

**UFF- UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL**

NATHALIA CANTARINO FRASÃO

O Teatro e a ancestralidade

Um estudo sobre o espetáculo Salina (A última Vértebra) e a tradição do Congado

Niterói, 2016

UFF- UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

NATHALIA CANTARINO FRASÃO

O Teatro e a ancestralidade

Um estudo sobre o espetáculo Salina (A última Vértebra) e a tradição do Congado

Monografia apresentada ao curso de Graduação
em Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como pré – requisito para obtenção
do grau de bacharel.

ORIENTADORA: Prof. Dr. Andrea Copeliovitch.

Niterói, 2016

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

F248 Fasão, Nathalia Cantarino.
O teatro e a ancestralidade - um estudo sobre o espetáculo Salina (A última vértebra) e a tradição do congado / Nathalia Cantarino Fasão. – 2016.
42 f.
Orientadora: Andrea Copeliovicht.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural) Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2016.

Bibliografia: f. 41.

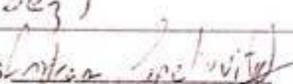
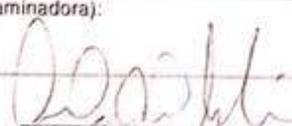
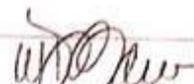
1. África. 2. Congada. 3. Salina (a última vértebra). 4. Ritual. 5. Intercâmbio cultural. I. Copeliovicht, Andrea. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: NATHALIA CANTARINO FRAÇÃO	Matrícula: 210.33.062
Título do Trabalho: "O TEATRO E A ANCESTRALIDADE - UM ESTUDO SOBRE O ESPETÁCULO SALINA (A ÚLTIMA VÉRTEBRA) E A TRADIÇÃO DE CONGADO "	
Orientador: Drª. Andrea Copeliovitch	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 02/08/2016

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª. Andrea Copeliovitch
2º Membro: Me. Luiz Mendonça
3º Membro: Dr. Wallace de Deus Barbosa

AVALIAÇÃO:
Análise / Comentário
<p>O trabalho enfatiza o trabalho do ator tendo como estímulo tradição e ancestralidade. Nathalia mostrou profundo conhecimento e paixão pelo tema abordado, revelando sensibilidade em relação ao trabalho do ator e mostrando potencial acadêmico, sugerindo que se procedimento.</p>
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):
10,0 (dez)
ASSINATURAS:   
1º Membro (Presidente) 2º Membro 3º Membro

NATHALIA CANTARINO FRASÃO

O Teatro e a ancestralidade

Um estudo sobre o espetáculo Salina (A última Vértebra) e a tradição do Congado

Monografia apresentada ao curso de Graduação
em Produção Cultural da Universidade Federal
Fluminense, como pré – requisito para obtenção
do grau de bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Andrea Copeliovitch – Orientadora
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Msc. Luiz Carlos Mendonça
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. Wallace de Deus
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Niterói, 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha família, Anita Cantarino Frasso e Paulo de Medeiros Frasso e Ana Paula Frasso do Carmo, que são as pessoas mais importantes da minha trajetória. Assim como meu companheiro Cássio Duque, e minha amiga Thati Verthein, que me apoiaram para que eu pudesse chegar no fim desta jornada.

Agradeço também aos meus amigos e parceiros artísticos que estiveram comigo durante a vida universitária, presentes que ganhei da UFF para a vida e me trouxeram em diferentes momentos muita força para continuar, aprendizados, paz e divertimento: Amanda Calabria, Camila Barra, Carolina Rocha, Gabriel Henriques, Luiza Nasciutti, Letícia Lisboa e Hikari Amada.

Aos meus grandes amigos de infância Catherine Calais e João Victor dos Anjos, companheiros de todos os momentos.

Agradeço aos artistas do espetáculo Salina que pacientemente e atenciosamente me receberam e responderam a minhas perguntas: André lemos, Graciana Valladares, Robson Freire, Sol Miranda, Tatiana Tibúrcio, Tiago Cathatino, Reinaldo Júnior.

E a minha orientadora Andrea Copeliovitch por ter me guiado e trazido questionamentos sobre o pensamento científico da academia durante este processo.

RESUMO

O seguinte trabalho propõe compreender os processos artísticos, dentro do campo das artes cênicas, que buscam um aprofundamento em uma tradição, tendo como estudo de caso o espetáculo Salina (A última vértebra) da companhia Amok Teatro, que realizou intercâmbios culturais para criar uma África mítica, causando um fortalecimento dos intérpretes negros que se aprofundaram em suas origens e no sentido de ancestralidade.

Palavras-chave: Ancestralidade. Arturos. Congado. Salina (A última Vértebra). Ritual. Intercâmbio cultural. África ancestral.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O AMOK TEATRO E O ESPETÁCULO SALINA (A Última Vértebra)	11
1.1 Salina (A Última Vértebra)	12
1.2 Processo de formação e seleção	14
2 ENCONTRO COM OS ARTUROS DE CONTAGEM- MG	16
2.1 A Comunidade dos Arturos	18
2.2 Contexto histórico das Congadas	22
2.3 Festas dos Filhos do Rosário	27
3 RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E TRADIÇÃO NO ESPETÁCULO SALINA	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
ENTREVISTAS CONCEDIDAS A AUTORA	42

INTRODUÇÃO

Iniciei o trabalho na tentativa de compreender a relação entre o teatro e a vida, um teatro que se relaciona com uma tradição, que em seu processo artístico realiza intercâmbios culturais na busca de transpor a potência da vida à arte, porém não de maneira copiosa, mas como diz Artaud na tentativa de “extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (ATAUD, 2006, pg. 1).

Como estudo de caso utilizamos o espetáculo *Salina* (A última vértebra) da companhia Amok Teatro, um espetáculo que criou uma África mítica utilizando diferentes referências de raízes africanas e afro-brasileiras, como o Congado da comunidade dos Arturos- MG, tradição que atravessou a peça e possibilitou aos intérpretes uma aproximação com a África, como coloca o ator André lemos, em entrevista:

“Nós fizemos um intercâmbio com o congado mineiro, em que nós aprendemos os cantos, as coreografias. É um grupo que traz muita ancestralidade, eles dialogam com o catolicismo, com o cristianismo, mas, ao mesmo tempo, possuem várias referências de religiões de matriz africanas. E essa mistura aconteceu mais por conta da colônia portuguesa, que fazia com que eles tivessem de esconder um pouco as raízes africanas, se passando por católicos e tal. O grupo trouxe uma ideia de aproximação do Brasil com África, por ser um grupo daqui de Minas Gerais, próximo, eles trouxeram um pouco o espírito que criamos em cena.” (LEMOS, 2016).

Ao assistir *Salina* me questionei: como os intérpretes apresentavam ações e gestos tão preenchidos e potentes? A partir disso, fui entrevistá-los sobre as etapas do processo de criação do espetáculo e sobre os intercâmbios culturais que vivenciaram para que a história de *Salina*, que se passa em uma África ancestral, fosse contada.

Dentro disso, no primeiro capítulo deste trabalho conto um pouco do histórico do Amok Teatro, que ao longo dos anos desenvolveu um trabalho artístico consistente em sua sede no Rio de Janeiro, possuindo um repertório de espetáculos. Uma característica da companhia que se repete em algumas peças como *Savina*, que realizou um encontro dos artistas envolvidos com uma comunidade cigana, proporcionando uma investigação, um encontro com outra cultura, também esteve presente no processo de criação do espetáculo *Salina*, no qual os artistas negros investigaram suas origens e a tradição do Congado a fim de transpor de maneira poética os cantos, os ritmos dos Arturos à cena. Exponho também, a

partir dos relatos dos artistas, como foi o processo de criação do espetáculo e as etapas de formação e seleção.

Os relatos dos artistas possuíam um dado em comum. A maioria ressaltou o encontro com o mestre Jorge do Congado, Mestre do Tambor da comunidade dos Arturos- MG, como um momento especial, marcante para a construção da peça. Devido a isso, no segundo capítulo investiguei o que esta comunidade, o Congado, com seus ritmos, cantos e religiosidade, puderam trazer de essencial para a construção do imaginário criado em cena pela companhia, ou como disse o ator André Lemos, como os encontros com o Congado pôde trazer “o espírito” da cena.

Nesse capítulo percorri a história da comunidade dos Arturos, a sua religiosidade e fé em Nossa Senhora do Rosário, assim como o surgimento do Congado, que sofreu uma interferência dos colonizadores ibéricos sobre os modos de vida e crenças africanas, modificados e transformados a partir da escravidão no Brasil. E a tradição da oralidade dos filhos do rosário, evidenciando o sentido de ancestralidade. Como é dito pelo ator Thiago Catarino:

“(...) os Arturos trouxeram para gente a dança, canto, música, muita coisa forte, simples, linda e singela e a própria presença do mestre Jorge dos meninos da comunidade era um parâmetro de africanidade com o qual a gente não tinha lidado até então, poucos de nós havia lidado até então.”(CATARINO, 20016).

A partir do reconhecimento desta tradição, que foi colocada pelos entrevistados como uma importante referência para a construção do espetáculo, foi possível compreender que esse encontro com o outro trouxe um crescente sentido de ancestralidade aos corpos dos intérpretes. Mas como a compreensão dessa ancestralidade poderia auxiliar na criação das ações e gestos dos intérpretes em cena? Dentro do processo de Salina a ancestralidade poderia ser a “força viva”, que Artaud se refere, que moveu os corpos em cena? Como a tradição, o ritual relaciona-se ao teatro? No terceiro capítulo busco entender essas relações da força vital de uma tradição com o teatro, através da perspectiva de Antonin Artaud, que propõe um teatro ritual, que apresenta potências e se relaciona diretamente com a vida. Dentro dessa relação entre arte e vida, é possível, também, pensar a importância desse processo artístico para os artistas envolvidos que foram de encontro com suas raízes africanas, fragmentadas e modificadas ao longo da história. Os cantos, a música, o ritmo reverberavam de maneira única em cada um, tornando possível uma celebração de suas origens.

