



TRABALHO CULTURAL E POLÍTICO NA DÉCADA DE 1970: A EXPERIÊNCIA DO TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO

Cleiton Daniel Alvaredo Paixão ¹

Resumo: Tendo em vista o trabalho artístico e cultural que caracterizou as décadas de 1960 e 1970, essa pesquisa tem por objetivo investigar o histórico e o alcance político, social e cultural do trabalho cultural do grupo *Teatro Popular União e Olho Vivo* (1966- até o presente), diante dos acontecimentos que envolveram os trabalhadores durante o regime militar (1964-1985), tomando como estudo de caso a peça *Bumba, Meu Queixada*, apresentada em 1979. A escolha desse grupo justifica-se por se tratar de um projeto que procurou empregar uma política cultural alternativa a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas reivindicações.

Palavras-chave: política, cultura, teatro, trabalho.

Tendo como ponto de partida o trabalho realizado pelo grupo paulistano Teatro União e Olho Vivo (TUOV) nas periferias de São Paulo na década de 1970, esse artigo pretende expor, de forma sucinta, a partir da interpretação da peça *Bumba, meu Queixada* (1979), de que maneira o grupo se inseriu nos debates políticos e culturais de sua época. Neste sentido, procuraremos discorrer acerca das discussões sobre a participação de artistas na luta contra a ditadura militar, o que nos remeterá a uma construção de uma cultura de oposição, formada pelo engajamento artístico, que engrossou a base da resistência democrática desenvolvida no momento e, assim, caracterizou intenções de luta e resistência política e cultural num momento de repressão e censura aos meios artísticos e intelectuais.

O ambiente que cerca o Teatro União e Olho Vivo durante sua fase de formação, se coloca trazer novas propostas de intervenção artística diretamente ligadas ao momento cultural que vive o Brasil no início da década de 60, ou seja trabalhar utilizando o teatro como instrumento a serviço da mobilização social.

¹ Mestrando no Departamento de Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista - campus de Marília.
cleiton Alvaredo@gmail.com

Herdeiro de uma tradição artística que se pretendia deliberadamente política e agente da politização social, o TUOV acumula, em quatro décadas de existência, um trabalho de engajamento político voltado à transformação social e à defesa do teatro popular.

O histórico da trajetória do TUOV é confuso e irregular em datas e situações que possibilitem uma visão precisa do surgimento e do caminho empreendido pelo grupo. Esse fato deriva da análise das poucas obras existentes sobre seu trabalho. Partindo desses poucos documentos, observa-se que a origem do grupo se dá por volta de 1966 e surge da fusão de dois outros grupos já existentes em São Paulo: o “Teatro do XI”, um grupo formado por estudantes e ligado ao centro acadêmico de Direito XI de Agosto, da Universidade de São Paulo, e o “Teatro Casarão”, com sede na avenida Brigadeiro Luiz Antônio, com membros de diferentes formações e diferentes áreas de trabalho, além do teatro.

Durante a ditadura militar (1964-1985) o TUOV apresentou-se nos bairros de periferia de São Paulo; eram levados por organizações comunitárias ligadas à Igreja ou a partidos políticos clandestinos, além de outras entidades como clubes de futebol de várzea e associações de pais e mestres. Nessas ocasiões ocorria a apresentação e logo em seguida eram realizados debates que não se restringiam apenas ao espetáculo. Esse trabalho, ainda hoje realizado pelo grupo, se coloca como forma para discutir, juntamente com os moradores, alguns dos problemas enfrentados pelo bairro, bem como sua organização em busca de alternativas que possibilitem a solução desses problemas. Os debates que ocorrem ao final da peça são considerados pelo grupo como ponto fundamental de sua apresentação, isso ajudou o grupo a desenvolver um sistema de registros, que, além de guardarem as entrevistas com os espectadores, também são guardados, em áudio, os debates após os espetáculos. Esse tipo de trabalho faz com que o TUOV seja convidado diversas vezes pela mesma comunidade, pois além de proporcionar diversão aos moradores do bairro, através das discussões o grupo também pode aprofundar inúmeros assuntos de interesse geral da população.

