significado vai além. Há nesse momento um jogo entre a natural realeza de Chico e ao mesmo tempo a abordagem de uma situação cotidiana que viviam não somente os escravos, mas também toda a população do Brasil Colônia. Essa situação aponta para um tipo de realismo que enaltece e destroniza o protagonista, colocando-o em pé de igualdade com os que chegaram à colônia Brasileira do século XVIII.

Como conhecedor do mercado do ouro e devido a sua soberania já na África, o personagem utilizou-se daquilo que sabia a seu favor e, como é dito posteriormente, veio a tornar-se um monarca negro em uma época em que isso era praticamente impossível.

Como a mina do major, de quem Chico continuou amigo, veio a secar, o velho tentou vendê-la a Galanga que aceitou comprá-la, pois sabia que para além da superfície ainda existia

muito ouro. Após a compra da mina, Chico conseguiu dinheiro suficiente para comprar um a um dos seus, até os que estavam em outras cidades.

Chico ganhou prestígio entre os padres e os governantes da época, construindo inclusive inúmeras igrejas, incluindo a primeira Igreja de Nossa Senhora do Rosário, onde se realizou a primeira festa de congado do Brasil. Dessa maneira, atribui-se à Galanga a criação da congada ou, pelo menos, a criação da primeira igreja onde a festa se iniciou. Muitos são os outros mitos de criação da manifestação e, a esse respeito, muitas dúvidas ainda permanecem sem resposta e nem de longe, queremos discuti-las.

O espetáculo teatral *Galanga, Chico Rei!*¹² apresenta elementos da congada – justamente por contar um de seus possíveis mitos criadores – da região aos arredores de Belo Horizonte. Nesse sentido, o trabalho com pessoas que estão de fato inseridas nesse universo é um dos principais aspectos da montagem, uma vez que parte dos atores são congadeiros e praticantes de diferentes manifestações de cunho afrodescendente. A relação com o espaço recriado apresenta-se com intimidade para eles, embora esteja em outro contexto, o artístico. Desse modo, a relação que se estabelece entre diretor, atores e praticantes das tradições cria um solo fértil para a transposição do espaço real vivido para o ficcional.

Para construir esse ambiente, há ainda, como recurso cenográfico, o uso das bandeiras 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 altar com santos, rosários e velas (Alexandre, 2012, p.4) – além da inclusão de músicas dos

ternos de congado e moçambique para abertura e fechamento do espetáculo, processo que apontando inclusive a relação existente entre os ternos e os reis e rainhas do congado.

É possível observar a reconstrução cênica da prática congadeira, uma vez que ela vai se transformando em um texto espetacular, ou seja, ficção, a exemplo da adaptação de algumas músicas em que é utilizado o trabalho com o sistema de vozes em canções que normalmente são cantadas sem essa preocupação. Titane, em entrevista, relatou¹⁶ que o aspecto vocal foi um ponto bastante focado no trabalho com os atores, embora muitos deles já fossem congadeiros e/ou músicos.

Em seguida à cena em que Galanga compra a mina o cenário é reorganizado ao fundo, quase sem que o espectador perceba e os tambores são colocados em suportes e passam a representar a mina. Desse modo os atores começam a bater nos instrumentos e nos próprios suportes onde eles estão depositados, emitindo sons de marteladas e machadadas das minas. A narração não é interrompida e para isso há momentos em que as batidas silenciam e apenas os gestos preenchem aquilo que é dito. Percebemos aí não só a utilização do recurso musical, também a ressignificação espacial em combinação com os efeitos de distanciamento e do *gestus* brechtianos.

As batidas aos poucos vão cessando e mais uma música se inicia. Ao fundo, três atores carregam tambores como se fossem sacos de ouro e os colocam em um canto e começam a dançar. As gungas em seus pés seguem o ritmo da música e contribuem com a sonoridade. A letra fala do trabalho na mina e de sua importância – no caso, para Chico e os seus – e a dança efetuada pelos

¹⁵ A leitura desse espetáculo nasce de nossa presença em uma das apresentações que aconteceu no espaço Tambor Mineiro, em Belo Horizonte, em Janeiro de 2013.