CAPÍTULO I- O AMOK TEATRO E O ESPETÁCULO SALINA (A Última Vértebra)

A Companhia Amok Teatro foi fundada em 1998, pela diretora teatral Ana Teixeira e pelo Ator Stephane Brodt; ambos possuem formação em estudos de Mímica Corporal Dramática. A diretora Ana Teixeira, desenvolveu estudos em dança contemporânea e clássica. Stephane Brodt trouxe ensinamentos do Théâtre du Soleil, do qual participou por cinco anos ao lado de uma grande encenadora: Ariane Mnouchkine. Nesse percurso, desenvolveram importantes estudos relacionados ao teatro oriental, buscando em Bali, a dança e o teatro tradicional de máscaras balinesas, trazendo um novo olhar às pesquisas teatrais da companhia. Em 2004, estabeleceram a sede do grupo no Rio de Janeiro, construindo um lugar, não só de criação artística, mas também de formação de atores. Espaço de convergência entre o trabalho da Companhia e atores vindos de diversas regiões do país a fim de participarem de um treinamento das capacidades do ator e conhecerem a linguagem que o Amok desenvolve.

O trabalho da Companhia coloca em evidência o processo criativo do intérprete, desenvolve a técnica aliada à organicidade, fundamentando-se em alguns teóricos como: Etienne Decroux, Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook, além disso, o mergulho no teatro oriental, através do Teatro de Bali, trouxe para o grupo uma forte ligação da arte com a vida, assim como a compreensão de um espaço cênico ritualístico e cerimonial.

Inspirado pela encenadora Ariane Mnouchkine, o ator Stephane Brodt criou uma metodologia de oficina que trabalha as máscaras balinesas e a contação de histórias buscando desenvolver a imaginação e a oralidade do ator. É um trabalho épico narrativo que foi inspirado nos contadores de história e artistas de rua que a Ana Teixeira e o Stephane conheceram no Marrocos e no Brasil.

Dentro dessa perspectiva, a companhia mergulha em diferentes pesquisas e treinamentos para cada projeto, buscando o diálogo entre as tradições e culturas. As trocas são momentos importantes para a companhia, que não busca um resultado, mas sim, percorrer caminhos que possibilitem um encontro com o outro para o surgimento dos elementos que compõem a dramaturgia juntamente com o texto.

O Amok possui um repertório de espetáculos. Segundo Andrea Stelzer, o primeiro trabalho foi *Cartas de Rodes* (1998) que conta os últimos anos de vida de Artaud, quando esteve internado no manicômio de Rodez, onde escreve seus pensamentos através de cartas ao seu médico, Dr. Ferdière. *O carrasco* (2001) inspirado no romance do escritor sueco Par Lagerkvist, além de outros autores como Ingmar Bergman e Jean Genet, é dividido em quatro quadros independentes com a figura principal do carrasco. *Macbeth* (2004), de Shakespeare.

Outros processos criativos da companhia propõem um encontro com o outro, com outras culturas e trazem esse imaginário à cena através dos corpos e os elementos que os compõem: a musicalidade, a iluminação, os figurinos e a maquiagem. A cena ganha uma disposição especial que constrói um deslocamento poético da realidade, provocando um novo olhar, sensações e percepções para o público.

Por exemplo, *Savina* (2006), um drama cigano inspirado no conjunto da obra de Mateo Maximoff, uma viagem à tradição da comunidade Rrom. O espetáculo propõe um mergulho no mundo dos ciganos, sua ética, cultura e seu modo tão particular de viver. E também Trilogia de guerra, que percorre o tema da violência, realizando um estudo sobre fatos e relatos reais sobre as vivências dos conflitos entre Israel e Palestina, assim como no Afeganistão e Iugoslávia (após a segunda guerra mundial). Segundo Ana Teixeira, os conflitos foram levados à cena a partir de uma perspectiva intimista: “E a gente começou a estudar os conflitos, mas enxergando a guerra não como um conflito de fronteira e sim interna, pois o inimigo está do seu lado, ele é seu irmão, seu vizinho. Com *O Dragão*, pensamos em contar sobre as mães que sofrem a perda de seus filhos.”. Os três espetáculos são independentes e construídos a partir de diferentes experiências de linguagem cênica: *Dragão, Kabul e Histórias de Família*. O último espetáculo criado pelo grupo até o presente momento e estudado neste trabalho é *Salina - A Última Vértebra* (2015), em que os atores investigaram suas origens africanas, criando as cenas a partir de uma pesquisa das memórias ancestrais que carregam; uma busca da ancestralidade com o intuito de potencializar seus corpos.

1.1 Salina (A Última Vértebra)

O espetáculo *Salina (A Última Vértebra)*, peça escrita pelo francês Laurent Gaudé, em 2003, remonta uma África ancestral mítica abordando temas como o ódio e o perdão, assuntos comuns às tragédias, trazidos à tona em bela encenação preenchida de intensidades.

A história se passa em um reino na África, gira em torno da personagem principal Salina, uma jovem incendiada pela revolta de ter sido casada a força e violada pelo marido. Como vingança, Salina enfrenta a todos ao escolher renegar o filho e deixar o marido morrer no campo de batalha. Logo veio a punição: um exílio no deserto, que traz à Salina uma ira incomum, fazendo-a gerir, sozinha, um filho guerreiro para executar todos aqueles que a consideravam responsáveis por sua tragédia.

O desenho da cena coloca atores e músicos em uma grande roda, construindo um sistema comunitário em que os assuntos são debatidos abertamente como a vida de Salina, que se torna pública e é discutida por todos. O canto, a dança, a luta coreografadas traziam uma atmosfera ritualística e ancestral à cena. Os corpos dos atores possuíam movimentos expandidos, dilatados¹ por uma potência que atravessava o público que os assistia.

O espetáculo surgiu de um longo processo de oficinas e vivências, que envolveram a formação dos atores, um mergulho na linguagem e intercâmbios culturais. O Amok Teatro selecionou, em 2014, atores negros vindos de diferentes regiões do Rio de Janeiro para participarem de algumas etapas de trabalho que desencadeariam na criação do espetáculo Salina. As etapas eram oficinas de formação, que possibilitaram um aprimoramento técnico e artístico, assim como proporcionaram encontros e diálogos dos artistas envolvidos com a cultura do Congado dos Arturos (Contagem, MG).

Os relatos coletados dos artistas sobre as oficinas são interessantes para pensar a criação desse espetáculo. De acordo com os atores entrevistados, o processo seletivo não tinha um caráter de competição, o principal intuito era o caminho, a formação e a troca. Com esse pensamento, os artistas criaram uma relação de companheirismo e liberdade de criação, importantes ao processo. Os artistas contaram como foi importante participarem de um processo de formação de uma companhia como o Amok Teatro, falaram também da importância dos encontros com pessoas incríveis de diferentes lugares e vivências. Tornando-se assim, a sede do Amok, um lugar de diálogos e confluências artísticas.

No treinamento, a diretora Ana Teixeira e o diretor Stéphane Brodt, utilizaram os princípios de Etienne Decroux², jogos com a corda e outros exercícios de improvisação, as Máscaras Balinesas para a contação de histórias e outros exercícios dentro das técnicas desenvolvidas pela companhia, assim como um treinamento da dança dos Orixás³ com a Tatiana Tibúrcio, atriz e coreógrafa do espetáculo.

Para além das técnicas utilizadas, os atores colocam o encontro com a tradição do Congado dos Arturos como um momento importante dentro dessa incursão. Alguns relatam que foi um encontro pessoal, um reconhecimento de si, um envolvimento com a ancestralidade. O Mestre Jorge Antônio dos Santos, Mestre de Tambor do Congado do Arturos (Contagem MG), ensinou os cantos, os ritmos do Congado, transmitiu a religiosidade

¹ Termo utilizado por Eugenie Barba

² Ator, Mímico e Pedagogo que investigou o trabalho do ator

³ Dança que utiliza os movimentos dos Orixás do candomblé

e a ancestralidade que permeia o Congado e o modo de vida dos Arturos. Fator que trouxe maior compreensão dos atores sobre a criação dessa África imaginária, ampliou visões e trocas que potencializaram o trabalho corporal do ator. Dentro das referências buscadas pela Cia. Amok, o Congado do Arturos foi a mais destacada pelos entrevistados, por isso faremos um aprofundamento desta tradição aqui neste trabalho, na tentativa de compreender as possíveis relações e o sentido de ancestralidade.

Essas experiências, segundo a análise dos relatos dos atores, possibilitaram a todos um maior conhecimento de si, de sua história, a conexão com movimentos, cantos e ritmos que estavam presentes inconscientemente em cada um, mas que alguns não tinham forte contato anteriormente. Pode-se dizer que a construção do espetáculo Salina envolveu um fortalecimento das identidades e uma potencialização das raízes africanas. O espetáculo une o conto, o jogo, a dança e o ancestral, elaborando uma África imaginária.

1.2 Processo de formação e seleção

O espetáculo Salina foi construído através de um longo processo que envolveu diferentes etapas de seleção, formação, intercâmbio e criação. Em fevereiro de 2014, a companhia convidou atores negros de diferentes regiões e grupos do Rio de Janeiro a participarem de um processo de formação intensivo e gratuito com o Amok. A divulgação do processo foi feita através de cartazes colocados em escolas de teatro e mídias sociais, contemplando, dessa maneira, artistas negros com diferentes formações, abarcando o campo da música, da dança e, principalmente, do teatro. Alguns artistas participantes possuem formação pela tradicional Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, outros são oriundos de diferentes grupos de teatro e territórios do Rio de Janeiro, inclusive fora do eixo central cultural da Zona Sul, possibilitando a circulação de novos artistas em diferentes territórios, alguns com mais experiências e outros em início de carreira.

Foram, aproximadamente, quatrocentos artistas inscritos, entretanto sessenta selecionados para compor a primeira semana de oficina. A proposta era apresentar aos artistas uma técnica particular estudada pela companhia Amok, além de proporcionar um encontro com o Congado dos Arturos. O período das oficinas foi de seis meses até a seleção do grupo de atores que iriam compor a pesquisa para a criação do espetáculo Salina, etapa seguinte do processo. É importante salientar que todos os artistas entrevistados ressaltaram que esta

seleção, em nenhum momento, teve o caráter competitivo, ao contrário, foi um período de troca, de encontros e formação através das técnicas estimuladas pela companhia.

