

## **ARENA CONTA ZUMBI: A CANÇÃO ENGAJADA NO TEATRO**

MARIA APARECIDA PEPPE

A instalação do regime militar a partir de abril de 1964, que derrubou o governo reformista de João Goulart, inaugurando um longo período de repressão, trouxe novos questionamentos para as esquerdas e para os nacionalistas que, até então, identificavam-se com a idéia do “avanço” histórico do país em direção à revolução burguesa capitalista e às reformas de base que consolidariam uma nova etapa histórica nacional. A rápida queda do governo Goulart, sem grandes resistências, gerou uma necessidade premente para os artistas e intelectuais: repensar o seu papel frente à questão da consciência política na luta pela transformação social.

Apesar de dissolver as organizações populares, perseguir parlamentares, líderes políticos e sindicalistas, o novo governo permitiu uma relativa liberdade de criação e expressão entre os artistas e intelectuais, ainda que sob a vigilância autoritária, entre 1964 e 1968.

Artistas e intelectuais, isolados politicamente das classes populares, tiveram suas vozes ouvidas apenas entre a classe média consumidora de cultura, o que, por um lado, deixou de oferecer perigo maior e, por outro, acabou por criar uma certa autonomia que permitiu um grande debate intelectual na busca de novas perspectivas culturais e políticas para entender a recente conjuntura nacional, inserindo nesse contexto, o problema da criação artística engajada. A nova conjuntura transformava a consciência social em prioridade na luta contra o regime, tornando a cultura um dos únicos espaços de atuação da esquerda, agora como instrumento de resistência.

Para a canção brasileira engajada, o isolamento com as camadas populares impunha um desafio: encontrar uma nova forma de chegar ao “povo”, o receptor das

mensagens conscientizadoras, iniciando assim, um debate sobre os procedimentos de criação e recepção dessa arte. Dessa forma, os shows do circuito universitário, patrocinados por entidades estudantis, e sindicatos, aliados ao debate sobre a inserção na indústria cultural, tornaram-se a via de interação entre o artista e seu novo público, aprofundando a síntese entre a bossa-nova “nacionalista” e a tradição do samba, já iniciada antes de 1964.

O surgimento da canção engajada encontra suas raízes nos discursos do CPC durante os anos de 1960, que apresentava a idéia de uma cultura nacionalista de esquerda, defendida pelo PCB. Estudantes e artistas objetivavam a criação de uma cultura política e de uma política cultural para as esquerdas, num viés nacional-popular. Sob a orientação do Manifesto do CPC (1961-1962) a principal diretriz do CPC era o desenvolvimento de uma consciência popular, base da libertação nacional. O artista deveria atingir o povo (as classes trabalhadoras e os estudantes), convertendo-se primeiro aos novos valores, ainda que isso implicasse num sacrifício da estética e de sua expressão pessoal.

A interpretação daquele momento histórico brasileiro, sob a ótica do PCB, traduzido pela aliança entre o capital norte-americano e o latifúndio contra a burguesia progressista, associada aos trabalhadores, buscando novas formas de desenvolvimento, foi assimilada pelos músicos ligados à canção de protesto, que passaram a substituir temas como “amor”, “flor”, “mar”, por temas de combate social, cantando a “revolução” que viria inevitavelmente. Assim, com suas mensagens “revolucionárias” reforçavam a idéia da participação dos artistas que, interferindo na realidade social do país através de sua arte, colaboravam para a superação das desigualdades e injustiças sociais.

Seguindo a vertente de uma cultura nacional e popular, as canções de protesto tinham como ponto central a idéia de brasilidade, representada no uso de instrumentos e ritmos considerados brasileiros, bem como no sentido político de suas letras. O povo

brasileiro deveria ser exaltado a partir de figuras emblemáticas que representavam o povo oprimido, tanto nas áreas rurais (o sertanejo, o retirante), quanto nas áreas urbanas (o favelado, o operário).

O nacionalismo que influenciava a política também se fazia sentir na cultura e essa deveria assumir a tarefa histórica de conduzir as massas populares no processo revolucionário, conforme pode-se observar nas práticas musicais de artistas como Edu Lobo e Carlos Lyra - este último, abandonando os temas amorosos da bossa nova, partindo para temas sociais.

A produção cultural que se desenvolve neste período é marcada por um acentuado intercâmbio entre as artes. Cinema, teatro, música popular, artes plásticas, literatura, apresentavam uma estreita ligação de cunho estético e ideológico. Esse inter-relacionamento resultou num diálogo constante entre os diversos artistas, envolvidos em projetos teatrais, cinematográficos, musicais, gestando trabalhos significativos como *Opinião*, *Arena Conta Zumbi*, filmes do Cinema Novo, dentre outros, que, através das diferentes linguagens, expressavam uma intensa ligação entre cultura e poder, num discurso político traduzido na prática efetiva do artista enquanto agente social.

O clima político da época favoreceu o desenvolvimento de espetáculos teatrais que objetivavam a popularização de uma cultura engajada e nacionalista como resposta ao Golpe Militar.

