

DE VILÃO A HERÓI NAS CANÇÕES DO MUSICAL *ARENA* *CONTA ZUMBI*

SAMILLA AKEMI NAGASAKI¹

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ELZIMAR FERNANDA NUNES RIBEIRO²

RESUMO: Aliando imaginário histórico, teatro de vanguarda e crítica à Ditadura Militar, a peça *Arena conta Zumbi* tem como proposta discutir um episódio da História do Brasil a partir de um olhar contestador, desconstruindo convenções tradicionais, pois na perspectiva do texto teatral do *Arena*, Zumbi foi considerado um herói, bem ao contrário do que foi consagrado pela versão histórica oficial.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário histórico, Teatro moderno, canção popular brasileira, arquétipos do herói, Ditadura Militar.

ABSTRACT: Combining historical imaginary, avant-garde drama and critique of the Military Dictatorship, the play *Arena conta Zumbi* aims to discuss an episode in the History of Brazil from a challenging point of view, deconstructing traditional conventions, once in the perspective of the theatrical text of *Arena*, Zumbi was considered a hero, differently from what was considered by the official historical version.

KEYWORDS: Historical imagination, Modern drama, Brazilian popular song, archetypes of the hero, Military Dictatorship.

¹ Instituto de Letras e Lingüística/Universidade Federal de Uberlândia; Endereço: Avenida João Naves de Ávila, 2121, Uberlândia, CEP. 38400-902. E-mail: samillaakemi@hotmail.com

² Instituto de Letras e Lingüística/Universidade Federal de Uberlândia; Endereço: Avenida João Naves de Ávila, 2121, Uberlândia, CEP. 38400-902.. E-mail:elzimar@ileel.ufu.br

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende dar conta de um trabalho que vem sendo elaborado durante um período de um ano de pesquisa, indagações e discussões acerca da possibilidade de compararmos e aliarmos texto teatral, análises de canções, Ditadura Militar e imaginário histórico. No caso especificamente, tratamos da peça *Arena conta Zumbi*, considerada a mais importante do período 1956-1960 por ser a primeira – e, talvez, a melhor – de uma série revolucionária, que ficou conhecida como “Arena conta”.

A peça surgiu em um momento conturbado, da história brasileira, a Ditadura Militar, como uma proposta da companhia denominada Teatro Arena, que se mostrou interessada em renovar o teatro brasileiro. Em seu livro *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1977), Augusto Boal, um dos mentores do Arena, analisa a história da companhia desde 1956 até o fim dos anos de 1970. A companhia queria aproximar o teatro da população, assim o objetivo era valorizar temáticas nacionais, adequando clássicos do teatro à realidade do Brasil para, conseqüentemente, discutir as necessidades sociais locais, construindo uma dramaturgia capaz de modificar a realidade histórica.

Os principais autores do Arena, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, produziram textos muito diferentes do que teatro brasileiro da época estava acostumado, pois queriam inovar a nossa dramaturgia, aproximando-a da realidade sócio-política brasileira. Para isso, envolviam a platéia mais ativamente com a encenação, colocando os espectadores mais perto dos atores, abandonando o palco em forma de tablado e utilizando a arena. Ainda segundo Boal (1977), a própria forma do palco revelava a intenção de fazer um teatro mais engajado, encorajando a proximidade entre atores e público, que podia então visualizar todos os detalhes de um cenário que se apresentava inteiro à platéia. Além disso, o processo barateava os custos de produção para uma companhia que não possuía grandes fontes de financiamento.

Seguindo estas premissas, nasceu *Arena conta Zumbi* que ficou em cartaz por mais de dois anos, foi encenada pela primeira vez no dia 1º de maio de 1965, no Teatro Arena em São Paulo. A peça era uma vasta produção musical, que tratava a História do

Brasil em uma perspectiva mais acessível, isto é, levando a platéia a se envolver mais intensamente com o debate sobre nosso passado. *Arena conta Zumbi* levava o espectador a perceber que a história pode ser contada de várias formas, dependendo dos interesses de quem está narrando.

A peça trazia à discussão uma figura histórica de grande relevância para a história dos movimentos afro-brasileiros. Zumbi, um dos maiores líderes da resistência à escravidão no Brasil, liderou a criação do Quilombo dos Palmares, caracterizado como uma comunidade auto-sustentável, formada por escravos que haviam escapado das fazendas, prisões e senzalas. O enredo do musical discorre sobre o percurso das gerações de Zumbi, ou Zumbi, desde a trajetória e chegada ao Brasil até seus momentos finais. Aborda também o cotidiano da vida no Quilombo dos Palmares.

