

A decorative gold border consisting of a vertical line on the left, a horizontal line at the top, and a vertical line on the right, with a horizontal line extending from the top line to the right line. A small gold dot is positioned to the left of the word 'LITERATURA'.

- LITER*A*TURA

CONTAR E CANTAR EM CENA: A MÚSICA EM ARENA CONTA ZUMBI

Patricia Trindade Nakagome*
Regina Claudia Garcia Oliveira de Sousa**

Resumo: Analisaremos como a música é elemento fundamental na peça *Arena conta Zumbi*. A obra trata de um entrecruzar histórico: recorre à história de Zumbi dos Palmares para abordar o momento presente da encenação, quando o país vivia sob o peso da ditadura militar. A peça materializa o intento de possibilitar ao público a reflexão sobre a perda de liberdade e a possibilidade de resistência. Para isso, o Teatro de Arena valeu-se da canção, presente ao longo da história do teatro e especialmente significativa nas mãos de Brecht, importante referencial na construção de um teatro político.

Palavras-chave: Música. Teatro. *Arena conta Zumbi*.

INTRODUÇÃO

■ **M**úsica e narração sempre traçaram caminhos próximos, quando não coincidentes. Os rituais religiosos que deram origem ao teatro já contavam com a música. Aristóteles (1992), na *Poética*¹, fala do espetáculo trágico como constituído também do canto. Segundo Patrice Pavis (2003, p. 73), “a tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores”, e a origem do teatro ocidental reside na *choreia*, que realiza uma síntese entre poesia, música e dança.

Longe de almejarmos traçar uma linha histórica da música no teatro, daremos um salto para chegarmos ao século XX e observarmos o teatro brechtiano, pois a ele está ligada a música de *Arena conta Zumbi* (1965), peça aqui analisada.

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) – São Carlos – SP – Brasil. *E-mail:* patricia.nakagome@gmail.com

** Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo – SP – Brasil. *E-mail:* r.claudiagarcia@gmail.com

1 “Toda tragédia comporta, necessariamente, seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto” (ARISTÓTELES, 1992, p. 25).

A Bertold Brecht (apud ROSENFELD, 1985, p. 155) interessava o ponto de vista crítico do espectador que só poderia ser alcançado por meio do distanciamento: “Distanciar é ver em termos históricos”. Para alcançar isso, ele usava diferentes recursos além da atuação do ator. Havia os recursos literários: ironia e paródia; os cênicos e cênico-literários: títulos, cartazes e projeções de texto que comentavam epicamente a ação e esboçavam um pano de fundo social; e, finalmente, os cênico-musicais. Dirigir-se ao público por meio de coros e cantores, escreve Anatol Rosenfeld (1985, p. 158-159), era “um dos recursos mais importantes de distanciamento”. “A música”, explica Pavis (2003, p. 256), “é capaz de, sozinha, criar mundos virtuais, quadros emocionais para o resto da representação” e influir nos outros elementos – e ser influenciada por eles – como o gesto ou a dança. Se a música pode criar atmosfera e iluminar o gesto e o jogo do ator, estes últimos podem, diz Pavis (2003, p. 256), “‘abrir’ a música”.

Pensando em tudo isso, não é difícil perceber o importante papel que a música desempenha no teatro de Brecht. De acordo com Rosenfeld (1985, p. 160), geralmente ela assume, nas obras do dramaturgo alemão, “a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhe novos horizontes. Não intensifica a ação; neutraliza-lhe a força encantatória”.

Finalmente, devemos lembrar que a música é também uma espécie de signo do poder.

Em algumas tribos africanas, os proprietários do som (instrumentos) são aqueles que têm o poder religioso (feiticeiros, sacerdotes, função mágico-religiosa de música) ou o poder político (reis, chefes: concepção utilitarista da música que dá ritmo ao trabalho) (LONGRE, 1994, p. 74, tradução nossa)².

No Brasil, podemos pensar no poder dos tambores no candomblé que, vale registrar a título de ilustração, deram origem ao ijexá, ritmo muito importante da cultura baiana, brasileira portanto.

