

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
ROBERTA PAULA GOMES SILVA

**DA ENCENAÇÃO À PUBLICAÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DE
BUMBA, MEU QUEIXADA DO GRUPO TEATRO UNIÃO E OLHO
VIVO**

UBERLÂNDIA
2010

ROBERTA PAULA GOMES SILVA

**DA ENCENAÇÃO À PUBLICAÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DE
BUMBA, MEU QUEIXADA DO GRUPO TEATRO UNIÃO E OLHO
VIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História. Orientadora: Prof. Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos.

UBERLÂNDIA

ROBERTA PAULA GOMES SILVA

**DA ENCENAÇÃO À PUBLICAÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO DE
BUMBA, MEU QUEIXADA DO GRUPO TEATRO UNIÃO E OLHO
VIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos – Orientadora/UFU

Prof. Dr.^a Vera Collaço – UDESC

Prof. Dr. Luiz Humberto Arantes – UFU

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S586d

Silva, Roberta Paula Gomes, 1981-
Da encenação à publicação : o processo criativo de Bumba, meu
queixada do grupo União olho vivo. / Roberta Paula Gomes Silva.
2010.181 f. : il.

Orientador: Kátia Rodrigues Paranhos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Progra-
ma de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História social - Teses. 2. História e teatro - Teses. 3. Vieira, Ce-
sar - Bumba, meu queixada - Crítica e interpretação - Teses. 4. Teatro
popular - História e crítica - Teses. 5. Literatura e história - Teses. I. Pa-
ranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Pro-
grama de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

AGRADECIMENTOS

Durante os dois anos de realização deste trabalho, foi de fundamental importância o apoio e a amizade de várias pessoas. A todas, agradeço!

À minha orientadora, professora Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos, pelo diálogo que estabelecemos durante cinco anos de pesquisa, pelo auxílio no levantamento da documentação e pelo empréstimo de livros.

À professora Dr.^a Vera Collaço, por ter aceitado o convite para participar da banca.

Ao professor Dr. Luiz Humberto Arantes, pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação e por compor a banca.

À professora Dr.^a. Regma dos Santos, pela leitura atenta e pelas colocações pertinentes feitas ao meu trabalho durante a minha qualificação.

Aos professores Dr. Adalberto Paranhos, Dr.^a Luciene Lemhkuhl, Dr.^a Vera Lúcia e Dr.^a Jacy Alves Seixas, pelas reflexões e debates que cada um apresentou nas disciplinas ministradas no Programa de Pós-graduação em História; e em especial à professora Luciene, pela disponibilidade em ler o meu texto e apontar várias dicas na leitura das imagens.

A Sandra Alves Fiúza, pelas contribuições sugeridas à minha banca de monografia, pela colaboração no aprofundamento de algumas questões nessa dissertação e pelos constantes esclarecimentos e sugestões dadas à minha pesquisa.

Ao professor Dr. Florisvaldo Júnior, pelos conselhos e palavras de incentivo.

À minha mãe e às minhas queridas irmãs, Geruza e Renata, pelo carinho incondicional e apoio constante.

Ao pequeno Lorenzo, que trouxe mais cor para a minha vida, em especial o azul.

Aos meus cunhados, Luciano e Thalmó, pelos momentos de descontração.

A Geanne, por ter desenvolvido a habilidade de ouvir e aconselhar, dons experimentados por mim em todos os nossos encontros.

A Luciana Lemes e toda a sua família, por me acolher quando parte da minha família não estava no Brasil e por ter me apresentado a grandeza do seu coração.

Ao Diogo, pelas dicas dadas à minha pesquisa, a Carol, pela amizade e companheirismo de sempre, e ao casal, pelos momentos de lazer cultural, filmes, teatro e samba no mercado, desfrutados em sua companhia.

Ao Tadeu, pelo exemplo de vida que é e pelas dicas historiográficas dadas em momentos de dúvida e inquietação.

A Mara e a Cristiane, amigas de longa data, que apesar de não acompanhar este momento da minha vida de perto, estão sempre presentes.

A todos os integrantes do grupo Teatro União e Olho Vivo, pela receptividade e alegria em nossos encontros; agradeço especialmente Maria Lúcia Silva, José Maria Giroldo, César Vieira e Nerynei Moreira, pela concessão de entrevista, e a Will Martinez por disponibilizar parte da documentação do arquivo pessoal de César Vieira.

A Beatriz Chacon, que mesmo não me conhecendo pessoalmente, me enviou material e prestou informações importantes para o esclarecimento de questões relativas ao grupo Teatro União e Olho Vivo.

Ao Gaspar, Josiane, Juliana, Maria Helena, pelas conversas descontraídas, amizade e inúmeros favores prestados.

A Joicy Porto, funcionária do setor Multimeios do Centro Cultural São Paulo, pela disposição e auxílio durante a minha pesquisa nessa instituição.

A Vilma e Ana Paula, pelos esclarecimentos dados sobre as artes cênicas.

A Renata, Poliana e Lígia, companheiras na pesquisa teatral, pelos bate-papos e troca de idéias.

Ao professor Dr. Narciso Telles, pelo empréstimo de material.

Aos amigos Luciana, Fernanda, Renato, Rafael Guarato, Eduardo, Elmiro, Rafael Alberto, Roberto e Leonardo, pelas conversas de corredor sempre agradáveis e descontraídas.

Ao Márlon, pela ajuda dada no escaneamento das imagens e no design das capas.

A Átila e a Maria Abadia, que me ensinaram a buscar a quietude da mente e do corpo, num momento de grande ansiedade e cansaço.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

No decorrer deste trabalho, discutimos, a partir da relação história/teatro, o processo criativo, o enredo, as músicas, os personagens e as temáticas do texto teatral *Bumba, meu queixada* (1979) do grupo Teatro União e Olho Vivo. Além do texto, refletimos sobre a materialidade do livro homônimo à peça, publicado em 1980. Evidenciamos nessa publicação uma aproximação com elementos da literatura de cordel, notadamente na capa, na diagramação do texto em estrofes e na linguagem. As críticas sobre *Bumba, meu queixada* veiculadas em jornais e no próprio livro foram objetos do nosso estudo. Analisamos também o fazer teatral do grupo com o intuito de compreender a sua noção de teatro popular e o seu projeto político e estético durante a década de 1970.

Palavras-chave: teatro, história, *Bumba, meu queixada*, Teatro União e Olho Vivo.

ABSTRACT

In the course of this work, we argue, from the relation history/theater, the creative process, the plot, the music, the characters and the theme of the theatrical text of *Bumba, meu queixada* (1979) of the group Teatro União e Olho Vivo. Besides the text, we reflect on the materiality of homonymous book of the play, published in 1980. We showed clearly in this publication an approach with the elements of literature hanging on a line, notably on the cover, on the text's layout in strophes and in the language. The criticisms of *Bumba, meu queixada* diffused in the newspapers and in the own book were concrete things of our studies. We also analyse the theatrical do of the group with the purpose to understand yours idea of popular theater and its esthetic and politic project during 1970s decade.

Key words: theater, history, *Bumba, meu queixada*, Teatro União e Olho Vivo.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Organograma de trabalho do Teatro União e Olho Vivo	58
Fig. 2: Modelo de ficha dramática desenvolvida pelo TUOV.....	60
Fig. 3: Cartaz do espetáculo <i>Bumba meu queixada</i>	64
Fig. 4: Cartaz do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	66
Fig. 5: Quadro de personagens.....	73
Fig. 6: Capa do LP <i>Bumba, meu queixada</i>	81
Fig.7: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	109
Fig.8: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	111
Fig. 9: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	112
Fig.10: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	113
Fig. 11: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	114
Fig. 12: Logomarca do Sesc	115
Fig. 13: Apresentação do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	116
Fig.14:Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	117
Fig.15: Imagem do Tio Sam	118
Fig. 16: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	119
Fig. 17: Fotografia da montagem do cenário de <i>Bumba, meu queixada</i>	121
Fig. 18: Fotografia do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	122
Fig. 19: Fotografia de parte do cenário <i>Bumba, meu queixada</i>	123
Fig. 20: Bandeira do estado de Pernambuco.	123
Fig. 21: Fotografia do público do espetáculo <i>Bumba, meu queixada</i>	124
Fig. 22: Capa do livro <i>Bumba, meu Queixada</i> , 1980.....	130
Fig. 23: Contra-capa do livro <i>Bumba, meu queixada</i> , 1980.	132
Fig. 24: Capa do cordel <i>Romance do Pavão Misterioso</i>	133
Fig. 25: Reprodução do Jornal com a matéria.....	148
Fig. 26: Capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 1978.....	156
Fig. 27: Contra-capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 1978.....	157
Fig. 28: Capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 1981.....	158
Fig. 29: Contra-capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 1981.....	159
Fig. 30: Capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 2007.....	161
Fig. 31: Contra-capa do livro <i>Em busca de um teatro popular</i> , 2007.....	162
Fig. 32: Capa de <i>Bumba, meu queixada</i> e <i>Mortes aos Brancos</i> . 2008.	166
Fig. 33: Contra capa <i>Bumba, meu queixada</i> e <i>Mortes aos Brancos</i> . 2008.....	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – Teatro União e Olho Vivo: a prática teatral na periferia paulista na década de 1970	22
1.1 TUOV: reformulando a memória na busca de uma história	23
1.2 Grupo Teatro União e Olho Vivo: em busca de um projeto político e estético.....	32
1.3 Diálogo com o passado em busca de referência	43
1.4 A interação do Teatro União e Olho Vivo com o seu público: pré e pós espetáculo.....	50
1.5 A carpintaria teatral do Teatro União e Olho Vivo.....	58
CAPÍTULO II – Do Bumba-meu-boi às greves operárias: personagens, temas e enredo de <i>Bumba, meu queixada</i>	69
2.1 Estrutura formal e personagens.....	70
2.2 As músicas em <i>Bumba, meu queixada</i>	77
2.3 O enredo de <i>Bumba, meu queixada</i>	82
2.4 Nos rastros da encenação: cenário e figurino.....	108
CAPÍTULO III – Do espectador ao leitor: a publicação do livro <i>Bumba, meu queixada</i> e sua materialidade	125
3.1 Em livro: a publicação de <i>Bumba, meu queixada</i>	126
3.2 A materialidade de <i>Bumba, meu queixada</i> e sua aproximação com o cordel.....	129
3.3 A linguagem em <i>Bumba, meu queixada</i>	135
3.4 A dramaturgia brasileira baseada na Literatura de cordel	137
3.5 Críticas e críticos: a recepção de <i>Bumba, meu queixada</i>	140
3.6 Um outro circuito: as críticas veiculadas em jornais.....	146
3.7 A recepção de <i>Bumba, meu queixada</i> no meio acadêmico	152
3.8 Outras publicações do grupo Teatro União e Olho Vivo: as edições do livro <i>Em busca de um teatro popular</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
DOCUMENTAÇÃO	172
BIBLIOGRAFIA	176

INTRODUÇÃO

O foco de análise dessa dissertação de mestrado é o grupo Teatro União e Olho Vivo (TUOV), considerado por alguns intelectuais como uma das mais antigas companhias de teatro do país.¹ Referimo-nos a um grupo constituído durante a década de 1970 e que até hoje continua em atividade, posicionando-se como principal porta-voz do teatro popular no Brasil. Ao longo de quase 40 anos de existência, o TUOV elaborou várias peças, encenadas em diversos lugares, notadamente nos bairros da periferia de São Paulo, e não descuidou de sua visibilidade, pois foi e ainda é o principal divulgador de sua auto-imagem, vinculada à temática popular.

O TUOV deu início à sua prática teatral num momento em que o Brasil vivia sob regime ditatorial, instaurado com o golpe militar em 1964. Durante esse período foram adotadas inúmeras medidas proibitivas que restringiam a liberdade de expressão dos cidadãos brasileiros. Com o AI-5, decretado em dezembro de 1968, fechou-se ainda mais o cerco a grupos sociais e pessoas que se opunham ao governo. Nesse momento, foram forçados ao exílio muitos intelectuais, artistas, estudantes, e censuradas várias obras artísticas, como peças teatrais, filmes e letras de músicas.

Pós-golpe, diante das circunstâncias proibitivas e repressivas, artistas e intelectuais reinventaram seus espaços de atuação. Marcelo Ridenti² evidencia que foram dois os percursos seguidos por pessoas ligadas ao meio cultural: um se refere à atuação nos meios de comunicação de massa — imprensa escrita e televisão —, e o outro diz respeito às iniciativas desenvolvidas junto aos movimentos populares.

Se para alguns artistas, durante a década de 1970, continuar produzindo artisticamente significava submeter-se aos padrões de profissionalismo da indústria cultural, para outros, o caminho foi diferente; muitos buscaram, à margem do mercado, nos “novos movimentos sociais”, espaço para a sua produção artística, opção seguida pelo grupo Teatro União e Olho Vivo.

No campo das artes cênicas, observava-se em todo o país a formação de grupos teatrais que voltavam sua produção para a periferia das capitais. Eles eventualmente se

¹ Cf. COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008, p. 82.

² RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

apresentavam em casas de espetáculos do circuito comercial, mas na maioria dos casos desenvolviam seu trabalho artístico associado a sindicatos e entidades de bairro.

Em São Paulo, algumas experiências foram analisadas por Silvana Garcia³, que compreende a atuação desses grupos como representativa de um movimento teatral independente. Vejamos alguns grupos privilegiados nesse estudo. Fundado em 1974, nas dependências de uma escola secundarista, o Teatro Alegria dos Pobres foi dirigido por Beatriz Tragtenberg, atriz e professora de francês. Tinha um caráter mais pedagógico; dedicou-se à pesquisa da cultura popular, como a literatura de cordel e os folguedos. No decorrer da sua trajetória, encenou os textos *O auto da compadecida* e *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna, e *A festa do pastoril conta cordel e mamulengo*, de autoria do grupo.

O Núcleo Expressão de Osasco surgiu em um bairro periférico de São Paulo. Seu movimento de itinerância se constituiu no sentido contrário ao da maioria dos outros grupos: deslocou-se do subúrbio para o centro da cidade a fim de exhibir os seus espetáculos. Idealizado por Rubens Pignatari e Ricardo Dias, remanescentes do Teatro Independente de Osasco, o grupo teve trajetória efêmera, de 1966 a 1969. Perseguindo temáticas sacras, encenou os textos *Vida, paixão e morte de Jesus*, *Um homem chamado Jesus* e *Santa ceia*.

Já o Núcleo Independente e o Truques, Traquejos e Teatro (TTT) passaram a existir a partir de uma matriz comum, o Núcleo Dois de Teatro de Arena. Esses grupos apresentavam objetivos próximos, mas em relação à dramaturgia apresentavam caminhos diferenciados, pois o Núcleo Independente desenvolvia sobretudo a produção coletiva e o TTT recorria a uma dramaturgia pronta, propondo adaptações.

Outra experiência foi a do Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, formado por trabalhadores e pelo dramaturgo Tin Urbinati. O grupo produziu esquetes de ruas, como *Greve de 80* e *Julgamento popular da lei de segurança nacional* (1981), *Diretas vou ver* (1984), *Boi constituinte* (1985), e as peças *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*⁴. As apresentações ocorriam geralmente em assembléias e atividades culturais do sindicato.

³ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

⁴ Sobre esse assunto ver PARANHOS, Kátia. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*, 2002. _____. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 67-79, 2002. _____. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 101-115, 2005.

A prática teatral voltada para a periferia também se fez presente em Fortaleza. Criado em 1973 por iniciativa de recém-formados do Curso de Arte Dramática e outros estudantes da Universidade Federal do Ceará (UFC), o grupo Grita deslocava a sua produção para os bairros pobres da capital cearense e, de acordo com Erotilde Honório Silva⁵, vivenciou três fases:

*a primeira fase, quando o Independente fazia um “teatro sério”, expresso numa temática universal nas peças Calígula e Andorra, uma segunda fase, quando o Grupo passa a questionar: teatro, por que? Teatro para quem? Marcada pela estréia da peça Morte e vida Severina, em 1976, momento político de aproximação com movimentos sociais urbanos, até 1981, (...) e uma terceira fase, realçada com a estréia da peça O pão, caracterizada pela retomada de um trabalho de direção coletiva e tentativa de soerguimento do GRITA.*⁶

Com base nas formulações de Silva, constatamos que o grupo reformulou sua proposta inicial e a partir da segunda metade dos anos de 1970, quando buscava uma nova linguagem mais próxima da cultura regional e da realidade social da população cearense, colocou o seu teatro em parceria com as comunidades carentes econômica e socialmente.

Das experiências realizadas no Nordeste, vale destacar também a desenvolvida pelo Grupo Imbuça, de Aracaju/SE, que se formou em 1978 e desenvolveu uma dramaturgia inspirada na literatura de cordel e em festas da cultura popular nordestina.

Em Porto Alegre, a Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz também propôs uma arte teatral voltada para espaços não comerciais de teatro. Fundado em 1976, com uma prática voltada para o espaço da rua, o grupo participou de manifestações sociais e políticas durante a ditadura militar.⁷

O fazer teatral desenvolvido junto a trabalhadores não foi uma tendência apenas dos anos de 1970. Voltando o olhar para o teatro brasileiro do início do século XX, evidenciamos a experiência do grupo de teatro da União Operária de Florianópolis. Essa companhia foi estudada por Vera Collaço⁸, que analisa a produção teatral desse grupo,

IANNI, Otávio. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

⁵ SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 76.

⁷ Ver TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1995.

⁸ COLLAÇO, Vera. *O teatro da União Operária: o palco em sintonia com a modernização brasileira*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, 2004.

evidenciando a dramaturgia, os temas e personagens de cada peça. O público e os locais de encenação também foram privilegiados pela autora.

Como podemos perceber, o movimento foi amplo, do Nordeste ao Sul do país. Pessoas ligadas às artes cênicas buscavam um novo caminho para o teatro no Brasil. Muitos grupos aliavam a intenção de produzir uma arte em favor militância política e o desejo de desenvolver uma nova linguagem cênica. Considerando a diversidade das iniciativas em São Paulo, Garcia elenca alguns pontos em comum entre esses grupos. Tais apontamentos podem ser aplicados às experiências realizadas em outras cidades brasileiras. De acordo com a autora, os grupos buscavam “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.”⁹

Paralelamente ao surgimento dos grupos teatrais engajados às comunidades da periferia, houve outra tendência, dentro da experiência teatral de grupo. Essas iniciativas, de acordo com Sílvia Fernandes¹⁰, concebiam o teatro como “manifestação artística”, “lúdica”, e os propósitos eram a experimentação e a pesquisa da linguagem cênica. Representativo dessa corrente foi o grupo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone, constituído em 1972 sob coordenação de Regina Casé e Hamilton Vaz Pereira.

Da cidade de São Paulo, Fernandes se deteve a estudar a trajetória de três grupos: Ornitorrinco, nascido em 1977 por iniciativa de alunos e professores do curso de teatro da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP); Ventoforte, formado em 1974 com a participação do artista argentino Ilo Krugli; Pod Minoga, fruto de um curso de artes oferecido na Fundação Armando Álvares Penteado em 1966.

Esses grupos iniciaram a sua produção teatral adaptando e encenando textos clássicos; com o passar do tempo produziram seus próprios textos a partir da criação coletiva. Isso fica evidente no repertório do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. O primeiro espetáculo produzido pelo grupo, em 1974, foi *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. Em seguida vieram *Ubu rei*, de Alfredo Jarry, e os espetáculos *Trata-me leão* e *Aquela coisa toda*, de autoria do grupo.¹¹

⁹ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância, op. cit.*, p. 124.

¹⁰ FERNANDES, Silva. *Grupos teatrais anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

¹¹ *Idem, ibidem*.

Considerando as peculiaridades de cada companhia de teatro dos anos de 1970 é pertinente avaliar os significados da produção em grupo no movimento teatral no Brasil nessa década. Para isso, as contribuições de Mariângela Alves Lima¹² são de grande relevância. De acordo com Lima, a tendência era desvencilhar-se da divisão social do trabalho e da hierarquia entre os integrantes adotadas nas empresas teatrais. A atividade artística era fundamentada na criação coletiva e todos os integrantes do grupo contribuía com o processo.

Nessa perspectiva, “o modo de produção de teatro é uma alternativa real, em microcosmo, do modo de produção capitalista. Pretende eliminar da esfera da criação a linha de montagem representada pela definição rigorosa de atribuições no processo de produção do espetáculo.”¹³ Levando em consideração o momento político da década de 1970, Lima entende que a formação de grupos teatrais tem duplo significado para a sociedade, pois independentemente da peça produzida, representava “uma ação cultural e uma ação social.”¹⁴

Como se vê, os anos 1970 foram momentos de efervescência de grupos de teatro em todo o Brasil. Voltado para a periferia ou para o teatro do circuito comercial, esse movimento contribuiu para a construção de uma nova linguagem, um novo público e uma nova dramaturgia no cenário nacional.

Feitas algumas considerações sobre o repertório teatral da década de 1970, voltemos ao foco de nossa pesquisa. Foi com o propósito de compreender a experiência teatral que se constituiu nesse período, fundamentada em espaços alternativos, nos bairros periféricos, voltados para trabalhadores e comunidades carentes, que privilegiamos o grupo Teatro União e Olho Vivo e a sua peça teatral *Bumba, meu queixada*. O espetáculo estreou em 1979 e foi encenado até meados dos anos de 1980. Além da encenação do texto, o grupo organizou a publicação do livro pela editora Graffiti e a gravação do disco pela gravadora Marcus Pereira, ambos com o mesmo título da peça¹⁵ que, por sinal, é bastante sugestivo e insinua as linhas do enredo e da estética desenvolvida pelo TUOV.

A expressão *Bumba, meu* é alusivo ao Bumba-meu-boi e *queixada* é um porco selvagem, animal que, segundo a crença popular, quando está sozinho é presa fácil, mas

¹² LIMA, Mariângela Alves. Quem faz teatro. In: *Anos 70: ainda sob tempestade*. NOVAES, Aduato (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 238.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 238.

¹⁵ Ver VIEIRA, César. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Editora Graffiti, 1980 e Grupo União e Olho Vivo. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Gravadora Marcus Pereira, 1979. 1 disco sonoro.

quando está em bando se torna forte caçador. Essa simbologia foi empregada na greve de Perus, ocorrida na década de 1960 na fábrica de Cimento de Perus; naquela ocasião, os trabalhadores se autodenominaram queixada, em virtude da carga simbólica do termo, pois, no decorrer da greve, os operários se uniram e fortaleceram o sindicato da categoria, que desempenhou um papel fundamental na greve.

Para responder nossos questionamentos, iniciamos a pesquisa no Centro Cultural São Paulo, pois nesse espaço está parte da documentação do TUOV, doada pelo dramaturgo César Vieira, em 2003. O acervo do grupo Teatro União e Olho Vivo que ali se encontra é composto por rico material, incluindo fitas cassete, fitas VHS, jornais, fotografias, cartazes e programas de peças.

Além de pesquisar essa documentação, dialogamos com as publicações do livro *Em busca de um teatro popular* de César Vieira. A primeira edição¹⁶, de 1977, recebeu patrocínio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Na obra foi apresentado um resumo histórico das atividades do grupo desde o seu projeto inicial até a encenação da peça *Rei Momo*. Consta também a publicação de materiais diversos como textos, fotografias dos espetáculos, relatórios e críticas jornalísticas sobre o trabalho do grupo.

Em 1978, o livro foi reimpresso por iniciativa do Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro e posteriormente, em 1981, sob o patrocínio da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), foi atualizado e reeditado.¹⁷ Nessa nova edição foram suprimidos alguns textos da edição anterior, relativos às experiências da peça *Rei Momo*, e incorporados novos textos e novas fotografias referentes à encenação da peça *Bumba, meu queixada*.

Em comemoração aos “40 anos” do TUOV em 2006, César Vieira lançou em 2007 a quarta edição atualizada e revisada do *Em busca de um teatro popular*¹⁸, sob o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (Funarte)/Ministério da Cultura. A edição comemorativa reporta-se a todos os trabalhos do grupo desde a sua fundação.