¹⁶ Entrevista concedida às autoras em janeiro de 2013.



três atores no centro do palco é assistida pelo restante do elenco que canta de pé ao fundo. Trata-se de um momento onde o negro trabalhador é exaltado.

A sala onde o espetáculo aconteceu possuía um espaço de dimensões medianas e o público se localizava em duas arquibancadas. O cenário do espetáculo é repleto de instrumentos – marimbas, acordeão, violão, cavaquinho, pandeiro, chocalhos gungas e caixas – e tudo está muito suscetível a releituras dos objetos, de modo que este espaço se transforma facilmente em quartel do terno, em tribo africana, em navio negreiro, em mina de ouro, entre outros. Cenário, provavelmente concebido por João das Neves, e auxiliado pelo cenotécnico Humberto Jr. e equipe. Além dos instrumentos, conta com as bandeira dos santos que, juntos, desenham uma construção cênica auxiliada pelo recurso da iluminação. Durante a contação, há sempre um foco iluminando¹⁷ a figura de Pai Grande. As caixas também são muitas vezes o alvo dos refletores de chão que além de criarem sombras, deixam passar a luz por entre elas.

O figurino, de Rodrigo Cohen, prima também pela beleza estética – segundo palavras do próprio Maurício Tizumba¹⁸ – talvez a escolha da cor branca tenha se dado não só pelo fato de o algodão ser a matéria prima dos escravos, mas também pelo efeito proporcionado, já que se trata de uma cor que recebe bem as diferentes tonalidades da luz que ilumina o espetáculo e, quando em sua ausência, traz à cena um tom de limpeza e claridade. Os modelos são variados, diferentes em cada personagem, mas a sua modelagem é inspirada nas roupas masculinas de escravos, com calças e camisas soltas, com amarrações.

Outro aspecto importante nesse tipo de trabalho é que os atores cantavam, dançavam e tocavam instrumentos num palco sem o uso de microfones ou caixas de som. Segundo Titane (2013), a ausência de microfones se deve ao fato de que, sem eles, o som se propaga de maneira mais natural no espaço, permitindo ao espectador uma percepção sonora mais orgânica e diferente daquela com o uso de amplificadores, que condicionam e modificam essa recepção.

João das Neves traz em seu espetáculo uma difícil questão que é, há muito, discutida. É a da construção cênica através de uma prática religiosa e que faz parte de nossa cultura popular. Há em torno disso, questionamentos a respeito da reconstrução desses espaços cenicamente e, até onde esse ambiente pode ser reconstruído sem perder a sua verdade, mas ainda sim, sem levar o ritual em si para o palco.

A montagem de “Galanga” traz muito da congada e de manifestações religiosas afrodescendentes e cabe aqui a reflexão que Marcos Antônio Alexandre (2010, p.2) que, em um de seus artigos, nos faz pensar no limiar entre a arte e o ritual e onde esse limite é desconstruído:

Um dos elementos principais que integra as propostas espetaculares negras é o rito, sendo a religião uma das formas de manifestações ritualísticas que, desde sempre, esteve presente na integração da cultura brasileira e se constituiu como um dos meios do negro valorizar a sua cultura através dos rituais sagrados e profanos. (ALEXANDRE, 2010, p.2).

A inquietação trazida por Marcos Alexandre vai mais além, pois questiona qual a configuração do artista que executa o rito no palco, pensando no profissional desse tipo de trabalho enquanto ator/performer/atuante. Sobre esse questionamento, a associação entre o que Marcos Alexandre traz e a atuação de Maurício Tizumba se faz quase automaticamente.

¹⁷ Iluminação: Paulo César Medeiros

¹⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>>. Data do acesso: 14/02/2014

Conhecendo a prática do artista, ao vê-lo em cena, torna-se difícil estabelecer uma distinção clara entre os critérios citados acima. Tizumba e os outros atores encontram-se exatamente nessa linha tênue citado pelo autor.

O espetáculo se finaliza como começou: com a festa do congado e a saída dos ternos do espaço teatral, caminhando em direção à rua. Há, juntamente a esse processo de finalização, a sensação de retorno ao quartel de congado. Esse movimento cíclico alimenta a imagem de que o

narrador e os espectadores não saíram do lugar.