Ao longo deste artigo, discutiremos como a música, esse instrumento de poder e distanciamento, é utilizada precisamente em favor do trabalho em cena como um símbolo da resistência negra no Brasil: o enfrentamento travado em Palmares, cuja reivindicação por liberdade, infelizmente, não está limitada a um episódio pontual, de um passado distanciado de nossa história recente. Assim, em nosso artigo, buscamos verificar como a música articula o relato de uma história. E, mais do que isso, como ela se insere dentro de uma peça teatral atual, resgatando uma das características originais do gênero, quando surgido entre os gregos. Para isso, analisaremos *Arena conta Zumbi* escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal a partir da música de Edu Lobo.

A peça aqui discutida se insere num importante momento do teatro político brasileiro, em que, como se vê pelo próprio título, a necessidade de pensar os problemas contemporâneos do país leva a uma retomada de seu passado, da resistência alcançada por um grupo de homens e por seu líder Zumbi. Nesse sentido, com um olhar para a canção, buscamos, neste texto, discutir como se *conta e canta* a história nacional, apontando as estreitas e estéticas relações entre música, história e literatura.

2 No original: “*Dans certaines ethnies africaines, les possesseurs du son (des instruments) sont aux qui possèdent le pouvoir religieux (sorciers, prêtres: fonction magico-religieuse de la musique) ou le pouvoir politique (rois, chefs: conception utilitaire de la musique, qui rythme le travail).*”

CONTANDO A HISTÓRIA

Antes de tratarmos da história contada na peça, é necessário que contemos a própria história dela. *Arena conta Zumbi*, peça escrita por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, traz, em sua origem, dois importantes marcos históricos, um mais amplo e outro mais especificamente teatral: a ditadura militar e a utilização, pela primeira vez, do sistema coringa, que depois se tornou uma marca do Arena. Os dois aspectos estão diretamente relacionados, uma vez que o sistema dramatúrgico de Boal representava uma resposta prática às limitações materiais e restrições ideológicas enfrentadas pelo teatro após o golpe militar, de modo a possibilitar a montagem de uma peça mesmo com poucos recursos e atores. Tais aspectos, como destaca Décio de Almeida Prado (1987, p. 68), acabam por modificar aquilo que tradicionalmente entendemos por teatro: o texto não é vivido no palco, ele é, em essência, narrado:

[...] o título é perfeito: a história não é vivida mas apenas narrada pelos atores. Estes não se apresentam como personagens, mas como narradores, atuando sempre coletivamente. A mesma pessoa – Zumbi, por exemplo – é representada por este ou aquele intérprete, dependendo das circunstâncias e sem nenhum prejuízo para a clareza do espetáculo. É uma técnica original e bastante efetiva dramaticamente. O cenário compõe-se somente de dois ou três acessórios e um opulento tapete vermelho, que faz as vezes de pano de fundo.

À medida que o título da peça representa, com justiça, sua estrutura fortemente narrativa, construída pelo coletivo do Teatro de Arena, pode-se acertadamente supor que o indivíduo ali nomeado não seja o ponto central do texto. Zumbi dos Palmares, hoje celebrado inclusive com feriado nacional, é tratado em sua trajetória singular, sem que isso, no entanto, seja construído com marca de individualidade ou heroísmo solitário.

O coletivo e o individual se fundem. Ainda que recorrendo ao sistema coringa, em que vários atores podem fazer um mesmo personagem, a peça busca tratar toda a linhagem heroica de Zumbi, reconhecendo que sua história começa antes mesmo de seu nascimento. Na mudança de continentes, mostra-se como o valor de um homem pode ser destruído. Dessa forma, o avô de Zumbi deixa de ser rei para tornar-se mercadoria: “E assim começa a história... /Num feio navio negreiro/Rei Zumbi tão afamado/viajava prisioneiro” (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 17-18). Tem-se o indivíduo histórico representado por um coletivo presente. Isso mostra que a peça lida com o passado para permitir a reflexão sobre o presente, indicando a necessidade de lutar pela liberdade mesmo décadas depois do que ocorreu em Palmares.

Logo no início do primeiro ato, temos a fala de um ator que, como vimos em Prado (1987), traz a forte marca do narrado, não do vivido, buscando relacionar o tempo passado e presente da peça:

O número de mortos na campanha de Palmares – que durou cerca de um século – é insignificante diante do número de mortos que se avoluma, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zumbi prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignificam o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajude o homem (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 16).