Ainda em 2007 foi lançado pelo Teatro União e Olho Vivo, em parceria com a Secretaria de Cultura de Guarulhos, a “Coleção TUOV 40 anos”. Dividida em cinco

¹⁶ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, 1977. Essa edição foi lançada em outubro de 1977 no Grupo Educacional Equipe em São Paulo. Em novembro desse mesmo ano foi lançada uma edição em espanhol em Quito, Equador, na ocasião do I Encontro Latino Americano de Promotores de Teatro Popular. Essa edição também foi traduzida, pela editora italiana Jaca Book, para o francês, inglês e italiano.

¹⁷ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3. ed. Santos: Confenata, 1981.

¹⁸ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 4. ed. São Paulo: Funarte/Ministério da Cultura, 2007.

volumes, ela contempla todos os textos elaborados pelo grupo: *Rei momo*¹⁹, *Bumba, meu queixada*²⁰, *Morte aos brancos*²¹, *Barbosinha futebol crubi*,²² *Us Juãos i os Magalis*²³, e *João Cândido do Brasil*²⁴. Ainda estão incluídos nessa coletânea dois textos de César Vieira – *Corinthians, meu amor* e *O evangelho segundo Zebedeu*²⁵ – escritos antes da fundação do TUOV.

Em relação às interpretações relativas ao grupo, além das formuladas por Vieira, podemos elencar aquelas de caráter científico, elaboradas por intelectuais que se vinculam às artes cênicas, como Silvana Garcia²⁶, Felisberto Sabino Costa²⁷, Adamilton Torres²⁸ e Alexandre Luiz Mate²⁹. Os estudos desses autores apresentam percursos distintos na construção de suas narrativas, mas adotam uma metodologia comum na medida em que focalizam o TUOV a partir de comparações com outras experiências teatrais do período. Entretanto, não problematizam os marcos da trajetória do grupo formulados por Vieira.

Procuramos nos distanciar dessas interpretações na medida em que propormos problematizar o grupo Teatro União e Olho Vivo no seu processo de constituição, priorizando as suas ações internas, o desenvolvimento da sua prática teatral, ressaltando as suas peculiaridades estéticas e políticas, o seu diálogo com a sociedade, em um movimento que vai da construção do texto à encenação na periferia.

Considerando que a maior parte da documentação sobre o TUOV foi produzida por César Vieira, julgamos coerente dar voz a outros sujeitos que participaram da experiência do grupo. Nessa direção, buscamos fontes que permitissem suscitar novas

¹⁹ Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Corinthians, meu amor / Rei Momo*. v. 2.

²⁰ Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*. v. 3.

²¹ *Idem, ibidem*.

²² Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Barbosinha futebol crubi / Us Juãos i os Magalis*. v. 4.

²³ *Idem, ibidem*.

²⁴ Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *João Cândido do Brasil*. v. 5.

²⁵ Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *O evangelho segundo Zebedeu*. v. 1.

²⁶ GARCIA, Silvana, *op. cit.*

²⁷ COSTA, Felisberto Sabino. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1990.

²⁸ TORRES, Adamilton Andreucci. *Teatro União Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1989.

²⁹ MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos de 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (prê)juízos em percursos de andança*. Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo. 2008.

questões no que diz respeito à temática em discussão. Assim, recorremos às narrativas orais, que podem não preencher lacunas, mas possibilitam contato com novas interpretações ou versões relativas ao TUOV. Entendemos que os depoimentos orais só têm relevância se utilizados de forma crítica, como qualquer outro documento.³⁰

A princípio tínhamos a intenção de entrevistar dissidentes³¹ do grupo, atuais integrantes e outras pessoas que de alguma forma mantiveram um vínculo com o TUOV. Contudo, no processo de pesquisa, nossas entrevistas limitaram-se a três integrantes do grupo: José Maria Giroldo, Ana Lúcia Silva e Neriney Moreira, que fazem parte do Teatro União e Olho Vivo desde a década de 1970.

Os trabalhos que têm como foco de análise a temática da memória foram de substancial importância para problematizarmos as memórias/versões elaboradas por esses integrantes. Como sugere Marilena Chauí, partimos da premissa que lembrar também é esquecer³². Assim, considerando o caráter seletivo da produção da memória, que se faz num processo articulador entre presente e passado, no qual lembrar implica ocultar, sobretudo silenciar, podemos falar no “controle” de elementos que possibilitam a construção de uma dada versão.

O grupo Teatro União e Olho Vivo, além de *Bumba, meu queixada*, elaborou outros espetáculos como: *Rei momo* (1972), *Morte aos brancos* (1984), *Barbosinha futebol crubi* (1991), *Us Juãos i os Magalis* (1996), *João Cândido do Brasil*, *A revolta da chibata* (2001). Cada espetáculo cumpriu aproximadamente uma temporada de cinco anos.

O TUOV tinha como hábito alternar suas apresentações, ora com peças teatrais, ora com shows musicais. Essa prática foi a alternativa encontrada para manter-se em atividade no período de entressafra, momento entre o fim da temporada de uma peça e a elaboração de um novo espetáculo. Como a atividade do grupo ocorria majoritariamente nos fins de semana, o processo de produção de um novo texto levava em média dois anos e meio. Para não ficar ocioso nesse período, o TUOV realizava apresentações musicais.

Os shows musicais eram uma síntese das músicas do espetáculo com a representação de algumas cenas; algumas vezes havia também incorporação de canções

³⁰ Cf. SAMUEL, Raphael. História oral. *Revista Brasileira de História*. v. 9. São Paulo: ANPUH/Marco Zero. 1990, p. 227.

³¹ No decorrer da pesquisa, tentamos estabelecer contato com Laura Tetti, via email, mas não obtivemos sucesso.

³² CHAUI, Marilena. Prefácio. In: BOSSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987.

que não compunham o repertório do grupo. Ao fim da temporada de *Rei Momo* e o início das apresentações de *Bumba, meu queixada*, o TUOV apresentou a peça *Império brasileiro*. Já durante o processo de elaboração de *Morte aos brancos* — espetáculo posterior ao *Bumba, meu queixada* —, montou *Apito de fábrica*, musical que reunia a terceira cena de *Bumba, meu queixada* — “Dos queixadas” —, com músicas da peça. O musical *América nossa América* reuniu as principais músicas dos espetáculos anteriores do grupo.

Sobre a recepção desses espetáculos, César Vieira afirma que os shows sempre foram bem aceitos pelo público, sendo apresentados em eventos de repercussão política e social como:

*Campanha pela anistia de presos políticos, pelo reatamento das relações Brasil-Cuba; Movimento Diretas Já; Pela libertação do preso político Cajá; em homenagem a Frei Tito, dominicano “desconstruído” pela tortura no regime ditatorial; em lembrança a dois Carlos, o Mariguela e o Lamarca.*³³

A partir desse corpus documental, estruturamos este trabalho em três capítulos. No primeiro, “Grupo Teatro União e Olho Vivo: a prática teatral na periferia paulistana na década de 1970”, problematizamos inicialmente a memória elaborada por César Vieira sobre a fundação do TUOV, contrapondo-a aos depoimentos de outros integrantes para verificarmos se são convergentes ou divergentes. Além disso, partimos das “premissas básicas” elaboradas pelo grupo para refletirmos sobre o seu projeto político e estético de teatro popular, buscando compreender o seu lugar de atuação, a sua relação com o público e a sua criação artística.

No capítulo dois, “Do Bumba-meu-boi às greves operárias: personagens, temas e enredo de *Bumba, meu queixada*”, avaliamos o processo de construção da peça, sua estrutura formal, as músicas, os personagens e temáticas abordadas no enredo. Ainda nesse capítulo perseguimos alguns rastros da encenação, analisamos fotografias do espetáculo, evidenciando a estética visual da peça a partir dos figurinos e do cenário do espetáculo.

Por fim, no terceiro capítulo, “Do espectador ao leitor: a publicação do livro *Bumba, meu queixada* e sua materialidade”, discorremos sobre os aspectos formais da obra e mapeamos a aproximação dela com a literatura de cordel. A recepção do espetáculo *Bumba, meu queixada* também é assunto tratado nesse capítulo. A partir de críticas publicadas no livro e em jornais do período, analisamos as interpretações

³³ VIEIRA, César. *op. cit.*, 2007, p. 246.

elaboradas sobre a peça no momento de sua encenação. Refletimos também sobre as edições do livro *Em busca de um teatro popular* de César Vieira.

TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO: A PRÁTICA TEATRAL NA PERIFERIA PAULISTA NA DÉCADA DE 1970



Autor desconhecido. [Sem título]. Estandartes utilizados na encenação de *Bumba, meu queixada*. Recorte de fotografia do espetáculo. 1 fot., color. Digitalizada a partir do acervo pessoal de César Vieira.

CAPÍTULO I

TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO: A PRÁTICA TEATRAL NA PERIFERIA PAULISTA NA DÉCADA DE 1970

1.1 TUOV: reformulando a memória na busca de uma história

No desenvolvimento da pesquisa sobre o Teatro União e Olho Vivo (TUOV), levantamos uma diversidade de documentos, incluindo depoimentos, artigos de revistas, livros. Ao cruzar essa documentação, evidenciamos que foram apresentadas duas datas para a fundação do grupo. Consideramos então pertinente problematizar como essas datas foram alteradas e quais os significados de tais reformulações para o TUOV. Com referência a essa questão, César Vieira, que se apresenta como um dos fundadores e o principal criador e difusor de uma representação sobre o grupo, indica, em momentos diferentes, dois períodos: 1966 e 1972.

Diante das datas aludidas como início da atividade teatral do grupo, nós questionamos: Por que César Vieira fez menção a anos distintos, relacionando-os à fundação do grupo? Qual é a articulação entre a trajetória do grupo e a imagem de César Vieira? Quais momentos do percurso do TUOV são ressaltados e quais são silenciados?

Com o propósito de problematizar as interpretações dadas por Vieira, recorreremos a duas entrevistas concedidas ao Centro Cultural São Paulo, uma de 1977 e a outra de 2003, e a duas edições do livro *Em busca de um teatro popular*, 1978 e 1981.

Na segunda edição de seu livro *Em busca de um teatro popular*, lançada em 1978, César Vieira afirma que “o Teatro União e Olho Vivo foi fundado em março de 1972, em torno da peça *Rei momo*, reunindo estudantes e trabalhadores das mais diversas atividades.”³⁴ O autor tomou o momento da encenação do espetáculo como ponto de partida das atividades do grupo. Mas em julho de 2003, quando da doação de parte do acervo do TUOV ao setor de Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, ele concedeu entrevista aos funcionários dessa instituição, reportando-se a uma data diferente:

³⁴ VIEIRA, César. *op. cit.*, 1978, p. 70.

É meio difícil assim, falar corrido, mas a história do Grupo Teatro Popular União e Olho Vivo começa em 1966 na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, quando um grupo de jovens, estudantes de direito ou não, analisando a situação cultural da cidade, principalmente do país, resolveram fundar um grupo que tivesse o objetivo de trocar experiências com as comunidades populares da grande São Paulo.³⁵

Ao mencionar 1966 como o início da história do grupo, Vieira vincula a trajetória do Teatro União e Olho Vivo ao começo da sua própria atividade teatral, isto é, associa a produção de seu texto, *O evangelho segundo Zebedeu*³⁶, e a encenação dele pelo grupo Teatro XI de Agosto, da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, aos primórdios do TUOV. Pode-se dizer que César Vieira constrói uma narrativa personalista, posicionando-se como ponto de partida para a constituição do grupo.

Em 1977, durante entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo, Vieira apresenta uma versão destoante da apresentada em 2003. Nesse depoimento, fala da sua relação com o Teatro do XI, esclarecendo que não integrava o grupo, apenas participou dos ensaios da peça. Segundo ele,

o Zebedeu, nesse meio tempo, tinha tido uma leitura dramática no Rio de Janeiro em que – foi no Teatro de Arena do Rio de Janeiro e teve de – foi cercado o teatro, e jogaram bomba, a Glauce Rocha se machucou, estava a Luíza Barreto Leite, que dizer, isso tinha saído em tudo que é jornal e tal. A peça estava com problemas com a censura, depois foi aprovada com cortes, então o Onze se interessou eu acho que justamente por toda essa colocação política, e tal e veio pedir o texto, como um texto político. Então a gente conversou e tal, e então ia ser uma montagem, que praticamente, do Onze, uma montagem em normas profissionais. Quer dizer, ele teria – só não teria atores profissionais, mas teria um diretor profissional, que no caso foi o Silnei, um músico, o Murilo – quer dizer, um compositor, uma diretora de coreografia, e os atores do Onze de Agosto, sem ganhar, mas tinha uma estrutura econômica razoável que proporcionaria cenário, figurino, promoção tudo isso. ...Inicialmente, pensaram em fazer no Onze de Agosto, adaptar uma

³⁵ VIEIRA, César. Entrevista concedida à Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios – 11 de julho de 2003.

³⁶ A peça aborda o tema de Antônio Conselheiro e a guerra de Canudos, baseada na linguagem da literatura de cordel e do circo. Foi encenada pelo grupo Teatro XI de Agosto sob a direção do teatrólogo Silney Siqueira; cenário e figurino: José de Anchieta; músicas: Murilo Alvarenga e coreografia: Ruth Rachou. O espetáculo estreou em 1970 no Circo Irmãos Tibério, no parque Ibirapuera, com apresentações às sextas-feiras e no fim de semana. O espetáculo recebeu naquele ano o prêmio de melhor texto nacional, melhor música e melhor figurino e em 1971 representou o Brasil no Festival Mundial de Teatro em Nancy na França. Esse texto foi traduzido para o polonês e o espanhol, sendo publicado pelas revistas *Dialog*, de Varsóvia, *Conjunto*, de Cuba e a Revista da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Cf. Teatro União Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. *O evangelho segundo Zebedeu*. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos – Secretaria de Cultura. 2008. v. 1.

*sala pra fazer teatro. Mas depois, na leitura da peça, que a gente começou a participar também da – não como membro do grupo, mas como acompanhamento, assim – surgiu, pela impulsão da idéia do texto, que o texto propunha o circo.*³⁷

A partir dos depoimentos, percebemos que, em momentos diferentes, César Vieira estrutura sua narrativa, formulando duas datas distintas (1966 e 1972) como marcos de fundação do grupo Teatro União e Olho Vivo. Na entrevista de 1977 e no livro *Em busca de um teatro popular*, edição de 1978, Vieira menciona a data de 1972 como momento de inauguração da prática teatral do TUOV. Já no depoimento formulado em 2003, faz um recuo no tempo e lança mão de 1966 como data de nascimento do grupo.

O fato de Vieira reformular a data de fundação do TUOV a partir dos anos de 2000 e mantê-la até os dias atuais possibilita ao grupo se afirmar como sendo uma das experiências mais antigas de teatro popular do Brasil. Desse modo, a versão elaborada por César Vieira delega ao grupo uma autoridade para falar sobre teatro popular no Brasil, visto que a grande maioria dos grupos teatrais brasileiros que se constituiu na década de 1970 e partilhou de um projeto político e estético semelhante ao do TUOV se desfez durante os anos de 1980³⁸.

Com base nessa formulação, em 2006 o grupo comemorou “40 anos de existência”. O evento ocorreu em sua sede em São Paulo, situada no bairro Bom Retiro. Nessa ocasião, o grupo encenou *Dos queixadas*, terceira cena de *Bumba, meu queixada*, e a peça *Barbosinha futebol Crubi – uma estória de Adonirans Adonirans*. Promoveu também uma noite de homenagem a pessoas ligadas ao meio artístico e a grupos teatrais que contribuíram de alguma forma com ele.

Todavia, é preciso considerar que as interpretações sobre o Teatro União e Olho Vivo, disponibilizadas em livros, entrevistas, jornais, foram mediadas por César Vieira. Nesse sentido, faz-se pertinente ouvir outros integrantes do TUOV, com o propósito de captar como eles compreendem a formação do grupo e a sua inserção no projeto teatral.

O grupo Teatro União e Olho Vivo era formado por estudantes universitários e profissionais liberais e sempre conviveu com a dissidência e a incorporação de novos membros. Durante a sua trajetória, foram inúmeras as pessoas que se vincularam ao grupo, algumas participando diretamente das atividades, outras prestando algum tipo de

³⁷ VIEIRA, César. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo em 2 de junho de 1977 às pesquisadoras Cláudia de Alencar, Mariângela M.A. Lima e Berenice Raulino.

³⁸ Cf. GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 195 e 196.

colaboração. Da formação da década de 1970 permanecem na companhia, além de César Vieira, mais três componentes: Neriney Moreira, José Maria Giroldo e Ana Lúcia Silva.

César Vieira, pseudônimo de Idibail Almeida Piveta, coloca-se como um dos idealizadores do projeto de criação do Teatro União e Olho Vivo. Formado em Direito e Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo, o advogado Idibail desde cedo enveredou para o campo artístico; no início da década de 1960 se matriculou na Escola de Arte Dramática, mas não finalizou o curso.³⁹

Paralelamente à carreira de dramaturgo, advogou a favor de presos políticos e artistas, como Augusto Boal, José Dirceu, Luís Inácio Lula da Silva, Sebastião Salgado e Edvaldo Nunes da Silva (Cajá). Piveta adotou o nome César Vieira no início dos anos de 1970, na ocasião em que escrevera o texto *O evangelho segundo Zebedeu*. Segundo Alexandre Mate, “essa obra aparece como a primeira referência identificatória do artista como dramaturgo”⁴⁰.

Outro integrante, Neriney Moreira, está no grupo desde a sua fundação. Assim como César Vieira, Nery, como é conhecido artisticamente, se apresenta como um dos idealizadores do projeto do grupo Teatro União e Olho Vivo. Durante o período em que cursava Direito na Universidade de São Paulo (USP)/Largo São Francisco, participou do grupo Teatro XI de Agosto, vinculado ao centro acadêmico da referida faculdade. Sobre a trajetória desse grupo, Moreira elucida:

A brecha era o teatro, o grupo na época estava parado, o Teatro do XI, foi então quando começaram o movimento dentro da própria faculdade pra re-erguer, ativar novamente o departamento de teatro surgiu então a oportunidade convidando o próprio César na época, 66, 67 por ai, se ele queria participar com um texto dele daí ele aceitou a proposta dessa atuação, foi reativado o departamento de teatro com a peça O Evangelho, segundo Zebedeu... praticamente o nascedouro da , reafirmação do Teatro União Olho Vivo que nasceu do Teatro do XI da faculdade.⁴¹

³⁹ César Vieira, antes mesmo de integrar o Teatro União e Olho Vivo, escreveu vários textos teatrais – *Alguém late lá fora*, *Lombrosiel* ou *O auto da solução mulata para a verdadeira autoria das obras de William Shakespeare*; *Luz de emergência*; *Os sinceros*; *O rei morreu, viva o rei*; *Um uísque para o rei Saul*. De acordo com Alexandre Luiz Mate, todas essas peças foram inseridas no que César Vieira denominou de ciclo existencial. Além das peças, César Vieira escreveu dois livros: *Contos de Alcora*. Copilados por Ydes Idílio. Edições Vitor; *Amores de Napoleão*. Edições o livreiro. São Paulo. In: MATE, Alexandre Luiz. *op. cit.*, p. 226-227.

⁴⁰ *Idem, ibidem*. p. 223.

⁴¹ Entrevista de Neriney Moreira concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

Elaborada em 2009, a narrativa de Neriney confere importância a César Vieira no processo de reedificação do grupo de teatro da Faculdade de São Paulo e coloca o Teatro do XI como ponto de partida para a constituição do grupo Teatro União e Olho Vivo, citando 1966 como a provável data de nascimento do TUOV. Dessa forma, Nery endossa a versão apresentada por Vieira em 2003.⁴²

José Maria Giroldo passou a integrar o Teatro União e Olho Vivo em 1977, a convite de César Vieira e Laura Tetti, na ocasião da morte do diretor musical do grupo, Vitor Bertolluci Júnior. Formado em Matemática e Engenharia Civil pela USP, Giroldo sempre trabalhou com música, compondo, coordenando grupos vocais e participando de festivais na televisão e na própria universidade. Sobre a decisão favorável de participar do grupo, José Giroldo explicita:

Basicamente porque sempre quis colocar a minha música a serviço de alguma causa importante, queria que a minha música marcasse de alguma forma a maneira pela qual eu pensava as questões sociais e não me interessava fazer música para a classe média, pra burguesia eu preferi colocar a minha música a serviço de quem não tinha acesso a nada, os moradores de bairros mais afastados de São Paulo, as comunidades mais carentes, as crianças abandonadas e tal. Esse trabalho sempre me atraiu, o meu sonho era participar dos CPCs da UNE⁴³ que não vingaram, um pouco no Rio, mas em São Paulo não teve expressividade então não consegui participar disso e na época que fui convidado então para entrar no Olho Vivo, eu não pensei duas vezes, no mesmo momento, no mesmo telefonema eu disse que estava dentro e que podia contar comigo a partir daí não saí mais.⁴⁴

De acordo com tais elucidações, constatamos que a inserção de Giroldo no TUOV aconteceu devido à convergência entre os seus interesses musicais e as possibilidades que o grupo oferecia para a efetivação do seu projeto artístico musical. O trecho também valoriza a imagem do grupo e o aproxima das experiências do Centro Popular de Cultura (CPC).

Ana Lúcia da Silva, na época bancária, funcionária do Banco Mercantil do Brasil, atualmente aposentada, iniciou no Teatro União e Olho Vivo em 1977. Antes de se integrar ao elenco do grupo, participava do Teatro do Sindicato dos Bancários de São

⁴² No decorrer da pesquisa, tentamos entrar em contato com outras pessoas que participaram da fundação do grupo, como Laura Tetti, mas não obtivemos sucesso. O nosso intuito era confrontar os depoimentos e avaliar se há outros discursos destoantes dos apresentados por César Vieira e Neriney Moreira.

⁴³ CPC é a sigla de Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE).

⁴⁴ Entrevista de José Maria Giroldo concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

Paulo. Junto a essa companhia, a atriz encenou o texto *O evangelho segundo Zebedeu* de César Vieira. Logo após a apresentação da peça, a diretoria do sindicato mudou e não demonstrou interesse na continuação das atividades do grupo, que por isso foi desfeito. Com o fim da atividade teatral na entidade sindical, ela e outros atores foram convidados a atuar no Teatro União e Olho Vivo. Sobre a sua participação nos grupos, Ana Lúcia observa:

*Enquanto eu estava no sindicato dos bancários era menos, o teatro é mais arte, né? Então estava fazendo arte pela arte, embora a gente tivesse um texto forte, que a gente tinha que discutir o texto para entender, era ainda meio arte pela arte aí eu fui chamada para o Olho Vivo, o grupo me convidou pra vir, eu vim pra cá e aqui já foi diferente né? (...) e aqui já foi diferente porque aqui já tinha toda uma discussão né? política e aí quando eu tava ainda na nos bancários eu já via o Olho Vivo de uma forma diferente né?*⁴⁵

Em sua narrativa, Ana Lúcia estabelece uma comparação entre o Teatro do Sindicato dos Bancários e o Teatro União e Olho Vivo, na qual enfatiza como ponto positivo a forma de debate político promovido pelo TUOV que, segundo a atriz, não havia no seu grupo de origem.