A formação inicial exigiu treinamento intensivo e físico dos atores, que entraram em contato com técnicas de improvisação, de contação de histórias através das máscaras balinesas, de exercícios praticados pela companhia sobre o estado bruto do ator, assim como um importante encontro com o Mestre Jorge Antônio dos Santos, Mestre de Tambor do Congado dos Arturos (Contagem, MG), o qual ensinou os cantos, ritmos do Congado e transmitiu a religiosidade e ancestralidade que permeia o modo de vida desta cultura, estando presente tanto no processo de formação dos atores dentro do método utilizado pela companhia como na criação do espetáculo. Os atores que tiveram mais afinidade com o processo e a metodologia de trabalho foram convidados a criar Salina.

Conta a atriz e coreógrafa do espetáculo Tatiana Tibúrcio:

“No processo de seleção, a Ana convocou atores de diferentes partes do Rio de Janeiro, de diferentes grupos, principalmente, atores vindos de fora da Zona Sul para trabalhar esta questão da territorialidade, que era um dos pontos marcantes do projeto. Então, no início, eram em torno de cento e poucos atores que iam se dividir nas duas etapas do projeto. As duas etapas eram: a primeira de formação e a segunda de montagem do espetáculo. Formação nessa técnica do Amok, dentro desse universo que é um jeito de fazer teatro e construir um personagem, de uma forma particular, a forma do Amok. Então primeiro passamos pela oficina gratuita de seis meses, onde a gente entrou em contato com esse universo do Amok. Durante esse processo da oficina, Ana e Stephane que já tinham em mente o perfil do que eles queriam para as personagens, em relação a energia de cada personagem, em vista disso, os atores passaram por esta primeira peneira. Em nenhum momento – é importante a gente colocar isso – houve um clima de seleção como: “estamos aqui, vamos fazer uma cena e vocês estarão sendo analisados”. Não. O tempo todo tinha um clima de formação. Não que nós precisássemos nos formar em teatro. Não é isso. Eram atores, que vieram para cá aprender uma técnica particular. E então, dentro do desenvolvimento desses atores, quem melhor se adaptou a essa técnica, porque não é todo mundo que faz tudo, nós temos mais afinidade com aquela coisa e menos afinidade com outra; e então esses foram os critérios, durante o processo, analisar a partir do que eles imaginavam para cada personagem e a partir da assimilação desse ator cuja expectativa batia com a técnica apresentada. Houve uma primeira peneiragem. E formaram-se duas turmas de vinte e cinco atores. E a partir daí formou-se uma turma de dez. A turma de dez passou a ser o elenco de Salina.” (TIBÚRCIO, 2016).

Na construção do espetáculo foi relatado por Tatiana Tibúrcio, em sua entrevista, que os diretores da companhia perceberam que o tema do espetáculo possuía “uma particularidade de conhecimento que eles não dominavam” (TIBÚRCIO, 2016). Foi a partir desta compreensão, que os atores trouxeram para dentro do processo o entendimento da ancestralidade, o que para alguns já era mais claro, para outros possibilitou diferentes descobertas. Buscaram para isso referências como a do Nego Fugido da Bahia⁴, o Congado da comunidade dos Arturos, de Contagem - MG, assim como um treinamento da dança dos Orixás, oferecido por Tatiana Tibúrcio. Essa pesquisa preencheu o espetáculo de memória ancestral africana e trouxe uma corporeidade potente aos atores envolvidos.

CAPÍTULO II - ENCONTRO COM OS ARTUROS DE CONTAGEM- MG

Ao analisar as entrevistas realizadas com os artistas do espetáculo Salina (A Última Vértebra) foi observado que, durante o processo criativo, tornou-se importante a ativação de uma potência corporal advinda das memórias ancestrais pertencentes às atrizes e aos atores em cena, a busca de um espetáculo vivo, forte e repleto de referências da cultura africana. Como é visto na fala de uma das atrizes e coreógrafa, Tatiana Tibúrcio:

“A compreensão disso, do que nós chamamos de ancestralidade, foi fundamental para encontrarmos o resultado que nós encontramos. Saber que existe um conhecimento que vai além, que carregamos, alguns de nós conscientes e inconscientemente; e que era o encontro desses dois universos que precisava se dar para construir a beleza que foi Salina.” (TIBÚRCIO, 2016)

A atriz ressalta a importância do entendimento do sentido de ancestralidade por todos do processo. A construção da África atemporal só poderia concretizar-se profundamente com essa compreensão, para isso, os artistas buscaram diferentes referências de matriz africana e brasileira como o Congado da comunidade dos Arturos, de Contagem- MG, que ocorreu com o Mestre Jorge Antônio dos Santos, mestre do Tambor, as práticas da dança dos Orixás, do Nego Fugido da Bahia, entre outras. Essas referências trouxeram uma maior dimensão expressiva e orgânica para os intérpretes, a partir disso, as atrizes e os atores criaram movimentos e gestos que estavam preenchidos de significados, o corpo passou a reconhecer

⁴ Uma encenação que acontece nas ruas da Bahia e recria a luta da libertação dos escravos.

memórias ancestrais advindas da dança dos orixás, da marcha do guerreiro, dos cantos do Congado. Esse trabalho assemelha-se ao que Inaicyra Falcão propõe em seu texto:

“Pretende-se, a princípio, a procura pela essência, pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, num segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições. Momento este que envolve a construção de imagens, a percepção de sentimentos; possibilita abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule as matrizes corporais, a memória e a sua expressividade. É o momento que se instaura, pela obra, o elo da tradição e da contemporaneidade na diversidade das culturas.” (FALCÃO, 2008, P.1).

Dentro dessa perspectiva, a palavra ancestralidade dita por muitas atrizes e atores durante as entrevistas, entra aqui neste trabalho como um importante elo para a construção artística do espetáculo. Em paralelo com o pensamento de Inaicyra Falcão dos Santos, observamos este processo de “procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições” como um importante caminho para buscar corpos e gestos preenchidos de sentidos que permeiam as vivências dos intérpretes.

Uma das referências mais citadas pelos artistas nas entrevistas foi o encontro com o Mestre Jorge Antônio dos Santos do Congado, da comunidade dos Arturos, de Contagem-Minas Gerais. Essa experiência foi descrita como uma vivência especial, que esgarçou para todos do processo o laço com o sentido da palavra ancestralidade, como podemos constatar nas seguintes falas:

“Com os Arturos, por exemplo, foi um encontro com a minha família, que estava em outro estado, nunca tinha tido um encontro assim. Foi importante porque eles trouxeram essa ancestralidade não só para o trabalho, mas também, para cada um. Era como o meu corpo se relacionava com aquilo, como eu cantava aquilo, como eu me relacionava com a aquele canto, como eu me relacionava com aquela história, como eu me relacionava com aquele tambor. Fui descobrindo coisas que já existiam dentro de mim, mas que eu não podia colocar para fora, porque era discriminado, recriminado. Os Arturos me trouxeram isso.”(JÚNIOR, 2016).

“O Mestre chegou e eu lembro que nós queríamos fazer uma recepção para ele, todos queriam tocar uma música, estávamos muito empolgados. Ele é muito gentil, uma pessoa acolhedora, ficou super feliz com tudo isso. No dia seguinte nos ensinou diversas músicas e toques. Íamos trocando os instrumentos. Nós cantávamos a tarde inteira. Pela manhã tínhamos um ensinamento mais teórico, com vídeos, um pouco da história da música do congado dos ritmos, como

era na cidade de Minas Gerais, o que estava acontecendo.” (VALADARES, 2016).

“(…) na busca do congado através da comunidade dos Arturos, quando o Mestre Jorge veio aqui, trabalhar conosco duas vezes durante o ano, passando os toques, as músicas, os cantos, mas principalmente, passando a referência que é trazida através da oralidade, que é tão inerente à cultura africana, na verdade, é a cultura africana, mas não que ela se resume apenas na oralidade, nós temos escrita também, obviamente, muito antes da escrita que conhecemos, pois somos um povo muito mais antigo que a maioria dos outros, só que a escrita se dá obviamente de outra forma, existe outro tipo de escrita. Mas o ponto fundamental da cultura africana é a oralidade e isso o mestre Jorge veio trazer para a gente. Esse conhecimento, essas matrizes e tudo isso nós conseguimos equalizar, porque nós não levamos o congado exatamente como ele é para a cena, nós misturamos o congado com o rito, com a dança afro e criamos um outro tipo de movimentação, onde você percebe essas referências isoladamente, mas consegue perceber o resultado como uma outra coisa além.” (TIBÚRCIO, 2016).

“Foi, talvez, a parte mais emocionante do processo, em minha opinião. Porque foi uma conexão. Tinham pessoas de várias religiões ali, como evangélicos, budistas. Mas houve algo no processo com os Arturos, uma conexão entre todos com uma ancestralidade, uma busca. A própria Ana dizia há muito tempo, que esse processo só aconteceria primeiro a partir de uma conexão com a ancestralidade. (...) Através dos cantos, dos toques teve um momento em que todos tiveram uma comoção de choro no processo. Foi muito forte. Sentir que não éramos sozinhos, ali presentes, que tínhamos outras pessoas por perto, que estavam ali, fortalecendo. Parecia que estávamos pisando no chão, que já tínhamos pisado antes. As pessoas comentavam durante o processo que por mais que fosse a primeira vez que elas cantassem, tocassem, era como se elas já conhecessem aquele ritmo, aquela música, como algo que nos religava.” (FREIRE, 2016).

2.1 A Comunidade dos Arturos

Os Arturos compõem uma comunidade familiar de negros que reside em propriedade coletiva, no município de Contagem- MG, na região de Domingos Pereira, bairro Jardim Vera Cruz. O grupo cultiva, há mais de cem anos, ensinamentos passados de geração a geração, que permeados de ancestralidade e religiosidade manifestam-se nos cultos da Nossa Senhora do Rosário, nas festas do Congado. Durante o ano, realizam festas que potencializam e unem a

comunidade em prol de um objetivo comum: 13 de Maio – Abolição da Escravatura, Festa de Nossa Senhora do Rosário, João do Mato e Folia de Reis e o Candomblé.

A comunidade surgiu com Arthur Camilo Silvério, o pai, que deu origem ao nome Arturos e Carmelinda Maria da Silva, a mãe. O primeiro elo da árvore genealógica carrega histórias e ensinamentos ancestrais que se fundem aos mistérios do sagrado e a devoção à Senhora do Rosário. Os descendentes desse casal formam mais de cinquenta famílias, tendo em média quatrocentas pessoas.