Para Garcia (1990) o trabalho do Teatro União e Olho Vivo – juntamente com outros grupos como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro – Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente Truques, Traquejos e Teatro, Grupo Forja, o Galo de Briga, entre outros – se caracterizou em defender abertamente o debate como função política, ultrapassando os limites do simples entretenimento para se configurar muito mais como um

pretexto para um trabalho político de base. Segundo Vieira (1981), desde o início, o trabalho artístico e cultural do grupo visa a troca de experiências com o público popular através da convivência, dos debates promovidos com as comunidades após as apresentações, e com isso procura uma interação maior com essa realidade, para desenvolver um trabalho “a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização” e organização de suas reivindicações. O público a quem as peças são apresentadas possui total liberdade de se manifestar a respeito do espetáculo, o que ajuda o grupo na pretensão de conhecer um pouco mais sobre seus espectadores e o ambiente que os cercam.

Sendo um dos pioneiros, o TUOV é também o grupo que teve maior resistência às dificuldades - tanto financeiras como de organização interna - enfrentadas pelos teatros independentes que realizavam trabalhos semelhantes nas comunidades e bairros da periferia de São Paulo, conseguindo atravessar toda década de 70 e entrar nos anos 80 com perspectiva de continuidade, chegando até os dias de hoje em plena atividade.

Nessas quatro décadas de existência o Teatro União e Olho Vivo desenvolveu um fértil trabalho cultural, artístico e social, sendo reconhecido nacional e internacionalmente, apresentando-se por mais de três mil e quinhentas vezes para um público superior a três milhões de pessoas.² A maior parte dessas apresentações foi realizada para platéias populares, nos bairros periféricos da capital paulista. Seu trabalho recebeu os mais importantes prêmios da crítica teatral brasileira e do exterior, tendo representado o Brasil em quinze festivais internacionais de teatro, percorrendo, em temporadas, vinte países da América do Sul e do Norte, Europa e África. Devido ao fato de seus membros se dedicarem a outras atividades além do teatro, sua manutenção é garantida estrategicamente por meio de uma tática denominada pelo grupo como "*Robin Hood*", que segundo Vieira (1981), consiste em vender espetáculos para entidades convencionais como forma de subsidiar as apresentações nos bairros da periferia paulistana, com ingressos a preços simbólicos ou gratuitos.

² O TUOV recebeu, entre outros, os prêmios de “melhor texto”, “melhor figurino” e “melhor música”, em 1971 e “melhor espetáculo popular”, em 1973, todos pela Associação Paulista de Críticos de Arte, e o Prêmio Anchieta de Teatro, em 1978. Realizou sete excursões para o exterior, visitando ao todo treze países, entre os quais Polônia e Iugoslávia (1973), Cuba (1978 e 1979), Nicarágua (1979) e Angola (1981) (GARCIA, 1990, p. 133).

Todas as peças trabalhadas pelo TUOV são elaboradas a partir de dois elementos: num primeiro, o texto é montado com base em algum fato histórico brasileiro que se caracterizou pela luta do povo em favor dos seus direitos – esse trabalho procura fazer uma adaptação do passado com elementos que o público reconheça no presente. Num segundo momento – na elaboração das montagens – é utilizada uma manifestação popular como o futebol, o carnaval, a literatura de cordel, o folclore, entre outras, como forma de estabelecer um diálogo com o público, inseríndo-os no debate político.

O processo de criação e o modo de produção do TUOV se fazem de maneira coletiva, ou seja, todo o trabalho realizado desde as pesquisas para a peça até sua finalização, é feito de forma com que todos os integrantes do grupo se envolvam no processo de construção do novo trabalho. Essa fórmula, adotada pela maioria dos grupos de teatro que realizavam seus trabalhos nas periferias na década de 1970, era utilizada para que houvesse participação de todos os membros em todas as etapas do processo de produção, acabando com a hierarquia e com a divisão do trabalho por especialidade.

Com o fim da ditadura militar e com a abertura democrática no Brasil na década de 1980, o trabalho político cultural realizado por esses grupos na periferia de São Paulo começa a perder seu foco principal – a luta contra a ditadura militar, contra a censura e a repressão à liberdade política. Nesse momento, afetados pela crise financeira e por cisões internas, alguns grupos encerram suas atividades, enquanto outros tentam reformular suas bases estruturais, já que, devido ao novo momento político que se instaurava no país, era necessária uma nova reestruturação na ideologia de seus trabalhos.