Os demais atores e atrizes que participavam do grupo no fim da década de 1970 e início de 1980 não mais o integram. A lista com nome do elenco que encenou *Bumba, meu queixada* e suas respectivas profissões nos auxilia a compreender o perfil do TUOV naquele período:

*Ana Lúcia – bancária, Wilson Xavier – auxiliar de escritório, Zemaria Giroldo – professor, Gonçalo Mello – bancário, Pedro Ferreira – vendedor, César Vieira – advogado e autor de teatro, Gilberto Lopes – revisor-gráfica, Seldon Giacomini – vendedor, Rejane Classen – tecladora, Laura Tetti – professora, José Lopes Neto – operador de sistema, Sonia Giacomini – professora, Mariza Bronzatti – estudante, Gilberto Karan – professor, Márcia Moraes – auxiliar de escritório, Neriney Moreira – advogado, Magali Santos – datilógrafa, César Bérnago – comerciário, Edílson Magnani – bancário.*⁴⁶

A partir da lista apresentada, percebemos que a grande maioria dos componentes do Teatro União e Olho Vivo durante os anos de 1970 tinha uma formação e/ou uma

⁴⁵ Entrevista de Ana Lúcia Silva concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

⁴⁶ Lista com o nome do elenco de *Bumba, meu queixada*. VIEIRA, César. *op. cit.*, 1980, p. 20.

vinculação universitária. Eram profissionais liberais, bancários, professores, advogados e estudantes universitários, isto é, uma classe média intelectualizada, o que nos permite afirmar que o grupo não contava com uma participação de pessoas de extratos sociais menos favorecidos econômica e socialmente.

A nossa constatação destoa da avaliação de César Vieira, que sempre mencionou que o grupo era constituído por pessoas das classes populares. Ao elaborar esse discurso, querendo legitimar a atuação nos bairros, Vieira tinha a intenção de reforçar a imagem do TUOV associada à noção de teatro popular. Pode ser também que a postura de Vieira foi adotada como subterfúgio para se distanciar das críticas dirigidas aos CPCs da UNE, fundamentadas no princípio de que a arte feita para o povo pelos artistas cepecistas, a maioria jovens da classe média, era menos autêntica por não ser produzida pelo próprio povo⁴⁷.

Ao falar da constituição do grupo, Ana Lúcia Silva apresenta uma versão dissonante da formulada por César Vieira. De acordo com a atriz, nos anos de 1970 e 1980 o Teatro União e Olho Vivo não era formado pelas camadas populares; só na atualidade o grupo adquiriu esse perfil.

A necessidade de incorporar pessoas de classes sociais menos favorecidas social e economicamente não era intenção comum a todos os grupos teatrais que atuavam na periferia de São Paulo dos anos de 1970. Diferentemente do grupo Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Independente apresentava uma outra perspectiva, evidente na fala do dramaturgo e ator, Celso Frateschi, na época, integrante do extinto grupo:

*Absorvê-los como membros do grupo – no que a gente discordava do César Vieira e de outros grupos. Éramos um grupo de classe média, de artistas se colocando no bairro. Nenhuma mistificação disso. (...) Existiam alguns grupos que propunham o que chamavam de mimetização com o público popular, de procurar a identificação com ele, saber como pensam e agem. Eu já acho que para desenvolver o espírito era importante a gente ser diferente. Algumas pessoas já usavam brinco na época, tinha homossexuais no grupo, mulheres que se portavam de uma maneira diferente. Isso chamava a atenção para o preconceito porque em si era uma atitude que questionava o cotidiano. E a gente não estava lá para reforçar o cotidiano que eles tinham, e sim questionar esse cotidiano.*⁴⁸

⁴⁷ Cf. VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro Popular de Cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira* (1962). Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2005.

⁴⁸ FRATESCHI, Celso. Depoimento concedido a Marcelo Ridenti. *Apud*: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Record, 2000, p. 338 e 339.

De acordo com o depoimento de Frateschi, o Núcleo Independente discordava da postura de alguns grupos que buscavam incorporar aleatoriamente pessoas das classes subalternas. Ainda sobre o procedimento adotado por essas companhias teatrais, Marcelo Ridenti, no livro *Em busca do povo brasileiro*, menciona que os grupos computavam o número de elementos populares que tinham, “vangloriando-se de conseguir recrutar algum operário ou negro”⁴⁹. Na avaliação de Frateschi, “era um absurdo. Cada um tinha o seu operário, o que demonstrava a fragilidade de tudo que se fazia”⁵⁰.

A partir da trajetória de Ana Lúcia Silva, José Maria Giroldo e Neriney Moreira, constatamos que esses integrantes do TUOV eram de classe média e tinham experiência em teatro ou em outras áreas do campo artístico, como a música. Pelos indícios, a maioria dos atores não vinha de uma formação específica em teatro, apenas César Vieira.

Na busca por ampliar os princípios básicos que os artistas haviam apreendido em outras circunstâncias, o grupo desenvolvia um processo de preparação de atores, baseado em cantigas de roda e folguedos. Sobre esse método trabalhado pelo TUOV, Ana Lúcia faz os seguintes apontamentos:

[...] *ele prepara o ator, já preparava lá atrás com música, né? Cantando ciranda, cantando sempre na base da coisa popular mesmo entendeu? A gente sempre trabalhou com isso com a capoeira, entendeu? O exercício de grupo, o exercício com o corpo, a capoeira, com o próprio bumba, o dançar, as danças populares, esse é o método do grupo até hoje.*⁵¹

A narrativa de Ana Lúcia é reveladora de como os membros do grupo lidavam com o popular, ou melhor, como as atividades antes citadas foram incorporadas ao cotidiano desses sujeitos. Acreditamos que a formação embasada nessas práticas culturais era um dos meios utilizados para se aproximar das classes populares, pois a formação dos atores não era feita nos moldes tradicionais, mas sim numa perspectiva do artista popular.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 338.

⁵⁰ FRATESCHI, Celso, *op. cit.*, p. 338.

⁵¹ Entrevista de Ana Lúcia Silva concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

Além da preparação dos atores, o grupo também investia numa formação teórica, com a realização de oficinas e palestras. A relação publicada no livro *Em busca de um teatro popular* apresenta os principais cursos realizados durante a década de 1970:

Oscar Rodrigues e Susana Rueda – “libre teatro libre”, de Córdoba, Prof. Sílvia – “Método Paulo Freire”, Antonio Pecci – teatro Popular Paraguai” Luiza Barrreto Leite – “História do teatro Brasileiro”, Lino Rojas – “Teatro Latino-Americano”, Hugo Villavicencio – “Teatro Popular do Peru”, Caio Graco – “Centros Populares de Cultura”, Mariângela Alves Lima – “A evolução do teatro em São Paulo”, Silney Siqueira – “Interpretação”, Eugenio Kusnet – “Interpretação”, Joel Rufino dos Santos – “História do Brasil”, Fausto Fuser – “papel da crítica”, Raquel Strada – “coreografia”, Carlos Castilho – “Música Popular Brasileira”, Sérgio Pimentel – “A experiência de Corinthians, meu amor”, Salvador Távora – “Teatro popular na Espanha”.⁵²

A partir dos nomes dos palestrantes, observamos que o grupo contou com a colaboração de críticos teatrais, dramaturgos, diretores e professores ligados ao cenário teatral brasileiro daquele período. Os temas abordados demonstram a diversidade de assuntos discutidos pelo TUOV nessas reuniões, que vão de questões mais específicas, relacionadas à formação do ator, como as palestras ministradas por Silney Siqueira e Eugênio Kusnet sobre interpretação, a temas mais amplos, como os tratados por Lino Rojas, Antonio Pecci, Hugo Villavicencio, Oscar Rodrigues e Susana Rueda sobre a atividade teatral na América Latina.

⁵² VIEIRA, César, *op. cit.*, 1978, p. 180.

1.2 - Grupo Teatro União e Olho Vivo: em busca de um projeto político e estético

No decorrer deste tópico, problematizaremos a noção de teatro popular forjada pelo grupo Teatro União e Olho Vivo, atentando para a interlocução estabelecida com outras experiências. Após sua formação, o TUOV elaborou, em 1974, algumas diretrizes que regulamentavam o trabalho do grupo e sintetizavam os seus objetivos teatrais, delineando, dessa forma, o seu projeto político e estético. Num total de vinte assertivas, organizou-se o que o grupo definiu como “nossas premissas básicas”⁵³, que foram publicadas no livro *Em busca de um teatro popular*⁵⁴. A primeira: “O teatro como meio e não como fim⁵⁵” é elucidativa da função do teatro desenvolvido pelo TUOV.

Nos termos descritos pelo grupo, a atividade teatral deveria extrapolar os objetivos de lazer e entretenimento e, nesse sentido, buscavam-se espetáculos que promovessem intervenção política na sociedade brasileira. Mais detalhes sobre a função social do teatro foram apresentados por César Vieira⁵⁶: “O teatro é o meio que escolhemos para participar. Para nós o teatro é o meio e não o fim, o meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de entregarmos no processo de emancipação do homem.”⁵⁷

De acordo com Vieira, o teatro foi a ferramenta encontrada pelos componentes do grupo para a intervenção política, o caminho escolhido para suscitar o debate e a organização social de grupos e/ou comunidades, no intuito de promover mudanças na sociedade brasileira. Nessa perspectiva, o campo cultural é vislumbrado como um espaço de luta e militância política, que deveria “motivar, mobilizar e orientar para uma consciência de classe”⁵⁸. As diretrizes apresentadas pelo grupo Teatro União e Olho Vivo apontavam para um teatro questionador, problematizador, isto é, um teatro engajado.

⁵³ As premissas básicas foram elaboradas em 1974 e foram atualizadas em 1976. Inicialmente eram 19 assertivas, como consta na publicação da primeira edição do livro *Em busca de um teatro popular*. Na edição de 1981 são apresentadas 20 assertivas, com a incorporação da vigésima. Essas premissas foram publicadas em todas as edições posteriores de *Em busca de um teatro popular*, sem nenhuma alteração.

⁵⁴ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁵⁶ *Idem, ibidem*.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 2.

⁵⁸ SILVA, Erotilde Honório, *op. cit.*, p. 127.

A noção de arte engajada, ao longo do tempo, adquiriu diversas interpretações. A discussão formulada pelo francês Benoît Denis⁵⁹ explicita duas concepções de engajamento e literatura engajada:

A primeira tende a considerar a literatura engajada como um fenômeno historicamente situado, que o associam geralmente a figura de Jean-Paul Sartre e à emergência, no imediato pós-guerra, de uma literatura passionalmente ocupada com questões políticas e sociais, desejosa de participar de edificação do mundo novo anunciando, desde 1917, pela Revolução russa; a segunda acepção propõe do engajamento uma leitura mais ampla e flexível e acolhe sob a sua bandeira uma série de escritores, que Voltaire e Hugo a Zola, Péguy, Malraux ou Camus, preocuparam-se com a vida e a organização da cidade, fizeram-se com a vida e a organização da cidade, fizeram-se os defensores de valores universais, tais como a justiça e liberdade, e, por causa disso correram freqüentemente o risco de se oporem pela escritura aos poderes construídos.⁶⁰

Com base nas palavras de Denis, enquanto uma noção de engajamento é fortemente marcada pelo pensamento de Sartre, mescla um compromisso político e um compromisso social do intelectual com as camadas menos favorecidas, outra apresenta uma idéia mais ampla do que seria a arte engajada, considerando autores que abordam o social com diferentes perspectivas, como Voltaire e Zola. A proposta teatral do TUOV estabelecia diálogo com a primeira noção, pois o grupo buscava, com a arte de encenar, tomar posição frente às questões do seu momento histórico. Sobre a decisão de engajar-se, escreve Denis:

Com efeito, engajando-se, o escritor se decide a ir ao encontro das exigências do tempo presente. Ele deseja que sua obra aja aqui e agora e ele aceita, em compensação, que ela seja situada, legível num contexto limitado e portanto ameaçada por uma obsolescência rápida. Disso resulta que o escritor engajado escolheu de qualquer modo sacrificar a posteridade da sua obra para responder à urgência do momento.⁶¹

Segundo Denis, o escritor engajado se propõe a escrever sobre as questões do seu tempo, ou seja, discutir problemas político-sociais da contemporaneidade, relegando a segundo plano a posteridade da obra, cujo sucesso é então mensurado não pela longa duração, mas pela eficácia com que os textos despertam o público e incitam reações.

⁵⁹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 79.

Com uma produção voltada para a “defesa dos interesses dos oprimidos”⁶², no fim da década de 1970 o TUOV criou a peça *Bumba, meu queixada*. Elaborado num período de grande inquietação política, de deflagração de greves no ABC paulista em 1978, o espetáculo, mesmo tomando como referências outras manifestações similares de décadas anteriores, como as de Perus/SP, Osasco/SP e Contagem/MG, colocava em cena as atividades grevistas como tema recorrente naquele momento.

Outro autor que nos auxilia a compreender a discussão em torno do engajamento é Eric Bentley⁶³. Ao refletir sobre a experiência teatral engajada nos Estados Unidos na década de 1960, ele salienta que as manifestações artísticas engajadas têm a pretensão de romper com um padrão estético do seu tempo, constituindo-se como meio de interferência política e cultural, pois dialogam sobre questões socioeconômicas de uma determinada sociedade, apresentando uma postura definida e questionadora. Sobre o artista engajado, Bentley reitera:

*O artista engajado é aquele que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietname; o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar esperando Godot, numa obstinada solidão. Os artistas que seguem qualquer outra linha de ação ou de inação estão simplesmente por fora.*⁶⁴

Na acepção de Bentley, o autor engajado é aquele que contesta, desaprova, critica uma determinada situação social estabelecida. Nesse sentido, a proposta teatral do grupo Teatro União e Olho Vivo apresentava semelhanças com as formulações de Bentley, pois os objetivos do grupo eram, por meio do teatro, questionar a realidade social e promover debates que pudessem suscitar mudanças nas condições de vida de seu público. Dessa forma, o TUOV marcava o seu distanciamento de uma arte autônoma ou alienada.

Considerando os sentidos diferenciados de engajamento adotados durante as décadas de 1960 e 1970, engajar-se no teatro significava, para alguns teatrólogos, buscar nos acontecimentos do tempo presente a motivação para uma escritura intervencionista; para outros, como o dramaturgo Jorge Andrade, os fatos do passado compunham o repertório para a sua inserção no debate cultural da sua época.

⁶² VIEIRA, César. *op. cit.*, 1981, p. 37.

⁶³ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1969.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 150.

Mais detalhes da escritura teatral de Andrade, encontramos no livro de Luiz Humberto Arantes⁶⁵, que discorre sobre a produção do dramaturgo — *As confrarias* (1968), *Pedreira das almas* (1957), *A escada* (1960), *Rastro atrás* (1966) e o *Sumidouro* (1967) — e evidencia nela uma articulação entre passado e presente, isto é, para falar de temas da sua contemporaneidade, Andrade recorria a temáticas do passado.

A proposta do teatrólogo foi explicitada nas considerações de Arantes sobre *As confrarias*. Escrita em 1969, a peça, narra as dificuldades de uma mãe, personagem Marta, para enterrar o corpo do filho mulato, pois as irmandades às quais ela recorria recusavam-se a fazer o funeral. O enredo se passa em Ouro Preto, Minas Gerais, numa temporalidade longínqua: século XVIII. De acordo com Arantes, a peça colocava em questão as desigualdades e preconceitos do Brasil Colonial. Ao elucidar a relação da narrativa de *As confrarias* com o momento de sua escritura, Arantes conclui: “Assim, ao construir tal enredo, ao longo dos anos de 1960, toca numa ferida ainda exposta: a liberdade de expressão do artista, em períodos de exceção ou ditatoriais.”⁶⁶

Em torno da noção de engajamento, Dias Gomes discorre sobre a importância da prática teatral durante a década de 1960 como movimento de protesto às medidas proibitivas instauradas com o golpe militar em 1964. Para o dramaturgo brasileiro, o engajamento adquiriu uma dimensão mais ampla, pois se considerava que toda produção teatral que aborda temas da sociedade brasileira, independentemente do ponto de vista privilegiado, é uma obra engajada. Por esse ângulo,

*a convocação de um grupo de pessoas para assistir outro grupo de pessoas na recriação de um aspecto da vida humana, é um ato social. É político, pois a simples escolha desse aspecto da vida humana, do tema apresentado, leva o autor a uma tomada de posição. Mesmo quando ele não tem consciência disso (...) E, no mundo de hoje, escolher é participar. Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apoliticismo é uma forma de participação pela omissão.*⁶⁷

Além das questões apresentadas anteriormente sobre a proposta de engajamento do grupo Teatro União e Olho Vivo, outras diretrizes foram apontadas pelo grupo, no

⁶⁵ ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: Edufu, 2008.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 173.

⁶⁷ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968, p. 10.

sentido de redimensionar o lugar do teatro na sociedade brasileira. Isso fica evidente na seguinte fala de Vieira:

*O TUOV tem para si que sua única atividade não deve ser apenas o teatro, o seu espetáculo, a troca de experiências com o público popular ou com grupos que realizem trabalhos semelhantes. Como organismo vivo e atuante, ele crê que é seu dever – dentro de suas poucas forças – atuar em outros setores onde sua voz se fizer necessária. É o que tem feito e vai continuar fazendo.*⁶⁸

De acordo com Vieira, a atuação do grupo Teatro União e Olho Vivo não deveria se restringir ao evento teatral, pois o grupo considerava que, dentro de suas possibilidades, deveria colaborar com entidades de objetivos afins. Nesse sentido, o TUOV buscava articular a prática teatral com a militância política. No intuito de mobilizar esforços para o atendimento de necessidades e interesses de associações de classe ou comunidades de base, realizou encenações beneficentes, participou de manifestações políticas, “greves do ABC, luta pela anistia de presos políticos”.⁶⁹

Exemplo da parceria estabelecida com grupos sociais é apresentado no texto publicado na *Folha de S. Paulo*⁷⁰ e intitulado “Bando com Jesus, Tuov com ABC”, de Claudio Pucci. Nesse artigo jornalístico, somos informados sobre uma apresentação da peça *Bumba, meu queixada*, no Teatro Ruth Escobar no dia 15 de dezembro de 1980, em solidariedade aos líderes sindicais do ABC.⁷¹ Há de se destacar também a apresentação para presos políticos do Presídio Político do Barro Branco em 1977.⁷²

A proposta do grupo em promover um teatro aliado à militância política estava em consonância com as inquietações presentes na sociedade brasileira da década de 1970. Naquele período foram forjados novos espaços de luta política, novos movimentos sociais urbanos, como as comunidades eclesiais de base (CEBs), organizadas por adeptos da Igreja Católica, o novo sindicalismo urbano, os movimentos feminista e ecológico. Esses grupos priorizaram atuação desvinculada dos partidos

⁶⁸ VIEIRA, César. *op. cit.*, 1978, p. 3.

⁶⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2003.

⁷⁰ PUCCI, Claudio. Bando com Jesus, Tuov com ABC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15/12/1980.

⁷¹ Nesse material são apresentados os líderes sindicais aos quais o grupo estava prestando sua solidariedade: Luiz Inácio da Silva (Lula); Osmar Santos de Mendonça, Enilson Simão Moura (Alemão), Rubens Teodoro de Arruda, José Maria de Almeida, Gilson Luiz Correia Menezes, Juraci Batista Magalhães, Djalma de Sousa Bom, Nelson Campanholo, José Cicotte, Wagner Lino Alves, José Timoteo da Silva, Manoel Anísio Gomes.

⁷² Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 83.

políticos e das organizações estatais, apresentando reivindicações pontuais associadas a problemas locais.

Com o surgimento dos novos movimentos sociais na década de 1970 foram redefinidos os lugares da ação política, antes circunscrita às agremiações partidárias e instituições de governo. Ampliavam-se os espaços de luta política, incluindo associações de bairro, fábricas, sindicatos e locais de realização de atividades culturais.⁷³

No campo teatral, o Teatro União e Olho Vivo organizou espaços de debate em torno da proposta de teatro popular. Em 1974, associado a outras entidades dessa área, realizou em São Paulo, na Fundação Getúlio Vargas, o I Seminário de Teatro Popular. Pelo período de uma semana, grupos da capital e do interior discutiram sobre:

- 1 - Teatro popular: forma e conteúdo;*
- 2 – Realidade do teatro popular no Brasil:*
 - a) Continuidade do trabalho*
 - b) Propostas e soluções*
- 3 – Exposição dos Grupos:*
*Prática, teoria e objetivos.*⁷⁴

Com base nos temas apresentados acima é possível inferir que durante a realização do seminário foram debatidas e problematizadas questões pertinentes à noção de teatro popular e à prática teatral de cada grupo. Acreditamos que as entidades envolvidas no evento buscavam, nesse encontro, forjar uma noção de teatro popular que fosse comum a esses grupos.

No ano seguinte, em 1975, o grupo promoveu, na sua sede, reuniões com vários grupos⁷⁵ teatrais; a maioria deles havia participado do I Seminário de Teatro Popular realizado em 1974. Nesses encontros, os grupos expunham sua experiência teatral, discutiam sobre “arte e teatro popular” e formulavam metas para auxiliar na formação de novos grupos teatrais na periferia da cidade. Avaliamos que esses encontros, além de contribuírem para uma interação entre as companhias, fortaleciam o movimento dos grupos independentes naquele período.

⁷³ Ver TELLES, Vera da Silva. Movimentos sociais: reflexões sobre a experiência dos anos 70. In: SCHERER-WARREN, Ilse e KRISCHKE, Paulo J. (orgs). *Uma revolução no cotidiano? Os movimentos sociais na América do Sul*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁷⁴ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1977, p. 153 e 154.

⁷⁵ Entre os grupos que participavam dos encontros realizados na sede do TUOV, são citados: Grupo Ferramenta – Sindicato de São Bernardo do Campo, Grupo de Teatro da Escola de Medicina, Grupo de Teatro de Mauá (Grutema), Teatro Cordão, Teatro Núcleo Expressão – Osasco, Teatro dos Universitários da PUC (Tupuc), Grupo de Teatro de Diadema, Grupo Mambembe, Grupo de Teatro da Engenharia Mauá. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1978, p. 154 e 155.

Além da cooperação com grupos que tinham um perfil semelhante ao seu, o TUOV auxiliou diretamente a atividade de outras companhias, como ocorreu com o Grupo Teatral do Colégio Equipe e o Grupo de Teatro do Sindicato dos Bancários. Ambas tiveram vida efêmera e encenaram textos de César Vieira. A primeira trabalhou com a peça *Rei momo* e a segunda com *O evangelho segundo Zebedeu*. A assessoria a elas prestada incluía desde a preparação do ator até aspectos relacionados a direção, música e encenação.

A partir do exposto, podemos afirmar que o envolvimento com outros grupos teatrais se dava tanto no meio popular, por meio da interlocução com comunidades da periferia da capital paulista, quanto no ambiente intelectualizado da classe média, a exemplo da relação estabelecida com o Grupo Teatral do Colégio Equipe. A aproximação entre o TUOV e o Colégio Equipe foi mediada pela presença de dois integrantes do Teatro União, José Maria Giroldo e Laura Tetti, então professores dessa instituição de ensino. Laura Tetti, historiadora, foi uma das idealizadoras do grupo teatral na escola e, com os alunos, montou o espetáculo *Rei momo* de César Vieira. No processo de elaboração da peça, o grupo contou com a contribuição de Giroldo nos ensaios das músicas, Ana Lúcia Miranda na direção artística e Minhoco, Seldon, Tatu e Giba nos ensaios e material de cena. A peça estreou em 1979 e nesse mesmo ano participou do VII Festival de Teatro Amador do Tijucussu Clube, realizado na Fundação das Artes de São Caetano⁷⁶.

Vislumbramos que o Teatro União e Olho Vivo, durante a década de 1970, desenvolveu uma prática teatral aliando o campo cultural com a militância política. A atuação do grupo estava vinculada a movimentos sociais e/ou a entidades de classe, como sindicatos, comunidades eclesiais de base e associações de moradores. Nesse período, o grupo também promoveu e participou de um debate cultural em torno da noção de teatro popular no Brasil.

Se o projeto político do TUOV estabelecia um teatro engajado no sentido da atuação, do ponto de vista temático, o grupo objetivava abordar assuntos relacionados à história do Brasil. Sobre essa intenção, Vieira salienta:

A história do Brasil a ser montada deveria ser a história real, verdadeira, a história que é feita por movimentos populares,

⁷⁶ Chegamos a essas informações a partir do programa da peça *Rei momo*, apresentada pelo Colégio Equipe, e matérias de jornais veiculadas naquele período. Esse material foi cedido gentilmente por Beatriz Chacon, ex-integrante do grupo teatral do Colégio Equipe.