A história de Arthur Camilo Silvério é contada e recontada pelos familiares; relatam uma vida penosa de escravidão. Apesar de Arthur Camilo ter nascido posteriormente à Lei do Ventre Livre (1880 e 1885), viveu sob o domínio, em regime de trabalho escravo, de seu padrinho, senhor de terras. Um dos episódios contados entre os familiares, reconstruído por Gomes & Pereira, diz que por muitos anos Arthur viveu separado de seu pai, Camilo Silvério. No dia do seu falecimento foi impedido de cumprir as cerimônias religiosas no enterro do pai. Tendo com consequência disso o enfraquecendo de seus laços familiares:

“Estando Arthur Camilo assim empregado com o padrinho, chega-lhe a notícia da morte do pai. Preparando antecipadamente o trabalho, o menino se libera de suas obrigações quotidianas para o cumprimento do dever maior: colocar sua benção no pai morto, ali, em fazenda vizinha. Mas o patrão não se convenceu de tal necessidade, nem o padrinho entendeu a hora difícil. Alegando que negro não tem sentimento, declarou de maneira decisiva que o menino não se ausentaria da fazenda. Lágrimas, pedidos, tentativas de explicação, nada abrandou a vontade do padrinho. E o patrão, diante do choro insistente do órfão, quebrou-lhe os dentes com uma paulada, falando a linguagem clara dos opressores.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 12,e13).

Com esse episódio Gomes & Pereira descreve em seu livro que Arthur “prometera a si mesmo que a orfandade experimentada por ele não seria vivenciada por seus filhos: haveria de criá-los em seu redor, em família, unidos em amparo mútuo.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 13). Desde então, a comunidade foi aos poucos se fortalecendo em torno da figura paterna, unindo-se e resistindo contra a fragmentação da memória cultural africana:

Foi esta a primeira lição ensinada aos filhos que, distantes do processo da escravidão, viveriam todas as dificuldades de descendentes de escravos por esta informação: é preciso a união, para a resistência; é

preciso o espaço-comum, para o pertencimento. (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 13).

O espaço comum utilizado foram terras passadas de geração a geração como um patrimônio material e cultural, nas quais os filhos de Arthur se agruparam em torno da casa materna, sem delimitações de terras e espaços, as famílias convivem em um ambiente comunitário. Unem-se pela fé em Nossa Senhora do Rosário, a Grande Mãe de todos os Arturos e pelo ritual do Congado.

A história de Nossa Senhora do Rosário é lembrada e contada oralmente de mãe, pai para filho, mantendo-se assim viva a fé, o elo que os une com a mãe África. Segundo a lenda descrita por Gomes & Pereira, a imagem da santa negra surgiu no mar, sendo avistada por um grupo do Congo que tocou seus instrumentos no intuito de trazê-la para a praia, pedindo-lhe proteção. Junto ao grupo do Congo, o grupo de Moçambique veio com o toque de seus tambores também pedir a vinda de Nossa Senhora do Rosário. No movimento das ondas, ela chegou até eles, tornando-se a santa protetora dos negros. Essa lenda, denominada de “fundamentação mítica”, por Gomes & Pereira, foi perpassada pela oralidade desde Arthur Camilo Silvério até as novas gerações, tornando-se um dos legados deixados pelo pai:

Os filhos são educados nas diretrizes traçadas pelos ancestrais, apreendendo a se admitirem viajantes do sagrado. Saber-se Arturo é reconhecer-se portador de uma história na qual o negro teve de fazer-se forte para superar as opressões. E essa força veio da fé e da devoção à mãe divina, retirada das águas pelo amor dos filhos negros: a lenda da Senhora do rosário confirma que ela adotou os órfãos de África. (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 16).

É a partir da religião, do culto a Nossa Senhora do Rosário, que os Arturos se unem e criam uma sensação de pertencimento, tornando-se a família devota do Rosário. Gomes & Pereira afirmam que essa força que os une, que liga o divino ao humano é chamada de “mana”. Uma força sagrada que impulsiona os Arturos a resistirem, ao longo dos tempos, à opressão e à segregação feita aos negros vindos da África. Dessa forma, a comunidade familiar dos Arturos ao permanecer unida pelo sentido da fé, resiste ao logo da história de Minas Gerais:

A religião para os Arturos aparece, portanto, como um importante elo de um passado, cravado na memória de seus descendentes, e de um presente, que se alimenta dessa

referência, mas que, no entanto, imprime as mudanças de acordo com seu tempo. A religiosidade, a crença na Senhora do Rosário, a fé e a comunidade do ritual do Congado são transmitidas entre as gerações, sendo uma forma de fortalecer o grupo, a família, dando um sentido e uma identidade do que é ser um Arturo e ser negro na sociedade envolvente.” (VIEIRA, 2003, p. 42).

Na comunidade dos Arturos, o ritual do Congado e a fé em Nossa Senhora do Rosário herdados do pai, Arthur Camilo Silvério, possibilitaram a união e a resistência do grupo familiar, que apesar das pressões externas sofridas ao longo do tempo mantiveram-se fortes.

As mudanças sociais ocorridas no município de Contagem influenciaram a modificação do modo de vida dos Arturos. Eles lidam com um passado ancestral e as relações contemporâneas, tendo o caráter histórico e afetivo como fator de união. Inicialmente, a agricultura de subsistência foi a principal fonte alimentícia dos Arturos, com a industrialização da região, muitas famílias tiveram que buscar na capital, situada a 23 km de Contagem, o complemento das atividades de plantio e agropecuária.

“Levados a deixar a terra, de onde retiravam antigamente os recursos para a subsistência, eles buscaram trabalho no espaço urbano. Por causa da urbanização, as atividades primárias antes praticadas na comunidade foram colocadas em segundo plano e as fábricas e as empresas de prestação de serviços absorvem os trabalhadores Arturos” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 15).

“Apesar da expansão dos polos industriais e da proximidade da região com a metrópole de Belo Horizonte, o grupo ainda preserva relações de solidariedade e compartilhamento. Algumas produções internas, como hortaliças, milho, arroz, feijão, legumes, frutas, ainda são cultivadas e divididas com todos os familiares, demonstrando uma relação de compartilhamento. A pecuária com a produção de gado, cavalos, e criação de porcos é feita em pequeno porte e com o intuito de servir as festas e casamentos que acontecem internamente na comunidade”. (VIERIA, 2003, p. 12).

Com o passar do tempo essas modificações sociais aumentaram as tensões entre a vivência nas tradições dos ancestrais e as necessidades e modos de vida da sociedade contemporânea. Apesar disso, os Arturos mantêm um fator que os unifica e os identifica em diferentes lugares, que está presente na fé, nos ensinamentos perpassados oralmente de

geração a geração, na organização das Congadas, no afeto e na resistência cultural. Com isso os Arturos preservam uma herança cultural, entretanto, participam de uma realidade social que os conduz a uma reconfiguração das relações futuras:

“A comunidade dos Arturos – enquanto portadora de uma tradição cultural – não se tornou impermeável aos processos externos de transformações sociais. Adere essas mudanças escudadas na tradição de que entre um Arturo e seu grupo, através dos tempos, foram entretecidos laços indissolúveis pelo seu caráter histórico e afetivo. E são esses vínculos que seguram e mantêm unidos os descendentes de Arthur Camilo: a lembrança do pai, a presença da mãe, a certeza de que a vida é um mistério, mistério controlado pela Senhora do Rosário. É esse passado, essa memória, que garantem a manutenção dos liames de parentesco, permitindo a realização da alegria no espaço da vida rotineira.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p.15).

2.2 Contexto histórico das Congadas

No contexto da escravidão no Brasil, em que os negros não tinham espaço de sociabilidade e expressão cultural, tratando-se aqui do século XVIII e XIX, difundiram-se as Irmandades: organizações religiosas que tinham como responsabilidade produzir as festas anuais dos santos de devoção católicos, realizavam cerimônias de velório, caridades; espaço propício para o surgimento de laços e união. “Algumas delas eram constituídas exclusivamente por brancos (santíssimo sacramento), pardos (Nossa Senhora das Mercês) e negros (Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia) reproduzindo desse modo a hierarquia sociorracial das sociedades escravistas.” (VIEIRA, 2003, p. 2 e 3). A última era também denominada de Irmandade de homens pretos, segundo Mariana de Mello e Souza, tinha como principal atividade a organização da festa anual do santo de devoção e o desfile dos reis africanos de diversas nações, mas com ênfase no rei do Congo, relembrando histórias e epopeias africanas.

O desfile dos reis africanos nos cortejos de devoção a santa padroeira, organizados pelas chamadas Irmandades de homens pretos, evidencia a relação entre a igreja católica, os negros africanos e afrodescendentes que tiveram que se reorganizar socialmente e culturalmente na estrutura escravista brasileira vigente. Eram sempre organizados nas datas das festas religiosas de devoção negra, como a Nossa Senhora do Rosário. Segundo a análise

de Souza, os “africanos e afrodescendentes elaboraram uma identidade negra católica”, construindo a partir das próprias referências, de memória ancestral africana, uma nova religiosidade católica.

No artigo aqui referido, a autora aponta uma pesquisa que perpassa pela história da expansão do império português através das ações missionárias que converteram nações africanas ao catolicismo. Como foi o caso do Congo: teve um rei que, através de negociações políticas de aproximação entre Portugal e Congo, aderiu aos preceitos religiosos europeus, mas sem deixar de lado as memórias ancestrais. Com esse fato histórico pode-se compreender um catolicismo africano, iniciado pelas conquistas dos países ibéricos no reinado do Congo, tornando a figura deste reino emblemática dentro do imaginário das ações missionárias portuguesas. Esse fator contribuiu, aqui no Brasil, para a unificação dos reis negros na figura do rei do Congo que desfilava nas procissões religiosas das Irmandades com os seus súditos.