Envolvido também nessa nova reestruturação do período descrito e após ter enfrentado os mesmos problemas, o trabalho cultural e artístico do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo hoje se coloca de maneira a repensar novas formas de se colocar o trabalho artístico voltado para um trabalho social e cultural nos bairros, principalmente de periferia, na cidade de São Paulo. Tendo em vista as mudanças ocorridas na estrutura da sociedade brasileira após a queda do regime militar e a abertura democrática, o grupo que antes realizava um trabalho artístico mais voltado para a militância política, hoje direciona seu trabalho para uma ação mais sócio cultural, no sentido de realizar esse trabalho em favor do resgate cultural e artístico das “raízes da cultura nacional”, ou seja, continua com sua principal característica – levar o teatro até os bairros mais afastados de São Paulo para que a população que não tem acesso à cultura, ou por morar afastada dos grandes centros

ou por falta de condições financeiras, possa, dessa forma, conhecer e participar do teatro, além de aprender um pouco mais sobre a cultura nacional -, mas sem o direcionamento exclusivamente político, que caracterizava seu trabalho nos anos 70.

Esse trabalho de resgate cultural se dá principalmente porque, segundo o grupo, as raízes culturais nacionais vêm sendo esquecidas pela população devido ao aumento da grande mídia que teve seu desenvolvimento a partir do final dos anos 70, e trouxe com ela uma programação voltada para a homogeneização cultural da população, levando ao esquecimento alguns elementos mais característicos da nossa diversificada cultura nacional.

Para entendermos um pouco mais sobre o trabalho desenvolvido pelo Teatro União e Olho Vivo durante a ditadura militar, vamos analisar uma das peças de maior expressão do grupo, em que se procurou enfatizar a “força dos trabalhadores” quando organizados na busca de seus direitos. Tomando como tema central a greve, “Bumba, meu Queixada”, foi apresentada pelo Teatro União e Olho Vivo em 1979. A importância desse trabalho está no debate que ele trava sobre um importante momento político vivido pela classe trabalhadora no instante em que se inicia o governo militar no Brasil, em 1964. A importância histórica desse tema era – e é – tal, que também foi escolhido por outros grupos que realizavam trabalhos semelhantes na periferia e também junto ao sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo na década de 1970.

Para entender o contexto e as circunstâncias que deram subsídios para esse trabalho, faremos uma breve discussão sobre o delicado momento político e social vivido pelos trabalhadores brasileiros, momento esse que antecedeu a montagem da peça pelo TUOV.

A luta dos trabalhadores brasileiros pelos seus direitos nunca cessou, entretanto, no período conhecido como “anos de chumbo” sua luta se intensificou ainda mais. O golpe militar de 1964 marca o início de uma nova etapa histórica nas relações entre o Estado e o movimento operário. Frederico (1987) afirma que até 1930 a questão social era considerada como uma mera questão de polícia. Entre os anos de 1930, e até chegarmos aos idos do golpe, em 1964, esta questão torna-se problema político. Entretanto, após o golpe, com os militares no poder, a questão social começa a ser assunto de Segurança Nacional.

Essa política pode ser observada quando, nesse momento, o movimento operário passa a ser alvo de perseguição e repressão pela polícia política. Nesse instante, devido à constante perseguição ao movimento sindical, diversos líderes sindicais foram ameaçados, demitidos, presos e substituídos por interventores ligados ao novo governo militar.

Após esse primeiro surto de repressão que se instalou na classe operária e nos sindicatos, o governo militar adotou ainda outras medidas, na intenção de dificultar e reduzir ainda mais a organização dos trabalhadores e das forças dentro dos sindicatos em todo o Brasil. A exemplo dessas medidas, podemos observar a modificação na política salarial, que consistia em colocar nas mãos do governo o poder de fixar, a seu modo, o índice de reajuste anual dos salários dos trabalhadores. Tal fato, além de suprimir o poder da Justiça do Trabalho, enfraqueceria ainda mais a força de negociação dos sindicatos frente ao patronato.

Outro fator importante, que coibiria ainda mais a luta dos trabalhadores, foi a proibição das greves trazida pela lei 4.330/65. Essa lei considerava a greve – uma das grandes armas dos trabalhadores – crime contra a Segurança Nacional (1987). Dessa forma, sem poder utilizar desses recursos (negociação salarial direta com o patrão e a greve) para defender os trabalhadores, os sindicatos ficaram com a mera função assistencial, obviamente sendo vigiados de perto, quando não tomados por interventores do Ministério do Trabalho.

O governo militar, continuando sua ofensiva para inibir a organização do movimento operário, investiria ainda no que Frederico (1987) chamou de forte *ofensiva ideológica* (grifo do autor), com a função de “denegrir o passado recente do movimento sindical”. Nesse sentido, foram proibidas quaisquer referências, do passado ou do presente, sobre as conquistas e lutas do movimento sindical através da censura sofrida pela imprensa. Entretanto, mesmo com as diversas intervenções realizadas pelos militares, os debates sobre os problemas trazidos pelo golpe cresceram constantemente em todas as camadas da sociedade.

