

O Zumbi em Arena – Uma leitura de *Arena Conta Zumbi* através do engajamento do Teatro de Arena.

*Stephanie da Silva Borges*¹⁰²

Resumo: Tendo em vista o objeto da pesquisa de mestrado, o teatro político brasileiro do pós-64 e os diferentes tipos de engajamento possíveis no campo da esquerda, após investigar o conceito de engajamento, através de um cotejo presente no trabalho, e adentrar as duas companhias teatrais de estudo, este ano, desmembrar-se-á o material, apresentando uma das análises que estarão presentes na dissertação: uma resenha da análise crítica de *Arena Conta Zumbi*, primeiro objeto do *corpus* a ser visitado, realizada com um olhar específico para tal peça, usando como chave de leitura para a sua consideração o engajamento do Teatro de Arena. Portanto, foi feito um mapeamento do grupo desde a sua formação até o ano de 1965, e o exame de *Arena Conta Zumbi* contou com a percepção dos fatos contemporâneos à montagem, isto é, o que estava acontecendo no momento pós-golpe civil militar, também após o primeiro show de protesto ao regime, *Opinião*. O Arena promoveu um relevante trabalho teórico e formativo, o qual espalhava-se em suas dramaturgias: tanto o laboratório de interpretação quanto o seminário de dramaturgia, propostas do Arena, marcaram o nosso teatro. Assim, temos em *Arena Conta Zumbi* um trabalho de autoria e montagem próprias, visto que o texto é de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, sendo a direção do primeiro. Dentro das ramificações à esquerda, será apresentada talvez a mais óbvia, porque mesmo estudado superficialmente, o Teatro de Arena é comumente conhecido como politizado – a intenção, assim, é examinar os seus motivos e como a peça foi recebida no imediato pós-golpe. O espetáculo, por sua vez, tem nuances brechtianas (no sentido de contar a história para tentar metaforizar com o presente) e pedagógicas, dentro das quais Boal tateia elementos épicos e stanislavskianos para criar o Sistema Coringa, antevisto em *Arena Conta Tiradentes*.

Palavras-chave: *Arena Conta Zumbi*, engajamento, Teatro de Arena.

102 Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria.
E-mail: stephanieborges@usp.br

Esta comunicação é baseada no segundo capítulo da dissertação de mestrado intitulada *O teatro político brasileiro e as diferentes faces do seu engajamento*, na qual, após nuançarmos o conceito de “engajamento”, investigamos duas perspectivas teatrais consideradas engajadas: a do Teatro de Arena (com *Arena Conta Zumbi*, de 1965) e a do Teatro Oficina (com *Roda Viva*, de 1968)¹⁰³. Aqui, nos deteremos sobre alguns pontos do exame da primeira peça, dialogando com o caráter engajado do seu grupo, na época.

O Teatro de Arena foi relevante em nossa vanguarda teatral de 1953 a 1971, criticando e resistindo ao regime militar, mas também sendo alvo dele. Considerando a separação de sua trajetória por fases, estabelecidas de acordo com técnicas e ideias exercidas, a etapa dos musicais pretendia ser uma solução sintética e uma reafirmação política, em função do momento em que ocorreu – o grupo já havia se politizado antes, porém, nesse momento, os seus objetivos ligaram-se profundamente aos desdobramentos sociais do estabelecimento do capitalismo e da ditadura, vista como passageira em *Zumbi*.

Assim, a análise foi em direção às analogias críticas desta dramaturgia: uma guerra colonial de quase cem anos trazendo à tona o que estava acontecendo no momento de concepção da obra, o confronto político pós-golpe civil-militar – um subterfúgio para combater a ditadura e incentivar a resistência num tempo de esperança ainda possível. Ao narrar a luta de Palmares por liberdade, tema da peça, *Zumbi* estabeleceu relações muito claras para o seu público, composto majoritariamente por estudantes e artistas de esquerda – porquanto a crítica direta ao plano contextual não era permitida, essa volta ao passado (mítico) alusiva ao presente metafórico foi impecavelmente utilizada diante da limitação da liberdade de expressão. Todavia, contava-se não somente com preocupações conteudísticas, mas também com novas formalizações estéticas, contrariando convenções: com o aproveitamento do distanciamento épico, a grande ruptura foi o fato de a história ter sido mais narrada do que interpretada. Fora isso, outros recursos facilitaram a compreensão da mensagem pelo público, o que rendeu críticas, inclusive de esquerda, à direção; porém, a simplificação e o maniqueísmo foram defendidos por Boal, que reforçava que a raiz de seu espetáculo era popular e que tais saídas

¹⁰³ Como é sabido, o referido espetáculo foi feito pelo diretor, José Celso Martinez Corrêa, fora da sua companhia.

estariam de acordo com as finalidades da eficácia politicamente engajada do espetáculo. Há muita comunicabilidade em *Zumbi* e o seu sucesso foi considerável, validando a estratégia empregada pela esquerda para ajudar didaticamente a plateia burguesa, o seu povo agora, a entender os acontecimentos recentes.