Segundo a pesquisadora Souza, essa unificação resultou em maior aceitação, por parte dos senhores coloniais, dos cortejos dos reis negros, assim como foi importante para a unificação de uma identidade afro-brasileira pela comunidade africana colonizada:

No que diz respeito à África, primeiro espaço explorado pelos portugueses, os sacerdotes tiveram grande dificuldade em difundir a religião católica, com a exceção do reino do Congo, cujos principais chefes aceitaram o batismo em 1491 e a partir de então adotaram o catolicismo como a religião que fundamentava o poder central, mesmo sem abandonar as crenças ancestrais e as formas tradicionais de legitimação do poder. A crônica portuguesa da época registrou com detalhes os episódios ligados à conversão dos chefes congolezes e, no século XVI, houve uma grande aproximação entre Portugal e o Congo, que, no entanto, manteve sua soberania. O momento de maior força do chamado reino do Congo – determinado território cujas aldeias se sujeitavam a uma autoridade central – foi o período do governo de Mbemba Nzinga (1507-1542), batizado ainda criança com o nome de Afonso no momento inaugural da aceitação do catolicismo por parte de alguns chefes congolezes. D. Afonso I entrou para a história como o mais importante rei católico do Congo, mantendo correspondência com D. João II, D. Manuel I e D. João III de Portugal e apoiando a disseminação do catolicismo entre a população por ele governada. (SOUZA, 2005, p.84).

Outro fator que possibilitou a aceitação dos senhores coloniais das festas realizadas pelos negros que homenageavam um rei africano, o rei do Congo, foi o fato de serem organizadas pelas instituições que possuíam vínculo com a igreja católica. As Irmandades

eram vistas como um possível lugar de adequação dos descendentes africanos vindos ao Brasil à sociedade colonial. Uma ferramenta de controle das crenças e cultura africana, que propunha, subliminarmente, um aumento do cerceamento e sujeição dos negros à lógica escravista. As Irmandades, apesar de tudo, foi um dos meios encontrados por grupos de escravos de permanecerem unidos em comunidade, criando um espaço de solidariedade e resistência. Interpretavam os preceitos da cultura ibérica de acordo com sentidos particulares da ancestralidade africana, criando assim uma identidade católica africana, partindo das memórias de um passado ancestral e mesclando-as com as experiências do Brasil colonial. “Essa conservação da memória de reis e rainhas, de toda uma corte, demonstra o desejo de manter uma identidade cultural vinculada às raízes africanas, que expressava uma resistência cultural” (VIEIRA, 2003, p. 4). Mesmo com todos os mecanismos de coerção da expressão cultural dos negros, as Irmandades foram organizações importantes para a união e preservação da herança ancestral africana:

“A sociedade escravista no interior da qual algumas comunidades negras construíram essa identidade católica negra, para qual o rei era um catalisador, era um arcabouço de coerção e de controle sobre os afrodescendentes. E o surpreendente, para retomar uma ideia com a qual comecei esse texto, é que escravos, negros livres e libertos ocupassem as ruas das cidades e os terreiros das fazendas com procissões, cantos, danças e encenações toleradas e, às vezes, até apreciadas pelos senhores, pelos brancos, pelos pardos embranquecidos pela ascensão social.” (SOUZA, 2005 p. 86).

Os membros das chamadas Irmandades dos homens pretos desfilavam nas procissões, pelas ruas, com roupas que simbolizavam os reis das nações africanas, cantando e dançando, expressando a fé na santa de devoção. Um momento de congregação, de protagonismo do negro segundo a descrição da autora Souza: “(...) os reis desfilavam com seus séquitos pelos bairros em que moravam, mas também pelos espaços mais nobres das cidades, praças e ruas onde se situavam os prédios da administração e as moradias das pessoas importantes. O grupo ostentava com orgulho suas roupas especiais, as mais luxuosas possíveis, meia, calção, sapatos de fivela, camisas com babados e casacas engalanadas, manto, cetro e coroa, para as rainhas vestidos à moda europeia.”(SOUZA, 2005, p. 88) Essa vestimenta fazia com que os senhores coloniais encarassem a manifestação como uma adoção da cultura ibérica pelos negros, mas segundo a pesquisadora Souza: “(...) para a comunidade negra devia ser lembrança de grandes chefes que por terem boas relações com os comerciantes europeus, que

atuavam em suas terras, tinham acesso àquelas roupas, as quais os distinguiam dos menos poderosos do que eles” (SOUZA, 2005, p. 88). Compreende-se, então, que as festas tinham um significado para a comunidade negra de exaltação da cultura do reino do Congo, em que a memória dos reis era enaltecida e contada a todos. Assim como o culto a santa padroeira possuía um significado diferenciado, a santa preta, como é o caso de Nossa Senhora do Rosário cultuada pelos Arturos, aproximando-os da mãe África e da cultura ancestral.

Segundo Gomes & Pereira “(...) o escravismo procurou aviltar a concepção do negro como ser humano e personagem de um enredo histórico que também ele escrevia” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 14). Devido a isso, entende-se a necessidade que as Irmandades de homens pretos tinham em organizar um desfile de reis negros como uma manifestação cultural importante para a resistência da cultura africana. Compreende-se como uma brecha, um espaço que foi possível colocar o negro como personagem central, protagonizando os desfiles e as histórias dos reis africanos.

Como parte da programação do cortejo tinha a dança dramática, na qual geralmente eram encenadas as lutas que representavam as conquistas do reino cristão do Congo sobre um exército pagão. Essa representação era o momento ápice da procissão, descrito da seguinte forma:

“Em essência essa dança representava o enfrentamento entre o exército de um reino pagão e o do rei cristão do Congo, que se apresentava cercado de seus familiares, chefes militares e religiosos. Embaixadores traziam mensagens do reino distante, geralmente desafiadoras, travando-se então uma batalha dançada e cantada, sempre vencida pelo exército cristão do Congo. Algumas vezes as embaixadas eram amistosas e os emissários do rei pagão ausente vinham apresentar sua adesão aos festejos católicos.” (SOUZA, 2005, p. 90).

As encenações referidas mesclavam cantos e danças, faziam parte de um universo mítico recriado por lembranças e histórias do reinado católico do Congo. As festas eram um momento de afirmação de uma “africanidade”, na qual a comunidade negra construía um modo de se relacionar e identificar entre si:

“Conforme a minha interpretação, nessas danças dramáticas estavam simbolizados elementos centrais na formação da identidade negra católica das comunidades que se uniam em torno de reis, que serviam de catalisadores das diferentes

identidades africanas anteriores, diluídas com a passagem do tempo, transformando-se numa identidade africana una, ligada ao campo do mítico e do imaginado. O rei congo católico, além de sinalizar para uma integração à sociedade escravista na qual o catolicismo tinha um papel de destaque, lembrava tempos de glória em terra natal, associada ao poderoso reino do Congo, aliado de povos europeus e cujos chefes tiveram poder invejável. A rememoração simbólica do reino africano católico afirmava uma “africanidade”, ou seja, uma conexão com a África construída a partir do Brasil e da experiência aqui vivida, que indicava uma particularidade da comunidade negra, uma identidade própria que a distinguia mesmo quando adotava o catolicismo e outras tradições de origem portuguesa como a organização em irmandades leigas.” (SOUZA, 2005, p. 90).

A partir das danças dramáticas que, segundo Souza, foram nascendo no século XIX, surgiu a denominação mais complexa de Congadas. Aos cortejos e festejos feitos ao rei do Congo e a santa de devoção somaram as teatralizações, relembrando epopeias e coroações das rainhas e reis africanos, figurando costumes e fatos da vida tradicional da África. As Congadas passam a constituir uma estrutura mais completa e repleta de simbologias, desde as vestimentas até ações, cantos e danças que contam narrativas míticas, rememorando e reinterpretando a história dos antepassados vindos da África para o Brasil. Na estrutura da Congada, existem as Guardas do Congo e Moçambique, cada uma segue ou na frente do cortejo ou atrás, pois conduzem as cerimônias ritualísticas. “O ritual do Congado, portanto, envolve uma rede de símbolos, gestos e significados que são reinterpretados, trazendo uma ontologia africana que resistiu nos meandros do catolicismo.” (VIEIRA, 2003, p. 6). O processo de criação das Congadas acontece, portanto, através da mistura entre elementos de culto à santa católica e as coroações dos reis negros, lutas e bailados guerreiros que rememoram as práticas dos antepassados africanos, fator estratégico para a criação de formas de expressão e resistência da população negra:

“Os congados no Brasil inserem-se dentro desse contexto, revelando estratégias e formas de resistência criadas pela população negra, em algumas regiões, para que conseguissem manifestar e expressar suas crenças, dando vazão aos seus sentimentos e desejos através dos seus festejos, dança e música. Sendo assim, por intermédio deste corpo, os deuses viriam cantar e dançar na terra. A ancestralidade é sentida nestas manifestações. fazendo parte de todo o ritual, interferindo e participando, seja através do canto, dos gestos, da dança, enfim, de alguma maneira se faz presente. O culto a deuses, divindades, a

ancestralidade, são heranças das culturas africanas, que se reorganizam aqui no Brasil, de outra maneira, devido a contingências históricas, mas que se mantiveram reafirmando sua força e resistência” (VIEIRA, 2003, p. 62).

Com isso, é possível compreender o crescimento dos cortejos dos reis negros e devotos dos santos católicos até o surgimento das Congadas como um ato de resistência diante das opressões e imposições sofridas durante o período de escravidão. Apesar da diáspora e da expropriação da liberdade, os negros reelaboraram uma trajetória pautada no passado dos ancestrais, tornaram-se atores das tradições culturais, criadas no Brasil, expressadas pelas festas religiosas das Congadas. Com o passar do tempo, os rituais de Congado foram disseminados por diferentes lugares, moldados de acordo com as características específicas de cada região e modificados a partir das mudanças externas dos contextos sociais.

2.3 Festas dos Filhos do Rosário

A festa de Nossa Senhora do Rosário faz parte dos autos populares da Congada. É considerada “uma das fases mais importantes para a vida da comunidade, representando o movimento máximo da concretização do amor à Grande Mãe” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 46). Uma marca que evidencia o início do ciclo da Congada é o ritual do mastro, nesse ritual, os filhos do rosário vão às ruas e colocam mastros em locais que são considerados sagrados para a cerimônia da festa. Em torno do mastro, os Arturos entoam cantos e preparam-se para a chegada dos antepassados:

“O mastro é elemento simbólico de grande importância nas comemorações coletivas, passando a caracterizar o centro energético da festa. É o sinal concreto da verticalidade, unindo terra e céu, vivos e mortos, corpo e alma: o indivíduo se liga aos antepassados, aproxima sua matéria do foco de luz incriada e coloca toda sua força psíquica como motor do corpo. A dança em torno do mastro recria as reuniões primevas do homem ao redor do fogo sagrado, em idêntica busca de luz. Forma-se de novo o círculo, figura perfeita que congrega a reunião de todas as direções, todas as possibilidades de encontro, de integração.” (GOMES & PEREIRA, 1990, pg. 42).