*por avanços da consciência do povo e não a historiografia oficial que tudo resume em atitudes individuais e num mero discorrer de fatos e datas, dissociados da sua motivação socioeconômica...*⁷⁷

De acordo com a proposta do Teatro União e Olho Vivo, as temáticas históricas deveriam compor a sua criação dramaturgica, com algumas ressalvas: a história a ser abordada deveria ser a dos sujeitos e grupos sociais marginais, não privilegiados nos estudos historiográficos oficiais; aliados às questões históricas nacionais, os textos também deveriam priorizar tema “relacionado com a cultura popular”⁷⁸ ou “a favor das necessidades e aspirações populares”⁷⁹.

A partir dessa proposta, problematizamos: Qual era a noção de cultura popular para o grupo? No texto de apresentação da peça *Bumba, meu queixada*, César Vieira dá algumas pistas:

*Procuramos assimilar, guardar a beleza, a maravilhosa transparência dos símbolos populares, desses símbolos que de tão claros parecem ter jorrado de uma fonte cristalina. Procuramos ficar envolvidos na verdade do sonho, da fantasia que, lentamente, vai se transformando em realidade. É possível que o grupo tenha conseguido permanecer fiel aos símbolos do BUMBA. Esses símbolos-verdade; esses sonhos-vidas; essa fantasia-luta da qual sairá o único e inequívoco caminho da arte brasileira.*⁸⁰

Num tom romântico, Vieira concebe as manifestações populares como algo puro, legítimo, ausente de qualquer interferência estrangeira. A idéia de cultura popular aparece associada à noção de folclore, compreendido como sinônimo de brasilidade, em oposição ao estrangeirismo. É explícita também a intenção do diretor em mostrar que a peça *Bumba, meu queixada* se manteve fiel à representação do folguedo, reivindicando, assim, autenticidade para a peça.

Na perspectiva do TUOV, os temas da cultura popular deveriam conferir à peça uma estética, fazendo-se presentes na linguagem, como suporte para o texto teatral, nas músicas e inclusive na ação cênica. O teatro desenvolvido pelo grupo buscava também um público popular, como previsto nas seguintes premissas: “apresentação para operários em bairros da periferia”, “ingressos a preços reduzidos, mas a gratuidade só

⁷⁷ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 38.

⁷⁸ Nossas premissas básicas. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 56.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁸⁰ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 10

em casos excepcionais” e “apresentações para classe média, a preço normal, para garantia econômica do desenvolvimento do trabalho”.⁸¹

Tais diretrizes esboçam a audiência que o grupo Teatro União e Olho Vivo desejava alcançar, constituída por uma classe social determinada. Seus espectadores seriam trabalhadores assalariados e moradores da periferia da cidade de São Paulo. A prioridade era levar teatro à população marginalizada econômica e socialmente. Segundo César Vieira, esse público não tinha condições de frequentar os teatros do circuito comercial por dois motivos: o valor dos ingressos e a distância entre a moradia e os locais de apresentação.

Vieira comenta que o grupo acreditava que apenas a redução no valor dos ingressos não era suficiente para alcançar um público popular, pois essa iniciativa beneficiaria uma platéia de classe média (profissionais liberais e estudantes) que já frequentava o teatro. Para conquistar os populares era preciso ir além, era necessário deslocar as encenações para locais próximos às residências dos trabalhadores, os bairros periféricos.⁸²

Partindo do pressuposto de que “o artista vai onde o povo está”, o grupo priorizou a itinerância, apresentando-se principalmente em locais como escolas, associações de bairros, igrejas, sindicatos, praças e quadras esportivas na periferia paulistana. Esses ambientes nem sempre dispunham de condições ideais para a realização das encenações, mas mesmo diante de circunstâncias adversas, como falta de energia elétrica e espaço reduzido para montagem do cenário, o grupo improvisava e se organizava para o evento cênico.

O deslocamento do grupo se dava mediante convites feitos por entidades dos bairros. Apesar de a encenação dos espetáculos do Teatro União e Olho Vivo ser voltada para espaços alternativos, raramente o fenômeno teatral se desenvolvia no palco da rua⁸³. Em entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo em 1977, César Vieira enfatiza que o TUOV ao se referir a bairros populares, fala de

⁸¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 56.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 37.

⁸³ Sobre o teatro de rua é pertinente apresentar as contribuições de André Carreira a esse tema. O autor considera que o espaço cênico não pode ser a única referência para definir o teatro de rua, pois se trata de um conceito muito amplo que pode abranger uma infinidade de manifestações culturais realizadas ao ar livre. Nesse sentido, Carreira salienta a necessidade de atentar para outros elementos, como “a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; as características da convocação e do tipo de público concorrente”. CARREIRA, André. *Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos de 1980*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

bairros legitimamente populares, de bairros onde a gente vai encontrar o subemprego na sua – a população vivendo de subemprego, a população composta de nordestino, de baianos, que são então os bairros que ficam a seis, dez, oito quilômetros desses ditos bairros populares, quer dizer, bairros do lado de São Miguel Paulista, bairros como Sapopemba, Peruperi, Vila Remo, Jardim Nakamura, quer dizer bairros que não constam nem no mapa e nem em linhas de ônibus. Quer dizer, esses bairros, pra nós, são os verdadeiros bairros populares. Infelizmente, eles se classificam assim porque são os bairros onde não existe nenhuma condição de vida: sem água, sem esgoto, quer dizer sem calçamento, sem escola, sem assistência médica, sem nada. Esses são os bairros legitimamente populares, ou infelizmente populares.⁸⁴

Além da localização geográfica, Vieira toma, como parâmetros para a definição de bairro popular, fatores como as condições de infra-estrutura, incluindo saneamento básico, água, esgoto, asfalto e outros serviços essenciais como atendimento à saúde e escola. Comumente esses bairros eram habitados, na sua maioria, por imigrantes nordestinos.

Como mencionado anteriormente, durante a década de 1970, em São Paulo, outros grupos teatrais direcionavam suas atividades para a periferia da cidade, a exemplo do Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Galo de Briga, Núcleo Independente, Teatro Cordão e Teatro Truque e Traquejos (TTT).⁸⁵

A respeito da itinerância, Silvana Garcia salienta que essa prática permitia a circulação dos grupos em diferentes locais, atingindo assim um número maior de espectadores, mas apresentava fragilidade nas relações estabelecidas com o público, porque eles marcavam presença no bairro com apenas uma ou duas apresentações e não desenvolviam um vínculo mais duradouro com as comunidades. Foi com o intuito de estabelecer uma relação mais sedimentada com as classes populares que alguns grupos se instalaram em bairros periféricos de São Paulo. A experiência do Núcleo Expressão de Osasco é bem ilustrativa dessa postura. Fundado em 1972, a partir da iniciativa de Rubens Pignatari e Ricardo Dias, o grupo inaugurou, em 1974, sua sede em Osasco, onde realizava ensaios e espetáculos.⁸⁶ Já o Núcleo Independente se instalou num imóvel alugado da periferia, em São Miguel Paulista, e lá montou sua sede.⁸⁷

Abrir mão da itinerância e se organizar em um endereço fixo possibilitava aos grupos não só um lugar para realizar ensaios e reuniões, mas também para constituir no

⁸⁴ VIEIRA, César. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo, 1977.

⁸⁵ Cf. GARCIA, Silvana. *op. cit.*

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁸⁷ RIDENTI, Marcelo, *op. cit.*, p. 338.

bairro um espaço onde pudessem promover diversas atividades culturais. Sobre os objetivos dessas “casas de cultura”, Silvana Garcia fala que os grupos desejavam “suprir a carência de espaços culturais e de lazer da periferia, ao mesmo tempo em que pretendiam estimular os artistas locais. Desse modo, o grupo passa a ser gerenciador de um projeto de promoção e agitação cultural.”⁸⁸

Diferentemente dos núcleos Expressão e Independente, o TUOV não se fixou na periferia. Tinha sede localizada no bairro Pinheiros, onde se encontrava para ensaiar, realizar reuniões e guardar o material cênico. Sobre a opção do grupo, Vieira enfatiza que a “nossa estrutura não nos permitia estabelecermo-nos, em definitivo, no bairro. Nem essa era a nossa intenção. A isso se opunha a necessidade de cada um garantir, através do trabalho, a sua subsistência e em alguns casos a sobrevivência de sua família.”⁸⁹

Mesmo não se fixando em nenhum bairro da periferia, o grupo priorizava realizar um número mínimo de quatro apresentações em cada comunidade. Concentrar encenações numa mesma região era uma meta do Teatro União, pautada na crença de que o trabalho desenvolvido nessas circunstâncias “pudesse ter seqüência e desdobramento”⁹⁰ na comunidade.

As encenações do TUOV não ficaram restritas apenas aos bairros da periferia de São Paulo. No decorrer de sua trajetória, várias apresentações foram realizadas em teatros do circuito comercial, assim atendendo também a um público de classe média.

Segundo César Vieira, a venda de alguns espetáculos à classe média era necessária para custear a atividade do grupo na periferia. Tal prática foi denominada “tática Hobin Hood” – “tirar aqui para dar ali”⁹¹ – e representou o caminho encontrado para garantir a sobrevivência da companhia. O dinheiro arrecadado era utilizado para cobrir os gastos do grupo com transporte até os bairros, aquisição de materiais para cenário, figurino e outras despesas.

Avaliamos que as intenções de exhibir peças nesses locais iam além dos interesses financeiros relacionados à subsistência. Os espetáculos apresentados no circuito teatral davam visibilidade ao grupo no cenário nacional e internacional. Circular nesse espaço possibilitava ao TUOV transitar no meio intelectualizado, tornando públicas suas produções, suas perspectivas estéticas e temáticas. Inferimos também que

⁸⁸ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 52.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 51.

o grupo, ao se fazer presente nos lugares freqüentados pela classe média, desejava ser aceito pela crítica especializada e tornar notória a sua prática teatral.

O Teatro União e Olho Vivo também se apresentou no exterior, percorrendo vários países da América Latina, como Peru, Cuba, Panamá, Nicarágua e Equador, numa temporada de 30 dias, de dezembro de 1979 a 2 de janeiro de 1980, com a peça *Bumba, meu queixada* e o musical *América, nossa América*.⁹² Com os mesmos espetáculos, excursionou em 1981, num período de vinte dias, em Portugal e Angola. As apresentações aconteciam em teatros, ginásios esportivos e praças.⁹³

1.3 Diálogo com o passado em busca de referência

Com base nas intenções do Teatro União e Olho Vivo, constantes nas premissas básicas, nos depoimentos e nos textos apresentados anteriormente, podemos afirmar que o projeto político e estético de teatro popular do grupo contemplava a trilogia público, temática e linguagem: às camadas populares seriam direcionadas peças que enfatizariam suas condições de vida com discurso inspirado na cultura popular.

Entendemos que as diretrizes impulsionadoras desse projeto de teatro popular mantinham interlocução com outras experiências que propuseram, no passado, uma prática semelhante ao do grupo. Com base no conceito de tradição seletiva formulado por Williams⁹⁴, inferimos que o TUOV buscou na tradição, seja a do teatro popular ou a do engajado, elementos para compor a sua prática teatral. Nesse processo cultural, o que temos de ver

não é apenas ‘uma tradição’, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural. (...) a maioria das versões de “tradição” são radicalmente seletivas. De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e

⁹² Relatório sobre a temporada do Teatro União e Olho Vivo pela América Latina. Acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo.

⁹³ Sobre a visita a Portugal e Angola em 1981, o grupo registrou um levantamento, contendo informações de datas, cidades, locais e público de cada apresentação. Durante a excursão nesses países, o grupo concedeu entrevistas a canais de televisão e emissoras de rádio e participou também de vários debates com pessoas ligadas ao campo cultural.

⁹⁴ WILLIAMS, Raymond. Tradições, instituições e formações. In: *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

*práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados.*⁹⁵

No caso do TUOV, algumas noções permaneceram, outras foram apropriadas e articuladas com tendências do seu próprio tempo. É a partir dessa perspectiva que buscaremos compreender como o grupo Teatro União e Olho Vivo dialogou com outras iniciativas, tanto no Brasil quanto no exterior.

Numa temporalidade próxima à do TUOV, nas décadas de 1950 e 1960, as experiências do Teatro de Arena de São Paulo e do Centro Popular de Cultura (CPC) já apontavam para um teatro nacional e popular. Cada proposta apresentou, a seu modo, uma noção de teatro popular.

Criado em 1953 pelo diretor José Renato, o Teatro de Arena de São Paulo foi fechado em 1971, em função das imposições do regime militar, por meio do Ato Institucional nº5 e por dificuldades financeiras. Durante a sua trajetória, a companhia contou com a participação de vários artistas, como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, a partir da segunda metade da década de 1950.⁹⁶

O grupo propunha a construção de um teatro popular, alicerçado na produção de uma dramaturgia nacional e no público popular. Tomando esses elementos como norteadores da sua prática, encenou algumas peças, como *Eles não usam Black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), de Augusto Boal. Se por um lado, ele conseguiu o seu objetivo de levar para o palco temas da sociedade brasileira, com relação à platéia, não obteve o mesmo êxito. De acordo com um dos dissidentes do Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho, o grupo “era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares (...) não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para o seu trabalho.”⁹⁷

Sob o ponto de vista do dramaturgo, público popular era sinônimo de massa e esta o Arena não atingia. A crítica de Vianna é dirigida ao espaço limitado das encenações, nos quais não era possível acomodar mais de 150 pessoas. Quanto ao perfil

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 118-119.

⁹⁶ Sobre o Teatro de Arena há uma vasta historiografia. Destacamos: BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977; MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* (uma interpretação da cultura de esquerda). São Paulo: Proposta Editorial, 1982; GARCIA, Silvana (org.) *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.

⁹⁷ VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 93.

desse público, sabemos que era composto pela classe média, por estudantes e profissionais liberais.

A proposta do Teatro União e Olho Vivo, de trabalhar com temáticas nacionais, como mencionado anteriormente, aproxima-se da experiência do Teatro de Arena. Evidenciamos, ao longo da trajetória do TUOV que suas produções buscaram, nos acontecimentos nacionais, os assuntos para seus espetáculos. Vejamos como isso aparece na dramaturgia do TUOV.

A peça *Rei momo* (1972) dialogou com os fatos que desencadearam a vinda da coroa portuguesa, sua instalação no Brasil e a proclamação da república; *Bumba, meu queixada* (1979), com os movimentos grevistas das décadas de 1950, 1960 e 1970; *Morte aos brancos* (1984), com a dizimação das tribos indígenas guaranis na região do Sul do Brasil. Em *João Cândido do Brasil – A revolta da Chibata* (2001), houve interlocução com a Revolta da Chibata ocorrida em 1910, também conhecida na historiografia brasileira como Rebelião dos Marujos.

Levantamos a hipótese de que César Vieira é o idealizador dessa diretriz no interior do TUOV, pois em sua dramaturgia, produzida antes da formação do grupo, ele já sinalizava essa perspectiva temática. Em sua peça *O evangelho segundo Zebedeu*, Vieira discorre sobre Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos, ocorrida na Bahia no fim do século XIX, articulando as mensagens históricas à linguagem do circo e da literatura de cordel. É importante mencionar que o Teatro União contava com a participação da historiadora Laura Tetti, então companheira de César Vieira, que certamente contribuiu muito com a proposta da companhia.

Outra projeto de teatro popular forjado durante a década de 1960 foi o formulado pelo Centro Popular de Cultura (CPC) que, fundado em agosto de 1961 e pautado numa perspectiva vanguardista, buscava, por meio de diferentes linguagens, produzir uma arte revolucionária que suscitasse a consciência política do seu público. Traçavam-se metas tanto para o público a ser atingido quanto para a linguagem da produção artística.

O público popular, para o CPC, era sinônimo de massa e, para chegar até ele, fazia apresentações em praças, feiras, escolas — locais com grande aglomeração de pessoas. Em relação às peças, preferencialmente em tamanho reduzido, abordavam temas atuais com uma linguagem satírica e burlesca.

Apesar de terem em comum a característica de fazer teatro em ambientes não convencionais, União e CPC se diferenciavam por um aspecto: se para o CPC, as encenações poderiam ocorrer em áreas centrais da cidade, para o TUOV, havia um lugar

específico: a periferia da cidade. Nesse sentido, o grupo União e Olho Vivo marcou o lugar social do seu público, aquele ocupado pelos trabalhadores pobres.

Considerando as peculiaridades da dramaturgia de cada grupo, podemos afirmar que o Centro Popular de Cultura e o grupo Teatro União e Olho Vivo almejavam produzir teatro a partir de uma estética da cultura popular. Os dois grupos buscaram na literatura do cordel, no circo, elementos para compor suas peças. Exemplos disso são as peças *Auto dos 99%* (1962) do CPC e *Bumba, meu queixada* do TUOV; ambas dialogam com o cordel. Mencionamos também o texto dos ex-integrantes do CPC, Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*⁹⁸, encenado pelo grupo Opinião em 1966.

Há de se destacar que, antes das experiências citadas, outras iniciativas teatrais apontavam para uma dramaturgia nacional e popular. Destacamos a desenvolvida pelo Teatro Estudante de Pernambuco (TEP). Fundada no fim dos anos de 1940 e dirigido por Hermilo Borba Filho, a companhia propunha a teatralização de temáticas brasileiras. Para Borba, dever-se-ia produzir uma literatura dramática que falasse ao povo sobre suas vivências e seus problemas.

*O que se podia desejar agora, quando o teatro como arte é representado para o grosso público e aceito, seria a descoberta do teatro genuinamente brasileiro, isto é, de assuntos exclusivamente nacionais que bem tratados, tornar-se-iam universais. O campo é vasto e inexplorado. O teatro é uma arte essencialmente popular e, como tal, deve ser construído em termos de aceitação popular. Os seus temas devem ser tirados daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir. (...) O teatro brasileiro deve atuar sobre o público com a exaltação do carnaval e do futebol. É preciso lutarmos para que o teatro se torne também profundamente popular. E para isto um dos meios é buscar os temas e assuntos do povo.*⁹⁹

Além da temática nacional, o projeto de teatro popular do TEP propunha a apresentação de espetáculos a pessoas de baixa renda e, para isso, eles deveriam ser realizados em locais públicos como escolas, feiras, praças e fábricas.

O que o Teatro do Estudante pretende realizar é a redemocratização da arte cênica brasileira, partindo do princípio de que sendo o teatro uma arte do povo deve aproximar-se mais dos habitantes dos

⁹⁸ VIANNA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*. Coleção Teatro hoje. Rio de Janeiro: Civilização brasileira. 1966.

⁹⁹ BORBA FILHO, Hermilo. Teatro: arte do povo. *Arte em Revista*. São Paulo: Káirós, ano 2, n. 3, 1980, p. 61.

*subúrbios, da população que não pode pagar uma entrada cara nas casas de espetáculos e que os proveitos em benefício da arte dramática serão maiores levando-se o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro.*¹⁰⁰

Com o fim da experiência do Teatro do Estudante Pernambuco foi criado por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, em 1960, o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com projeto semelhante ao desenvolvido pelo TEP:

*Nosso teatro é popular. Mas, popular, para nós, não significa, de maneira nenhuma, nem fácil nem meramente político. (...) Fazer teatro popular não significa impor ao povo uma visão predeterminada do mundo, mas pulsar com a carne e o sangue de nosso povo de modo que insensivelmente, naturalmente, aquilo que o nosso teatro transfigure e clame em seu mistério seja o que o povo murmura sua seiva.*¹⁰¹

A partir do exposto, percebemos que o projeto político do Teatro União e Olho Vivo compartilha vários princípios defendidos pelo Teatro Estudante de Pernambuco. A busca de um público popular, no sentido de menos favorecido economicamente, a teatralização de enredos baseados no cotidiano desse espectador e a encenação em locais alternativos são pontos de convergência entre as duas perspectivas teatrais.

Cabe lembrar que a viúva de Hermilo Borba Filho, a pesquisadora e atriz Leda Alves, colaborou na criação de *Bumba, meu queixada* e que o processo de produção da peça, segundo consta nos documentos do TUOV, incluiu a leitura do texto “Apresentação do Bumba-meu-boi”, um capítulo da obra *Espetáculos populares do nordeste*¹⁰². Esses indícios nos levam a crer que os integrantes do TUOV dialogaram com as idéias de Borba, as quais circularam em São Paulo durante a década de 1960, notadamente por meio das relações estabelecidas entre o Teatro de Arena de São Paulo e o Teatro de Cultura Popular (TCP) de Pernambuco.¹⁰³

Reportando-nos às iniciativas de teatro popular fora do Brasil, evidenciamos a proposta de Erwin Piscator. Na Alemanha, no início dos anos 1920, diretamente influenciado pelo *agitprop* soviético, Piscator propôs transpor a realidade social para o palco. Na concepção do dramaturgo, o espetáculo teatral deveria assumir a função didática e fornecer, para o espectador, elementos para a luta política.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 60.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 65.

¹⁰² BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do nordeste*. São Paulo: Coleção Buriti, 1966.

¹⁰³ Ver TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, n. 1, v.1, Uberlândia, 1999, p. 29-33.

*Não se trata de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado. (...) Riscamos radicalmente a palavra “arte” do nosso programa; as nossas “peças” eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e “fazer política”.*¹⁰⁴

O teatro proposto por Piscator se fundamentava também na transformação do espaço cênico. Para falar aos proletários, em massa, os espetáculos deveriam ser apresentados em ambientes como praças e ruas. Muitas apresentações do seu grupo Teatro Proletário, fundado em parceria com Herman Schüller, foram realizadas na periferia de Berlim¹⁰⁵.

A “Revista Clamor Vermelho” exerceu forte influência na proposta de Piscator. No livro *Teatro político*, o dramaturgo fala da sua aproximação com essa experiência, segundo ele, motivada “por não conter uma narrativa contínua, pela divisão de episódios – todos significativos em si mesmos, pela falta de tensão dramática unívoca, pela possibilidade de um diálogo direto com o público; e também pelas possibilidades de “sínteses” rapidez expositiva.”¹⁰⁶

Destacadas algumas experiências no Brasil e no exterior, proponentes de uma arte cênica popular e engajada, julgamos oportuno abordar como alguns intelectuais compreendiam a concepção de teatro popular, no Brasil, durante os anos de 1970.

Maria Helena Kühner¹⁰⁷ põe em questão a noção de teatro popular, defendendo a idéia de que para se ter um teatro popular é preciso considerar três fatores: produção; distribuição e consumo. Para ela, não é possível falar em teatro popular, levando em conta apenas os locais onde são realizadas as encenações, e nem mesmo o público que assiste; é imprescindível a “busca de uma linguagem que seja realmente expressão de toda essa população marginalizada e meio de comunicação com a mesma.”¹⁰⁸ A autora critica algumas experiências teatrais brasileiras, como o CPC e o Teatro de Arena, porque

mascaram apenas o que seria autenticamente popular sob formas “populistas” ou popularescas, ou paternalismo pretensamente didático, ou intelectualismo disfarçado em mergulho antropológico nos mitos e costumes “primitivos”, ou uma pseudo-abertura só

¹⁰⁴ PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 51.

¹⁰⁵ Cf. GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁶ *Os começos de Piscator*. Apud: VIEIRA, Tháís Leão, *op. cit.*, 44.

¹⁰⁷ KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 102.

*manifesta em uma caridosa extensão do produto cultural a passivos consumidores dele em tudo distanciados.*¹⁰⁹

Sobre o teatro popular inspirado no folclore, Kühner assevera que é preciso atentar para as limitações dessa matriz temática, pois as manifestações folclóricas comportam elementos de dominação já cristalizados em nossa sociedade. Mas defende que “o folclore pode ser o ponto de partida”¹¹⁰ para se pensar numa dramaturgia popular que trate do homem simples e do seu cotidiano.