O ano de 1968 ficou marcado pelo aumento na repressão aos diversos movimentos que se constituíam desde o pré-64, trazida pela instauração do ato institucional n.º5 (AI-5). Contudo, no ano de 1968 foram realizadas diversas greves na cidade de Contagem, no estado mineiro, nas indústrias automobilísticas de São Bernardo do Campo e Osasco, além da indústria de cimento e cal de Perus, em São Paulo. Segundo Frederico (1987), as experiências ocorridas na greve de Osasco, em 1968, marcariam o surgimento de um movimento sindical autônomo e organizado, pois dentro de uma perspectiva de reação às medidas antitrabalhistas criadas pelo governo, o operariado, que via suas representações engessadas dentro dos sindicatos, começava a se organizar nos próprios locais de trabalho,

aumentando as forças das comissões de fábricas, o que deu garantia maior para sua representação.

O movimento operário também sofreria algumas mudanças com a chegada dos estudantes, que começaram a manter um contato mais próximo com os bairros operários através de trabalhos conjuntos com as entidades locais (apesar destas terem fortes críticas a respeito da organização do movimento estudantil), participando da organização de jornais ou impressão de panfletos. Com isso, a reestruturação do movimento operário no final da década de 1960 teve uma forte influência do movimento estudantil e das organizações políticas estudantis. Até a influência de parte do movimento estudantil, favorável à guerrilha, fez com que, mais tarde, alguns líderes operários aderissem à campanha de estudantes adeptos da luta armada.

Como observamos anteriormente, com o objetivo de fazer um teatro popular e engajado politicamente para criar um diálogo claro e objetivo com os trabalhadores, Neriney Moreira, fundador e ator do Teatro União e Olho Vivo, afirma que a peça “Bumba, meu Queixada” talvez seja o trabalho mais popular que o grupo tenha desenvolvido nessas quatro décadas. Isso se deve ao delicado trabalho de estruturação do contexto político e histórico que o grupo procurou dar à peça.

Dessa maneira, “Bumba, meu Queixada” se desenvolve através de diálogos estereotipados, em que a linguagem e o figurino são claramente diferenciados entre opressor e oprimido. O primeiro se caracteriza pelo uso de máscaras e pela cor azulada das roupas, enquanto os segundos se apresentam com roupas em tons de vermelho.

Partindo dessa estrutura folclórica, a ação da peça toma a greve e as relações entre patrão e empregado como eixo. Fica assim ressaltada a necessidade de se criar uma consciência de classe, de maneira que a participação e organização dos trabalhadores através das comissões de fábricas ou dos sindicatos, e até mesmo dentro das próprias comunidades onde moravam, através das organizações locais, eram de grande importância para a conquista de suas reivindicações dentro e fora do trabalho. Dessa forma, ao mesmo tempo em que denuncia enfaticamente as medidas tomadas pelo governo contra a classe trabalhadora no pós-64, a peça faz um relato histórico dos importantes movimentos de greve que pararam boa parte das indústrias da cidade de Osasco e Perus em São Paulo e Contagem em Minas Gerais, no período de 1958 a 1968. Essas greves foram escolhidas pelo TUOV devido a sua importância histórica para o movimento operário; ficaram

marcadas pelo surgimento de novas formas de luta dos trabalhadores que se caracterizaram pela sua organização independente no interior das fábricas, “de dentro para fora”, através das comissões de fábrica, pois, como já ressaltamos, os sindicatos estavam sob intervenção do governo militar.

Para que fosse possível a montagem da peça, o grupo realizou um trabalho de quase três anos de pesquisas sobre as greves ocorridas nessas cidades, além de pesquisas sobre o folgado popular do Bumba meu boi. O espetáculo se divide em cinco cenas, até certo ponto independentes entre si e diferenciadas do ponto de vista da extensão e da linguagem. Em sua maioria as cenas são colocadas em versos rimados e através da música, sempre alegre e participativa, cumprindo a “função de sintetizar os episódios, comentar a ação e estabelecer o elo entre as cenas” (GARCIA, 1990, p. 161).

A peça inicia e se desenvolve inteiramente no parque de diversões “Arco Íris”, os personagens cantam e dançam músicas do folclore popular, interagindo com a platéia durante todo o espetáculo. A característica festiva que envolve o figurino e as músicas que compõem o repertório da peça é utilizada para atrair e manter a atenção do público.