A rubrica indica que o texto deve ser acompanhado por uma canção que trata do açoite sofrido por Zumbi, sendo depois seguido por outra que já anuncia a chegada de Ganga Zumba, posteriormente nomeado Zumbi. Por ora, não discutiremos o papel desempenhado pela música para estabelecer distanciamento em relação ao público, algo a ser tratado no próximo item. Interessa-nos, neste momento, mostrar de que maneira os primeiros movimentos de ação da peça são interrompidos, seja pela música, seja pela explicação daquilo que justifica a obra. Trata-se, assim, de uma marcação do teatro épico na ruptura da ação, convidando o público à reflexão sobre o que está em cena.

Na citação, nota-se que a peça é constituída por um olhar para o passado que apoia a construção de uma reflexão presente. O modo como isso é feito, no entanto, não está livre de contradições: o ator diz ser “insignificante” o número de mortos de Palmares diante de toda uma história de violência. Com tal menção, certamente não se buscava reduzir a luta dos negros, afinal ela é eleita como episódio a ser homenageado pela peça, mas, paradoxalmente, acaba-se reduzindo o esforço de resistência em função da necessidade de se discutir a situação política do país. A esse respeito, afirma Costa (2013):

O passo em falso consiste em identificar uma luta de resistência armada, rica em estratégias de ataque, defesa e mesmo retaliação, que durou cerca de cem anos, a um movimento mal esboçado no pré-64 e, por assim dizer, inexistente depois do golpe. Produziu-se, por isso, uma flagrante contradição entre o entusiasmo e a identificação com que foi recebido o espetáculo e a verdade histórica, tanto a colonial como a então recente, na medida em que, pela identificação, a epopeia negra sai injustamente diminuída.

Na sequência desse texto, Costa (2013) indica que os autores da peça se valeram de “inúmeros materiais do noticiário (como declarações dos generais)” para que fossem ditos por personagens históricos, o que era logo identificado pelo público. Desse modo, apontava-se que a represália a grupos que reivindicavam a liberdade tinha, desde sempre, marcado a formação de nosso país. Nota-se, assim, que a peça é construída com base em um entrecruzar histórico, em que passado e presente estão a todo momento em cena, mesmo que não seja de forma explícita. Para que possamos compreender como isso ocorre, optamos por centrar nossa discussão na análise do prelúdio da peça, em que estão expostos o projeto e a intenção do Arena.

Ao anunciar que a peça trata de uma história do passado, há a explicação sobre o seu tema e o modo de contar:

*Estória de gente negra
da luta pela razão
que se parece ao presente
pela verdade em questão,
pois se trata de uma luta
muito linda na verdade.
é luta que vence os tempos
luta pela liberdade.
Tudo aqui se vai dizer
de forma muito sincera,
o que aqui você vai ver
eu sei que você não espera.*

*Estudamos documentos,
coisa escrita, assinada,
mas deixamos o coração
fazer a peça animada* (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 11-12).

Desde o princípio, está reforçada a relação de semelhança entre a luta histórica tematizada na peça e a resistência presente que se constrói pelo próprio contar do teatro. Mais do que se voltar para o passado ou para um personagem específico, o foco da peça está na liberdade. Nesse sentido, há também uma liberdade formal: mesmo com grande esforço em recolher dados e documentos sobre o que ocorreu em Palmares, um forte elemento sentimental está em cena. Podemos notar, assim, uma dualidade nesse trecho: razão e emoção são mobilizadas a fim de construir uma ligação com o público: “quem gostar nos dê a mão” (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 12). Isso, no entanto, em consonância com a premissa da autonomia crítica dos espectadores, não é imposto: “e quem não, tenha outro gozo” (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 12).

O modo de contar a história de Zumbi é, como vemos nesses versos, “muito sincera”, não necessariamente verdadeira. Abertamente se reconhece a impossibilidade de se abandonar um ponto de vista, sendo mais adequado, portanto, que ele seja explícito e compartilhado com o público, livre para decidir como lidar com a história, a do passado e a do presente. Isso fica reforçado nos últimos versos que antecedem o primeiro ato:

*Os atores têm mil caras
fazem tudo neste conto
desde preto até branco
direitinho ponto por ponto.
[...]
Há lenda e há mais lenda,
há verdade é há mentira,
de tudo pegamos um pouco,
mas de forma que servira
A entender no dia de hoje
quem está com a verdade
quem está com a verdade
quem está com a mentira* (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 12).