Com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo, *Arena Conta Zumbi* faz parte de um período de eclosão de espetáculos musicais brasileiros, após o advento do golpe de 1964, e mostra o caráter politicamente engajado do Teatro de Arena, ligado ao momento histórico: o enredo traz à luz a guerra centenária dos negros do Quilombo dos Palmares contra a escravidão, ocorrida no século XVII. Tendo como base o romance *Ganga Zumba* de João Felício dos Santos e a pesquisa histórica de Edison Carneiro, a peça lança mão de documentos diversos, embora contrariando-os eventualmente, e ficcionaliza eventos, sintetizando-os, a fim de contar uma história pelo ponto de vista do grupo (aproximado ao do negro e ao da esquerda). A peça divide-se em dois atos, mas somente o primeiro é subdividido em cenas. Os atores (que se dirigem também à plateia) permanecem em cena e fazem diversos personagens (cada qual com uma “máscara” de comportamento), mais itens de diálogo com Bertold Brecht (teatro épico) e sementes do esquema formal desenvolvido posteriormente por Boal.

Parte imprescindível do enredo é a aliança: o trabalho livre do palmarino dá frutos, e os brancos comerciantes, antevendo vantagens econômicas, desejam comprá-los; assim, os negros adquiririam armas daqueles para defesa própria e um elo comercial amigável se estabeleceria. Nisso, entra em cena a voz dos brancos, marcante na peça: o seu espaço de fala em prosa é sempre possibilitado (gênero épico), apesar dos traços ruins designados a eles, predominando os negros em canções e versos (gênero dramático). Por sua vez, os donos das sesmarias desejam a guerra e declaram quererem de volta os negros fugidos, contrariando “a vitória do subversivo”¹⁰⁴. Os comerciantes cristãos negam apoio ao conflito e indicam proteção aos negros, que cultuam o trabalho e se iludem com a ajuda, tanto que ingenuamente cantam o desejo de parar de comprar armas e de aumentar os preços das suas mercadorias, algo que ocasiona uma reviravolta na ação – os comerciantes tomam o partido contrário (dos brancos ricos), querendo punição à rebeldia e o final da

104 O termo utilizado ressalta outro paralelismo com o presente, já que esta foi uma palavra-chave na ditadura para classificar os perseguidos. Do mesmo modo, na ocasião de uma festa no palácio do governador, a expressão “infiltração negra” surge, sugerindo referência a “infiltração comunista”, utilizada pela direita nos anos 60 e 70 para denotar perigo.

aliança. É o começo do fim de Palmares.

Neste ponto, sugere-se uma metáfora deveras compreendida pela recepção, a das alianças do Partido Comunista com setores progressistas da burguesia, ocorridas antes do golpe e que acabaram prejudicando a esquerda, pois tal classe social pôde se aliar a setores mais altos e conservadores de direita. A alusão é crítica, visto que parte da esquerda não aprovava essas aproximações, logo, a peça representou a crítica do Arena aos arriscados elos comunistas para promover conscientização sobre o erro – *Zumbi* faz parte de movimentos analisados por Schwarz (1978), como a relativa hegemonia cultural esquerdista e o caráter conciliatório do partido.

Com o oferecimento de um acordo de paz de Dom Pedro de Almeida ao rei Zumbi, um momento festivo é interrompido por outro acontecimento decisivo: o golpe, ou a destituição de Dom Pedro diante da nomeação de Dom Ayres de Souza de Castro como novo governador da capitania. Novamente, semelhanças contextuais não enganam: tínhamos progressos consideráveis antes de 1964, desmantelados pelos acordos do golpe. Em sua posse, Ayres expõe a intenção de um governo impopular e contrário à ideia de independência parodiando um pronunciamento de Castelo Branco, em nova referência direta à realidade: “Unamo-nos todos a serviço do rei de fora, contra o inimigo de dentro.” (p. 46)

Ainda, há a ligação negativa entre Igreja e Estado: a fé cristã se mostra perversa sobretudo em um diálogo entre Ayres e o Bispo de Pernambuco sobre Domingos Jorge Velho (homem terrível, avalizado pelo padre para comandar a guerra contra Palmares) e o extermínio negro. Este, entrando em cena e dizendo “Estado e Igreja em perfeita harmonia” (p. 50), indica crítica dos autores a algo corrente no Brasil pós-golpe (evento de extrema direita para tomar o Estado, apoiado por setores religiosos). É a fé cristã como abono para a guerra.