A música foi um recurso extremamente 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.

2. MÉTODO E MATERIAL

A proposta e o método apresentado nesse estudo justamente analisar as canções da peça, observando como elas são adequadas à estrutura da peça, à caracterização e expressão dos personagens e, principalmente, à mensagem questionadora, dando ênfase à questão do imaginário e ao arquétipo do negro, sendo de extrema relevância a figura de Zumbi, que pode ser visto como vilão, numa percepção negativa de Zumbi dos

Palmares, mas também pode ser visto como herói, um homem valente que morreu lutando pelos seus ideais. Por isso, ele é uma figura relevante, que mostra a heterogeneidade e enfatiza a diversidade de personagens históricos, que, dependendo da época, ganham determinados valores.

A análise mostra, nas canções, mensagens que mesclam a presença do contexto de opressão da Ditadura Militar e o período de escravidão, momento em que também se remete à violência historicamente presente na sociedade brasileira, juntamente com vozes que clamam por liberdade, podendo tanto referir-se à escravidão quanto à política.

A seguir serão descritas as atividades desenvolvidas, indicadas no cronograma anteriormente estabelecido. Como previsto, leituras foram feitas para auxiliar na compreensão dos sentidos do mito e da trajetória do herói, que são os objetos de estudo da pesquisa, contextualizando tais conceitos com o período histórico em que *Arena conta Zumbi* foi escrita, levando a uma compreensão mais profunda da obra, para assim ser possível analisar mais cuidadosamente as canções. Faz-se ainda necessário observar que o presente trabalho precisou se basear no texto digital da peça *Arena conta Zumbi*, pois a obra está com a edição esgotada, o que justifica a ausência de números de páginas nas citações de trechos da peça.

Serviram de principal suporte para esta pesquisa as seguintes obras: *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal; *O teatro brasileiro moderno*, de Décio Almeida Prado; *Teatro: A cena dividida*, de Gerd A. Bornheim; *A hora do teatro épico no Brasil*, de Iná Camargo Costa; *As estruturas antropológicas do imaginário*, de Gilbert Durand; *O herói de mil faces* de Joseph Campbell; *A ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade*, de Maria José de Rezende; *Mito e realidade* de Mircea Eliade; *O pai de família e outros estudos* de Roberto Schwarz; *O regime de 1964: discurso e ideologia*, de José Luiz Fiorin, todas elas constantes da referência bibliográfica.

3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Esta pesquisa nos levou aos seguintes questionamentos: Quais as funções desempenhadas pelas canções e de que modo elas se referem ao período da Ditadura Militar? Como o tema do herói é abordado pela peça? Como as canções operam a transformação de Zumbi e dos quilombolas de vilões em heróis?

No desenvolvimento deste trabalho tentaremos responder a estas questões. Pode-se observar que o texto de *Arena conta Zumbi* trabalha com a temática da liberdade, dando ênfase à inversão do imaginário do negro como rebelde. A peça caracteriza os africanos e seus descendentes principalmente como um povo virtuoso, que luta por um grande ideal, enquanto os colonizadores brancos têm seus defeitos destacados, por isso a imagem do negro é bem positiva, como aponta Décio de Almeida Prado em *O teatro brasileiro moderno*:

[...] os negros do quilombo de palmares têm unicamente virtudes- vigor físico, sexualidade exuberante, apego às mulheres e aos filhos, amor ao trabalho, disciplina guerreira- e os brancos unicamente defeitos: ou são senis, como D. Pedro, ou de comportamento cênico “o mais repugnante possível(Domingos Jorge Velho), ou fresquíssimos todos afetados, artificiais(os figurantes em geral)”. (PRADO, 1996, p. 71)

Assim, uma possibilidade de leitura da peça *Arena conta Zumbi* é a proposta da valorização do negro e dos ideais que sustentou Palmares, mostrando a população da década de 50, que os esquerdistas, os jovens e os que faziam parte do movimento contra a ditadura eram dotados de virtudes, assim como os negros de palmares. Já os governantes de direita apresentavam somente defeitos.

Assim, as canções utilizam do discurso ficcional e histórico, e podem trazer nas entrelinhas alusões ao período de repressão e violência que se comparam ao momento da escravidão e ao regime militar. Isso ocorre porque o teatro engajado do grupo *Arena* deu ênfase a uma dramaturgia política, que se opunha ao regime e buscava uma maneira possível de criticar o momento de violência vivido, interpretando um momento passado também violento.