As primeiras linhas do excerto fazem referência à rotatividade de atores no trabalho com os diversos personagens, a fim de garantir, como já dissemos, a montagem da peça com poucos recursos humanos e materiais. Assim como diversos atores passam por um mesmo personagem, diversas versões podem ser obtidas de um mesmo fato histórico. Em relação a isso, já está anunciado que o grupo intencionalmente se vale de variadas fontes de informação, mesmo daquelas consideradas mentirosas. Afinal, para que se compreenda quem detém a verdade ou a mentira, não se pode apenas tratar da versão considerada justa. Um posicionamento efetivamente crítico do público somente se efetiva diante da possibilidade de escolha, de interpretação.

Verdade e mentira servem para que se entenda quem são seus detentores “no dia de hoje”. É interessante observar que a construção do verso abre uma dúvida temporal: Buscamos a verdade e a mentira do hoje (do momento histórico da

peça)? Ou buscamos hoje, com um olhar distanciado, entender a verdade e a mentira de um episódio importante de nossa formação?

Nas duas possibilidades abertas pela marcação temporal, temos uma certeza: a verdade (repetida duas vezes) é mais abundante que a mentira. Isso não impede, no entanto, que a mentira minoritária se torne a versão oficial de um acontecimento.

Como indicam Nakagome e Sousa (2011, p. 71), em *Arena conta Zumbi*, o próprio ato de contar a história é um confronto: con(fron)tar, uma vez que “quando a própria história é negada, a narração já é, em si, um ato de resistência, de provocação”. Mais do que isso, o confronto na peça se dá, como esperamos ter mostrado, em diversos planos: entre a verdade e a mentira; passado e presente; razão e emoção.

No palco, o contar de um episódio da história nacional está mesclado ao próprio momento de montagem da peça. Essa relação é enriquecida e problematizada quando pensamos no modo como a música atua na amarração dos tempos. Embora a crítica não tenha dado destaque ao papel da canção na constituição da peça, apenas indicando como ela lhe deu origem, acreditamos, como veremos a seguir, que a música tem um papel fundamental de costurar as histórias: aquela do passado, da resistência de Zumbi e a do presente da peça, de resistência do Arena.

ARENA CANTA E CONTA ZUMBI

Em *Musique et littérature*, Jean-Pierre Longre (1994) afirma existir a música ela mesma, músicas imitativas, descritivas ou religiosas, mas, em *Arena conta Zumbi*, o papel da música extrapola essas funções, pois também constrói a peça. Depois de muito aguardar pela peça que faria com Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo não aguentou mais esperar e mostrou a música “Zumba”. Guarnieri então disse: “Essa será a peça”. E nasceu *Arena conta Zumbi*.

A música foi um recurso extremante importante para a peça. Compostas por Edu Lobo, as canções de Arena conta Zumbi tinham como objetivo preparar ludicamente a plateia para compreender determinadas ideias e conceitos. Sabe-se que a canção tem um papel fundamental como linguagem na comunicação coletiva e, naquele contexto histórico particular, teve o poder de levar o público a refletir acerca do momento político vivenciado.

A trilha musical tornou-se um disco com dezesseis faixas, que contribuiu para divulgar ainda mais a mensagem de Arena conta Zumbi. Eram canções que mesclavam denúncias contra a opressão da Ditadura Militar e contra o período histórico da escravidão, fundindo dois momentos de violência da sociedade brasileira; de modo que quando soam os coros que clamam pela liberdade, eles se referem tanto à opressão dos escravos quanto à opressão dos cidadãos pelo regime de 1964 (NAGASAKI, 2011, p. 2-3).

A violência e a voz da resistência se manifestam na peça logo em seu princípio. A primeira canção mostra, por meio da repetição, a dor de Zumbi no açoite. E aquele castigo é entoado pela voz de seus semelhantes, a quem resta a voz diante da injustiça. A canção marca fortemente a presença de Zumbi: “Zumbi no açoite, Zumbi na noite”. Em seguida, explica-se a campanha de Palmares, e há

nova entrada de música, agora para falar de Ganga Zumba, o neto de Zambi que aparecerá no final do primeiro ato. Temos, então, que as canções não apenas ilustram o texto, mas funcionam também como um resumo, como um anúncio da história que será (ou está sendo) contada, como uma espécie de análise do que foi mostrado (ou contado), e, assim, ela dá corpo à peça especialmente porque contém em si duas linguagens artísticas: som e letra; música e poesia³.