Nos espetáculos musicais, como aqueles produzidos pelo Teatro de Arena de São Paulo, nos anos de 1960, a música unificava o debate estético e o ideológico, reforçando o nacional-popular como caminho para a resistência. Em *Arena Conta Zumbi*, a música de Edu Lobo foi de suma importância para enriquecer o texto de Boal e Guarnieri. *Zumbi* utiliza-se de vários gêneros musicais para representar brancos (hinos patrióticos ou iê-iê-iê) e negros (sambas e batuques).

A música enquanto discurso sonoro é produto de um contexto histórico, pois, o compositor capta através de sua arte as tensões vivenciadas pela sociedade tornando-a um veículo para exposição de idéias. Neste contexto, o Teatro de Arena, através de seus idealizadores, estreitou a relação entre cultura e poder, sendo a música concebida como um elemento para uso político. Essa arte atuaria no sentido de contribuir para tornar as condições favoráveis à tomada do poder, por meio da conscientização popular.

Para o Teatro de Arena, a música constitui um meio para a formação de uma consciência coletiva, na medida em que age como facilitadora da comunicação, onde música e letra expressam o mesmo sentimento; de outro modo, o discurso verbal ao ser reafirmado por ela, favorece a reflexão sobre determinada conjuntura histórica. Nesse sentido, em *Zumbi* a música de Edu Lobo foi composta dentro de uma tessitura (conjunto de notas que podem ser emitidas por uma voz ou um instrumento) que favorece o canto coletivo, conseqüentemente a assimilação da letra. O trecho abaixo da música “*Zumbi no Açoite*”, de Edu Lobo exemplifica o trabalho do compositor:



A letra da canção enfatiza a idéia da liderança em torno do rei Zumbi, num constante chamamento por seu nome. Zumbi e Ganga Zumba alternam-se na canção, numa perspectiva de sucessão das lideranças, pois, Ganga Zumba assume a condição de

herdeiro de Zambi, mas apresentam-se também fundidos numa só entidade que congrega seu povo para a resistência, desde a formação do Quilombo, até sua destruição total, lutando e morrendo pela liberdade.

É Zambi no açoite, ei, ei é Zambi  
É Zambi, tui, tui, tui, tui é Zambi  
É 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

A música como linguagem e modo de comunicação é a arte mais adequada para veicular uma mensagem política ao público. A melodia do “*Upa, Neguinho*” nos revela novamente a preocupação de Edu Lobo em tornar a melodia de fácil memorização:



Nesse registro de análise, a música “*Upa, Neguinho*” mostra uma tessitura em que a linha melódica funde-se com o texto poético, atingindo mais facilmente o público receptor. O conjunto da obra nos mostra uma arte graciosa, porém, é uma forma utilizada

para criticar a política do momento. A música prepara assim, o público para receber a mensagem política dos textos.

Na letra da canção, a maioria dos versos termina em “á” (cantá, apanhá), pretendendo uma linguagem que se assemelha a uma espécie de dialeto africano, distanciando-se da linguagem culta. A interjeição “upa”, repetida várias vezes, transmite um ar de brincadeira e graça, simulando a imagem de uma criança que ensaia seus primeiros passos, tropeçando, caindo e levantando:

Upa, neguinho na estrada  
Upa, pra lá e pra cá  
Virge, que coisa mais linda  
Upa, neguinho 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 ensiná

Capoeira, posso ensiná  
Ziquizira, posso tirá  
Valentia, posso emprestá  
Mas liberdade, só posso espera

O nascimento de Ganga Zumba, futuro rei Zumbi, é celebrado pelos escravos que vêem nele a esperança da transformação de sua condição. Os negros adultos se dispõem a ensinar ao negrinho todas as artes de sobrevivência que conhecem, a capoeira, como forma de luta e brincadeira, as artes curandeiras e a valentia, sob a forma de dignidade. Porém, a letra aponta para a condição inferior a qual o sistema submete o escravo, sendo por este assimilada, levando-o a admitir para o negrinho que a coisa mais preciosa, a liberdade, ele, também escravo, não pode conceder-lhe, tornando-a objeto de uma longa espera.

Pautado na historiografia, o discurso verificado nas canções apresenta também a mitificação do herói Zumbi que corporifica os ideais populares unificando o povo em torno de um objetivo comum: a luta pelo reconhecimento da liberdade, que deve continuar sempre sendo conquistada:

Zumbi meu pai, Zumbi meu rei,  
Última prece que rezou  
Foi da beleza de viver,  
Olorum didê.  
Longe, num tão longe além do mar  
Meu rei guerreiro diz adeus  
a quem vai ficar.  
Diz prá sua gente não desesperar,  
Zumbi morreu, se foi, mas vai voltar  
em cada negrinho que chorar. (Idem, p. 50)

Numa linguagem brechtiana, as músicas do espetáculo apresentam ainda um *gestus* social, que permite ao espectador sentir e criticar o comportamento humano do ponto de vista social. Dessa forma, a platéia de *Zumbi* capta a mensagem de que este tempo em que vivemos (1965) é um tempo também de guerra, em que é preciso brigar, vencer, matar e morrer para preparar o caminho da transformação, construindo uma terra da amizade, onde o homem possa ser solidário com o outro homem.