Com sustentação nesses fundamentos, Kühner e um grupo de teatro formado por operários de uma fábrica no Rio de Janeiro produziram o texto *Pedro Malazarte*. Nessa peça, a autora parte de uma figura folclórica para buscar nele e através dele “o próprio homem do povo, o que luta no dia-a-dia para a própria sobrevivência, com necessidades sempre maiores de recursos, o que o leva a improvisar, inventar, ‘dar um jeito’ e formar para si uma conduta que por vezes contorna problemas imediatos.”¹¹¹

Ponto de vista semelhante ao de Maria Helena Kühner foi apresentado pelo estudioso brasileiro Gerd Bornheim¹¹², para quem o teatro popular não se desenvolve apenas com políticas de redução no valor dos ingressos, ampliação dos edifícios teatrais e nem mesmo com a itinerância de espetáculos na periferia das cidades. O autor ressalta que é preciso problematizar o “conteúdo da arte” e aponta um

*esvaziamento progressivo de um tipo de espetáculo feito sob medida para um tipo de público, o burguês, e que está embasado em toda uma aparelhagem, desde a arquitetura teatral até Tennessee Williams, que é pertinente a uma classe e não poderia ser generalizada: a burguesia.*¹¹³

Em resumo, Bornheim sugere reavaliação dos temas abordados na literatura dramática. E para combater o “esvaziamento” temático que a arte vem enfrentando, ele defende a idéia de que o folclore seja uma fonte de inspiração para a dramaturgia popular, mas somente

na medida em que se o abandona; mero ponto de partida, o importante está no que se lhe acrescenta, na consciência crítica que

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 111.

¹¹¹ *Idem, ibidem*, p. 111.

¹¹² BORNHEIM, Gerd A. Sobre o teatro popular. *Revista Civilização Brasileira*. n. 10, Rio de Janeiro, 1979.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 137.

*permite instaurar a despeito de si mesmo. É nesse sentido que se faz necessário desmistificar o folclore. A sua aparente ingenuidade esconde invariavelmente uma realidade social já altamente estruturada, em que o campo dos senhores e dos servos se encontra perfeitamente bem delimitado; nessa perspectiva, o folclore é antes de tudo a expressão de um estado de opressão.*¹¹⁴

Na avaliação de Bornheim, o folclore só contribuirá com uma dramaturgia popular na medida em que for concebido de forma dinâmica e crítica, desvincilhado da idéia de pureza que o acompanha e dos elementos de dominação e segregação nele contidos. Foi com essas e outras experiências que Teatro União e Olho Vivo flertou, captando referências, no passado e no presente, para construir sua proposta de teatro popular.

1. 4 A interação do TUOV com o seu público: pré e pós-espetáculo

Dentro do seu projeto político e com interesse em atingir um público popular, o Teatro União e Olho Vivo buscava estabelecer uma relação mais próxima entre atores e platéia. A interação com a audiência se dava antes dos espetáculos, com a chegada do elenco no bairro. Nessa ocasião, membros da comunidade se juntavam aos atores do grupo e realizavam o trabalho de montagem do palco, da iluminação, do som e do cenário.¹¹⁵ Após a realização do evento teatral, o público era convidado a participar dos debates com os integrantes do TUOV. Para avaliarmos o perfil e as características desses bate-papos, iniciemos com os contratos firmados entre o grupo e a comunidade.

Em correspondências enviadas às entidades promotoras do evento¹¹⁶, o TUOV solicitava informações sobre as condições físicas do espaço onde seria realizado o espetáculo. Interessava saber o número de assentos, voltagem elétrica para instalação do som e iluminação. Requisitava também dados relativos às condições socioeconômicas do bairro: número de escolas, hospitais, poder aquisitivo e principais problemas da comunidade.¹¹⁷

O contrato fixava as atribuições dos promotores, como o custeio do lanche para o grupo e a publicidade dos espetáculos — para a divulgação na comunidade, o TUOV

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 149.

¹¹⁵ Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 92.

¹¹⁶ Contrato para apresentações de *Bumba, meu queixada* (modelo de contrato de espetáculos populares). In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 152 -154.

¹¹⁷ Durante a realização da pesquisa não encontramos nenhum relatório preenchido pela comunidade; chegamos apenas ao modelo formulado pelo grupo e enviado à entidade solicitante do espetáculo.

disponibilizava cartazes. Incluía também a obrigatoriedade de discussão com o público após as encenações e continha a seguinte orientação:

*Nesse debate se buscará uma forma com que o público em geral fale a maior parte do tempo, deixando à Entidade promotora e aos membros do TUOV a parte menor. O ideal nesses papos deve ser que o tema parta da peça e do que ela coloca para problemas gerais da comunidade local e nacional.*¹¹⁸

Ao promover bate-papos com o público, o grupo Teatro União e Olho Vivo pretendia estimular os espectadores a refletir sobre suas próprias condições sócio-culturais. A peça era colocada como ponto de partida para orientar as discussões relativas a questões do próprio bairro, como falta de saneamento básico e de escolas, que poderiam culminar em debates sobre problemáticas sociais mais abrangentes.

Avaliamos que o levantamento prévio das informações socioeconômicas do bairro auxiliava o grupo a direcionar os debates realizados com o público. Assim, caso a platéia não demonstrasse interesse em participar dos debates ou mesmo não mencionasse algum problema específico do bairro, os membros do TUOV poderiam colocar assuntos pertinentes à realidade desse público, além de dar oportunidade para os condutores do debate se posicionarem quanto a tais questões. Cabe ressaltar que esses colóquios nem sempre se desenvolveram com fluência, como revela César Vieira:

*Mesmo tentando seguir estas normas, os debates não se desenvolveram sempre fluentes e objetivos. Por vezes o papo não saía, outras ficava girando em ponto moto... Mas, de qualquer modo, são o retrato do que ocorreu e refletem, além das idéias que colocam, dificuldades que as coletividades têm para reunir-se e expressar seus pensamentos.*¹¹⁹

Pela explicação de Vieira, constatamos que nem todos os debates foram realizados com êxito; houve ocasiões em que o público não se interessou em participar das discussões propostas pelo TUOV. Na avaliação do dramaturgo, isso significava incapacidade de a população expressar seus anseios — explicação que inocenta o grupo e o espetáculo do insucesso da iniciativa. Mas na opinião da atriz Ana Lúcia, os debates de *Bumba, meu queixada* sempre foram bem-sucedidos:

¹¹⁸ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 153 e 154.

¹¹⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 118.

Os debates nessa época do Bumba, por exemplo, era uma coisa grandiosa né, Nery? Coisa de louco, ninguém ia embora, terminava o espetáculo, as pessoas não iam embora. Ah, vamos fazer o debate, o pessoal ficava, eles queriam o debate, eles queriam falar da peça e aí vinha para os assuntos deles também, né? Próximo do dia a dia, pro assunto do trabalho deles então a discussão, a questão era a greve né? Opressão essa coisa toda do patrão então era muito forte. Hoje a gente já sente que o debate é mais difícil de acontecer o público não tá mais tão, as pessoas então a gente acha que as pessoas talvez daquela época as pessoas tinham muito mais necessidade de falar né? Talvez exatamente pela liberdade de expressão era mais difícil né? Então as pessoas ficavam mais à vontade para falar.¹²⁰

Ana Lúcia descreve o interesse e a empolgação do público para participar das discussões realizadas após o espetáculo *Bumba, meu queixada*. Para a atriz, o sucesso tinha a ver com os temas — greve, opressão, patrão — problematizados pela peça. Ela faz um paralelo dos debates promovidos pelo grupo no presente e no passado e considera que os desenvolvidos na década de 1970 eram mais acalorados, por causa das circunstâncias políticas proibitivas daquele período.

A exposição de temas candentes na sociedade e de transtornos enfrentados nos subúrbios acabava motivando nas comunidades o interesse pelos espetáculos e pelo esquema de trabalho do TUOV.

Algumas comunidades queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e depois, durante o debate das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, a fundação de uma sociedade de amigos de bairro, etc.¹²¹

Essa fala de Vieira aponta para o fato de que muitas comunidades solicitavam a encenação do espetáculo com o intuito de aglutinar o maior número de pessoas possível, incitando-as ao debate e mobilizando-as para resolver problemas por elas vivenciados.

Após a encenação da peça, o grupo abria espaço para troca de idéias sobre o espetáculo. Na terceira edição do livro *Em busca de um teatro popular* foram publicados registros de dois debates públicos ocorridos em 1980, um na Sociedade de Amigos do Bairro Jardim D' Ávila e outro em uma igreja na Vila Industrial.

¹²⁰ Entrevista de Ana Lúcia Silva concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo – SP, 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

¹²¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 52.

Grupo 1 – O problema de vocês aqui interessa muito para nós. Eu queria fazer uma pergunta... Saber o que vocês acharam do personagem...Então vou perguntar: O que vocês acharam do engenheiro da peça? Não do elemento do grupo, o ator. Mas o engenheiro da peça. Ele fez o papel de um cabra bacana? De um cara bom? Responde ai? Qualquer companheiro... O engenheiro, na peça ta lá na fábrica e tal... Alguém queria falar alguma coisa? Se ele foi um cara bom na peça, se ele agiu bem ou mal? Quem quer fala alguma coisa?

Público 1 – Eu acho que o engenheiro apresentou bem o que a maioria dos engenheiros perversos com os operários, que não dá satisfação. Como engenheiro ele foi o que o engenheiro são hoje em dia. Que está do lado do patrão, certo?

Público 2 – Eu tive pensando nos bóias-frias, e o fato de o autor ter usado os porquinhos como personagens.

Público 3 – Em relação aos bóias-frias, geralmente queixadas, né? Queixada vai para a cidade, pega pra trabalha o bóia-fria. Explora, que geralmente alicia o bóia-fria nas cidades e principalmente no interior. Eu fiz essa ligação.

Público 1 – Seria o caso dos operários de unir? É isso que quer dizer?

Público 3 – Exato. Os operários tudo junto, nem a onça pode mais.¹²²

Um membro do TUOV inicia a conversa, assinalando as diferenças entre ator e personagem, e coloca como ponto de partida para o debate a postura do engenheiro na peça. O público 1 faz uma analogia dos temas com o seu cotidiano, percebendo uma aproximação da figura representada no teatro com o engenheiro na vida comum desse espectador. A partir de reflexões estimuladas pelo espetáculo, a platéia aborda problemas vivenciados pela comunidade:

Público 2 – Aqui nós temos um grupo e estamos desenvolvendo um trabalho contra um motel que está se instalando no bairro. Muita gente fala! Pó, o que é que tem um motel? Não pelo motel em si, que é uma coisa que não vai acabar, mas pelo fato.... Se fosse no jardim América não colocariam um motel numa zona residencial, como estão colocando aqui.¹²³

Após o espectador colocar o problema da construção do motel no bairro, outras pessoas da platéia também se posicionam contra o empreendimento, deixando claro o seu ponto de vista; em vários momentos dessa fala é mencionada a importância da união da comunidade para solucionar esse dilema.

¹²² Debate realizado em 16/03/1980 após a apresentação de *Bumba, meu queixa* em uma igreja na Vila Industrial, com um público de aproximadamente 210 pessoas; publicado In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 185 e 186.

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 187 e 188.

No decorrer desse debate, um espectador avalia ser muito oportuno o momento da apresentação de *Bumba, meu queixada* no seu bairro, pois a temática da greve discutida na peça tinha relação direta com a vivência dos trabalhadores naquele período.

Público X – *Eu acho que a peça, a mensagem da peça chega numa hora muito importante prá gente aqui. Que a classe dos metalúrgicos de Osasco, São Paulo, Guarulhos, agora vão entrar em plena campanha salarial, então em cima do que ele colocou, em cima da mensagem que a peça prega de organização, acho que chega bem numa hora exata da gente também se organizar em apoio aos metalúrgicos, agora de Osasco, São Paulo e Guarulhos e ajudar eles na greve...mas se pintar a greve acho que chega numa hora boa da gente se unir, quem não é metalúrgico, quem é filho de metalúrgico, chegar numa “puta” força.*¹²⁴

Outras questões levantadas são pertinentes à produção cênica da peça, como a apresentada pelos públicos III, VIII e XI.

Público IX – *Eu queria saber porque as bolas foram atiradas a um só boneco?*

Público III- *Se você põe um Pelé, um Roberto Carlos e um político é evidente que vão preferir o político. Agora se pões dois políticos e um Roberto Carlos no meio, aí talvez...Poderia ser um político de um lado e do outro lado.*

Grupo III – *Você acha que os três bonecos devem ser políticos?*

Público III - *É, eu concordaria que pelo menos dois.*

Grupo I – *A companheira aqui quer falar.*

Público XI (mulher) – *Eu acho que os três bonecos aí, eu em primeiro lugar atiraria a bola no Belé e depois no Baluf, porque ele já está muito batido. Agora eu acho que não tem que dizer em quem vai atirar, se é Bigueiredo, não precisa colocar feição de gente.*

Grupo III – *Quer dizer que não se daria nome aos bonecos, se daria só na hora que vai atirar a bola, ele escolhe o personagem, o nome?*

Público VIII – *Não tem aquele programa de televisão, “Pra quem você tira o chapéu?” Então, era perguntar, em quem você atiraria uma bola? Então a pessoa fala.*

Público II – *É que nem no caso do Belé. Ali, normalmente, qualquer pessoa, eu ainda falei para minha esposa: eu vou jogar a bola no Belé. E ela falou: Ah, vai bater no pelé? Eu vou falei, ele nem jogou no palmeiras mesmo, que eu sou palmerense, né?*

Público XII - *É, no caso, eu joguei no Baluf, porque era o único político que tinha lá, mas se tivesse um ministro eu teria jogado nele. Se tivesse o ministro Abi Acckel, não é ele quem faz as leis? Se ele tivesse aí, eu atiraria nele.*¹²⁵

¹²⁴ Debate realizado em 05/10/1980 após a apresentação de *Bumba, meu queixa* na Sociedade Amigos do Bairro Jardim D’ Ávila, com público de aproximadamente 400 pessoas; publicado *In: VIEIRA, César, op. cit.*, 1981, p. 192.

¹²⁵ *Idem, Ibidem*, p. 194 e 195.

Notamos, a partir das observações do público, que os nomes propostos pelo grupo aos bonecos de madeira não agradaram muito a platéia, que sugeriu outros ou a inclusão de pelo menos mais um que fizesse referência a algum político. Há também a sugestão de um espectador para que os bonecos não tivessem nomes fixos, pois, desse modo, cada indivíduo que assiste à peça poderia identificá-los de acordo com sua percepção. Já no que diz respeito à proximidade dos atores com a platéia, a avaliação do público é positiva.

***Público VI** – Eu queria falar uma coisa muito importante. Fica muito difícil, eu pelo menos nunca assisti em nenhuma peça de teatro, a aproximação dos atores com o público que nem vocês. Os atores vêm, se comunicam com o povo, tem aquele calor humano, pegam na mão do povo, então o povo se aproxima mais dos atores, então o povo sente se assim, a coisa mais real. Isso dificilmente a vê numa peça, eu nunca vi.*¹²⁶

Esses debates permitiam ao grupo avaliar a recepção da peça pelo público e, a partir das observações feitas, reformular alguma passagem das cenas que não foi bem aceita, bem como auxiliavam o TUOV a refletir sobre sua prática teatral. Os membros do grupo também apostavam na eficácia da dinâmica de trabalho que abria espaços para discutir e polemizar questões sociais e políticas de âmbito local e nacional.

A busca de uma relação mais próxima com o público não foi uma prática circunscrita apenas à atividade teatral do Teatro União e Olho Vivo. A grande maioria dos grupos teatrais que atuaram na periferia da cidade de São Paulo na década de 1970 tinha o mesmo propósito.

O estudo de Silvana Garcia sobre os grupos teatrais de São Paulo evidencia que os modos de se relacionar com o público variavam de acordo com o projeto político de cada grupo. Ela destaca a experiência do Grupo de Teatro Forja, que ouvia os espectadores durante sua pesquisa temática para as peças. Outros grupos, como o Núcleo Independente, convidavam membros da comunidade para assistir ao ensaio da montagem, pois assim poderia avaliar a receptividade do espetáculo antes da estréia. Era comum entre esses grupos a realização de debates após as apresentações.¹²⁷

¹²⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 193.

¹²⁷ Sobre a especificidade de cada grupo, Garcia esclarece: “Já o TTT procura integrar mais organicamente o momento do debate com o todo do espetáculo, adotando uma dinâmica completamente diferente com relação à do TUOV. Depois de várias tentativas de debate aberto com todo mundo, o grupo

Essa troca de idéias constituía prática recorrente em grande parte das companhias teatrais paulistas dos anos de 1970, mas os objetivos dela variavam de grupo para grupo, como salienta Celso Frateschi, membro do Núcleo Independente:

*Às vezes, a gente saía xingando os debatedores. Eles usavam um tom professoral, virava uma aula. “O xerife parece com quem? Restringir todo o trabalho que a gente fazia a isso! Você não tinha o menor controle do processo. O César Vieira dizia: “é importante discutir a falta de esgoto do bairro? Então, vamos apresentar um espetáculo lá, pra juntar gente e aí se discute o esgoto”. Eu não! Eu lá vou convocar o pessoal pra discutir esgoto.*¹²⁸

Frateschi discordava da proposta de César Vieira submeter o trabalho do TUOV aos interesses dos movimentos sociais. Nesse ponto, a dinâmica do seu grupo destoava do projeto político do Teatro União e Olho Vivo. Já o grupo Truques, Traquejos e Teatro (TTT), adotando uma perspectiva semelhante à do Núcleo Independente, declarava:

*A arte, apesar de refletir as condições sociais de uma determinada época, não deve ir a reboque dos fluxos e refluxos dos movimentos sociais. Nós nos colocamos como trabalhadores de cultura e vemos o teatro não só como uma necessidade política e social, mas principalmente, como uma exigência estética.*¹²⁹

As diferentes formas de fazer teatro sinalizavam o interesse de cada grupo em marcar o seu lugar social: o TUOV colocava a sua prática teatral a serviço dos movimentos sociais, enquanto o TTT e o Núcleo Independente propunham relativa autonomia em relação aos interesses dessas organizações sociais. Silvana Garcia, ao refletir sobre a natureza da relação com a comunidade, divide os grupos em dois blocos: para uma parte deles, “a agitação cultural preserva um valor em si mas, principalmente, deve servir de ponte para uma tentativa de resposta (reação) à situação política. Para outro bloco, a mobilização cultural, dada as circunstâncias, já é, em si, uma resposta”.¹³⁰

Após as apresentações de *Bumba, meu queixada* nos bairros da periferia, o TUOV solicitava, à entidade promotora do evento, a elaboração de um relatório,

optou por uma dinâmica mais corpo-a-corpo, numa relação quase interpessoal entre atores e espectadores, que se inicia antes mesmo de começar o espetáculo.” GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 187.

¹²⁸ FRATESCHI, Celso. Entrevista, *Revista Teatro*, p. 11. *Apud* GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 188.

¹²⁹ Truques, Traquejos e Teatro, documento de divulgação, 1980. *Apud* GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 180.

¹³⁰ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 188.

formulado a partir de questões que o próprio grupo enviava antecipadamente como roteiro a ser seguido. Tal prática não pressupunha liberdade para a comunidade relatar o que julgava interessante, porque o guia de perguntas já conduzia para determinadas respostas. A intenção era coletar informações sobre aspectos pontuais, como podemos constatar a partir do modelo de relatório que aparece no livro *Em busca de um teatro popular*¹³¹:

*a) - Tudo que ocorreu no bairro que possa ser relacionado com a nossa passagem; b) – Houve modificação na entidade que nos convidou? O que se falou em conversas? Foi criada alguma entidade ou novo departamento em entidades do bairro? Foi reforçada ou discutida a atuação de entidades do bairro? Se discutiu sobre Sindicatos, problemas locais ou gerais? Existe grupo de teatro no local? Qual a reação dos membros do grupo de teatro local com relação à passagem do TUOV? c) – Especificar alguma coisa que acharem importante.*¹³²

Dos relatórios encaminhados ao grupo pela comunidade, dois foram publicados no livro de Vieira: um elaborado pela Sociedade Amigos de Bairro da Vila Esperança (Save) e o outro pela Sociedade Amigos do Bairro Jardim D'Ávila. No primeiro¹³³ consta que, após a encenação de *Bumba, meu queixada*, muita coisa mudou no bairro; as pessoas passaram a procurar mais a Save, apresentando-se mais dispostas a colaborar e trabalhar junto à associação; a diretoria insinou a criação de um grupo de teatro no local. Além dessas colocações, são tecidos intensos elogios à peça *Bumba, meu queixada* e ao grupo, demonstrando interesse em novas apresentações do TUOV.

No segundo, a entidade promotora do evento declara ter sido muito elogiada pela iniciativa de levar um grupo de teatro a uma comunidade onde muitas pessoas nunca haviam assistido a um espetáculo. O relator destaca que houve “o início da mobilização dos moradores em torno da sociedade”¹³⁴, mas não entra em detalhes sobre isso. Dessa forma, acreditamos que esses relatórios contribuía para o grupo avaliar o trabalho desenvolvido, permitindo assim auferir se os seus objetivos foram alcançados.

¹³¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 183.

¹³² Pedido de relatório à comunidade que promove o espetáculo. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 178.

¹³³ Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 183.

¹³⁴ Relatório da comunidade. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, p. 184.

1. 5 A carpintaria teatral do grupo Teatro União e Olho Vivo

A prática teatral do Teatro União e Olho Vivo se estruturou nos princípios da coletividade e, nessa perspectiva, o trabalho do grupo, desde a montagem do espetáculo até as decisões de cunho administrativo, passava pela contribuição de todos os seus membros. A atividade coletiva foi organizada a partir de um organograma de funcionamento que racionalizava as frentes (comissões) de trabalho dentro da visão grupal, como mostra a figura abaixo.

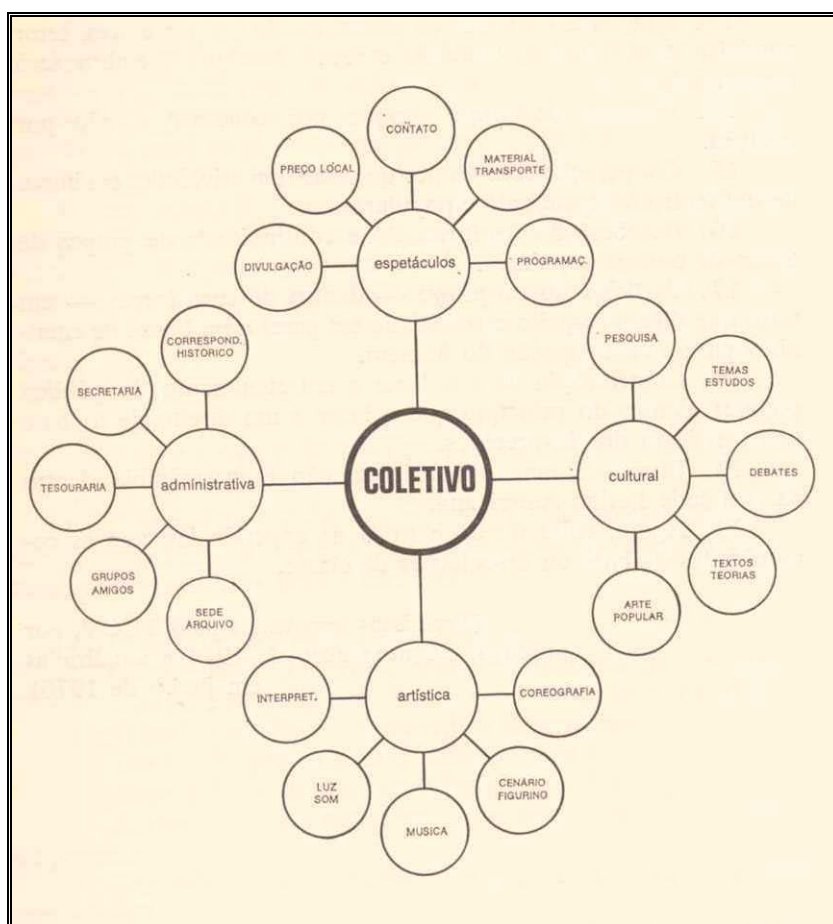


Figura 1 - Organograma de trabalho do Teatro União e Olho Vivo.