Os mastros são levantados antes do início das festas, caracterizando o prelúdio do cortejo. Colocados em locais estratégicos que homenageiam capitães já falecidos, ficam na porta da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, na capela da comunidade, para que, assim, os dois grupos importantes que são as guardas de Moçambique e do Congo realizem o cortejo e as cerimônias.

Para compreender melhor a importância e história das guardas, pode-se reconhecer a “fundamentação mítica”, termo utilizado por Gomes & Pereira, que conta a relação das guardas com a santa de devoção, Nossa Senhora do Rosário, adorada inicialmente na África:

“Pela fundamentação mítica, as guardas se formaram ainda na África, quando uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. O grupo do Congo se dirigiu para a areia e tocando seus instrumentos só conseguiu fazer com que a imagem se movesse uma vez: num movimento rápido. Nossa Senhora se encaminhou para frente e parou. Então vieram os negros moçambiqueiros, batendo seus tambores recobertos com folhas de inhame, cantando para a Santa e pedindo-lhe que viesse para protegê-los. A imagem veio se encaminhando, no movimento do vai-vem das ondas, lentamente, até chegar à praia.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 47).

Foi a partir dessa história que as guardas tornam-se importantes dentro do ritual, possuindo uma função específica cada uma. A guarda do Congo é responsável por abrir o caminho de seus ancestrais e antepassados, conduzindo o cortejo. A de Moçambique acompanha e cuida de Nossa Senhora, representada pelos reis que tem a coroa conduzida pela guarda. Devido essas funções, as vestimentas do grupo do Congo são verde e rosa, simbolizando, segundo Gomes & Pereira, os galhos e as flores do caminho; as de Moçambique são as cores da santa: azul e branco, representando os filhos do Rosário. Confeccionadas com materiais específicos, os quais Gomes & Pereira denominam de “símbolos condutores”. O Congo carrega a espada e o tamboril e Moçambique, o bastão. “A interpretação da origem dos fetiches está ainda ligada à fundamentação mítica: o Congo, abridor de caminhos, se arma pela espada, enquanto conduz o tamboril, símbolo dos instrumentos que moveram a imagem santa; Moçambique carrega o bastão, índice de poder, por ter conseguido o resgate da estátua.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 48).

A movimentação das guardas também é específica, os Congadeiros realizam movimentos mais rápidos e saltitantes, promovendo o deslocamento do cortejo, já os moçambiqueiros possuem movimentação mais lenta, por serem os guardiões da coroa usam as

gungas: instrumentos tocados por agitação, feitos por latinhas de chumbo que “são amarradas nos tornozelos dos moçambiqueiros, lembrando os sinetes usados no tornozelo dos escravizados, para denunciar-lhes as fugas. De acordo com os Arturos, o ato de bater as gungas dá força e os aproxima dos antepassados.” (VIEIRA, 1990, p. 21 e 22).

O Congo não utiliza as gungas:

“Ainda no movimento da dança, se reduplica a força do mito: o Congo se desloca rapidamente, enquanto é mais lento o movimento dos “donos-de-coroa”. A dança dos congos é saltitante, marcada pela ginga e pelo cruzamento de pernas e pés; a direção assumida é da horizontalidade, com deslocamentos laterais (movimento pendular). O movimento do Moçambique assume uma profundidade que se caracteriza pela tendência à penetração: é como se o corpo do dançante quisesse varar a terra, batendo e voltando. Enquanto os pés se dirigem para baixo, o tronco tende a elevar-se. Ocorre um abaulamento do corpo em direção à terra, que exerce uma força atrativa sobre os moçambiqueiros (movimento de pilão)”. (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 48).

Outro elemento que as guardas utilizam durante o cortejo são os cantos, estes possuem uma linguagem específica para o Congo e Moçambique. A guarda do Congo retrata nos cantos situações cotidianas da comunidade mescladas ao sentido de religiosidade que permeia a comunidade, revelando o comportamento dos Arturos, acontecimentos e as relações com a sociedade:

“A linguagem do Congo expressa a religiosidade e a vida mais recente do grupo, através dos cantos que lembram os problemas sociais com o poder público e a Igreja, a história de guardas visitantes e as brincadeiras ou bizarras. A estrutura do canto é fixa, limitando-se às improvisações.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 49).

Os cantos da guarda de Moçambique, por ser uma guarda mais antiga, retratam a memória ancestral da África, que é trazida pelos mais velhos:

“Como guarda mais antiga, os moçambiqueiros são os senhores da música secreta e mágica, cantando a memória de África e dos antepassados. Com a mesma força criativa com que fez seus tambores de inhame para tirar a Senhora das águas, o Moçambique recria o canto, com improvisações que podem durar longo tempo: abre-se a caixinha mágica do inconsciente coletivo e a memória mítica aflora.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 48 e 49).

A partir desses elementos as guardas iniciam o cortejo e a cerimônia, percorrendo um trajeto que começa dentro da comunidade dos Arturos, na capela, passando pela casa paterna e do capitão regente até chegar à Igreja do Rosário. O cortejo e a coroação de reis e rainhas do Congado possuem valor simbólico na vida dos filhos do Rosário. É nessa manifestação que a comunidade encontra força para continuar resistindo às opressões sociais, mantendo-se unida, pertencente a um lugar como uma família.

Outras festas permeiam a comunidade dos Arturos, todos os anos, como é o caso da Festa da Libertação, que acontece desde 1972, no dia treze de maio, como comemoração da Lei Áurea. Durante a festa, acontece o desfile das guardas, a representação de “um cortejo de escravos, a leitura da lei Áurea, o lamento africano à porta da igreja e a Missa Conga” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 78). A celebração da missa Conga só acontece depois de uma cerimônia em que os participantes cantam lamentos na porta da Igreja, relembrando a exclusão dos negros desses lugares. Outras festas como a Folia de Reis ou Reisado rememoram a jornada dos Reis Magos até o seu encontro com Deus-menino na Lapinha, no dia seis de janeiro. Estas últimas são manifestações culturais que ocorrem para o grande público e atravessam a comunidade dos Arturos, ganhando as ruas da cidade de Contagem. Existem, também, as festas e rituais que são realizados nos limites da propriedade coletiva: João do Mato, o Batuque e o Candombe. João do Mato é um ritual de capina, acontece no mês de dezembro, em que os capinadores executam o trabalho entoando canções, no fim do dia, surge o João do Mato, um ser coberto de vegetação, representando o vegetal destruidor, correndo das enxadas à procura de um lugar de mata virgem:

“Quando a capina se aproxima do final, da última noite, surge o João do mato, correndo das enxadas. Completamente coberto de folhas, ele procura fugir do local onde o trabalho venceu a destruição. Com as enxadas levantadas, os capinadores fazem a cantiga da expulsão: o João do Mato, passando sob fileiras de enxadas, sai das terras capinadas para a área onde o labor do homem não interferiu ainda na Natureza.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 90).

O batuque é uma dança coletiva com origem africana, realizada como forma de divertimento e brincadeira. Acontece, geralmente, em momentos como casamentos e dias de aniversários dos filhos do rosário. O Candombe é uma cerimônia interna e secreta. Segundo Gomes & Pereira, são utilizados três tambores sagrados que ao serem tocados comandam os cantos e as danças. Os tambores participam do ritual como um elo de comunicação com os ancestrais, instrumento que liga os vivos e os antepassados:

“A observação do Candombe dos Arturos permite levantar uma hipótese sobre as primeiras cerimônias, nas quais haveria uma força maior de ligação entre os antepassados e seus descendentes. Durante o ritual, os participantes realizam uma significativa movimentação corporal diante dos tambores e são exatamente os mais velhos que se movem de maneira mais característica; parece que o corpo é atravessado por uma força nova e alheia à sua estrutura, o que causa estremecimentos e gestos inesperados.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 88).

A realização das festas foi uma maneira de concretizar, expressar o sagrado que pertence à comunidade. Reavivar a força ancestral e estimular a resistência na luta do cotidiano. “Quando se lhe esgotam as reservas, nova festa o reconduzirá às suas origens, permitindo-lhe renascer com a força dos ancestrais. Munido de tal resistência, ele repete o modelo ritual que é sua herança, percorrendo as vias históricas de seu povo, os caminhos míticos de sua evolução.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 38). O tempo passa a ser considerado a partir das festas, o cotidiano passa a ser um intervalo, em que se trabalha e luta, enquanto os rituais e festas compõem um momento importante de recuperação das forças, das energias do sagrado. Momento em que todos trabalham em comunhão, em prol de uma causa, fortalecendo os laços e o sentimento de pertencimento no mundo:

“Nesse sentido, no momento em que os Arturos estão realizando o Congado, cantando e dançando, manifestando suas crenças e formas de resistir, eles também estão num momento de catarse social, curando-se das opressões cotidianas. (...) O ato de festejar, louvar, realizar a festa, reatualizar o ritual a cada ano, aparece como uma história que é contada pelos Arturos, sendo por eles vivida, tecida, interpretada, com base nos mitos e na memória, fortalecendo e nutrindo o grupo.” (VIEIRA, 2003, p. 112).

Os Arturos ao festejarem aproximam-se das lembranças e rituais da África, colocam-se em estado de união através do canto, da dança coletiva. “O passado retorna vivo, palpável, visível através das danças, dos cânticos sagrados, das falas dos ancestrais que ali estão sempre presentes no ritual do Congado.” (VIEIRA, 2003, p. 112).

CAPÍTULO III- RELAÇÃO ENTRE O TEATRO E TRADIÇÃO NO ESPETÁCULO SALINA

Tentando compreender a relação entre o teatro e tradição, se através disso podemos encontrar caminhos para fazer um teatro que vá além da forma, que evidencie uma força vital inerente à vida, faremos neste capítulo, um estudo sobre o teatro segundo as concepções de Artaud, buscando relacionar com o que foi analisado de referência dentro do espetáculo Salina, sobre o Congado e o que permeia a comunidade dos Arturos. Uma tradição que por estar conectada à história africana possui assim uma particularidade notória relativa ao período do colonialismo que fragmentou, subjulgou, despedaçou, desrespeitou os costumes e crenças africanas, impondo um novo modelo de religião, de costume, de valores.