Antonio Medina Rodrigues (1990, p. 27) escreve que a canção popular é um “texto simultaneamente poético e musical, o que faz com que suas palavras não devam ser consideradas a partir do papel frio e estagnante, mas a partir do movimento lábil da melodia, que se evapora no momento em que se executa”. Mas, se a melodia evapora ao ser executada, ela antes se fixa na memória do ouvinte porque “entrar em contato com a música é entrar em contato com o mundo divino, ou um mundo mágico” (LONGRE, 1994, p. 73, tradução nossa). Ainda que essa afirmação possa parecer um tanto idealizada, não podemos negar que a música desperta sentidos diferentes de um texto. Não se trata aqui de criar uma escala de valores e dizer que a música é mais ou menos rica que o texto, mas sim de constatar que ela tem características próprias que exigem o uso de sentido diverso. É provavelmente por essa propriedade que muitas falas da peça sejam proferidas sobre fundo musical, o que nos aproxima do *song*, nome dado às canções no teatro brechtiano para diferenciá-las do “canto ‘harmonioso’ e que ilustra uma situação ou um estado d’alma na ópera ou na comédia musical” (PAVIS, 2003, p. 367). Trata-se, explica Pavis (2003, p. 367), de um recurso de distanciamento, “um poema paródico grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado”.

O Teatro de Arena dialoga com o teatro de Brecht, mas associar o primeiro ao segundo não esgota a questão. Augusto Boal, no seu Teatro do Oprimido, não “pegou” as ideias do dramaturgo alemão e “aplicou” ao grupo brasileiro. Ele desenvolveu técnicas como o teatro invisível e o teatro fórum, por exemplo, para “fazer o público repensar a realidade e reformulá-la, uma vez que se conscientize” do fato de que a sociedade está “dividida entre opressores e oprimidos” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 228). Trata-se de um teatro que procura um espectador absolutamente ativo, pois pretende eliminar a passividade dele, dando-lhe “capacidade de ação” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 228). Para Boal, todos estão sempre atuando, e, desse modo, o fazer teatral acaba sendo inerente ao ser humano, havendo situações cotidianas em que o indivíduo tem plena consciência disso, desse “estar atuando” na vida.

De volta ao recorte que nos interessa aqui, podemos dizer que a linguagem musical oferece diferentes possibilidades de comunicar uma ideia. Se muitas vezes, talvez por “carregar” junto a si certa melodia, a palavra parece “escondida” e se “permite” um disfarce, a melodia pode muito bem destacar a força da palavra. A verdade é que com a música transitamos entre diferentes formas de arte, e isso certamente oferece percepções diversas. Nesse sentido, Marvin Carlson (1997, p. 419) escreve que a música é a expressão mais pura dos símbolos não discursivos, lembrando ainda que as “esferas simbólicas organizam a vida da percepção”.

3 Queremos deixar claro que não vamos analisar as letras como poesia porque elas não são poesia. Apenas usamos o termo para diferenciar a letra de música, escrita em verso, da prosa.

Vejamos um exemplo de como essas questões podem ser percebidas na peça:

ATOR – *Que liberdade é essa se é preciso trabalhar?*

ZAMBI – *Para meu povo que quem fala agora é rei.*

TODOS – *Zambi.*

ZAMBI – *Reis de vós, reis dos negros que procura⁴ ser livre. Quem quiser [sic] pôr à prova a força dos reis que venha.*

TODOS – *Dunga tará, sinherê!*

ZAMBI – *Ser livre num é encostar o corpo. Ser livre é trabalhar e vigiar e poder continuar senhor de si. Ser livre é brigar sem descanso de lua em lua. Quem procura na vida só o que é doce, num vai ter nem doce nem fel, vai ser vazio e sem resina, homem perdido pra vida, escravo no fato e na verdade.*

TODOS – *Dunga tará, sinherê!*

ZAMBI – *Pois que Zambi é reis, Zambi vai dar as ordens. É no trabalho que um dia a gente pega o sol com a mão. É no trabalho que se faz um mundo mais de jeito. Em cada coisa que a mão livre do negro encostar novas coisas vão nascer. Não vamos viver só das coisa já nascida, das coisa que Deus deu. Vamos fazer o mundo mais do nosso jeito [grifo nosso].*