Fonte: VIEIRA, César, 1981, p. 58.

Ao observarmos o esquema, evidenciamos que o grupo partia de um núcleo maior, o coletivo, dividido em quatro comissões – espetáculos, cultural, administrativa e artística – que, por sua vez, desdobravam-se em cinco subdivisões, correspondentes às atividades desenvolvidas. A comissão cultural era responsável pelo trabalho de

pesquisa, escolha de temas, leituras e estudos sobre arte popular e teorias teatrais, debates e produção do texto teatral, enquanto a artística coordenava coreografia, produção do cenário, figurino, música, iluminação, som e interpretação. A comissão administrativa organizava as instalações da sede, do arquivo, da tesouraria, da secretaria, da correspondência, sendo também responsável pelas questões burocráticas. As atividades de divulgação e o estabelecimento de contato entre grupo e entidade interessada em promover o espetáculo ficavam a cargo da comissão de espetáculo, também encarregada da organização dos materiais de cena, da infra-estrutura e do meio de transporte para locomoção do grupo.

Tomaremos como ponto de partida, para refletirmos sobre as especificidades da dramaturgia coletiva do Teatro União e Olho Vivo, a peça *Bumba, meu queixada*, a primeira produção coletiva do grupo. O trabalho de elaboração durou aproximadamente três anos. Após a escolha do tema – a greve e o bumba-meu-boi –, todos os membros do grupo iniciaram uma pesquisa bibliográfica¹³⁵ sobre a temática e, simultaneamente a esse estudo, realizaram entrevistas com operários envolvidos nos movimentos grevistas de Perus (1960 e 1970), Osasco e Contagem (1968), ABC Paulista (1978) e São Paulo (1979). Depois do levantamento de informações, eles se reuniam para debater e socializar as idéias, que em seguida eram formalizadas em fichas dramáticas (figura 2).

¹³⁵ Da bibliografia pesquisada pelo grupo para elaboração de *Bumba, meu queixada*, constam livros, jornais, revistas e entrevistas – *Diário de greve* – Ruy Veiga, *Os companheiros de São Paulo* – Paula Beiguelman, *As greves de Contagem e Osasco* – Francisco Wefort de Matos, *O movimento operário – Cadernos trabalhistas da Unicamp*, *Greve na fábrica* – Robert Linhart, “Apresentação do Bumba, meu boi” – Hermilo Borba Filho, *O Boi no pé de Cajarana* – José da Costa Leite, *O misterioso boi dos afogados* – Capitão de Boi Antônio Pereira. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 81 e 82.

TUOV - Teatro União e Olho Vivo
Ficha Dramática (modelo)

Os Queixadas - Bumba, Meu Queixada

Fonte..... Data.....

Assunto..... Data.....

Personagens

- Perus
 - Osasco
 - Contagem
 - Outros

Texto Dramático e(ou) Casos Pitorescos
 Contexto

TEXTO

Depoimento
 Diálogo
 Descrição
 Estatística

Responsável pela Ficha:.....

Data:..... Local:.....

Figura 2 - Modelo de ficha dramática do TUOV

Fonte: VIEIRA, César, 1981, p. 166

A ficha dramática, “posta em prática por sugestão do companheiro – mecânico e compositor – já falecido, Vitor Bortolucci Jr”¹³⁶, constituía

uma pequena síntese de um fato, um pronunciamento ou de uma narrativa. Nesta “ficha” catalogava-se o evento registrando, sua data, autor, fonte etc..., de conformidade com sua valoração dramática. Anotavam-se sugestões para personagens, cenas, conflitos e demais eventos que pudessem ser úteis à redação do texto.

¹³⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 8 e 9.

*Foram feitas para o Bumba, meu queixada aproximadamente 500 fichas.*¹³⁷

Em entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo em 11 de julho de 2003, César Vieira esclareceu que a comissão responsável pela dramaturgia trabalhava a partir dos quadros dramáticos contidos nas fichas, mas não participava da elaboração delas. Isso porque, segundo ele, o dramaturgo tenderia a colocar seu ponto de vista no enredo e, para conservar os interesses do coletivo, deveria redigir o texto a partir das intenções colocadas por outros membros do TUOV.

Por mais que Vieira defendesse a idéia de soberania dos interesses do grupo, não podemos deixar de considerar que, durante a feitura da peça, as preferências estéticas e ideológicas do dramaturgo foram diluídas na escritura dramaturgica. Em outras palavras, é impossível falar em textos imparciais, objetivos, que não tenham influência de seu autor, mesmo que o trabalho de César Vieira fosse apenas estruturar cenicamente as propostas das fichas dramáticas.

Nesse contexto, importa destacar a distinção entre criação coletiva e trabalho coletivo feita por César Vieira:

*Desde o início o grupo havia estabelecido a diferença entre “Criação Coletiva” e “Trabalho Coletivo”. Criação coletiva é o trabalho total: escolha do tema, pesquisa, estruturação da peça, escolha de personagens, redação e montagem coletivas. Trabalho Coletivo é, para nós, a realização conjunta da maior parte desses itens. O “Olho Vivo” no “Bumba, meu queixada” realizou um trabalho coletivo. Escolheu em conjunto o tema, a estrutura, os conflitos e personagens da peça. Passou essas coordenadas para a Comissão de dramaturgia que apresentou um texto inicial, quase apenas um projeto.*¹³⁸

Na leitura do trecho acima denota que o coletivo participava de grande parte da produção, como a escolha do tema da peça, o trabalho de pesquisa, a realização de leituras e o levantamento de informações sobre o assunto a ser abordado no espetáculo. Os resultados desse trabalho eram repassados à equipe de dramaturgia — vinculada à comissão cultural, segundo o organograma —, encarregada de redigir o texto dramático com base nos dados coletados e composta de no máximo dois membros, sob direção de César Vieira — liderança provavelmente conquistada graças à sua trajetória e à formação na área teatral.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 8 e 9.

¹³⁸ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 9.

Apesar de o grupo se pautar no princípio na coletividade, os textos teatrais são assinados por Vieira. Em algumas produções do Teatro União e Olho Vivo consta a informação “trabalho coletivo”, porém, mesmo nesses casos, o nome do dramaturgo aparece em destaque. O diretor justifica:

*O pessoal do Olho Vivo acha por bem, não eu, inclusive nos cartazes não tem o nome César Vieira, que se colocasse César Vieira como promoção e como facilidade para obter verbas por causa do currículo de autor e tal, então ficou trabalho coletivo com texto base de César Vieira, nos cartazes e programas primeiros não tem isso.*¹³⁹

É perceptível o centralismo em torno da pessoa de César Vieira, para quem a evidência dada ao seu nome no setor de dramaturgia do grupo era uma estratégia do TUOV para facilitar a obtenção de recursos.

A evidência autoral de César Vieira nas peças do TUOV pode ser compreendida a partir das discussões teóricas no campo da história do teatro. As formulações de Jean-Jacques Roubine¹⁴⁰ sobre o textocentrismo nos ajudam a compreender a postura de Vieira. De acordo com Roubine, desde o século XVII se instituiu uma hierarquização dentro da produção teatral, tendo o texto o lugar de maior prestígio, colocando em segundo plano o cenógrafo e o ator.

*Em suma, o teatro não escapará mais de uma hierarquização das competências, em cujo topo ficarão o autor e a vedete (sendo que o encenador só ascenderá a essa posição dominante no século XX). A seguir, descendo a escala, encontramos aquelas cuja atividade é ainda tida como artística: os atores, que podem eventualmente conquistar o status do estrelato (ou revelar-se como diretores), os artesãos, cenógrafos e figurinistas, e finalmente, no degrau mais baixo, os técnico: iluminadores, maquinistas, maquiladores...*¹⁴¹

Roubine destaca que ainda no século XX convivíamos tanto com iniciativas que reforçavam o textocentrismo, quanto com outras que questionavam essa tendência. “Na mesma época – os primeiros 30 anos do século, mais ou menos – Craig¹⁴² e Artud¹⁴³

¹³⁹ VIEIRA, César. Entrevista concedida à Divisão de Pesquisa do Centro Cultural São Paulo Arquivo Multimeios – 11 de julho de 2003.

¹⁴⁰ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 1982.

¹⁴¹ *Idem, Ibidem*, p. 44.

¹⁴² O teatrólogo britânico Edward Gordon Craig foi figura marcantes na história do teatro ocidental do século XX. A busca de Craig era penetrar no cerne do mistério teatral. Com sua concepção teatral caracterizada por um peculiar antinaturalismo e pureza cenográfica, levou notável renovação aos palcos europeus no século XX.

negaram o lugar dominante que se pretendia atribuir ao texto no conjunto da realização, enquanto Copeau¹⁴⁴ e Dullin¹⁴⁵ lhe renovavam, com grande ênfase, num juramento de obediência.”¹⁴⁶

A partir dos depoimentos de Vieira e das contribuições de Roubine, conseguimos captar certa tendência ao textocentrismo no Teatro União e Olho Vivo, já que havia uma supervalorização do texto dramático que centrava as atenções na figura do autor, ficando as atividades artísticas e técnicas em patamares inferiores de prestígio. Basta observar o cartaz da peça *Bumba, meu queixada* (figura 3) para verificar o destaque dado à autoria do texto-base.

¹⁴³ Antonin Artaud foi um dramaturgo francês de aspirações anarquistas. Sua obra *O teatro e seu duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX. Ler ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes: 1993.

¹⁴⁴ O dramaturgo francês Jacques Copeau era contrário à frágil posição do ator, que era visto como uma peça decorativa da produção no teatro comercial. Apoiava os críticos do naturalismo, quando estes diziam que a arte não se reduzia à exposição do natural e sim à revelação do real.

¹⁴⁵ Charles Dullin foi um dramaturgo francês que atuou com Jacques Copeau e fundou em 1921 o Atelier, um laboratório de pesquisa dramática. Buscando organizar uma metodologia que conduzisse à sinceridade do ator, preconizava a improvisação teatral como o caminho por excelência para que o aluno descobrisse seus próprios recursos expressivos.

¹⁴⁶ ROUBINE, Jean-Jacques, *op. cit.*, 1982, p. 45.

“BUMBA, MEU QUEIXADA”

TRABALHO COLETIVO

TEXTO BASE
César Vieira

COORDENAÇÃO DE DIREÇÃO
Laura Tetti

COORDENAÇÃO MUSICAL
José Maria Giroldo

ESTRUTURA DO ESPETÁCULO: BUMBA, MEU BOI
TEMA: GREVES-PERÚS, OSASCO, CONTAGEM E ABCD
ESTRÉIA: TEATRO EXPRESSÃO - Novembro 79 - OSASCO

CÉSAR VIEIRA
(nome artístico de Idíbal Piveta - advogado de presos políticos)
melhor autor Nacional - 1971, APCA
melhor autor Popular - 1973, APCA
prêmio seminário Carioca de Dramaturgia - 1971
prêmio Teatro “El Galpón” - Uruguai - 1971
prêmio Anchieta de Teatro - 1978
jurado do Prêmio Casa de Las Américas - Havana, Cuba - 1979

LAURA TETTI
melhor atriz do Festival Mundial de Teatro - Polónia - 1973
revelação de figurino - 1973 - APCA
indicação - melhor Direção - 1978 - “Mambembe” - SNT

JOSÉ MARIA GIROLDO
prêmio: 1º Festival de Música Popular Brasileira - TV Tupi
vencedor do 1º FEMBE de São José dos Campos
gravações: RCA Victor e Marcus Pereira

CENAS DA PEÇA

1ª CENA
1) APRESENTAÇÃO DAS FIGURAS DO “BUMBA, MEU BOI”.
Capitão, Mateus, Bustão, Catarina, Caboclo do Arco, Vaqueiro, Pastorinha, Cantadeira, Engenheiro, Maria da Ema, Valente Tutunqué, Babau, Caipora, Mané Gostoso (Mané Pequeno) e o BOI.
2) **A BILHA DA VERDADE:** quem tem bom caráter só vai beber leite e mel, quem tem mau caráter vai sentir gosto de água ou bosta.

2ª CENA:
1) APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS DO “PARQUE ARCO IRIS”:
Mecânico, pipoqueira, cigana, empregados do Parque, Seu Kong, Bufalo Bill, Zé do Baroto, Anunciador e Engenheiro.
2) **BRIGA:** Os donos (patrões) do parque contra os empregados do Parque.

3ª CENA:
A HISTÓRIA DOS “QUEIXADAS”.

4ª CENA
A GREVE.

5ª CENA
1) TESTAMENTO DO BOI
2) DECISÕES que os empregados do Parque podem tomar:
— IR À JUSTIÇA DO TRABALHO
— ARREBENTAR O PARQUE E DEPOIS TOMÁ-LO
— REUNIR-SE, DISCUTIR, ORGANIZAR-SE E DEPOIS AGIR. (SINDICATO, ETC...)
3) *O Elenco da peça canta a música: “QUEM VAI QUERER SUA VIDA MUDAR?”*
4) **DEBATE:**
— sobre a comunidade do balero
— sobre sindicato
— sobre o País, etc, etc...

O TRABALHO COLETIVO DO BUMBA, MEU QUEIXADA levou dois anos e meio. Foram estudados dezenas de livros e foi feita enorme pesquisa. Na parte do “Bumba” foram de imensa ajuda a obra completa de HERMILO BORBA FILHO e trabalho do Capitão de Bumba, meu boi, do Recife, Antonio Pereira. No lado das Greves auxiliaram sobre maneira os depoimentos de Luiz Ignácio da Silva (Lula), Manoel Dias do Nascimento (Mané - que é personagem da peça), Mario Carvalho de Jesus e João Breno.

Fig. 3 - Cartaz da peça *Bumba, meu queixada*.¹⁴⁷

Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

¹⁴⁷ *Bumba meu queixada*. 1979. Cartaz, offset, 32 x 44 cm.

O cartaz, produzido para a apresentação do espetáculo *Bumba, meu queixada* no teatro do Núcleo Expressão de Osasco, foi impresso em papel branco, com uma marca d'água que registra a imagem do bumba-meu-boi, o nome do grupo e o título da peça, que também aparece no topo, seguida pela identificação dos coordenadores musical e de direção: José Maria Giroldo e Laura Tetti, respectivamente. No centro, entre as duas coordenações, destaca-se com letra maior a autoria do texto-base atribuída a César Vieira. Abaixo, em espaços retangulares cercados, são colocados outros dados, como tema, estrutura do espetáculo, local de estréia e sinopse das cenas. À esquerda do leitor e acima das informações sobre “o trabalho coletivo”, detalhes sobre a trajetória do autor:

*César Vieira (nome artístico de Idibail Piveta – advogado de presos políticos), melhor autor nacional – 1971, APCA, melhor autor popular – 1973, APCA, prêmio seminário carioca de dramaturgia – 1971, prêmio Teatro ‘El Galpón’ – Uruguai – 1971, prêmio Anchieta de Teatro – 1978, jurado do prêmio Casa de Lãs Américas – Havana, Cuba, 1979.*¹⁴⁸

Visto que esse cartaz, embora representasse um meio de comunicação de massa, não foi dirigido para o público da periferia, podemos inferir que o destaque dado à trajetória de Vieira serviu para conferir prestígio ao grupo no meio teatral, bem como legitimar o trabalho do TUOV no sentido de ser aceito por um público de classe média e intelectualizada.

Conforme a documentação pesquisada, para o espetáculo *Bumba, meu queixada* foram elaborados dois modelos de cartaz. Para os demais espetáculos realizados nos bairros populares da capital paulista, o grupo utilizava um formato diferente, como mostrado na figura 4. Com letras impressas sem muito cuidado estético, na parte superior aparece o nome do grupo e o título da peça. Na parte inferior do cartaz há espaços a serem preenchidos com data, local e horário das apresentações. Não é preciso ser exímio leitor nem dono de gráfica para notar as diferenças entre os cartazes que correspondem às figuras 3 e 4 e perceber que o material destinado à divulgação nos subúrbios era muito menos elaborado e tinha custo bem menor, além de constituir um modelo padrão que poderia ser utilizado em várias apresentações.

¹⁴⁸ Informações contidas no cartaz de estréia da peça *Bumba, meu queixada*.

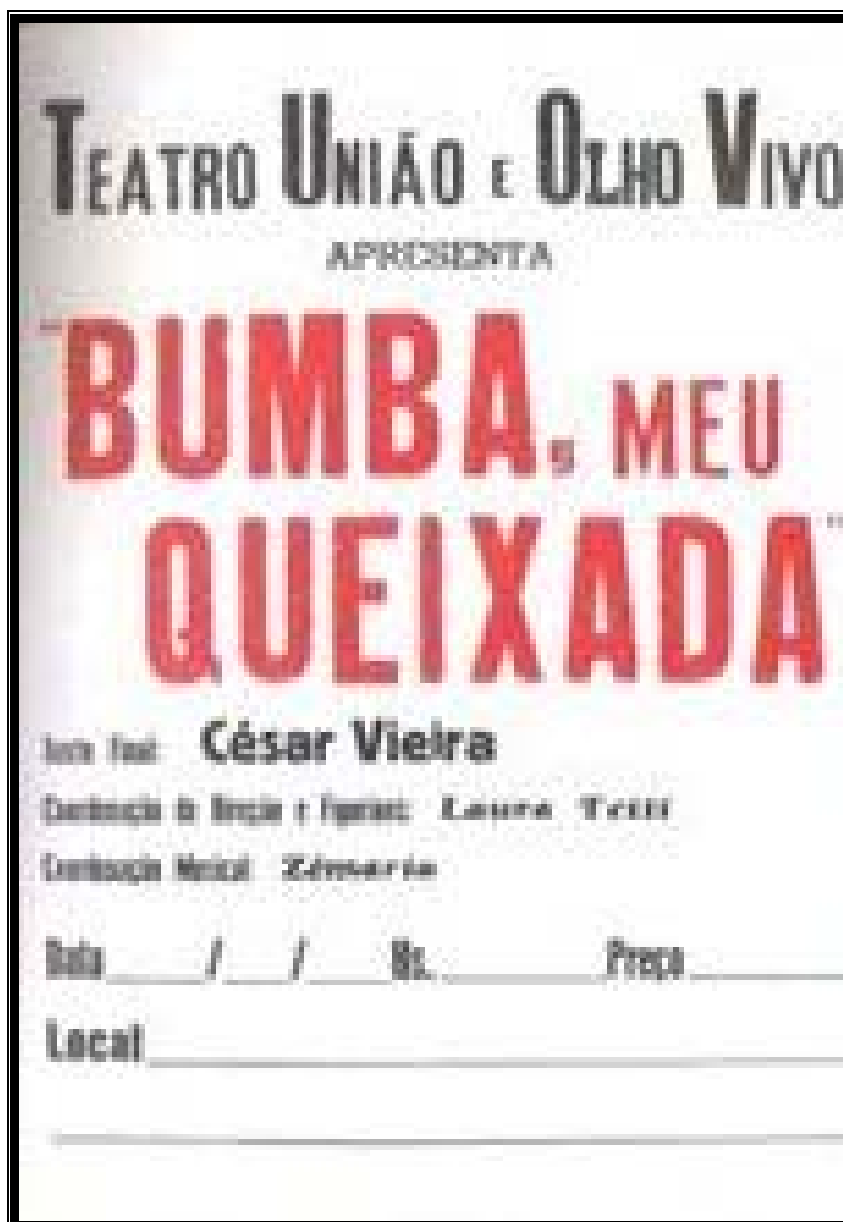


Figura 4 - Cartaz da peça *Bumba, meu queixada*

Fonte: VIEIRA, César, 2007, p. 9.

Em outros grupos que constituíram suas atividades em bases coletivas, assim como o TUOV, algumas pessoas se destacaram, apresentando-se como coordenadores, como é o caso de José Celso Corrêa no Oficina, Julian Beck no Living Theatre, Hamilton Vaz Pereira no Asdrúbal Trouxe o Trobone, Naum Alves de Souza no Pod Minoga.¹⁴⁹

Vale mencionar que em outras experiências, principalmente durante a década de 1980, também fundamentadas na coletividade, a presença do diretor no interior do

¹⁴⁹ FISCHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. Dissertação de mestrado/Instituto de Artes - Unicamp, 2003. p. 17

grupo assumia nuances diferentes, isto é, não há destaque em torno de um nome. Exemplo disso é o grupo Galpão, fundado em 1982, em Belo Horizonte, que não tem diretor fixo. Na produção de um espetáculo, os integrantes convidavam um diretor para coordenar a montagem, como ocorreu com as peças *Romeu e Julieta* (1992) e *Rua da amargura* (1994), dirigidas por Gabriel Vilela. Há também ocasiões em que atores do Galpão assumem a tarefa de direção, a exemplo das peças *Um Molière imaginário* (1997), com Eduardo Moreira no comando, e *Um trem chamado desejo* (2001), dirigida por Chico Pelúcio¹⁵⁰.

A produção coletiva foi uma tendência marcante na produção de vários grupos teatrais no Brasil e em países da América Latina e da Europa. Alguns grupos, como os norte-americanos Performance Group (1962), Bread and Puppet Theatre (1962), os colombianos Teatro Experimental de Cali (1962), idealizado por Enrique Buenaventura, La Calendelária (1966), de Santiago Garcia, e o francês Théâtre du Soleil (1969), de Ariane Mnouchkine, também trabalham nessa perspectiva de elaboração artística.¹⁵¹

Essa dinâmica não se restringe a um modelo fixo de criação, diferenciando-se pelos pressupostos teóricos e ideológicos de cada grupo. Ao discutir a questão, voltando-se para os grupos teatrais nas décadas de 1970, 1980 e 1990, Stela Regina Fischer recorre às formulações do crítico teatral Fernando Peixoto sobre duas vertentes dessa tendência:

I) A partir de uma proposta ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, seria um processo que acaba com a presença, no grupo, de alguém como “chefe” ou “autor” ou “diretor”, porque para estes isto seria a negação do conceito, já que todo o grupo é igual e deve participar igualmente no processo criativo.

*II) Um coletivo em processo de criação, do texto ou do espetáculo, ou de ambos, significa uma participação essencial e íntegra de todos, mas permanecem como coordenadores ou organizadores desta vontade coletiva, figuras que assumem as tarefas de “autor” ou “diretor”.*¹⁵²

Ambas as perspectivas aludem ao trabalho estruturado na coletividade, sendo que a primeira corresponde a uma organização em que todos desempenham as atividades dentro do grupo sem uma divisão pré-estabelecida de tarefas. Já a segunda se refere a

¹⁵⁰ Cf. PELÚCIO, Chico. Entrevista. Chico Pelúcio: reflexões sobre o grupo Galpão e a ética do teatro. *Folhetim*. Rio de Janeiro. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria da Cultura/Rio Arte, p. 100-131, 2002.

¹⁵¹ FISCHER, Stela Regina, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵² FERNANDO, Peixoto *apud* FISCHER, Stela Regina, *op. cit.*, p. 15 e 16.

uma separação dos afazeres e prevê delegação de atribuições de comissões ou setores aos componentes do grupo, de acordo com suas habilidades e/ou sua disponibilidade; conserva-se a figura de um responsável pela criação.

Tomando como pressuposto as palavras de Fernando Peixoto e as definições de trabalho coletivo apresentadas pelo Teatro União e Olho Vivo, percebe-se uma aproximação da atividade do grupo com a segunda tendência colocada por Peixoto. Inferimos que o grupo, ao forjar a expressão “trabalho coletivo”, tem o intuito de se distanciar dos conceitos de amadorismo e anarquia que acompanhavam a noção de criação coletiva daquele período.¹⁵³

Avaliamos que, apesar de propor abertura no processo de criação e descentralização dos papéis de ator, diretor e encenador, a dramaturgia coletiva não abre mão de alguns representantes de setores específicos. No Teatro União e Olho Vivo, assim como César Vieira é referência na comissão de dramaturgia, outros nomes, como Laura Tetti, à frente da coordenação e direção do espetáculo, e José Maria Giroldo, na coordenação musical, também se destacam.