A divisão das personagens é feita de forma clara, no sentido de que são divididos em “Bons” e “Maus”, configurando o “natural conceito maniqueísta que o povo põe em suas manifestações, estabelecendo sempre que, quem não está de um lado, está do outro, mostrando sempre que quem não está com ele, povo, está contra” (VIEIRA, 1981, p. 161).

Para podermos identificar os códigos existentes no “Bumba, meu Queixada”, tanto na formulação dos seus personagens como no decorrer dos fatos ao longo da peça, é necessário, também, que tenhamos em vista os acontecimentos que proporcionaram sua estrutura cênica. Para isso, sua análise se pautará nesses códigos apresentados na peça, com o intuito de demonstrar de que forma o grupo utilizou os fatores históricos objetivos para construir uma estrutura teatral que desse conta da mensagem a ser passada para o público, ou seja, da importância de uma organização operária através de frentes que representassem seus interesses, e ao mesmo tempo colocasse em debate a ofensiva política e ideológica do governo militar em detrimento aos direitos políticos e sociais dos trabalhadores brasileiros.

Esses códigos partem da inter-relação entre os eventos das greves estudadas, seus participantes e a proposta do TUOV, ou seja, a peça contém características e personagens referentes ao movimento operário do período de 1958 a 1968 ocorridos em São Paulo e Minas Gerais, que misturados à ficção dão a estrutura cênica necessária para a realização

do trabalho do grupo. Tanto no nome, “Bumba, meu Queixada”, como na sua terceira parte inteira, a peça se refere, através da estrutura da literatura de cordel, a um episódio pouco conhecido, que marcou o bairro de Perus na grande São Paulo na década de 1960. A cidade foi palco de uma das maiores greves que a história dos trabalhadores no Brasil já acompanhou. Conhecida como a “Revolta dos Queixadas”, a greve ocorreu na Companhia brasileira de cimento Portland, pertencente à família Abdalla, e no total sua batalha judicial perdurou por volta de 15 anos. Sua primeira manifestação se deu por volta de 1958, quando, paralisando os trabalhos por 46 dias, os funcionários reivindicavam melhorias na qualidade de trabalho devido a grande emissão de pó a que ficavam expostos.

Porém, em 1962 os resquícios do movimento anterior fizeram com que mais uma vez os funcionários da Portland desencadeassem uma greve que, dessa vez, se estenderia por sete anos. Suas reivindicações, nesse momento, não se diferenciavam em nada das propostas anteriores; os “Queixadas”, como ficaram conhecidos os trabalhadores da fábrica, exigiam a instalação de filtros que retivessem o pó produzido pelas máquinas de cimento e cal. Entretanto, em 1968 o proprietário J. J. Abdalla preferiu fechar as portas da fábrica ao invés de investir na modernização com a implantação dos filtros.

O movimento pouco conhecido desses trabalhadores se caracterizou e consolidou por uma forma de organização e mobilização dos operários que ficou conhecida como “firmeza permanente”: uma luta sem violência, baseada na paciência e persistência”. Esse tipo de enfrentamento deu origem ao nome atribuído aos trabalhadores – “Queixadas” (uma espécie de porco do mato que ao perceberem o perigo, se reúnem em grupos para enfrentar o inimigo). Essa analogia característica viria a se encaixar perfeitamente nas pretensões do TUOV, pois, tendo como exemplo a forma de organização utilizada na greve pelos “Queixadas” de Perus, o grupo se “apropriaria” dessa analogia para montar uma estrutura cênica capaz de contar, através de um elemento ficcional, a história dessa “batalha” dos trabalhadores de Perus e principalmente nos termos como ela se desenvolveu, ou seja, através da organização dos próprios trabalhadores. Assim, diferente do restante da peça, a cena em que os personagens “Bons” usam máscaras de porcos e macacões de operários, conta a história do cotidiano de uma “família de Queixadas”, que se depara com a morte do operário “papai Queixada”, abatido pelo caçador e dono de uma fábrica, o senhor Abdalão, que é “Um tipo escarrado de caçador: Na cidade, perverso mercador/ Na floresta, grande

caçador [...] De polaina e capacete/ Cheio de cacoete/ Pensa no empregado/ Atira no porco malhado” (VIEIRA, 1980, p. 47).