Outra especificidade é que “Quando falamos de tradição em relação à história africana, referimo-nos à tradição oral, e nenhuma tentativa de penetrar a história e os espíritos dos povos africanos terá validade a menos que se apõe nessa herança de conhecimento de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos. Essa herança ainda não se perdeu e reside na memória da última geração de grandes depositários, de quem se pode dizer são a memória viva da África.” (HAMPATÉ, 2010, p. 167).

Dentro do processo do espetáculo foi feita uma investigação dessas tradições ancestrais que foram adaptadas, fundidas, outras repetidas ou modificadas. A confluência de diferentes raízes africanas reunidas em Salina, talvez tenha tornado possível uma celebração dos artistas com sua história que, de maneira também intuitiva fizeram dos corpos a expressão do sagrado, como é dito por Fanon: “aquilo que foi despedaçado é, pelas minhas mãos, lianas intuitivas, reconstruído, edificado.” (FANON, 2008, p. 124). O que resultou em um processo importante de empoderamento das subjetividades dos atores e da construção de uma cena viva, potente.

A partir dessas singularidades colocadas acima é possível observar características e elementos que se repetem. São eles a força da resistência e da ancestralidade, vistas tanto na tradição dos filhos do Rosário como evidenciadas em cena. Talvez esse fator tenha contribuído para um espetáculo intenso, ritualístico e repleto de sentidos concatenando a vida com o mágico, como é formulado por Artaud:

“O teatro, é antes de tudo ritual e mágico, isto é, ligado a forças, baseado em uma religião, crenças efetivas, e cuja eficácia se traduz em gestos e está ligada diretamente aos ritos do teatro que são o próprio exercício e expressão de uma necessidade mágica espiritual”. (ARTAUD, 1995, p. 75).

Esse teatro, proferido por Artaud, está intimamente ligado com a potência da vida, com o sagrado. Surge no instante em que o espaço torna-se cênico, mágico, detentor de “forças” pertencentes à esfera da percepção. Ocorrendo, então, o esgarçamento do espaço e do tempo, isto o diferencia da vida cotidiana, o coloca em um plano essencial.

O “Ritual aqui pode ser entendido por originário, o que está antes e além desse momento que vivemos onde tudo foi linearizado, representado, racionalizado. Na origem do mundo e da própria arte existe uma compreensão através do mito, uma comunhão com as forças da natureza, o homem pertence originariamente a esse movimento do cosmos, esse movimento que é também caos, perigo e integridade. Originário não é de forma alguma um momento no tempo cronológico, mas o princípio e fim da existência, o que há além, e o que unicamente, unamente é.” (COPELIVITCH, 2007, p. 9).

Nessa perspectiva, compreende-se um teatro que através da “comunhão com as forças da natureza” consegue construir um universo que reverbera, de certa maneira, o mistério da vida. Compreendo esta “força” como algo profundo, potente, vital. Tratando-se do que é originário no ritual do Congado: “o homem religioso que festeja retorna ao tempo das origens, reveste-se da força da criação e penetrando a eternidade, reencontra a plenitude.” (GOMES & PEREIRA, 1990, p. 38). O corpo como um comunicador do sagrado é também observado no momento em que os Arturos festejam sua história ancestral, relacionando-se com o mistério da vida, com a “plenitude” através dos ritmos, dos cantos, da dança, das histórias. Em paralelo ao teatro defendido por Artaud, o corpo também é colocado como um canal que revela o que existe no humano. Ao utilizar o ritual, também seria possível um encontro com as origens e a uma relação de comunhão com algo primordial que pudesse relembrar do essencial, do que é potente na vida, no movimento.

O encontro das atrizes e atores do espetáculo com o Congado através do Mestre Jorge Antônio, por exemplo, talvez tenha possibilitado o contato com as origens de suas identidades, evidenciando a “força” vital, que foi colocada pelos artistas como um crescente sentido de ancestralidade. A partir disso, emergiu a composição de uma cena ritualística, que evidenciava um sentido vital, que fazia retornar a algum lugar conhecido, mas atemporal. A criação desse lugar, uma África imaginária, não foi feito a partir da simples cópia de uma

tradição e da vida, foram buscadas forças profundas ancestrais para darem vida poética a esse universo. Em contraponto ao teatro das potências é importante colocar que Artaud opunha-se ao teatro que apenas imitasse a vida, como o caso do teatro de representação naturalista¹. O autor considera o realismo na arte um contrassenso, a fidelidade do real empobrece a força artística vital. Propõe a poesia latente no corpo, significada por gestos, por uma dança interior que nos move:

“Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente. Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos.” (ARTAUD, 2006, p. 102).

No capítulo “O teatro e a peste”, o autor relaciona a doença terrível da peste, a qual trouxe a deterioração física de um grande número de pessoas, ao teatro: “Como a peste, o teatro é, portanto, uma formidável convocação de forças que conduz o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos”. Essas ideias contestam uma forma cristalizada de teatro, que não possui preocupação em apontar a decomposição do ser humano e o desestabilizar. Através do ritual, da poesia que pode revelar o humano, o vivo, o que escondemos no inconsciente, o autor buscar, novamente, a potência do fazer teatral, uma potência que promove uma perturbação dos sentidos, de ideias estabelecidas e fixas e que podem nos trazer outro tipo de experiência no mundo e dentro de nós mesmos:

“Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar, pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois leva os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfíxiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam.”(ARTAUD, 2006, p. 29).

Durante a trajetória de Salina, a personagem principal, feita pela atriz Ariane Hime, pode-se compreender um pouco as palavras de Artaud. A atriz constrói uma metamorfose interessante que vai da leveza, da beleza, até o ódio a raiva, revelando o humano e sentimentos inerentes a todos nós, impulsionados por uma força devastadora. A fisionomia, os estados e as ações desta personagem passam a ser impulsionados pelo ódio, segue caminhando para a decomposição do ser humano, que não é belo em sua totalidade, “leva os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza”. Assim o é com os outros personagens e atuações, mas pontuei a Salina, porque é a personagem que protagoniza a história contada, colocada como uma heroína, para a qual os acontecimentos são voltados, contam sua vida.

Outro texto interessante para refletir sobre esta relação construída neste capítulo é “O Teatro e a Cultura”. No trecho: “o mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome” (ARTAUD, 2006, p. 1). É possível relacionar esta ideia colocada pelo autor com o sentido de ancestralidade que o Teatro Amok foi, aos poucos, buscando dentro das tradições africanas. Essa busca talvez tenha sido uma tentativa de ativar no teatro forças vitais e, por isso, conectadas as tradições. Afinal, como coloca o autor, é interessante entendermos o elo entre cultura e vida: “protesto contra a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse à cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida” (ARTAUD, 2006, p. 4). Devido a isso, pode-se esboçar um pensamento sobre a importância da não separação entre a arte e a vida, assim como da pessoa e do artista:

“Uma das coisas que mais impressionou aos atores que participaram dos estágios com o Sotigui foi o incentivo constante da parte dele para que cada um, antes de tudo, levasse em consideração as suas raízes, tradições, história familiar, ou seja, a compreensão de que não está fora de nós o início de qualquer jornada, de qualquer trabalho, não só como artistas, mas como homens e mulheres também.” (BERNAT, 2013, p. 192).

A partir disso, é relevante nos lembrarmos da importância, dentro da profissão de atriz e ator, das memórias corporais que carregamos ao longo da vida, das histórias, vivências que

auxiliam na criação artística. “O ator cria no espaço vazio, mas sua criação é imbuída de seu repertório, do vocabulário que ele construiu ou aprendeu ao longo dos anos. Esse vocabulário se constitui de memórias. A memória da pele, a memória das histórias, das tradições, do ofício, aprendidas, praticadas, resignificadas, memória da vida imitada-mímesis-memória-minimi.” (COPELIOVITCH, 2007, p. 120). Devido a isso, no processo da peça, os artistas foram buscar as próprias origens nas memórias corporais de cada um. Dentro desse aspecto, o encontro com o ritmo, a religiosidade, cantos do Congado, assim como outras referências contribuíram na ativação dessa memória ancestral como é revelado pelo ator Thiago Catarino:

“O Salina, nesse lugar da construção da identidade negra, atingiu áreas muito sensíveis da minha construção de identidade pessoal, da minha vida, uma influência que modificou minha forma de pensar, minha trajetória completamente, me conectou com as raízes mais profundas da minha ancestralidade. Essa relação com os Arturos, por exemplo, esteve presente no meu processo artístico de uma forma muito especial. Aprendi a dançar com a gunga, o instrumento que os Arturos usam para subir as ladeiras de Contagem homenageando Nossa Senhora. Ao tocar os tambores dos Arturos, instrumentos esses que toco na peça, compus uma música inspirado em uma das canções entoadas a Nossa Senhora, é um canto em Iorubá que os Arturos trouxeram para o processo, com isso pude compor a música da última cena da peça, em que Alike e Salina contracenam (...). Então para gente, a relação espiritual nesse ato da Alike, presente também na canção da comunidade dos Arturos que incluímos na cena, é a ligação mais forte que se pode fazer no sentido da religiosidade africana e afro-brasileira, dois momentos de muita religiosidade nessa peça(...).(CATARINO, 2016).

A importância da “construção da identidade negra” torna-se ainda mais importante quando compreendemos a especificidade das tradições africanas e afro-brasileiras. Ela passou por um processo de escravidão no Brasil, em que o negro teve suas forças enfraquecidas, “no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas.” (FANON, 2008, p. 104). Pode-se dizer, a partir disso, que o processo de Salina contribuiu para a reunião de forças da cultura afro-brasileira, tanto para os atores que participaram desse processo de pesquisa das origens como para o público em geral, que teve uma forte representatividade negra em cena:

“Tem mais uma que seria a última que destacaria, esta relacionada a nossa presença como ator negro no contexto sociopolítico da cidade do Rio de Janeiro. A gente se colocar; dez atores negros, nossos corpos negros em cena, contando a nossa trajetória, falando das nossas histórias, da nossa mitologia, na perspectiva de um francês – o autor, o diretor e a brasileira diretora também são uma série de conquistas para o ator negro, para a atriz negra. Nesse país que muda um pouco da nossa trajetória como atores aqui nessa cidade porque nos colocam num lugar das histórias dos reis, mais do que o habitual lugar da escravidão, da pobreza, da miséria, da contestação, da invisibilidade, a gente colocado no lugar de poder maior, pois interpretamos reis, a gente tem a oportunidade de explorar as minúcias da nossa capacidade artística, que nos engrandece. Personagens que foram escritos para qualquer ator, foram escritos para bons atores, para testar atores, como existem em todas as culturas, existem na cultura europeia, na boca de Shakespeare, na boca de Ibsen, no Brasil de Nelson, Hilda Hilst, Plínio; são esses homens e essas mulheres que transformam a nossa forma de pensar. (CATARINO, 2016).