A primeira canção que passamos a analisar em detalhes é “Zumbi no açoite”:

Zambi no açoite, ei, ei é Zambi
 Chega de sofrer
 Eh! Zambi gritou
 Sangue a correr
 É a mesma cor
 É o mesmo adeus
 E a mesma dor
 É Zambi se armando, ei, ei é Zambi
 É Zambi lutando, ei, ei, é Zambi
 Chega de viver
 Na escravidão
 Ganga-Zumba ei, ei, vai fugir
 Vai lutar tui, tui, tui, tui, com Zambi
 E Zambi gritou ei, ei, meu irmão
 Vem filho meu, meu capitão
 Ganga-Zumba liberdade, liberdade
 Ganga-Zumba vem meu irmão
 É Zambi lutando, é lutador
 Faca cortando, talho sem dor[...] (BOAL, GUARNIERI, LOBO,
 1964)

Enquanto o tempo de libertação não chega, a canção denuncia a realidade do cativo e da crueldade nele existente: “Chega de sofrer/ Eh! Zambi Gritou/ Sangue a correr”. A imagem constante do açoite destaca as marcas cruéis da escravidão, pois esse objeto degrada e animaliza o homem – aprisionado e surrado como um bicho e tratado como uma mercadoria que não era chamado de homem e mulher, mas de macho e fêmea como dizia o mercador:

[...] olha o nego recém-chegado. Magote novo, macho e fêmea em perfeito estado de conservação. Só vendo moço e com forças. Para serviço de menos empenho tenho os mais fracos e combalido, pela metade do cobrado. Quinze mil réis o são, sete mil e quinhentos os estropiados. Escravo angolano purinho. Olham o escravo recém-chegado, magote novo, macho e fêmea cantador. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

O cativo criado para sustentar a exploração colonialista submeteu pessoas a um tratamento que não condiz com a condição humana plena. O açoite é também uma referência à prática da tortura. “Zambi no açoite” é uma canção que mostra a postura nefasta do homem que priva o outro de sua liberdade por meio de torturas e prisões, remetendo, assim, a qualquer contexto em que o direito de ser liberdade se dá pelo

terror, repressão e perseguição; assim os porões da Ditadura Militar podem ser comparados com as senzalas e os troncos da escravidão colonial.

Na essência, o homem negro nada tem de diferente do homem branco, mas a diferença da cor da pele e a ambição de superioridade dos colonizadores europeus levaram à animalização dos povos de pele negra, porém a canção nega a lógica da discriminação: “É o mesmo céu, o mesmo chão, o mesmo amor”. A imagem do açoite pode ser melhor entendida à luz da teoria de Gilbert Durand, que dentre as imagens terríficas do Regime Diurno, ressalta o arquétipo do fio, do laço e dos seres atadores. Segundo o estudioso do imaginário, esses arquétipos representam a prisão, o limite, o elemento que prende e ata o homem ao mundo mortal, animal, em que o fio que liga também é o fim que corta a ligação.

[...] o fio já é o símbolo do destino humano. Tal micênico, Eliade aproxima certamente o fio do labirinto, conjunto metafísico-ritual que contém a idéia de dificuldade, de perigo e morte. O elemento que liga é a imagem direta das ligações temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo da maldição da morte. (DURAND, 2002, p.107).

No caso específico de *Arena conta Zumbi*, este laço ou fio aparece na imagem do açoite, dos instrumentos de tortura, das correntes, sendo estas as marcas da escravidão. Existe um aspecto de degradação do ser humano neste aparato de elementos que aprisionam: é uma animalização do homem ser preso assim, como um bicho e tratado como mercadoria ou uma peça qualquer, como poder ser percebido no trecho seguinte:

Os senhores do Brasil perdiam seus escravos dia a dia, hora a hora, a cada instante. Cada peça em bom estado de saúde custava vinte mil réis. Dois ou três milhões de cruzeiros de hoje em dia, mais de mil dólares na cotação de ontem. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Segundo Durand, os seres que atam ou aprisionam são demoníacos, maléficos. Então, ao aprisionar outros homens, os dominadores animalizam o negro e se demonizam a si mesmos: em decorrência disso, senhores ou escravos, todos os envolvidos no processo de escravização são desumanizados. No início do primeiro ato,

os atores descrevem os objetos de tortura e como seriam usados como exemplificam alguns tipos de castigos:

Se desagradava ao branco – Tronco – Pescoço, pés e mãos imobilizados entre dois de ferro que prendia pés e mãos do escravo forçando-o a uma posição incômoda grandes pedaços de madeira retangular. Se houvesse ofensa mais grave. Viramundo– Pequeno instrumento durante vários dias. Se fugisse. Libambo. – Argola de ferro que rodeava o pescoço do negro com uma haste terminada por um chocalho. Ou então a gargalheira. Ou golilha. - sistema de correntes de ferros que impedia os movimentos. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Há referências a outras inúmeras torturas que na peça são comparadas à cruz e a paixão de Cristo, os atores concluem ironicamente que foi por meio desses engenhosos instrumentos que se persuadiu o negro a colaborar na criação das riquezas do Brasil. O único meio de não colaborar mais para o “progresso” do país seria fugir, como bem descreve o narrador:

Negros de todos os lugares procuravam as matas fugindo desesperados. Horror a chibata, ao tronco, às torturas. Buscavam no desconhecido um, futuro sem senhor. Enfrentavam todo o perigo. Fome, sede, veneno, flecha dos índios, capitães do mato. Agonia pela liberdade. Idéia de ser livre. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Pode-se dizer que o escravo não foge por causa da aversão ao trabalho, mas porque ele quer trabalhar livre e construir com as próprias mãos seguindo seu próprio rumo, como diz Zambi:

Pois que Zambi é rei, Zambi: vai dar as ordens. É no trabalho que um da gente pega o sol com a mão. É no trabalho que se faz o mundo mais de jeito. Em cada coisa que a mão livre do negro encostar, novas coisas vão nascer. Não vamos viver só das coisas já nascidas, das coisas que Deus deu. Vamos fazer o mundo mais de nosso jeito. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

A canção “A mão livre do negro” descreve com precisão o desejo por liberdade:

Se a mão livre do negro tocar na argila
o que é que vai nascer?

Vai nascer pote pra gente beber
nasce panela pra gente comer
nasce vasilha, nasce parede
nasce estatuinha bonita de se ver

Se a mão livre do negro tocar na onça
o que é que vai nascer?

Vai nascer pele pra cobrir nossas vergonhas
nasce tapete pra cobrir o nosso chão
nasce caminha pra se ter nossa Ialê
e atabaque pra se ter onde bater

Se a mão livre do negro tocar na palmeira
o que é que vai nascer.

Nasce choupana pra gente morar
e nascem as redes pra gente se embalar
nascem as esteiras pra gente deitar
nascem os abanos pra gente se abanar
oi que é pra gente abanar
pra gente abanar. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Na peça, Zambi define liberdade na canção “A mão livre do negro”: “Ser livre não é encostar o corpo. Ser livre é poder trabalhar, vigiar, poder continuar sendo senhor de si. Quem procura na vida só o que é doce, não vai ter nem doce e nem fel e sem rezina, homem perdido pra vida, escravo no fato e na verdade.” Alcançar a liberdade seria uma maneira de conquistar inúmeras realizações, mesmo sendo as mais simples e básicas, como o direito de construir seu próprio meio de sobrevivência ou de conseguir ser dono do próprio rumo.

É este o motivo que justifica a luta, nem que a consequência desta opção seja a morte; fosse no tempo colonial onde vigorava a escravatura, fosse no tempo do Regime Militar, onde os questionadores se deparavam como a censura e a repressão.

De acordo com Durand, o gesto postural básico que alicerça as imagens da ascensão no imaginário humano vem da postura do homem que se ergue sobre seus pés, que anda ereto de mão livre. Esta postura é única do homem e por isso o instinto de se colocar em pé é tão intensamente marcado na mente humana desde que somos bebês. Gilbert Durand, no capítulo em que trata dos símbolos ascensionais comenta: “Existe, assim, no homem uma constante ortogonal que ordena a percepção puramente visual. É

o que implica a reação dominante do recém-nascido, que responde à passagem brusca da vertical à horizontal, ou vice-versa” [...] (DURAND, 2002 p. 128).

Essa consciência básica de vontade e independência pode ser bem observada na canção “Upa Neguinho”, em que o menino escravo se esforça para começar a andar, porém de imediato ele “já começa apanhar”:

Upa, neguinho na estrada
 Upa, pra lá e pra cá
 Virge, que coisa mais linda!
 Upa, neguinho começando a andá
 Começando a andá, começando a andá
 E já começa a apanhá
 Cresce, neguinho e me abraça
 Cresce e me ensina a cantá
 Eu vim de tanta desgraça
 Mas muito te posso ensinar
 Capoeira, posso ensiná
 Ziquizira, posso tirá
 Valentia, posso emprestá
 Mas liberdade só posso esperá [...] (BOAL, GUARNIERI, LOBO,
 1964)

O ato de andar pode ser entendido como um instinto humano de ascensão e domínio, mas a surra que lhe é aplicada revela a tentativa alheia de rebaixá-lo, submetendo-o e reduzindo suas ambições, as quais não convêm aos escravocratas.