Após a morte do “companheiro Queixada”, deixando evidente a analogia entre os operários e os “Queixadas”, os integrantes da manada se reúnem em grupo e partem em busca do caçador: “E o sangue na mata vai secando/ E mil queixadas se juntando/ E mil queixadas se ajuntando/ Os queixo batendo/ Os fato remoendo [...] Pela mata correndo/ As árvores derrubando/ Caçador, caça virando/ Queixada justiça procurando” (idem, p. 49). Para encerrar a terceira parte o grupo enfatiza, mais uma vez, através da analogia cênica e musical, a importância da organização operária, sindical ou autônoma, para a reivindicação dos seus direitos: “Era uma vez uma família de queixadas/ Que de manhã/ Sai junto com outra família de queixadas/ Mais outra família de queixadas/ E outra família de queixadas/ Que unidas seguem a caminhada” (VIEIRA, 1980, p. 49-50).

O nome dado ao movimento dos trabalhadores de Perus não é sem explicação. O local onde se encontra o bairro de Perus era uma região utilizada no século XIX como local para pouso para tropeiros durante o percurso que faziam entre Santos e Jundiaí para o transporte de mercadorias. E durante essas viagens eram necessários alguns cuidados, pois a região era habitada por queixadas. Então, devido a sua característica de atacar somente em bandos se tornou símbolo do movimento grevista da cidade.

A cena em que o TUOV irá tratar diretamente de uma greve tem como pano de fundo as ocorrências das greves dos operários nas indústrias de Osasco (SP) e Contagem (MG) em 1968. Assim, ela irá caracterizar, através da luta dos trabalhadores da *Metalúrgica Brasilina* (grifo nosso), a deflagração das greves de 1968, sua organização a partir da formação das comissões de fábrica, as reclamações na Justiça do Trabalho, as ocupações das fábricas, as invasões policiais, a prisão e a tortura de diversos operários. Toda a movimentação política e policial que envolveu essas greves serão retratadas através de uma estrutura cênica montada a partir dos relatos de trabalhadores que participaram dessas greves, principalmente por Manoel Dias do Nascimento, um dos organizadores da Greve dos metalúrgicos de Osasco em 1968 e que inspirou um dos personagens.

Para Frederico (1987), as greves de Osasco e Contagem, além de trazerem novos elementos de luta para o conjunto dos trabalhadores, trouxeram também um movimento de contestação e resistência ao governo militar que transpassava o plano econômico.

Essa organização não buscava somente melhorias nas condições de salários, mas também se colocava numa posição de enfrentamento contra a política implantada pela ditadura militar. Assim, a partir das ocupações das fábricas, juntamente com o seqüestro de engenheiros e gerentes, do desenvolvimento maior das comissões de fábrica, da influência do movimento estudantil e até mesmo de grupos armados atuando nos “bastidores das greves”, começa a se configurar um novo ambiente dentro do movimento operário que daria subsídios para a construção de lutas posteriores .

A peça irá tratar exatamente dessa nova configuração do movimento operário, de um possível surgimento da consciência de classe nesses operários. Assim, no início da apresentação é mostrada a relação de exploração entre o proprietário do parque “Arco Iris” e seus funcionários. Esses são constantemente conduzidos pelo patrão a enganar o público que vai ao parque para brincar e participar dos jogos. O exemplo de exploração é conduzido através das falas do patrão, assim, no jogo de argolas o patrão fala “Essas argolas tão dando prêmios demais! Tão dando prêmios muito bons. Elas estão muito largas! Tão muito grandes! Vamos diminuir essas argolas! Reduz o tamanho delas!” (VIEIRA, 1980 p. 41). Nesse momento, mesmo o empregado se recusando a enganar o público, o proprietário reduz o tamanho das argolas para obter mais lucros. Entretanto, será apresentado nesse parque o espetáculo do “Bumba, meu Queixada” e com essa apresentação o proprietário “Seu Kong” pretende, também, lucrar. Dizendo “Atenção pessoal! Quero vê esse Bumba dança/ Pra mais povo chega/ E logo em seguida da peça mostrada/ No meu bolso mais dinheiro dá entrada” (VIEIRA, 1980 p. 36), ele começa apressar o início do espetáculo do “Bumba, meu Queixada”. A relação entre opressor e lucro será uma constante dentro da peça, até mesmo nas cenas em que ocorrem as greves.