O encerramento do espetáculo é exortativo, afirmando o compromisso politicamente engajado diante da situação brasileira, com o elenco prostrado para a plateia, de joelhos e punhos cerrados, simbolizando a interminável resistência, apesar da derrota trágica de Palmares. Ligado a isso, ao longo do enredo reside uma esperança, talvez infundada, do engajamento de parte da esquerda política, que não admitia o perigo do golpe e o baque sofrido, reduzindo-o a uma passagem superável através da luta, frente ao qual não era possível fazer muita coisa concretamente.

Além de o final dos atos ser marcado por “quebras de quarta parede” do cantador, reforçando o distanciamento, quanto a demais elementos concretos do

espetáculo, temos: cenários pouco elaborados (três praticáveis e um grande tapete vermelho), visto que os ambientes raramente são indicados pelo texto e as passagens acontecem com base em elementos visuais (luz, som, ações), na palavra e na movimentação do pequeno elenco; e indumentária original (calças *jeans* claras, botas pretas e camisas coloridas) facilitando o entendimento sobre o jogo da encenação. Flávio Império ressaltou ter brincado com a condição de classe média dos integrantes do Arena em figurino e cenografia: o tom político dessas escolhas não contradiz a forma e as ideias do grupo e do espetáculo, embora a roupa faça relações com a americanização e a massificação cultural em um tempo de afirmação nacional. Sobre a música, esta foi considerada uma confirmação para as ideias apresentadas, principalmente as políticas, mas também vista como prejudicial ao texto: certos sentidos, separando os dois lados do conflito, são ratificados pelos gêneros musicais, predominando, entre negros, batuque africano, música popular e samba, e entre brancos, hinos religiosos e iê-iê-iê.

Neste espetáculo, o diretor pôs em prática elementos básicos do que seria o Sistema Coringa, método desenvolvido no musical histórico seguinte, *Arena conta Tiradentes*, partindo de quatro técnicas básicas de encenação: *desvinculação entre ator e personagem, perspectiva una, combinação de gêneros e estilos diversos e o uso da música*.

Ademais, numa tentativa de aproximação do engajamento do Teatro de Arena com argumentos teóricos do conceito, pode-se dizer que o grupo é engajado de maneira sartreana principalmente quanto à relação com o seu público, no sentido de apelar à liberdade deste para receber auxílio na construção da obra – compartilha sentidos adquiridos com a bagagem do público. Ainda, podemos corroborar a afirmação bentleyana sobre o fato de uma peça de “desnudamento” de uma situação ou figura importante só chegar ao seu objetivo justamente pelo fato de ser teatro – uma arte presente e em contato direto com o seu destinatário, no qual provoca efeitos imediatos. No caso, o que o Arena mais ambicionava proporcionar era a compreensão do momento histórico-político na plateia, composta por gente que partilhava de suas ideias. Por fim, concordando com Adorno, sabemos que não há literatura que se sustente apenas pelo conteúdo, então, é possível observar a importância da forma em *Zumbi*, algo que a crítica não se preocupou em ver: Boal defendia uma arte engajada para falar às massas, logo, o grupo encaminhou uma pesquisa formal nesse sentido.

Assim, pouco importa se são acertadas as declarações teórico-críticas sobre a peça (se ela versa sobre o momento pré-golpe e as mancomunções precedentes, ou sobre o dismantelamento da resistência posterior, dando uma lição na militância com a derrota, ou ainda, se as analogias anacrônicas são ruins, pois sabemos não ter havido resistência efetiva em 1964). O interessante é que o Arena sempre quis fazer parte de um movimento engajado em arte, vida e política, em favor do povo e em prol das linguagens brasileiras (sobretudo com obras próprias).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. Engagement. *In: ADORNO, Theodor Wiesengrund. Notas de literatura.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 50-71.
- BENTLEY, Eric. O teatro engajado. *In: BENTLEY, Eric. O teatro engajado.* Rio de Janeiro: Zahar editores, 1969. p. 150-178.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. Arena Conta Zumbi. *Revista de Teatro da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), Rio de Janeiro, n. 378, p. 31-59, nov./dez. 1970.
- BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro.* Tradução de Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes* (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo). São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil.* 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política: de 1964 a 1969 – Alguns esquemas. *In: SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.