Entretanto, de acordo com os trechos da canção ainda se tem a esperança de liberdade por meio do menino escravo: “Upa neguinho/ Começando a andar/ E já começa a apanhar/ Cresce, neguinho/ E me abraça/ Cresce e me ensinar cantar/ Eu vim de tanta desgraça/ Mas muito te posso ensinar”. O menino “cresce” e até “abraça” tendo como resultado as mãos altas e livres permitindo o afeto, a empatia, o conagraçamento e até a conciliação. Mesmo com o sofrimento há espaço para o abraço e também para a possibilidade de convivência pacífica entre as raças, desde que haja os mesmos valores de liberdade para todos.

Além disso, existe a esperança, pois a criança pode ser o símbolo de perseverança, apesar de nascer condenado à mesma vida dos pais pode ser liberto. Mas isso é uma questão que exige apenas espera. E a criança mesmo sendo escrava é recebida com celebração, pois pode ser o futuro rei, por isso ela receberá todos os ensinamentos para que possa um dia liderar mais uma geração de gangas.

Como se pode perceber, as canções da peça indiciam que a luta para conseguir a ascensão só poderá ocorrer se a mão do homem estiver livre – tema marcante na já comentada “A mão livre do negro”, em que se vê a exaltação da capacidade humana de se sobrepor à natureza e controlá-la por sua força e inteligência. A mão livre é símbolo do que não atado, algo que se solta das prisões e se coloca como superior ao mundo animal.

A mão livre é símbolo de humanidade plena, o oposto da humanidade degradada que os escravocratas e outros poderes repressivos tentam impor. Por isso, esta mão livre tem poder e transforma a natureza à sua volta em elemento cultural (de barro em pote, por exemplo). Ou seja, escravizado o homem é pouco mais que um animal, mas liberto o homem é ser superior, elevado, ascensional, tão criador e poderoso quanto os deuses.

A liberdade e luta se revelam de diferentes modos, mas são elas os elementos que unem a história passada e o momento político na criação da peça *Arena conta Zumbi*, pois as críticas subentendidas ao regime militar são primordiais para compreender esta relação entre passado e presente no texto teatral. A liberdade é apresentada como valor maior na vida do ser humano, que sempre anseia por ela, seja lutando contra a escravização, seja na busca pelo direito de expressar seus pensamentos e ideais.

Arena conta Zumbi canta e conta essas questões destacando o negro em luta pela liberdade, e não mais o vilão perigoso ou o escravo submisso. A história de Zumbi foi reescrita na peça teatral, transformando o que era símbolo de revolta em símbolo de heroísmo, existindo a transfiguração de Zumbi de vilão a herói.

3.1 A Figura do Herói

No musical, há a finalidade de mostrar ao público o lado heróico de Zumbi; essa inversão do imaginário histórico e a defesa da liberdade são as principais propostas da peça. Encontram-se elementos que caracterizam este heroísmo especialmente nos personagens de Zumbi e dos seus Gangas ancestrais, que aparecem como figuras masculinas patriarcais, dotadas de realeza, de bravura e coragem, que podem ser relacionadas aos símbolos ascensionais do herói, que Durand coloca como integrante do Regime Diurno da imagem. E também como Campbell bem descreve: “O herói, por conseguinte é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas

personais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humana” (CAMPBELL, 2007, p.339).

Assim, a peça recorre principalmente ao “mito do herói”, confirmando o conceito de Campbell, segundo o qual todo herói começa como uma espécie de rebelde, já que ele rompe com a ordem estabelecida com o objetivo de alcançar a independência. Para Campbell, o herói é aquele que consegue dar continuidade ao ciclo de gerações de outros heróis: “O herói de ação é o agente do ciclo; ele dá continuidade, no momento vivo, ao impulso que primeiro colocou o mundo em movimento”. (CAMPBELL, 2007, p.331). Pode-se exemplificar a ancestralidade e as inúmeras gerações heróicas de Gangas na canção “Zambi no açoite”:

É Zambi no açoite, ei, ei é Zambi
 É Zambi, tui, tui, tui, tui é Zambi
 Zambi na noite, ei, ei, é Zambi
 É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi
 Vem filho meu, meu capitão
 Ganga Zumba, liberdade, liberdade,
 Ganga Zumba, vem meu irmão.
 É Zambi morrendo, ei, ei, é Zambi
 É Zambi, tui, tui, tui, tui, é Zambi
 Ganga Zumba, ei, ei, ei, vem aí
 Ganga Zumba, tui, tui, tui, é Zambi (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

A canção mostra a alternância de gerações da dinastia dos reis africanos, os Gangas, existindo sempre um rei masculino que gera um novo rei masculino, até culminar em Zumbi – que faz a fusão dos Gangas Zumba e Zambi para dar continuidade ao processo de resistência. Forma-se assim um novo rei, um guerreiro que demonstrará ao seu povo a coragem, a bravura e o espírito de luta de seus antepassados.