A peça, de certa forma, tenta também caracterizar a construção de uma consciência de classe nos trabalhadores, ou seja, ela vai mostrar como o trabalhador, que a princípio se mostra ingênuo e inexperiente, através dos constantes maus tratos e da exploração que lhe são impostos, encontra na organização conjunta de seus companheiros, formas alternativas de lutar contra essa opressão e reivindicar seus direitos de trabalhador. Essa característica pode ser encontrada no personagem “Mané”, que por ser menor de idade é contratado por metade do salário dos outros funcionários. Isso leva, num segundo momento, os funcionários “Chuvisco” e “Serenó” interpelarem “Mané” acerca da injustiça de que ele está sendo vítima e o convencem a fazer uma reclamação junto ao sindicato. Nesse instante

a peça procura salientar, mais uma vez, a importância dos sindicatos na representação dos trabalhadores, pois é a partir das reuniões com os “companheiros” que Mané começa a ter “consciência” da exploração que ele e os outros operários da fábrica estão sujeitos. Entretanto, devido às intervenções do governo sobre os sindicatos naquele momento, o caso de “Mané” acaba por ser vencido pelo patrão “Herr Wolfgang”, um industrial alemão que conta com a ajuda de um engenheiro e uma advogada para ganhar a causa.

O tratamento dado à peça se coloca de forma a deixar clara a implementação de uma política econômica pelo governo militar - proibindo as greves, tirando a estabilidade dos empregos, instituindo o arrocho salarial - com o objetivo de sustentar os lucros do capital estrangeiro, investido durante o governo de Juscelino Kubitschek, e, também, para atrair novos investimentos estrangeiros. Esse exemplo é caricaturado na peça através da figura do então Ministro do Trabalho Jarbas Passarinho. A cena é montada com o alemão Wolfgang alimentando uma gaiola com “canarinhos” e dizendo “Tiu, tiu, tiu...canarinho. Tiu,tiu bichinho. Vem bicar o alpistinho [...] Essas pássaros precisam de ovas. Dar ovas para as pássaros [...] Passaras cantar bunitinho, afinadinho” (VIEIRA, 1980 p. 59).

Em abril de 1968 a cidade de Contagem, em Minas Gerais, enfrentou uma greve que teve início no dia 16 e tinha como principal reivindicação 25% de aumento salarial. No terceiro dia, a paralisação se expandiu para outras indústrias como a Mannesmann, SBE, Belgo de João Monlevade, Acesita, paralisando em torno de 16 mil trabalhadores. A negociação, feita através do ministro do trabalho Jarbas Passarinho teve, ao seu final, a assinatura do então presidente Costa e Silva, que concedeu 10% de abono salarial. Esse movimento, mesmo tendo surgido de surpresa para o governo, e mesmo resultando “positivamente”, não agradou a maioria dos funcionários, mas ajudou na conquista e formulação de novas formas de luta que influenciaram em junho do mesmo ano as greves em Osasco.

A greve iniciada em 16 de junho de 1968 na indústria Cobrasma (autopeças com 10 mil operários) de Osasco, na época a maior indústria metalúrgica da região, surge em sinal de protesto contra o arrocho salarial, contra a intensa repressão aos movimentos sociais e sindicais. Ao entrarem em greve, além de ocuparem a fábrica e paralizarem sua produção, os operários ainda seqüestraram quinze engenheiros que foram mantidos como reféns durante o movimento. Nesse instante, outras fábricas como a Braseixos, Barreto Keller, Granada, Lona Flex e Brow Boveri, começaram a aderir ao movimento.

A greve da Cobrasma foi organizada de “dentro para fora”, uma característica buscada na greve de Contagem, e teve coordenação do sindicato dos metalúrgicos de Osasco, que tinha José Ibrahim como presidente. Diversos trabalhadores foram presos e torturados e o sindicato teve sua diretoria cassada e seus integrantes perseguidos e presos. Inspirada por esses movimentos de 1968, a peça procura identificar e denunciar os problemas trazidos para o trabalhador com as novas leis aplicadas pelo governo. Assim, algumas características de Osasco e Contagem são abordadas com clareza durante o decorrer da peça. Através da assembléia dos funcionários na “Metalúrgica Brasilina” podemos resgatar alguns desses elementos que constituíram as reivindicações das greves de 1968 e faziam parte das reivindicações propostas pelo movimento operário em 1979. Nesse sentido, “Das comissão de fábrica, o reconhecimento/ Reajuste de salário, conforme subi o custo de vida [...] E negociação na direta! Trabaiadô e empregado. Sem ninguém de mediadô! Direito da gente se reuni aqui ou ali, sem cana pra buli” (VIEIRA, 1980, p. 64). A peça continua através da narrativa da organização dos funcionários para uma paralisação geral dos trabalhos e, assim, logo em seguida, tomando o exemplo de outras fábricas, ocupam a “Metalúrgica Brasilina”. No escritório da empresa os funcionários fazem uma reunião em que realizam um balanço do movimento de ocupação da fábrica. Enquanto isso, chegam informes sobre as prisões de companheiros e a notícia de que o ministro “Canarinho” deseja negociar. Após um diálogo sobre as reivindicações dos operários, entre Mané e o ministro “Canarinho”, ocorre a ocupação policial e um disparo acerta o funcionário “Zequinha”. A cena termina com a fuga dos operários da fábrica, que é ocupada por policiais.