Retomando outro fator que confere especificidade à tradição aqui estudada, como foi citado acima, é inerente ao pensamento particular de integração ao mundo, em que o mundo visível e invisível pertencem a uma mesma esfera.

“O africano foi criado nas tradições do modo de vida da África, tem uma compreensão altamente desenvolvida da dupla natureza da realidade. O visível e o invisível, e o livre trânsito entre ambos, são para ele, de modo muito concreto, dois modos de ser da mesma coisa. Algo que constitui a própria base da coisa. Algo que constitui a mesma base da experiência teatral – aquilo que chamamos de faz de conta – é simplesmente uma passagem do visível para o invisível, retornando no sentido inverso. Na África, isto é considerado não como fantasia, mas como dois aspectos da mesma realidade.” (BROOK, 1995, p. 174).

Um pensamento que está intimamente ligado com o corpo, com as ações, assim como a crença em um universo que tudo pode ser mágico e estar conectado, contribui para a criação do teatro que pode ser sagrado e que contenha os mistérios do mundo, que Artaud defende: “O velho totemismo dos animais, das pedras, dos objetos carregados de energia fulminante, das roupas bestialmente impregnadas, em resumo tudo o que serve para captar, dirigir e derivar forças é, para nós, uma coisa morta da qual já não sabemos extrair senão um proveito artístico e estático, um proveito de fruidor e não um proveito de ator.” (ARTAUD, 2006, p. 5). A tentativa de construção do teatro que o autor se refere pode relacionar-se com alguns

fatores das tradições africanas que se baseiam em uma forte conexão com o mundo, agindo como construtores de personalidades e promovendo uma manifestação das forças vitais.

Ao buscarem esses sentidos citados acima, as atrizes e os atores talvez tenham conseguido compreender o que os movia em cena para realizar os gestos, os cantos, as danças, pois por trás da forma possuíam a “força” que Artaud coloca algo se tornou essencial e, ao mesmo tempo, vivo em cada um. “O ator que não refaz duas vezes o mesmo gesto, mas que faz gestos, se mexe, e sem dúvida brutaliza formas, mas por trás dessas formas, e através de sua destruição, ele alcança o que sobrevive às formas e produz a continuação delas.” (ARTAUD, 2006, p. 7). Essa continuação só se torna possível através da busca de um sentido particular, uma marca, uma memória no corpo do ator, através de um estudo dos movimentos, das tradições. No espetáculo aqui estudado é possível observar como a profundidade de uma tradição que faz parte da memória ancestral do artista em cena pode trazer esses gestos apresentados ao público, diferentes vezes, mas contendo, claramente, uma energia que permanece.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa sobre a vivência do sagrado e do aprofundamento no modo de vida da comunidade dos Arturos, podemos entender a importância do intercâmbio cultural ressaltada pelas atrizes e atores nas entrevistas, do encontro com o Mestre Jorge Antônio do Congado, o qual trouxe um pouco da carga histórica e da força vital da tradição para dentro do processo artístico de Salina (A Última Vértebra). Ele introduziu o sentido de ancestralidade que percorre os Arturos e que atravessou os corpos dos intérpretes em cena.

Para construir uma África imaginária, a companhia Amok mergulhou nas matrizes africanas e afro-brasileiras, vivenciando uma história que foi fragmentada, renegada por muitos anos e reconstruída pela incorporação de outras formas de se relacionar com o mundo. “De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta”. (FANON, 2008, p. 104). O resgate dessas referências evidenciadas na cena, contribuiu para o fortalecimento e disseminação de uma história que circunscreve as relações e a cultura brasileira

Dentre as diferentes referências utilizadas, os Arturos possuem um importante papel dentro do trabalho, pois é uma das comunidades mais antigas no Brasil. Resiste preservando a memória afro-brasileira e, apesar das modificações sofridas pelos diferentes contextos sociais, carrega consigo o sentido da oralidade e do mítico dentro do grupo familiar. Os filhos do Rosário carregam um legado de resistência e luta deixado pelos antepassados.

O contato dos artistas com os cantos, as danças, o ritmo, assim como o reconhecimento da história do Congado possibilitou a criação de um imaginário e de um resgate das raízes africanas, colocando-os prontos, repletos de sentido e subjetividade para criarem uma África imaginária. A ideia de resistência e protagonismo negro que percorre as festas dos Arturos foi evidenciada nos corpos das atrizes e atores durante as cenas do espetáculo que, assim como no Congado, contam a história de reis e rainhas presentes nas epopeias africanas. Segundo o ator André Lemos, esse fator é importante: “Nós não contamos, ali, uma história de negros sub-julgados, não passamos perto disso. Estamos contando um drama épico como qualquer outro, onde os negros são colocados como reis e rainhas, como na *Ilíada* de Homero.” (LEMOS, 2016). Com isso a mulher e o homem negro que foi “desenraizado, disperso, confuso, condenado a ver se dissolverem, uma após as outras, as verdades que elaborou (...)” (FANON, 2008, p. 26) assiste a peça *Salina*, apreendendo as referências de matriz africana, que vibram através dos corpos dos artistas, que estão presentes nos figurinos, na música, no canto representadas por personagens grandiosas e potentes.

Os corpos em cena celebravam as histórias dos antepassados, apropriados de uma força ancestral que os moviam, que os tornavam potentes. Acreditamos que a pesquisa dentro das tradições e de outras importantes referências, que não estão no recorte realizado nesta pesquisa como o *Nego Fugido da Bahia*, o treinamento da dança dos orixás, realizado pela atriz e coreógrafa do espetáculo, Tatiana Tibúrcio, assim como a musicalidade dos instrumentos africanos e a compreensão da África Bantu, trazida pelo músico do espetáculo Fábio Simões, trouxe um crescente sentido de ancestralidade para a construção de uma África mítica em *Salina*, tornando possível a realização de um espetáculo que vai além da forma, além da simples cópia da vida, renegada por Artaud que defende um teatro de potências.

Na tentativa de refletir sobre um teatro que está ligado a vida através de uma tradição, de um ritual, utilizamos as colocações do Artaud sobre a ideia da força vital, que penetra os sentidos e auxilia na criação de um espaço ritualístico e cerimonial. No caso de *Salina* foi a força da ancestralidade que impulsionou os corpos da cena a serem plenos nos gestos e nas ações.

A busca de algo que é invisível, mas que é sentido, vivenciado a partir de uma memória corporal, é infinita, não termina no Congado, ou na investigação de outras tradições. No espetáculo essa busca também tornou possível um crescimento pessoal e artístico para as atrizes e os atores, uma espécie de celebração à vida, à alma. Conhecer uma tradição, as origens dos seus antepassados, os tornaram potentes e resistentes. A ancestralidade afirmada e reconhecida dentro do processo de criação de Salina foi a chave para que pudessem realizar um deslocamento poético de uma África, tornando possível uma relação com a vida, pulsante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

BÂ, A. Hampaté. *História geral da África, I: Metodologia e pré -história da África.. Tradição viva*. Edição J. Ki-Zerbo. 2ªed. rev. – Brasília : UNESCO, v. I, nº 8, p. 167, 2010.

BERNAT, Isaac. *Encontros com o griot Sotigui Kouyaté*. 1º ed. Rio de Janeiro: Palla, 2013.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: as ações físicas como eixo, de Stanislavski a Barba*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

COPELIOVITCH, Andrea . *A noite do sagrado*. Tempo Brasileiro , v. 171, p. 115-128, 2008.

COPELIOVITCH, Andrea . *ARTAUD E A UTOPIA NO TEATRO*. Revista.doc , www.ciencialit.letras.ufrj.br, v. 3, p. 3, 2007.

FALCÃO, Inaicyra. Corpo e ancestralidade; resignificação de uma herança cultural. In: V congresso ABRACE, 2008, Belo Horizonte- UFMG. Disponível em: www.portalabrace.org/vcongresso/vcongresso/textospesquisadanca.html.

FANON, Frantz. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução: Renato Silveira. Salvador: Editora Universidade Federal da Bahia-EDUFBA, 2008.

GOMES, Núbia Pereira de M. & PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Arturos: olhos do rosário*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1990.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis do Congo no Brasil, séculos XVIII e XIX*. Revista de História, núm. 152, 2005, pp. 79-98 Universidade de São Paulo São Paulo, Brasil.

STELZER, Andrea. *A escritura corporal do ator contemporâneo*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

VIEIRA, Camila Camargo. No Giro do Rosário: Dança e Memória Corporal na Comunidade dos Arturos. 2003. 168f. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social -Universidade de São Paulo, São Paulo.

ENTREVISTAS CONCEDIDAS A AUTORA

CATARINO, Thiago. Sede da Companhia Amok Teatro, Rio de Janeiro. 22 de março de 2016.

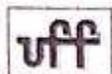
FREIRE, Robson. Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro. 3 de março de 2016.

JÚNIOR, Reinaldo. Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro. 3 de março de 2016.

LEMOS, André. Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro. 3 de março de 2016.

TIBÚRCIO, Tatiana. Sede da Companhia Amok Teatro, Rio de Janeiro. 22 de março, de 2016.

VALLADARES, Graciana. Terreiro Contemporâneo, Rio de Janeiro. 3 de março de 2016.

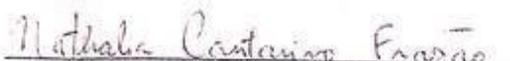


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 02/08/2016

Eu, **NATHALIA CANTARINO FRAZÃO**, CPF 146.538.977-60 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada "**O TEATRO E A ANCESTRALIDADE – UM ESTUDO SOBRE O ESPETÁCULO SALINA (A ÚLTIMA VÉRTEBRA) E A TRADIÇÃO DE CONGADO**" defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



NATHALIA CANTARINO FRAZÃO