Esse herói masculino é marcado por algum símbolo de seu poder fálico e ascensional (coroas, cetro, espada, lança). Este máximo ganga, que é Zumbi, refere ao que diz Campbell em *O herói de mil faces*, quando o estudioso qualifica como herói aquele que consegue dar continuidade ao ciclo das futuras gerações: “Toda vida do herói é apresentada como grandiosa sucessão de prodígios da qual a grande aventura central é o ponto culminante.” (CAMPBELL, 2007, p.311).

Na peça, percebe-se que para seu povo, esta marca de poder masculino guerreiro e superior aparece especialmente nas armas de fogo, pois os negros precisavam de algum tipo de defesa contra a força bélica dos escravizadores e assim as armas de Zumbi e dos gangas têm função de proteção, o que é a marca característica do pai, do rei-patricarca.

Branco comprando
 negro vendendo,
 branco trocando
 negro se armando
 Pra cada pote de argila
 pra cada cana vendida,
 se compra uma espingarda
 pra defender nossa vida.

Negro vende e branco compra
 branco vende e negro compra,
 branco dá e negro dá,
 é um danado de trocar. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

As marcas de Zumbi como herói continuam a surgir nos símbolos que Durand chama de diiréticos, isto é imagens que representam a separação, a segmentação, o corte. Estes símbolos são ligados ao herói, pois ele é detentor de armas e instrumentos cortantes. Enquanto as forças demoníacas são relacionadas ao fio que ata, o herói geralmente é associado à espada que desprende.

O puro herói, o herói exemplar, continua a ser o matador de dragões. Apesar desse compromisso do gládio com o fio, este último, mesmo que enfraquecido em metáfora jurídica, permanece essencialmente o instrumento das divindades da morte e do tempo, das fiandeiras, dos demônios como Yama e Nirrti. Todo o apelo ao soberano celeste faz-se contra o que prende, todo o batismo ou iluminação consiste para o homem em “desligar” o que prende e rasgar os véus de irrealidade, e, como escreve Eliade, a situação temporal e a miséria do homem “exprimem-se por palavras-chaves que contêm a idéia de atar, de acorrentamento, de ligação.” O complexo do prender não passa, assim, de uma espécie “de arquétipo da própria situação do homem no mundo”. (DURAND, 2001, p.168).

No caso de Zumbi, ele é visto na peça especialmente como um herói que desata e corta o fio, que quebra as correntes, que simbolizam justamente a escravidão. Ou seja, as imagens ao redor de Zumbi o colocam na posição de um herói libertador e não de um

rebelde demoníaco como por muito tempo foi mostrado pelo discurso histórico oficial brasileiro. Esta luta é bem identificada na fala de Ganga Zumba:

Quilombolas! Tudo estão fazendo pra acabá com nós e nós resiste. Nossa esperança é lutá. Lutá sem descanso até não podê mais. Tão usando de tudo. Até mesmo a doença de nossa gente tão usando contra nós. Mas nós resiste. É o que fica pra negro escravizado. Quilombo em luta, faço chamada de apelo! Meu irmão Ganga de Quiloange! (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964).

Assim, na perspectiva do texto teatral do Arena, Zumbi foi considerado um herói, bem ao contrário do que foi consagrado pela História oficial. Trata-se de uma perspectiva que inverte o discurso histórico e gera

uma possibilidade de analogia com a Ditadura Militar, pois coloca aqueles que lutam contra o regime como fortes e virtuosos, ao contrário daquele que foram favoráveis ou complacentes com o regime, visto a partir daí como submissos ou covardes que não lutam por seus ideais.

3.2 Zumbi: Símbolo da Luta Negra

Zumbi dos Palmares é colocado como símbolo da luta negra, o que confirma a intenção questionadora e inovadora do Arena, que, ao valorizar o negro, inverte e cria uma versão diferente da História oficial, pois para a versão oficial o negro era mal-visto, colocado como inferior ao branco, pouco valorizado, e que em nada contribuiu para o desenvolvimento do Brasil. O que pode ser justificado em Gilbert Durand, no livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, sobre a cor negra como negativo: “Desta solidez das ligações isomórficas resulta que a negrura é sempre valorizada negativamente. O diabo é quase sempre negro ou contém negror.” (DURAND, 2001, p. 92).