No final da peça a estória volta para o parque de diversões “Arco Íris”, onde foi encenada a história da greve na “Metalúrgica Brasilina”. “Seu Kong”, o proprietário do parque, também volta a explorar o público e seus funcionários. O contexto apresentado no parque (opressão dos funcionários e exploração do público), é identificado pelos funcionários através da apresentação do “Bumba, meu Queixada”. Essa identificação com a história do “Mané” e seus companheiros, mais uma vez, se dá de maneira a fazer com que os funcionários, agora do parque, “cultivem” uma consciência comum de sua condição e os levem a pensar em formas de se organizarem para buscar seus direitos frente ao patrão “Seu Kong”. Nesse momento são apresentadas três propostas para essa luta: Reclamação na

justiça do trabalho; Referências à luta armada e Constituição de Comissões de Fábrica e apoio às organizações sindicais.

As opções são apresentadas separadamente por diferentes funcionários do parque “Arco Íris”. Assim, após o término da peça, quando ocorrem os debates com o público dos bairros, é que será feita a escolha da proposta de organização a ser utilizada pelos funcionários. Nesse instante, o público, juntamente com o grupo, é instigado a refletir e decidir sobre qual solução tomar.

No momento em que a peça Bumba, meu Queixada foi apresentada, em 1979, o Brasil estava vivendo outro momento importante na história do movimento operário. Assim, a importância da peça se caracteriza pelo debate que ela trava sobre o momento político vivido pelos trabalhadores no instante em que se inicia o governo militar no Brasil em 1964. Embora o principal motivo da greve de 1979 tenha sido o reajuste salarial, ela também se converteu num debate político, não apenas por contrariar a legislação trabalhista e a política salarial do governo militar, mas, como afirma Frederico (1991), também pela retaliação sofrida pelos trabalhadores vinda tanto dos patrões como, principalmente, do governo, que chegou a ameaçar alguns empresários caso esses fizessem acordos separados com os trabalhadores.

Dessa forma, a apresentação do “Bumba, meu Queixada” pelo Teatro União e Olho Vivo no contexto em que se encontrava, mais uma vez, o movimento operário brasileiro, se colocava de maneira oportuna a discutir e refletir sobre as políticas trabalhistas que foram implementadas pelo governo militar como forma de desmobilizar e enfraquecer os trabalhadores. Esse é o caráter e o fundamento do trabalho exercido, não somente pelo TUOV, como por todos grupos de teatro que se propuseram a buscar na periferia elementos para compor uma estrutura teatral que se identificasse como o trabalhador, com o intuito de levar, através de uma arte politicamente engajada, a consciência da realidade social e política que o período envolvia, acreditando, com isso, conseguir um total apoio dessa população para engrossar os campos de resistência contra a ditadura militar.

Recuperar o trabalho, o histórico e compreender a atuação e alcance político desse trabalho cultural pode lançar novas luzes aos movimentos sociais hoje em luta, e, mesmo, oferecer novo material crítico e reflexivo ao movimento sindical, com vistas a retomar seu papel social nesse início de século e de espaço de luta incessante contra a ofensiva do capital.

Referência Bibliográfica

- ANTUNES, Ricardo. 1988. *A rebeldia do trabalho*. São Paulo: Ed. Da Unicamp/ Ensaio.
- FREDERICO, Celso. 1987. *A esquerda e o movimento operário 1964-1984 – vol. 1: A resistência à ditadura*. São Paulo: Novos Rumos.
- _____. 1991. *A esquerda e o movimento operário 1964-1984 – vol. 3: A reconstrução*. Belo Horizonte: Oficina de livros.
- GARCIA, Silvana. 1990. *Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo Ed. Perspectiva.
- PAIXÃO, Cleiton. 2006. *Teatro União e Olho Vivo e a experiência do teatro de periferia na década de 1970*. Monografia apresentada ao departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista – Campus de Marília.
- RIDENTI, Marcelo. 2000. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro. Ed. Record.
- TORRES, Adamilton. 1989. *Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Artes) - ECA/USP, São Paulo, 1989.
- VIEIRA, Cesar. 1980. *Bumba, meu Queixada*. São Paulo:Graffiti.
- _____. 1981. *Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo*. Santos: Confenata.