Por fim, podemos dizer que o espetáculo tem antes de tudo uma intenção, uma razão de ser que vai para além do estético ou da mera produção. A parceria de artistas de sucesso como João das Neves, Paulo César Pinheiro, Titane, Maurício Tizumba e todos os outros envolvidos na produção do espetáculo consegue satisfazer, de maneira agradável, o que se propõe a realizar através de um trabalho sensível, coletivo e reflexivo.

de
Paulo
César
Pinheiro

GALANGA
CHICO
REI

direção
João das Neves
direção musical
Titane

com
Maurício Tizumba
&
Alysson Salvador, Bia Nogueira, Denilson Tourinho,
Evandro Passos, Everton Coroné, Felipe Gomes,
Kátia Aracelle, Lucas Costa, Maira Baldaia,
Rodrigo Jerônimo e Wellison Pimenta

39ª Campanha de Popularização
do Teatro e Dança - BH/MG

04 a 27 de janeiro | 2013
sexta e sábado às 20h | domingo às 19h

Tambor Mineiro (Rua Ituiutaba, 339 - Prado)

ingresso: R\$ 12,00 (inteira) R\$ 6,00 (meia)

duração: 90 min

LEI Nº 12.322/2010
LIVRE PARA TODOS OS PÚBLICOS

Figura 4: Material de divulgação do espetáculo. Fonte: imagem retirada da internet.¹⁹

¹⁹ Disponível em: <http://www.agendabh.com.br/eventos_detalhes.php?CodEve=10303>. Data do acesso: 29/11/2016

Bibliografia

ALEXANDRE, Marcos Antonio. **Galanga, Chico Rei : encruzilhadas do rito, memória e religiosidade.** In: VII Congresso da ABRACE, 2012, Porto Alegre. Tempos de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre: ABRACE, 2012. p. 1-6.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo.** In: V Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Memória Abrace Digital, 2010. p. 1-5.

BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. P. 241-248.

BARBA, Eugênio. **Dramaturgia: o trabalho das ações.** In: BARBA, Eugênio & SAVARESE (ORG.). **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral.** São Paulo: Realizações Editora, Livraria e Distribuidora, 2012.

BRECHT, Bertold. **Teatro Dialético.** Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967.

BORNHEIM, Gerd. **A estética do teatro.** Rio de Janeiro, Graal, 1992. P.236-169.

MARQUES, Fernando. **Do golpe à abertura: teatro musical e expressão política, uma introdução.** Brasília: Revista Humanidades. N. 044. Brasília: UNB. Segundo semestre de 1998.

MARQUES, Maria do P. Socorro Calixto. **Práticas de um encenador: João das Neves em algumas colocações cênicas.** In: Gomes, Andre Luis & Maciel, Diógenes (orgs.) **Penso Teatro: Dramaturgia, crítica e encenação.** Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

PEÑUELA CAÑIZAL, E. **Realismo Grotesco.** In: Beth Brait. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave.** 1ª

ed. São Paulo: Editora Contexto: 2006, v. 1, p. 243-257.

RUBIM, Mirna. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional.** Niteroi: Revista Poesis, nº16, UFF, 2010, p. 09-11.

SPIRONELLI, Stela Garcia. **A Imersão na História da Arte um paralelo entre o passado e o presente.** Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte. São Paulo, 2007.

VENEZIANO, Neyde. **Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo.** Niteroi: Revista Poesis, nº16, UFF, 2010, p. 09-11.

Sites:

<https://www.youtube.com/watch?v=39TKsixp2Qc>.

Data do acesso: 14/02/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=YnfQ5Q8W4xw>. Data do acesso: 14/02/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=KtC6zH-t6rY>. Data do acesso: 14/02/2014

https://www.youtube.com/watch?v=9ctsB_cUWwY. Data do acesso: 14/02/2014.

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=617. Data do acesso: 20/01/14

Entrevistas:

TITANE. **Depoimento.** Entrevista concedida às autoras em janeiro de 2013.

Mídia Digital:

DVD com filmagem caseira da peça cedida por um dos atores do elenco. Belo Horizonte: 2013.

Recebido: 07/09/2016

Aprovado: 01/10/2016

Publicado: 12/12/2016