TODOS – *Viva a lei de Zambi. Dunga tará, sinherê!*

ZAMBI – *Se a mão livre do negro tocar na argila, o que é que vai nascer?*

TODOS – *Vai nascê pote pra gente beber,
nasce panela pra gente comer,
nasce vasilha, nasce parede,
nasce estatuinha bonita de se ver.*

ZAMBI – *Se a mão livre do negro tocar na onça, o que é que vai nascer?*

TODOS – *Vai nascer pele pra cobrir nossas vergonha,
nasce tapete pra cobrir o nosso chão,
nasce caminha pra se ter nossa ialê,
e atabaque pra se ter onde bater.*

ZAMBI – *Se a mão livre do negro tocar na palmeira, o que é que vai nascer?*

TODOS – *Nasce choupana pra gente morar,
nasce as rede pra gente se embalar
nasce as esteira pra gente deitar
nasce os abano pra gente abaná (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 29-31).*

Nesse excerto, vemos que a canção dá continuidade ao diálogo em que Zambi fala ao seu povo, o qual, por sua vez, responde na forma de coro. Desse modo, temos um prolongamento não só da fala de Zambi – “Em cada coisa que a mão livre do negro encostar novas coisas vão nascer” –, mas também da forma, pois, na música, o povo, novamente como coro, responde ao seu líder ilustrando as “novas coisas que vão nascer”. No entanto, devemos lembrar que não se trata exatamente de um diálogo entre personagens; as falas funcionam como um esclarecimento para o espectador. Este passa a saber tudo o que pode surgir dessa “mão livre” que trabalhará por um mundo novo. Além disso, a canção também

4 Optamos por manter a grafia do texto original sempre que se pretende reproduzir a fala, mas atualizamos a acentuação.

está mostrando a participação do negro na formação do Brasil e, assim, mais uma vez conta a nossa história, marcada por luta e dor com pouco espaço para a esperança que, no entanto, existe na expectativa de que um dia a realidade possa ser diferente, como mostra o trecho apresentado a seguir:

GANGA ZUMBA – Ei, cafunge, que faz aqui perdido? Ei negrinho...

ATOR – O negrinho sorria tão sem dente, que Ganga estorou numa gargalhada.

GANGA ZUMBA – Ei, cafunge da minha esperança, cresce logo fio, que a gente precisa de braço. Qual o que, deixa está, que quanto tu fô tão grande que possa entende as coisa, elas vão sê diferente dessa de hoje... Upa negrinho, upa!

Upa negrinho, na estrada

Upa prá lá e prá cá

Virge que coisa mais linda

Upa negrinho começando a andá

Cresce negrinho, me abraça

Cresce e me ensina a cantá

Eu vim de tanta desgraça

Mas muito te posso ensiná

Capoeira, posso ensiná

Ziquizira, posso tirá

Valentia eu posso emprestá

Mas liberdade, só posso espera (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 64-65).

Aqui a canção faz referência ao sonho de um futuro melhor ao mesmo tempo que mostra como é a vida de uma criança negra que, espera-se, seja mais um braço a trabalhar e lutar. Mas, como dito, deseja que, ao crescer, ela encontre outro tempo diferente deste em que ambos (todos) podem tudo, menos ser livres – o que resulta em direito nenhum – realidade tanto do período escravagista como dos anos da ditadura militar: “Mas liberdade, só posso esperar”. Apesar de ser necessário brigar pela liberdade, a luta ainda era vã, não restando muita coisa além da espera, pois o mundo continuava dividido entre opressores e oprimidos. Do lado daqueles estão, entre outros, os comerciantes e donos de sesmarias.

*CANTADOR – E tanta riqueza Palmares produzia
que o branco começou a se comover
e no vende que vende e troca
até mesmo amigo do negro quis ser.
E o branco comerciante
contava na cidade
ter pelo negro quilombola
uma grande amizade.*

*COMERCIANTE – Nós os brancos comerciantes
sabemos ter muita amizade
pelo negro que trabalha
tão distante na cidade.
Queremos paz prosperidade,
chega de raiva e de maldade,
de tudo um pouco nós compraremos
e muitas armas venderemos.*

*Pra que o negro não se sinta
tão sozinho no sertão.
E quem é amigo sempre se entende
e bons preços conseguiremos,
e o negro nos compreende
e das armas tem precisão
(GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 45-46).*