¹⁵³ FISCHER, Regina Stela, *op. cit.*, p. 18.

**DO BUMBA-MEU-BOI ÀS
GREVES OPERÁRIAS:
PERSONAGENS, TEMAS E ENREDO
EM *BUMBA, MEU QUEIXADA***



Autor desconhecido. [Sem título]. Desenho feito por criança após a apresentação do espetáculo de *Bumba, meu queixada*. 1 desenho livre, color. Digitalizada a partir do acervo pessoal de César Vieira.

CAPÍTULO II

DO BUMBA-MEU-BOI ÀS GREVES OPERÁRIAS: PERSONAGENS, TEMAS E ENREDO EM *BUMBA, MEU QUEIXADA*

2.1 Estrutura formal e personagens

Em 17 de novembro de 1979, na cidade de Bauru, São Paulo, estreava *Bumba, meu queixada*; uma semana depois, no dia 25, foi a vez da capital paulista receber o espetáculo. Em São Paulo, a apresentação da peça ocorreu no Teatro Núcleo Expressão de Osasco e contou com a presença de Augusto Boal, recém-chegado do exílio, que na ocasião foi homenageado pela Confederação de Teatro Amador¹⁵⁴. Após a estréia, o grupo cumpriu uma temporada de aproximadamente cinco anos, alternando encenações na periferia de São Paulo, em escolas, igrejas, sindicatos e teatros do circuito comercial.

A elaboração da peça se pautou no trabalho coletivo do grupo que durou aproximadamente dois anos¹⁵⁵ de pesquisa. O texto final é assinado por César Vieira, a coordenação de direção de Laura Tetti e a coordenação musical de José Maria Giroldo.

O foco central do espetáculo é o movimento grevista, representado na quarta cena. Sobre a escolha do tema, César Vieira, em entrevista concedida ao Centro Cultural, afirma:

¹⁵⁴ O grupo Teatro União e Olho Vivo, na sua documentação, não trabalha com essa data. Chegamos a essa informação a partir de duas matérias jornalísticas veiculada no jornal *Diário de Bauru*. O texto “União e Olho Vivo com a peça Bumba, meu queixada”, do dia 17/11/79, convida para o lançamento a se realizar naquela noite no Bauru Tênis Clube. Já a matéria do dia 18/11/79, a chamada é “União e Olho Vivo: estreamos em Bauru porque fazemos teatro fora dos padrões.” O título traz a fala de um dos integrantes do grupo, César Vieira, justificando porque escolheram a cidade para estréia. Os dados sobre essa apresentação não ganharam muita divulgação pelo TUOV; ao contrário da encenação realizada em Osasco, alguns dias depois, que o grupo fez questão de destacar. Acreditamos que tal postura foi adotada em função da presença de Augusto Boal no Teatro Núcleo Expressão de Osasco, pois a figura do dramaturgo seria associada tanto ao espetáculo quanto ao grupo, conferindo notoriedade para ambos. Inaugurado em 1974, o teatro foi construído pelo grupo teatral Núcleo Expressão de Osasco. Nesse espaço eram realizadas encenações de peças adultas e infantis. Em 1979 a companhia não conseguiu suportar as dificuldades e vendeu as instalações. Cf. GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁵ Com relação ao tempo de elaboração da peça, foram apresentadas por César Vieira duas datas distintas. Na publicação de *Bumba, meu queixada* consta dois anos de pesquisa. Cf. VIEIRA, César. *op. cit.*, 1980, p. 5. Já no livro *Em busca de um teatro popular* são mencionados quase três anos para produzir o texto. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 159.

*Depois do Rei Momo, o grupo parte para discutir o seu novo espetáculo e chega à conclusão que deve falar sobre greves. Já estava começando haver uma abertura política, então o grupo pesquisa todas as greves importantes que existiram no Brasil. Uma greve aqui no bairro de Perus, aqui em São Paulo mesmo, a Greve dos Queixadas, que era uma greve de operários nas fábricas de cimento de Perus. Foi a primeira greve legal que fez no Brasil, levou doze anos e os operários ganharam contra um tal de Abdala que era o proprietário.... Onde entra a história da greve de Osasco, uma greve importantíssima, a greve de Contagem em Minas Gerais, a greve destes operários Queixadas de Perus e já entram pequenas cenas das greves do ABCD com o Lula, não como personagem, mas participando.*¹⁵⁶

A partir do depoimento de César Vieira, percebemos que o grupo encontrou brechas na abertura política, sinalizada a partir de 1979, com a revogação do Ato Institucional nº 5 pelo então presidente do país, João Batista Figueiredo, para falar de um tema muito combatido durante a ditadura militar. Para a elaboração de *Bumba, meu queixada*, o TUOV se baseou em vários movimentos grevistas ocorridos no Brasil, como os de Perus (1960), Contagem (1968), Osasco (1968) e ABC paulista (1978).

Além da temática central, *Bumba, meu queixada* aborda questões como diferença salarial, acidentes de trabalho, divergências entre patrão e empregados, sindicato, comissões de fábrica. A essa narrativa, o grupo incorporou o ritmo do Bumba-meu-boi, que confere às cenas o burlesco e a comicidade, atributos próprios do folguedo¹⁵⁷.

Bumba, meu queixada apresenta uma narrativa descontínua e dividida em cinco cenas: Apresentação do Bumba-meu-boi, O Parque de Diversões Arco-íris, Dos queixadas, A greve e Testamento do boi. Essa distribuição em quadros, segundo Bertold Brecht, auxilia na explicitação dos acontecimentos de caráter histórico. À exceção da segunda e da quinta cenas, que estabelecem uma interlocução, as demais configuram quadros independentes e desenvolvem um enredo próprio com início, meio e fim. Essa composição se distancia da dramática que é organizada a partir de conflitos desencadeados de forma linear.

Com base na estrutura formal da peça, evidenciamos a sua aproximação com o teatro de revista. Essa dramaturgia, construída sob o princípio da não-linearidade, usa

¹⁵⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2003.

¹⁵⁷ No Congresso Nacional de Folclore, realizado em 1953 em Curitiba, optou-se pelo termo folguedo para substituir a expressão dança dramática, definindo-o como “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado ou coletivo”. Cf. BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. *MOIN - MOIN*. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul, n. 02, 2006. p. 159.

enredo composto por episódios autônomos que devem relacionar-se no conjunto da obra. A ausência de uma narrativa rígida permite interromper a ação e, no desenrolar da história, há constantemente interação entre atores e espectadores.

*A revista de ano é forçosamente fragmentada. Os acontecimentos são teatralizados em quadros sempre autônomos, cada qual valendo por si. Para contornar a dispersão e evitar a confusão na mente do espectador, os revistógrafos inventaram um personagem que comenta a ação e explica o seu desenvolvimento, chamando a atenção para a passagem de um quadro a outro. É o compère (compadre), a todo momento rompendo a “quarta parede” naturalista, dirigindo-se diretamente à platéia para não deixá-la perder o fio da meada. Outras vezes, além do compère, o revistógrafo cria um enredo cômico e o desenvolve no interior dos quadros, ligando-os entre si e dando certa unidade à revista.*¹⁵⁸

Além do ponto de vista formal, a estrutura narrativa da peça se assemelha com a utilizada no teatro de revista. Como evidenciou João Roberto Faria, há um elemento comum que perpassa todos os atos, conferindo uma unidade ao enredo. Em *Bumba, meu queixada*, as cenas têm em comum o conflito entre patrão e trabalhadores. No primeiro quadro, essa divergência é representada por meio das figuras do Bumba; no segundo, a partir dos impasses entre funcionários e o proprietário do parque; no terceiro, entre os queixadas e seu Abdalão; no quarto, fica a cargo dos operários da Metalúrgica Brasilina versus Herr Wolfgang; e no quinto e último quadro retoma o conflito do parque.

Vale a pena mencionar que a organização em quadros independentes também é característica do Bumba-meu-boi. O folguedo é composto por cenas autônomas e marcado pela apresentação sucessiva de personagens que representam um tema ou uma canção. Em síntese, brinca a morte e a ressurreição do boi. Considerando que o bumba foi uma referência para o TUOV no processo de criação da peça, acreditamos que a relação não se deu apenas no nível da linguagem, pois a construção formal de *Bumba, meu queixada* mostra semelhanças com a estrutura dramática do folguedo.

Os personagens de *Bumba, meu queixada* são apresentados para o leitor/espectador a partir de um quadro (figura 5) no qual são indicadas as cenas e seus respectivos personagens, divididos em dois blocos, “de um lado” os oprimidos e “de outro lado” os opressores.

¹⁵⁸ FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: _____. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial. 1998, p. 69. Ver também COLLAÇO, Vera (org). *Se a moda pega: o teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: Udesc/ Ceart, 2007.

QUADRO DOS PERSONAGENS

Figuras do “Bumba, Meu Queixada”

A contradição existente entre os personagens opressores – oprimidos caminha em todas as cenas de Bumba, Meu Queixada.

No transcorrer do espetáculo os personagens oprimidos usam figurinos com cores tendendo para o encarnado (figuras do lado 1). Os personagens opressores (figuras do lado 2), além de usarem máscaras, vestem roupas com tonalidade azul.

	Bumba meu Boi	Parque Arco-Iris	Queixadas	Metalúrgica Brasilina
De um lado	Cantadeira Boi Mateus Bastião Catirina Capitão Caboclo do Arco Pastorinha Vaqueiro Mané Gostoso	Mecânico da Roda Gigante Pipoqueira Cigana Caboclo Empregado da Roleta Empregado das Argolas	Papai Queixada Mamãe Queixada Dois Queixadinhos Bando dos Queixadas	Mané – operário Zequinha – operário Ceição – operária Estela – operária Chuvisco – operário Sereno – operário Raimundo – operário David – operário
De outro lado	Engenheiro Tutunqué Babau Maria da Ema Caipora	Seu Kong Búfalo Bill Zé do Barato Engenheiro Policial	Seu Abdalão-patrão e caçador	Mestre – operário Norberto – operário Wolfgang – patrão Engenheiro Advogada da Firma Ministro Canarinho Deputado Conceição da Rocha Comandante

Figura 5 - Quadro dos personagens da peça *Bumba, meu queixada*.

Fonte: VIEIRA, César, 1980, p. 18 e 19.

Verificamos, na distribuição dos personagens referentes à Metalúrgica Brasilina, que os operários estão tanto no núcleo dos oprimidos quanto no núcleo dos opressores. Tal constatação nos coloca um problema: Qual é o critério utilizado pelo TUOV para separar os personagens em dois blocos? Observa-se que para o grupo, o lugar social não foi o elemento priorizado para definir a posição deles, pois temos os operários Mestre e

Norberto no núcleo dos opressores. Se a classe social fosse determinante para o grupo Teatro União e Olho Vivo nesse processo, as duas figuras deveriam compor o grupo dos oprimidos.

A partir dessas questões, acreditamos que, para o TUOV, a postura política e ideológica é que define o lugar no quadro de personagens. No desenvolvimento do enredo, os opressores têm conduta marcada pelo princípio da negatividade e arbitrariedade; a maioria representa os patrões e seus aliados em cada cena, como os policiais, representantes do legislativo e os operários Norberto e Mestre — ambos aparecem na quarta cena. Já os oprimidos são aqueles que lutam por melhores condições de trabalho, defendem o interesse da coletividade, são honestos e corajosos.

Sobre os personagens de *Bumba, meu queixada* é importante apresentar a avaliação elaborada por Silvana Garcia:

Quanto à construção das personagens, tanto em Bumba... quanto em Pensão Liberdade, predomina uma divisão maniqueísta. Porém na primeira, as personagens são efetivamente separadas em dois blocos e não há possibilidade de intercâmbio: os opressores são maus e os oprimidos são nobres.¹⁵⁹

Percebemos, nessa fala, que a interpretação de Garcia está ancorada no posicionamento dos personagens no quadro elaborado por César Vieira. A autora não problematiza o princípio utilizado pelo dramaturgo para estabelecer essa divisão, muito menos analisa os limites da oposição binária forjada por ele.

Voltando o olhar para o quadro de personagens, observamos que em todas as cenas há alguns personagens sem nome próprio. Na cena II – Parque Arco-íris, os oprimidos foram nomeados a partir das funções que desempenham no seu local de trabalho, como, por exemplo, o Empregado da roleta, o Empregado das argolas e a Pipoqueira. Isso mostra que o TUOV os inseriu num processo de tipificação. Patrice Pavis identifica como personagem-tipo aquela figura

convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns, conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da Commedia dell'art).¹⁶⁰

¹⁵⁹ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 175.

¹⁶⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 410.

Não só com personagens-tipo se constituiu a peça *Bumba, meu queixada*. Isso fica evidente com o operário Mané na quarta cena. O personagem é construído de forma complexa, ou seja, seu comportamento muda no decorrer da fábula. Mané se apresenta inicialmente ao leitor/espectador como um garoto ingênuo, com apenas dezesseis anos, sem formação escolar e depois se torna um operário militante.

No decorrer da história, Mané se mostra engajado e envolvido na luta em prol da classe operária. A consciência crítica do personagem não se deu a partir do ambiente exterior ao trabalho; ao contrário, desenvolveu-se no cotidiano profissional, no espaço da fábrica, na sua relação com outros trabalhadores. O modo como o TUOV representou o operário Mané, passível de alteração, aproxima-se de preceitos da dramaturgia brechtiana, pois, segundo Bernard Dort, as obras de Brecht evocam “uma sociedade que transforma o homem mas que também pode ser transformada por ele”.¹⁶¹ Para Brecht, não existe uma autonomia do indivíduo; a formação da personalidade é em grande parte condicionada pelas estruturas sociais. Ainda sobre essa característica no teatro de Brecht, Anatol Rosenfeld analisa a peça *Um homem é homem*, afirmando que

*o tema é a despersonalização de um indivíduo, a sua montagem e remontagem em outra personalidade; trata de uma sátira à concepção liberalista do desenvolvimento autônomo da personalidade humana e ao drama tradicional que costuma ter por herói um indivíduo forte, de caráter definido, imutável.*¹⁶²

Em *Bumba, meu queixada*, as mulheres foram representadas predominantemente no mercado de trabalho, no parque de diversões e na fábrica, mas também aparecem no espaço doméstico. No primeiro quadro, a representação da figura feminina está associada a uma crítica à tradição nos folguedos, expressa na fala da Cantadeira: “E tem figura de muié, feita por muié, embora isso no Bumba, num seja usado. Porque muié é gente e num é só objeto de mercado.”¹⁶³ Nesse ponto, podemos avaliar que o grupo elabora uma crítica ao modo conservador de representar dos folguedos: geralmente, nos Bumbas, as mulheres não participam das encenações; os papéis dos personagens femininos são assumidos por homens, que não escondem suas características físicas. A opção do Teatro União e Olho Vivo, nessa cena, foi pela atuação de mulheres na pele das personagens Cantadeira, Catirina e Maria da Ema.

¹⁶¹ DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 293.

¹⁶² ROSENFELD, Anatol, *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 146.

¹⁶³ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 35.

Na segunda cena, Pipoqueira e Cigana são as únicas mulheres; trabalham no Parque de Diversões Arco-íris e, segundo as orientações do quadro de personagens, pertencem ao núcleo dos oprimidos; são pessoas honestas e dedicadas às suas atividades. Em várias passagens dessa cena, as mulheres se tornam alvo de insultos do patrão, como revela a fala de Seu Kong: “Vai trabalhar já, sua... ninguém te perguntou nada! / Vai vender pipoca! Sai daí já, sua!”¹⁶⁴ Após as ofensas de Kong, Mecânico intervém e defende a Pipoqueira: “Num grita com ela, não! Num grita, não.”¹⁶⁵ Em outros momentos, a Cigana e a Pipoqueira são vítimas do assédio moral de Buffalo Bill. As relações entre homens e mulheres nesse ínterim se delineiam sob o ponto de vista da classe social. Os personagens masculinos apresentados como figuras opressoras estabelecem, com os femininos, relações desiguais e autoritárias, enquanto os oprimidos são respeitosos e educados com elas.

Na quarta cena, os personagens femininos se dividem em opressoras e oprimidas. A Advogada da Metalúrgica Brasilina e a Deputada Conceição da Rocha representam a arrogância e o autoritarismo frente aos trabalhadores; já Ceição e Estela são operárias fortes e articuladas. Uma fala do personagem Sereno representa o perfil da operária Ceição: “A Ceição!? A Maria Conceição? Aquela mulata atirada? Boa prosa, aquela corajosa?”¹⁶⁶ Como podemos notar, a partir da caracterização expressa por Sereno, Ceição é uma pessoa articulada. Estela é representada com um perfil semelhante, como demonstra sua atuação durante a ocupação do setor das caldeiras na metalúrgica, mencionada na fala de Ceição: “A Estela, mais um monte de companheira, tomara numa boa.”¹⁶⁷

Essas personagens são representadas em pé de igualdade com os operários na organização e deflagração da greve. Exemplo disso é o momento em que a negociação entre trabalhadores e comissão fica tensa. Nessa ocasião, os operários propõem a retirada das operárias e a resposta de Ceição ao argumento de Zequinha expressa de modo claro a atuação dessas mulheres na luta operária: “**Zequinha** – Já vai engrossá... é melho as mulheres retirá./ **Ceição** - Qui é isso, Zequinha, dexa de fricote nós segura o rebote. / **Estela** – Nem pense essa besteira, nós somu companheira.”¹⁶⁸

¹⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 39.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 62.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 66.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 71.

Enquanto a segunda e quarta cenas retratam a mulher na atividade profissional, a terceira coloca o personagem feminino no espaço doméstico. É o caso de Mamãe queixada, dona-de-casa, mãe e esposa dedicada, cuida com muito apreço dos filhos e do esposo e ainda realiza as atividades do lar, organiza a casa e prepara o alimento para a família.

*Arruma a casa
Lava a roupa
E batendo os queixo
Com orgulho
Põe na panela
prá sopa
a última batata (...)*¹⁶⁹

Acreditamos que o grupo Teatro União e Olho Vivo, ao enfatizar o gênero feminino em *Bumba, meu queixada*, estabelece diálogo com questões do seu próprio tempo. Durante a década de 1970 houve uma mobilização das mulheres em torno dos movimentos feministas que polemizavam temas como “anistia, democracia, carestia e problemas de bairros”¹⁷⁰. Nesse sentido, percebemos que o grupo buscou colocar, na peça, situações que se afinavam com essas bandeiras de luta, reivindicando igualdade entre homens e mulheres e ocupação de postos de trabalho na fábrica e de cargos em instituições públicas.

É importante frisar que, ao colocar em cena essas questões relativas ao gênero feminino, o TUOV dá maior ênfase à identidade social das mulheres representadas na peça, pois, de acordo com o quadro de personagens, elas são divididas em dois grupos: opressoras e oprimidas. Tomemos a quarta cena como exemplo. Ao contrário de Ceição e Estela, que são operárias oprimidas, a Advogada e a Deputada Conceição da Rocha assumem postura arbitrária e opressora.

2.2 - As músicas em *Bumba, meu queixada*

A música no espetáculo teatral pode adquirir diversas funções, relacionando-se intimamente com as intenções estéticas e cênicas do dramaturgo ou do encenador. Executadas ao vivo ou reproduzidas a partir de gravações, elas integram a encenação.

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁷⁰ SCHERRER-WARREN, Ilse. O caráter dos novos movimentos sociais. In: SCHERRER-WARREN, Ilse e KRISCHKE, Paulo J. (orgs). *Uma revolução no cotidiano? op. cit.*, p. 45.

Em *Bumba, meu queixada*, a trilha sonora ficou a cargo de uma bandinha posicionada no palco, com personagens-cantores entoando as canções, ora individualmente¹⁷¹, ora coletivamente pelo coro.

O coro, na tragédia grega, era utilizado para comentar a ação; no teatro épico, foi empregado como recurso para criar distanciamento. Pavis atribui importância fundante a esse recurso na tragédia grega e comenta que, apesar disso, “o coro logo parece elemento artificial e estranho à discussão dramática entre as personagens. Torna-se uma técnica épica, muitas vezes distanciadora, pois concretiza diante do espectador um outro espectador-juiz da ação habilitado a comentá-la.”¹⁷²

Inserimos, nesse contexto, o efeito de distanciamento proposto por Brecht, que busca romper a passividade do público diante do espetáculo. Recursos como “recorrência à terceira pessoa; recorrência ao passado e intromissões de indicações sobre a encenação e de comentários”¹⁷³ são utilizados para provocar um estranhamento no espectador, para que ele perceba que está diante de uma montagem.

A música na dramaturgia brechtiana pode assumir funções como comentar a narrativa, apresentar uma visão crítica frente ao enredo encenado ou acrescentar um ponto de vista, nunca para aumentar a intensidade da ação narrada.¹⁷⁴ Em *Bumba, meu queixada*, a música foi utilizada, em alguns momentos, seguindo os princípios de Brecht.

As letras foram compostas por César Vieira, com arranjos musicais de José Maria Giroldo. As canções são recorrentes em toda a peça, abrem todas as cenas, sempre com a função de sintetizar a fábula a ser narrada em cada quadro, sinalizando assim, para o leitor/espectador, a temática do próximo episódio.

No desenvolvimento da ação cênica, o uso da música não ocorre de modo homogêneo. Na primeira cena, as intervenções musicais seguem a linha do folguedo, alternadas entre as falas dos personagens. Cabe destacar que algumas músicas são as mesmas do Bumba-meu-boi, a exemplo das canções que apresentam alguns personagens como Cabloco do Arco¹⁷⁵ e Tuntuqué. Há também nesse quadro canções que mesclam trechos das músicas do folguedo com versos da autoria de Vieira. Constatamos isso por

¹⁷¹ Chegamos a essa conclusão a partir da rubrica “A bandinha vai se colocando num canto. A cantadeira também toma o seu lugar”. “Toda essa cena é muito alternada, ora com falas ou músicas soladas pelo capitão ou pela cantadeira, ora com o coro cantando junto.” In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 25.

¹⁷² Cf. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 74.

¹⁷³ BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 107.

¹⁷⁴ ROSENFELD, Anatol, *op. cit.*, p. 160.

¹⁷⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 29.

meio de análise comparativa entre as cantigas entoadas por cantadores do Bumba, catalogadas por Mário de Andrade na obra *Danças dramáticas do Brasil*¹⁷⁶, e as canções da peça.

Na segunda cena, o uso da música é menos recorrente, com pequenos trechos que indicam a ação de personagens, como na seguinte passagem: “E o mecânico da roda-gigante segurando a mão da pipoqueira na esteira da lua retirante.”¹⁷⁷ Na mesma cena se ouve a música “Pode vir quente que eu estou fervendo”, de Roberto e Erasmo Carlos, cantada pelo personagem Buffalo Bill para a Pipoqueira. Para acompanhar a rubrica (indicação cênica) “Buffalo sai correndo atrás da Pipoqueira cantando... tentando agarrá-la”¹⁷⁸, a canção dita o ritmo de gestos sensuais. É o único momento da peça que insere música não composta por César Vieira.

Esse recurso é empregado também para marcar o início e o fim da ação na terceira cena. Em versos curtos, impregnados de sonoridade, a letra acrescenta informações à narrativa. Nesse ínterim, o enredo se concentra no cotidiano de uma família de queixadas e a canção fala desses personagens, porém, em outra circunstância, na greve de Guarús. A função assumida pela música nessa cena se aproxima da proposta de Brecht.