Por esta ótica, a ação dos quilombolas comandados por Zumbi era vista somente como um ato de rebelião contra os brancos, e não como uma luta justificada pelo direito à liberdade. *Arena conta Zumbi* ressalta este episódio verídico de opressão, falta de liberdade e “autoritarismo” (que foi o uso da mão de obra escrava de povos africanos), para questionar o discurso oficial da Ditadura Militar. Assim, como bem coloca, Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*: “O golpe de estado de 1964, a

trajetória que acompanhamos ficou interrompida. Como era inevitável, o teatro em parte reagiu, em parte se ajustou, e em parte se ajustou reagindo.” (COSTA, 1996, p.15).

O interesse do *Arena conta Zumbi* era revelar elementos da violência social brasileira mascarados pela história oficial e Zumbi é colocado como um emblema da resistência aos poderes de controle e repressão do Estado, seja na época da escravidão, seja no momento do pós-golpe. Entretanto, é preciso notar que o desfecho das duas situações é diferente, pois o quilombo de Palmares foi derrotado depois de 100 anos de muita luta e resistência.

Encontram-se elementos que caracterizam esta luta especialmente nos personagens de Zumbi e dos Gangas ancestrais, que aparecem como figuras masculinas patriarcais, férteis e dotadas de realeza, de bravura e coragem. O negro líder Zumbi, um guerreiro que lutou até a morte para seguir seus ideais. Por isso, os negros são caracterizados como dotados de inúmeras qualidades e virtudes, enquanto os brancos seriam principalmente dotados de falhas morais. A partir disso é possível inverter a condição de Zumbi a ponto de torná-lo um herói contestador capaz de ser admirado também pela juventude branca e classe média de meados do século XX, que contestou seus pais e se pôs a questionar a tradição de injustiça social no Brasil:

[...] Zumbi em alguma medida é também expressão do movimento intelectual de revisão da história do país, ocorrido em sintonia com o ascenso das lutas populares desde os anos de 50: não se podem desprezar, como dado significativo para explicar o interesse do *Arena* pelo problema da escravidão, os fortes laços que uniam o grupo a estudantes [...]. (COSTA, 1996, p.112)

4. CONCLUSÃO

Ao longo do musical *Arena conta Zumbi*, podemos acompanhar o modo pelo qual a peça promove a transfiguração de Zumbi de vilão a herói. Essa inversão do imaginário histórico e a defesa da liberdade são os temas centrais do texto de Guarnieri e Boal. Isso porque na perspectiva da história oficial, eram exaltados heróis ligados às revoltas da elite colonial (caso de Tiradentes, apresentado mártir da violência e da injustiça da Coroa portuguesa), enquanto personagens ligados às revoltas populares

eram colocados como vilões, de maneira que se escondia ou disfarçava as injustiças sociais do passado brasileiro, e também do presente.

Ao fazer um recorte da história do Brasil colonial, justamente no contexto da Ditadura Militar, Guarnieri e Augusto Boal distanciaram-se do teatro tradicional praticado no Brasil até então, por dar espaço e mérito a episódios nacionais. Eles ousaram ao colocar de maneira diferente a história de Zumbi, um homem à época oficialmente tido como rebelde e influenciador de rebeliões, do mesmo modo como os líderes do regime militar consideravam rebeldes e agitadores os cidadãos brasileiros que se revoltavam e não aceitavam o que era imposto pelo Estado ditatorial.

O trecho da primeira canção do musical mostra esta ambigüidade do julgamento histórico, destacando a relatividade das noções de mentira e de verdade, de lenda e de história, pois cada versão do passado depende do que se quer enfatizar no presente, assim o discurso oficial pode transformar mentira em verdade ou vice-versa:

Há lenda e há mais lenda
há verdade e há mentira
de tudo usamos um pouco
mas de forma que servira
a entender nos dias de hoje
quem está com a verdade,
quem está com a verdade,
quem está com a mentira. (BOAL, GUARNIERI, LOBO, 1964)

Assim, por meio das canções, a peça *Arena conta Zumbi* tenta persuadir e conduzir a plateia, levando-a a entender a junção de dois momentos históricos distintos, mas que tinham a mesma essência de repressão e perseguição. Vê-se aí a intenção de levar o público a refletir de maneira crítica sobre ambos, instigando ao questionamento e à mudança de comportamento. Também se nota a proposta de denunciar um regime de governo que se sustentava por meio de uma política do medo, que submetia as pessoas a condições animalizadas, colocando-as em prisões e infligindo-lhe torturas para obter uma aceitação imposta, que garantisse sua legitimação.