Acompanhando a continuação do diálogo cantado, vemos, pelo viés da ironia, o comportamento do opressor que, visando ao próprio interesse, age sem qualquer sentido de humanidade. Os donos das sesmarias entram se dizendo “brancos senhores da terra/fiéis vassalos de Portugal” que chegaram, lutaram e desbravaram o Brasil. Por isso, são donos de tudo. Os comerciantes dizem-se guiados pela Bíblia, “o livro santo diz ser pecado/matar o povo heroico e sofrer”. Entra o coro de negros:

*CORO DE NEGROS – Trabalha, trabalha, trabalha irmão
que o branco vai nos defender,
contra o branco que nos quer perder,
mas armas não é preciso não
por isso chega de comprar,
agora vamos só vender,
os preços temos de aumentar
o branco vai nos entender.*

*COMERCIANTES – Nós os brancos comerciantes,
nos guiamos pela bíblia
o livro santo prevê este caso
no Evangelho de Ezequiel:
– Com a rebeldia não há concórdia.
Punir com firmeza é uma forma
de demonstrar misericórdia.*

*COMERCIANTES E DONOS DE SESMARIAS – Nós os brancos, senhores da terra
– Nós os brancos comerciantes
Resolvemos em santa união
dar fim ao povo rebelde
exterminar a subversão.*

CORO – O negro destruiremos! (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 47-48)

Esse excerto, além de expor os lados em conflito, retoma um importante elemento teatral: o coro, que, em geral, toma a palavra coletivamente para comentar a ação. Além disso, em sua forma mais geral, ele é composto por forças “não individualizadas que representam os interesses morais ou políticos superiores” (PAVIS, 2003, p. 73). Ao mostrar a evolução do coro, Pavis (2003, p. 74) lembra que, depois do seu declínio no século XIX, ele reapareceu no teatro de Brecht e Anouilh como fator de distanciamento, em T. S. Elliot, Giraudoux e Toller como “desesperadas tentativas de encontrar uma força comum a todos” ou na “comédia musical (função mistificadora e unanimista do grupo soldado pela expressão artística: dança, canto, texto)”. No trecho citado, os comerciantes e donos de sesmarias formam, de algum modo, o coro de sua classe, permanecendo do lado

mais vantajoso. Os comerciantes estavam ao lado de Palmares enquanto tinham os quilombolas como fregueses, quando estes deixaram de comprar suas armas, passaram a defender, junto aos donos das sesmarias, o extermínio dos rebeldes – “resolvemos dar fim ao povo rebelde/exterminar a subversão” – numa clara referência ao discurso dos militares, contra o qual a peça luta. No final, antes da última canção, Ganga Zumba lembra que viveu nas cidades no tempo da desordem e da revolta e se levantou com sua gente.

GANGA ZUMBA – Eu vivi nas cidades no tempo da desordem. Vivi no meio da gente minha no tempo da revolta. Assim passei os tempo que me deru prá vive. Eu me levantei com a minha gente, comi minha comida no meio das batalha. Amei sem tê cuidado... olhei tudo que via sem tempo de bem ver... por querer liberdade. A voz de minha gente se levantou. Por querer liberdade. E minha voz junto com a dela. Minha voz não pode muito, mas gritá eu bem gritei. Tenho certeza que os dono dessas terra e sesmaria ficaria mais contente se não ouvisse a minha voz... Assim passei o tempo que me deru prá vive. Por querer liberdade.

[...]

Dizem crenças antigas

Que viver não é lutar.

Que sábio é o que consegue

Ao mal com o bem pagar.

Quem esquece a própria vontade,

Quem aceita não ter seu desejo

É tido por todos um sábio.

É isso que eu sempre vejo

E é a isso que eu digo Não!

REFRÃO

É um tempo de guerra

um tempo sem sol

Eu sei que é preciso vencer.

Eu sei que é preciso brigar

Eu sei que é preciso morrer

Eu sei que é preciso matar (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 91-93).

Ganga Zumba começa narrando sua vida sobre fundo musical e termina sua história cantando. A música retoma o texto reforçando-o e trazendo o passado para o presente, o que, na verdade, ocorre ao longo de toda a peça, mostrando como a história se repete. Ou seja: a música, unindo linguagens artísticas, articula o texto. Este, que de outra forma seria a base da peça, ganha outros contornos que retomam, como já dito a respeito do coro, a própria origem teatral. O “coro” formado pelos comerciantes e donos de sesmarias representa ainda outra classe – a dos dominantes que, pensando no teatro de Boal, podemos chamar de opressora. O oprimido, canta Ganga Zumba, vive em um tempo de guerra e sem sol, em que muitas vezes é obrigado a tirar o alimento de um irmão. No entanto, vemos esperança, por exemplo, no texto que antecede a canção “Upa, neguinho” quando se sonha com um mundo onde as coisas sejam “diferentes dessa de hoje”.