Ao disponibilizar para o público um ideal de liberdade, reescrevendo a história de Zumbi, um negro sem medo de lutar e de fugir da condição animalesca a que era submetido, o teatro Arena ampliou e destacou a discussão sobre nosso passado,

desmistificando as visões oficiais e invertendo os valores da narrativa histórica tradicional. A figura de Zumbi é transformada de vilão a herói por meio da utilização de imagens que alteram seus *status* de rebelde perigoso em heróico defensor da liberdade. Dessa forma, a peça mostra Zumbi lutando até o fim para conseguir de certo modo a “independência”, opondo-se à escravidão e à injustiça social.

A reescrita da história de Zumbi traz à tona um passado de violência, que era possível de ser articulado com o contexto contemporâneo da produção da peça; pode-se dizer então que o grupo Arena conseguiu atingir, ao menos em parte, seu ideal de um teatro que fosse capaz de modificar da realidade brasileira, incentivando uma importante mudança de pensamento, que certamente contribuiu na luta contra a discriminação racial no Brasil, pois até então eram pouco divulgadas as visões de Zumbi como um herói que representaria a luta dos afro-descendentes contra a exploração e a degradação às quais foram submetidos ao longo do processo histórico de formação do Brasil.

Portanto, *Arena conta Zumbi* é uma obra dramatúrgica que rediscute um episódio da História nacional, utilizando um olhar moderno, ao mesmo tempo em que rompe com as convenções tradicionais do teatro. E tudo isso sem perder de vista o contexto da falta de liberdade próprio do momento em que a peça foi composta. Assim, lutar por determinados ideais é um traço caracterizador de resistência e de sobrevivência perante um regime social opressor; a qual, para dominar buscou legitimar atos como mentir, torturar, deturpar e matar. A peça é um apelo contra governos que tentam se afirmar matando pessoas que somente querem ser livres para construir sua própria identidade e viver sem medo, em um tempo sem guerra, ou sofrimento.

5. AGRADECIMENTOS

À professora Elzimar Fernanda Nunes Freitas Ribeiro, pela ajuda, dedicação e empenho na pesquisa, me dando orientações que foram muito importantes para conclusão desse trabalho. Agradeço também pela a oportunidade de poder conviver e vivenciar o trabalho de uma excelente profissional, que pode me proporcionar a honra de investigar e pesquisar uma obra que pouco fora estudada ou pesquisada. Assim me

sinto honrada de concluir esse trabalho sabendo que foi muito enriquecedor para minha trajetória acadêmica.

À FAPEMIG (Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais), pelo apoio financeiro durante a realização desta pesquisa.

Agradeço imensamente a minha família e amigos por todos os momentos felizes, pelo amor e carinho e principalmente por sempre acreditar e confiar em mim.

Agradeço ainda ao Grupo de Pesquisa Poéticas e Imaginário (POEIMA), cadastrado junto CNPq da Universidade Federal de Uberlândia que acrescentou e contribuiu para o desenvolvimento da pesquisa com leituras feitas para os encontros do grupo de pesquisa dos quais participamos.

6. REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o medo no imaginário das elites século XIX*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

BARTHES, R. *Mitologias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 1989.

BERHEIN, G. *Teatro: A cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco; LOBO, Edu. *Arena Conta Zumbi*, 1964. Disponível em: <<http://pyndorama.com/2009/01/arena-conta-zumbi-audio-da-peca-para-download/>>. Último acesso em: 27 fev. 2011.

ARENA CONTA ZUMBI – Trilha Sonora da Peça (– 1964)

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2007.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- DIEL, P. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- ELIADE, M. *O conhecimento sagrado de todas as eras*. São Paulo: Mercuryo, 1995.
- _____. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.
- FUNARI, P.P.A. Heterogeneidade e conflito na interpretação do Quilombo dos Palmares. *Revista de História Regional*, 6,1, 2001, 11-38, ISSN 1414-0055.
- GASPARI, E. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Cia. das letras, 2002.
- _____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das letras, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Trad. de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7ª edição.
- MARQUES, F. “Do golpe à abertura: teatro musical e expressão política, uma introdução”. *Humanidades*, n. 44, p. 76-85, Brasília, 1998.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Poesia e mito”, in SANTOS, Dulce O. Amarante dos; TURCHI, Maria Zaira (Orgs.). *Encruzilhadas do imaginário – ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- NUNES, Elzimar Fernanda. *A reescrita da história em Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra*. Brasília, 2002. Dissertação (Mestrado – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas).
- PEIXOTO, F. *Teatro em pedaços*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REZENDE, Maria José de. *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade (1964-1984)*. Londrina: Ed. da UEL, 2001.