Aliás, devemos lembrar que as músicas da peça têm tamanha força que algumas foram retomadas fora do teatro, como “Upa, neguinho” e “A mão livre do negro”, ambas gravadas por Elis Regina – a última com o título “Estatuinha” –, por exemplo. A música que o público ouve no palco vai depois às suas casas, à sua rotina. Ela materializa, assim, o desejo do Teatro de Arena, de fazer com que aquilo que é visto em cena se torne, no cotidiano, objeto de reflexão sobre a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratarmos a peça *Arena conta Zumbi*, acreditamos retomar períodos importantes da nossa história – a escravidão e a ditadura militar – que, de algum modo, continuam presentes no preconceito contra o negro e na repressão policial, situações em que a luta pela liberdade continua presente e necessária. Buscamos mostrar também que a arte carrega em si um forte elemento transformador, na medida em que está registrada nela a luta pela mudança e por um tempo melhor, especialmente quando tratada por artistas como os do teatro do coletivo Arena. No âmbito desse teatro de cunho transformador, é significativo pensarmos na última fala da peça: “E assim termina a estória que bem e fielmente tresladamos. Boa noite!” (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 93).

Ao se dirigir à plateia para encerrar a peça, o ator reforça o distanciamento, lembrando que se está no teatro e se assistiu a uma história que foi “fielmente” contada. Essa colocação rompe com aquilo que abre o início da obra quando se anuncia que a mentira e a verdade foram, conscientemente, trazidas à cena. Desse modo, parece estar em jogo a cobrança a um público sempre vigilante, capaz de estar atento até mesmo às mentiras disfarçadas de verdade que são contadas pelo próprio Arena. A reflexão do público não deve ser estimulada apenas nos momentos de evidente distanciamento, ela está colocada em xeque mesmo nos seus detalhes, na própria constituição sinuosa do texto.

Quando se despede do público com um “boa noite”, o coletivo do Arena parece indicar que sua possibilidade de ação se encerra naquela fala. Terminado o que cabe ao grupo, começa o que corresponde ao espectador, que deve agir em favor do futuro do país.

Como o grupo, terminamos esse texto também com o nosso “boa noite!”.

TELLING AND SINGING ON THE STAGE: THE MUSIC ON *ARENA CONTA ZUMBI*

Abstract: We aim at analyzing how the music is a fundamental element in the structuring of the play *Arena conta Zumbi*. The work deals with an historical crossroad: connected to the history of Zumbi dos Palmares and also to the present moment of the staging, when the country was under the weight of the military dictatorship. The play materializes the intention of enabling the public to reflect on the loss of freedom and the possibility of resistance to oppression. In order to achieve it, Teatro de Arena largely resort to the song, element that appears throughout the history of the theater whose use is especially significant in Brecht's work, important benchmark in the construction of political theater.

Keywords: Music. Theater. *Arena conta Zumbi*.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.
- COSTA, I. C. *Arena conta Zumbi* de Boal e Guarnieri (e Edu Lobo). Disponível em: <http://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/07/arenaconta-zumbi_iccosta1.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2013.
- GUARNIERI, G.; BOAL, A. *Arena conta Zumbi*. 1965. Mimeografado.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, Sesc São Paulo, 2006.
- LONGRE, J.-P. *Musique et littérature*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.
- NAGASAKI, S. A. De vilão a herói nas canções de *Arena conta Zumbi*. *Horizonte científico*, Uberlândia, v. 5, n. 1, p. 1-20, jul. 2011.
- NAKAGOME, P. T.; SOUSA, R. C. G. O. de. Protagonismo negro, autoria branca: *A Revolta da Cachaça e Arena conta Zumbi*. *Estação Literária*, Londrina, v. 8A, p. 65-76, dez. 2011.
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PRADO, D. de A. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RODRIGUES, A. M. De música popular e poesia. *Revista USP*, São Paulo, n. 4, p. 27-34, dez./jan./fev. 1990.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Recebido em agosto de 2014.
Aprovado em outubro de 2014.