*Tem um porco do mato
Um porco selvagem
Que quando anda em bando
Vira turma da pesada
Seu nome é Queixada (bis)
Teve uma greve na cidade
De Guarús, onde os operários
sabedô dos seus direitos
Assinaram em cruz
Foi uma briga feia
Duro dezena e meia
Uma briga danada
E os operários
Chamavam Queixada*¹⁷⁹

Na quarta cena, assim como na terceira, a música anuncia a fábula a ser narrada/encenada no início do quadro. A letra da canção revela uma visão crítica e realista do autor, que busca dar elementos de veracidade ao episódio da greve.

¹⁷⁶ ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Editora Itatiaia. INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

¹⁷⁷ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 38.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 40.

¹⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 45.

*Este é um caso verdadeiro
Que não é o derradeiro
Contado quase inteiro
De um trabalhador brasileiro*

*Como todo cidadão
Foi chegado o momento
Teve seu nascimento
Teve amor e dor, sofrimento (...)¹⁸⁰*

No desenvolvimento da quarta cena, o trecho musicado – “Este é um caso verdadeiro/ Que não é o derradeiro/ Contado quase inteiro/ De um trabalhador brasileiro/ Olha a sorte/ Olha a sorte”¹⁸¹ – é utilizado em três momentos diferentes, mas em todos assume a mesma função: marca o fim de um ato e o início de outro, balizando a mudança do espaço cênico e de personagens. No primeiro momento, coincide com o término da ação desenvolvida no departamento pessoal da Metalúrgica Brasilina e o início do ato seguinte no refeitório da empresa, quando o elenco assume outros papéis. De acordo com as indicações no texto, a música é executada por Cigana, Pipoqueira, Pastorinha e Cantadeira. Ainda na quarta cena há outra passagem em que ela é usada pelas mesmas figuras para esclarecer ao público sobre o desfecho da ação que não foi encenado: “E o Mané perdeu a reclamação/ Mas aprendeu a lição... (bis)/ Olha a sorte... Olha a sorte...”¹⁸²

As músicas de *Bumba, meu queixada* também foram ouvidas fora dos palcos, em 1979, no mesmo ano da estréia da peça, quando o grupo Teatro União e Olho Vivo lançou disco¹⁸³ de título igual ao da peça (figura 6) pela gravadora Marcus Pereira. Em ritmo nordestino, o grupo gravou o repertório do espetáculo, incluindo músicas de trabalhos anteriores, como *Evangelho segundo Zebedeu e Rei Momo*. A gravação contou com a participação especial de Aduauto Santos (viola), Marcus Vinicius (caixa de frevo) e coro de meninos do Colégio Equipe.

¹⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 51.

¹⁸¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 54.

¹⁸² *Idem, ibidem*. p. 61.

¹⁸³ Ficha técnica do LP - produção de discos: Marcus Pereira, direção artística: Marcus Vinicius, direção musical e arranjos: José Maria Giroldo, estúdio: Spalla Gravações–São Paulo, técnico de gravação: Sérgio Jovine, fotos de capa/contracapa: André Boccato, Lay-out: Aníbal Monteiro.



Figura 6 - Capa do LP *Bumba, meu queixada*.

Fonte: <http://criaturadesebo.blogspot.com/2008/02/bumba-meu-queixada-teatro-uniao-e-olho.html>

Produzida a partir de uma fotografia de André Bocato, a capa do LP traz a imagem de um personagem do Bumba-meu-boi, Capitão montado em seu Cavalinho Marinho. A foto é de um artesanato elaborado pelo pernambucano Antônio Pereira, que foi capitão de um Bumba-meu-boi no Recife, lá conhecido por “Boi dos afogados”. O artista colaborou com o TUOV no processo de elaboração da peça.

A capa mostra a imagem do Cavalinho Marinho sobreposta ao fundo preto. Na parte superior, à esquerda do leitor, em sentido horizontal, aparece o título do disco, *Bumba, meu queixada*. Na lateral, também à esquerda, na vertical, consta o nome do grupo, Teatro União e Olho Vivo.

A gravação do disco *Bumba, meu queixada* foi recebida com grande entusiasmo pelo então crítico de música Maurício Kubrusly. No texto intitulado “O susto de descobrir o Brasil de repente”¹⁸⁴, veiculado na revista *Somtrês* em fevereiro de 1980, Kubrusly fala da sua insatisfação com a situação musical no Brasil daquele período. Segundo o autor, a dinâmica cultural das gravadoras, das rádios e da televisão impôs o modelo musical do Rio e São Paulo às demais regiões do país. Eis o motivo, segundo

¹⁸⁴ KUBRUSLY, Maurício. O susto de descobrir o Brasil de repente. *Somtrês*. São Paulo. n. 14, 1980.

Kubrusly, de a música regional estar sendo dizimada. Apresentado o panorama da realidade musical, o autor comenta:

*E por absurdo que seja, o LP Bumba, meu queixada! pode representar uma experiência inédita para muitos de nós. Rigorosamente brasileiro – sem fundir reggae com xote nem fanky com samba progressivo, e outras misturas da temporada –, o disco registra parte das canções apresentadas pelo grupo Teatro Popular União Olho Vivo.*¹⁸⁵

Subentendemos que a valorização conferida ao LP por Kubrusly se sustenta no fato de as canções estarem afinadas não com modismos, mas sim com elementos da cultura musical nordestina.

2.3 – O enredo de *Bumba, meu queixada*

Cena I – Apresentação do Bumba-meu-boi

A primeira cena, Apresentação do Bumba-meu-boi, inicia com “o bumba, cantando e dançando, evolui prá lá e prá cá, com o capitão Carneiro Leão. O boi gira, investe contra o público, brincam todos.”¹⁸⁶ Essa rubrica descreve como deveria realizar-se a movimentação dos personagens em cena.

Rubricas são marcas deixadas pelo dramaturgo no texto da peça; elas orientam o leitor na compreensão do enredo e fornecem, ao diretor e ao encenador, informações sobre cenários, iluminação, figurino e interpretação dos atores. Em alguns momentos de *Bumba, meu queixada*, elas informam sobre a sonoridade em cena: “o capitão apita, apita sempre, ordenando o bumba.”¹⁸⁷

Há ocasiões em que as rubricas trazem dicas do cenário: “entram três bonecos de madeira chapada, coloridos, com cabeças soltas que balançam e até caem, à medida que são atingidas por boladas atiradas pelo público.”¹⁸⁸ Para o figurino também são empregadas essas indicações cênicas: “operários – vestidos de macacões.”¹⁸⁹

A cena I é ambientada no Parque de Diversões Arco-íris e narra a apresentação de um Bumba-meu-boi. No processo de elaboração da peça, o grupo pesquisou várias

¹⁸⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 25.

¹⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 25.

¹⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 51.

obras sobre o folguedo¹⁹⁰ e contou também com a colaboração de Leda Alves, viúva de Hermilo Borba Filho, e do artista pernambucano Antônio Pereira. O grupo optou por representar na peça um Bumba-meu-boi com características peculiares ao folguedo de Pernambuco.

O Bumba-meu-boi é uma manifestação cultural comum em várias regiões do Brasil e em cada local apresenta variações no seu enredo, nos personagens e nos nomes. É chamado Boi de Jacá em São Paulo, Boi Surubim no Ceará, Boi de Reis ou Reis de Boi no Espírito Santo, Boi duro ou Boi de Reis na Bahia, Boi-de-mamão no Paraná e em Santa Catarina, Boizinho no Rio Grande do Sul, Boi-bumbá no Amazonas e Pará, Bois-à-serra no Mato Grosso e Boi-Pintadinho no Rio de Janeiro. As representações do Bumba são mais freqüentes no período do Ciclo Junino ou Joanino (que compreende as festas de Santo Antônio, São João, São Pedro) ou do Ciclo Natalino.¹⁹¹

O folguedo do Bumba tem uma aproximação com as peças religiosas espanholas e portuguesas, elaboradas para combater o paganismo e propagar o cristianismo. No Brasil, a dança dramática foi utilizada pelos padres jesuítas para catequizar os indígenas. Com o passar do tempo, essa manifestação incorporou elementos de outros folguedos. O enredo-base, morte e ressurreição do boi, é mantido, mas em cada região do país são incorporados elementos da cultura local.

Uma das obras sobre o Bumba pesquisadas pelo grupo foi o texto “Apresentação do Bumba-meu-boi” de Hermilo Borba Filho. A partir da análise desse material, constatamos que o grupo representou na peça o folguedo com características muito próximas das descrições de Borba. Nesse sentido, avaliamos que a intenção do TUOV foi criar uma cena estruturada na verossimilhança¹⁹², com a apropriação de elementos como personagens e falas dos brincantes.

¹⁹⁰ Na publicação de *Bumba, meu queixada* consta que o grupo pesquisou as seguintes obras sobre o bumba-meu-boi: “Apresentação do Bumba-meu-boi” – Hermilo Borba Filho; *O misterioso boi dos afogados* – Capitão de Boi Antônio Pereira; *Antologia da literatura de cordel* – Sebastião Nunes Baptista; *A história do boi misterioso* – Leandro Gomes de Barros; *O boi no pé de cajarana* – José Costa Leite; *A história do boi mandigueiro e o cavalo misterioso* – Luiz da Costa Pinheiro. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 82.

¹⁹¹ Cf. ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*, *op. cit.* OLIVEIRA, Joana Abreu. Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator. *Revista Urdimento*. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, 2006, p. 103 – 112.

¹⁹² “Para a dramaturgia clássica, a verossimilhança é aquilo que, nas ações, personagens, representações, parece verdadeiro para o público, tanto no plano das ações como na maneira de representá-las no palco. A verossimilhança é um conceito que está ligado à recepção do espectador, mas que impõe ao dramaturgo inventar uma fábula e motivações que produzirão o efeito e a ilusão da verdade. Esta exigência do verossimilhante (segundo o termo moderno) remonta à Poética de Aristóteles”. PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 428.

Segundo as orientações do quadro de personagens, de um lado estariam os oprimidos: Cantadeira, Boi, Mateus, Bastião, Catirina, Capitão, Caboclo do Arco, Pastorinha, Vaqueiro, Mané Gostoso. Do outro, os opressores: Engenheiro, Tuntuqué, Babau, Maria da Ema e Caipora.¹⁹³ Os personagens do folguedo são classificados em três categorias: humanos, animais e fantásticos. São representantes dos personagens humanos: Capitão, Catirina, Mateus, Bastião, Tuntuqué, Engenheiro, Mané Gostoso e Cabloco do Arco; dos animais: Ema, Burrinha Calú e Boi; dos fantásticos: Babau, Caiapora e o Morto carregando o Vivo.¹⁹⁴ Sobre essa categoria, Marlyse Mayer salienta que “as personagens fantásticas, cujas danças e mímicas estão estreitamente ligadas à sua aparência, destinam-se em geral a produzir o medo.”¹⁹⁵

Há alguns personagens do Bumba que não participam do desenvolvimento do enredo, mas no fim da cena são mostrados um por um, de acordo com a rubrica: “À medida que os nomes vão sendo dados, as figuras vão se apresentando/As figuras entram e saem de cena uma a uma, a cada apresentação da Cantadeira.”¹⁹⁶ Como mencionado anteriormente, esse procedimento é comum na prática do Bumba. Durante a cena, a Cantadeira apresenta os componentes do folguedo: “E além desse mundo todo, ainda tem: A Burrinha Calú, o nosso Boi, o Urubú, o Diabo, mais feio que quiabo, O Doutô Pinico Branco, o Arlequim Espaiamerda, o Morto carregando o Vivo.”¹⁹⁷ Vale destacar que esses personagens, à exceção do boi, não foram mencionados no quadro de personagens elaborado pro Vieira.

A primeira cena inicia com a chegada do Bumba, cantando e dançando, interagindo com o público, e aos poucos a bandinha, a Cantadeira e as figuras do

¹⁹³ Geralmente o Bumba utiliza 48 personagens; na peça, alguns foram suprimidos. No espetáculo do TUOV tem o Capitão, proprietário da festa, que comanda a apresentação do Bumba; inicialmente vem a pé, mas em seguida aparece montado em seu cavalo marinho. Mateus e Bastião são os vaqueiros, trabalham para o Capitão, trazem nas mãos bexigas que são utilizadas para bater nos personagens. Babau é um cavalo com queixada de boi. Cantadeira entoia as canções da encenação, geralmente se posicionando ao lado da banda. Mané Gostoso é um homem com pernas-de-pau. Tuntuqué é um pistoleiro. Engenheiro aparece em cena com a função de medir as terras do Capitão. Caboclo do Arco é um índio que tem uma grande habilidade em dançar com o arco. Morto carregando o Vivo é representado por um ator mascarado que carrega o torso de um boneco à sua frente, ficando as pernas do boneco na sua traseira, o que dá aparência de que o homem está sendo carregado pelo boneco. Cf. CAMAROTI, Marco. O teatro do povo do nordeste. Recife: Ed. Universitário da UFPE, 2001.

¹⁹⁴ BORBA FILHO, Hermilo. Teatro popular em Pernambuco. Dionysios, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT 1969, p. 61.

¹⁹⁵ MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991, p. 57.

¹⁹⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 35.

¹⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 35.

folguedo se posicionam no palco.¹⁹⁸ O Capitão e seus assistentes, Mateus e Bastião, cumprimentam o público e principiam a brincadeira. Já no início, Engenheiro e Caboclo do Arco “se esbarram e se estranham. Safanões”¹⁹⁹ e em seguida trocam ofensas verbais. As figuras do Bumba dão prosseguimento à cena, anunciando uma representação diferente dos bumbas tradicionais²⁰⁰:

Mateus – Esta noite vai sê um bumba diferente.

Desconhecido de muita gente.

Capitão – E atenção! Hoje aqui, prá povo e prá colibri!

O boi Bumbá, o Bumba, meu Boi, dotro Jeito vai se

Chamá ! é de Bumba, meu queixada, que a estória vai se denominá.

O porque desse nome assim, quem não

*sabe ainda, só vai sabê no fim!*²⁰¹

Com a fala de Mateus e Capitão, o leitor/espectador é informado que a história daquela noite será diferente das tradicionalmente narradas no folguedo. Os Anunciadores dão pistas do que será o enredo da peça a partir do seu título – *Bumba, meu queixada* – e criam expectativa no público ao dizer que, quem ainda não sabe, ficará sabendo no fim do espetáculo.

Embora a cena não discorra sobre o enredo mais difundido do Bumba, a dramaturgia segue algumas marcações cênicas e estéticas das representações convencionais do folguedo, como as indicadas pela rubrica: “Toda essa cena é muito alternada, ora com falas ou músicas soladas pelo capitão ou pela cantadeira, ora com o coro cantando junto. Tudo com apitos, saltos, danças, bexigadas.”²⁰² A alternância entre o diálogo e a música, o ritmo das danças, num sincretismo artístico-folclórico-

¹⁹⁸ Essa descrição foi elaborada com base numa rubrica da primeira cena. Nessa indicação, o autor contempla rastros da encenação, marcando a disposição dos personagens no palco. Em *Bumba, meu queixada* as rubricas contemplam elementos da dramaturgia, da encenação, do cenário e do figurino. Talvez o fato de o dramaturgo César Vieira também ser o encenador contribuiu para esse caráter mais amplo das marcações cênicas.

¹⁹⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 26.

²⁰⁰ Os bumbas tradicionalmente narram “uma história que se passa em uma fazenda, propriedade de um fazendeiro de muitas posses, dono de um boi muito especial que está sendo guarnecido em homenagem a São João. Vive também na fazenda um casal de empregados, chamados: Pai Francisco e Mãe Catirina. Essa última está grávida e deseja comer a língua do tal boi preferido do patrão. Para evitar que seu filho nasça com cara de língua, Pai Francisco rouba o boi e foge com ele da fazenda. Ao descobrir o acontecido, o Amo manda os vaqueiros saírem em perseguição ao boi. Ao ser encontrado, Chico é castigado, e o boi, que a essas alturas está morto, é ressuscitado pelos pajés ou pelos doutores, dependendo da versão”. OLIVEIRA, Joana Abreu, *op. cit.*, p. 106.

²⁰¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 28.

²⁰² *Idem, ibidem*, p. 25.

religioso²⁰³, são características dessa manifestação cultural que o grupo buscou representar esteticamente.

Dando prosseguimento à cena, “Babau avança. Mata o boi com uma espada. Todos se espantam”²⁰⁴; o boi é morto²⁰⁵ em seguida; Cantadeira e os demais brincantes do Bumba cantam a música “Testamento do boi”:

*Este é do boi o testamento
Pela sua morte um lamento
No qual as coisa boa fica pros poderosos
e as coisas ruim é dos andrajosos*

*O corredor é do seu dotô
o coração é do patrão
o chambari bote pra qui
e o chambari bote pra qui
e o que o boi cagô é dos cantadô*

*A rabada é da muié casada
Tripa gaiteira é da muié soltera
Tripa mais fina é da muié menina
e o que o boi perdeu
isso é do Mateu*

*As mão da frente
é pra pobre gente
e os pé de traz
é do preto rapaz²⁰⁶*

A música é bastante significativa; em versos curtos e rimados, descreve a divisão do boi e os seus respectivos destinatários. Na partilha, as partes boas, vitais, como o coração, são destinadas a pessoas bem-sucedidas economicamente, como o patrão; já as ruins ficam com os indivíduos das classes mais pobres. A morte e ressurreição do boi são retomadas na quinta e última cena, intitulada Testamento do boi.

Após a morte do boi, a cena continua com a representação do folguedo e as apresentações dos participantes do Bumba. Mateus anuncia ao público o jogo da bilha da verdade. Nesse quadro, os personagens do folguedo oferecem para o público uma bebida: “Quem num for mal encarado, quem tiver caráter vai bebê o que quisé vinho,

²⁰³ BORBA FILHO, Hermilo, *op. cit.*, 1969, p. 61.

²⁰⁴ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 27.

²⁰⁵ A morte e a ressurreição do boi não são comuns em todos os bumbas; alguns brincantes acreditam que apenas Jesus Cristo morreu e ressuscitou. Nessas variantes, o boi adoece e é curado por personagens do Bumba, como o pajé, o médico e outros. Cf. OLIVEIRA, Joana Abreu, *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁶ VIERA, César, *op. cit.*, 1980, p. 27 e 28.

cana, leite e mel.”²⁰⁷ A bilha da verdade funciona como detector de personalidade, evidenciando a índole dos personagens e possibilitando ao público julgar se eles têm bom ou mau caráter. Bastião serve a bebida a Maria da Ema, Vaqueiro, Tuntuqué e Mané Gostoso. As reações destes dois últimos denunciam o seu caráter:

Mateus – Vai querê bebê o que?
Tuntuqué – Vinho branco, vinho de Sião
 Loro, como a filha do patrão!
Bastião – Segura o copo seu Tuntuqué. Beba, mas beba com fé
Tuntuqué – (cuspindo) É água, água da mais salobra
 Tem até gosto de cobra!
 (...) *Bastião* – Desça das suas andas, seu Mané gostoso, seu Mané Pequeno. E nessa bilha venha fazê um dreno!
 (...) *Mané* – Vinho bom ... sangue de uva. Garanto Que vem lá das Cabreuva. Dá mais uma golfadas pras minhas pernas num senti as caminhada!²⁰⁸

Após servir os personagens, Bastião faz o mesmo com o público e aguarda uma manifestação do espectador. Assim, a interação com a platéia é mantida. A cena caminha para sua finalização com Seu Kong, proprietário do parque, cobrando, de Maria da Ema e Caipora, rapidez na apresentação do Bumba- meu- boi.

Sobre a incorporação do folguedo à peça, César Vieira elucidada: “essa estrutura foi escolhida tendo em vista que o público da periferia é constituído, em grande parte, de nordestinos que conhecem o Bumba.”²⁰⁹ A afirmação do dramaturgo indica que o TUOV levou em consideração o conhecimento prévio do público e trabalhou com a idéia de que isso resultaria na boa recepção do espetáculo, pois se os espectadores dominavam os códigos do Bumba, provavelmente teriam mais interesse pela peça. Nesse sentido, a opção do grupo foi balizada numa estratégia para atrair audiência.

Vale a pena evidenciar que, além do público ser um elemento importante na escolha da linguagem de *Bumba, meu queixada*, o projeto político e estético de teatro popular elaborado pelo grupo buscava, nas manifestações populares, o ponto de inspiração para compor a sua dramaturgia e encenação. Essa característica pode ser observada em outras peças do Teatro União e Olho Vivo, nas quais lançou mão do samba, do futebol, da literatura de cordel e do carnaval.

²⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 31.

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 32.

²⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 8

Cena II – Parque Arco-íris

A segunda cena, assim como a primeira, é ambientada no Parque de Diversões Arco-íris. Saem de cena os personagens do Bumba-meu-boi, permanecendo apenas Seu Kong, proprietário do parque. O cenário é típico de um parque de diversões: jogo de argolas, palácio do riso com espelho, roleta com jogo de clubes, roda-gigante — “no momento quebrada à espera de conserto.”²¹⁰ No decorrer da trama, o defeito no equipamento desencadeará o conflito entre Engenheiro e Mecânico.

Buffalo Bill²¹¹, Engenheiro e Zé do Barato entram em cena e se aliam a Kong. Esses quatro personagens apresentam uma postura autoritária, arbitrária em relação aos demais funcionários do estabelecimento. O Mecânico da roda gigante, a Pipoqueira, a Cigana, o Cabloco do Arco, o Empregado da roleta e o Empregado das argolas fazem parte da equipe e suas ações representam o trabalho honesto e responsável. A cena inicia com o Anunciador apresentando as atrações do Parque Arco-íris:

*Este é o serviço de alto-falante do Parque
de Diversões Arco-íris! Vamos lá.
Apreciem, apreciem nossos campeões de tiro ao alvo!
Buffalo Bill, o cérebro Buffalo Bill, que acerta na mosca
até com assobiu! (alguém assobia).
Atirem! Você dá três tiros por apenas cinco cruzeiro!
Vamos lá! Joguem, joguem no jogo da Roleta dos Clubes!
Escolha o Corinthians ou o Flamengo!
Roleta dos Clubes é a Roleta da Sorte!
Serviço de Alto-Falante do Parque de Diversões ARCO-IRIS!
E agora vamos ao jogo de Bonecos! O sencacional jogo dos*

*Bonecos!*²¹²

Como indica o Anunciador, inicia-se o jogo e entram em cena três bonecos de madeira, representando pessoas conhecidas do público: Belé, Bebeto Carlos e Baluf.²¹³ A platéia recebe bolas distribuídas pelos funcionários do parque, para arremessá-las na

²¹⁰ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 37.

²¹¹ Tomando como referência o nome desse personagem e as indicações sobre sua caracterização, como a voz com sotaque americanizado, tudo indica que se trata de uma alusão ao americano Willian Frederick Cody, soldado do norte na guerra civil americana, que matava búfalos e dizimou várias tribos do oeste, como os sioux e cheyenne.

²¹² VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 37.

²¹³ Consta no livro, *Bumba, meu queixada* que, durante a excursão do grupo Teatro União e Olho Vivo pela América Latina, os bonecos eram Somoza, Kissinger e Nixon. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 37.

cabeça daquele que não está em sintonia com os interesses da sociedade. Nesse ínterim, novamente os atores se dirigem aos espectadores, rompendo com a idéia da quarta parede²¹⁴. No teatro épico proposto por Brecht, essa relação direta entre atores e público configura também um efeito de distanciamento.

O defeito da roda-gigante é o motivo do primeiro conflito entre patrão e empregado do parque. Mecânico, diante do brinquedo quebrado, fala da sua insatisfação: “Tô cansado paca. Essa correia danada num tem jeito não... ta toda esgarçada! Pode até rebentá com gente lá em cima... tá um perigo doido.”²¹⁵ A fala do funcionário denuncia a condição precária da roda-gigante e deixa claro os perigos dessa situação para o público visitante.

Num tom arrogante e intransigente, Sr. Kong solicita ao Mecânico o conserto do equipamento e este se nega a fazer, alegando risco de morte aos freqüentadores; é o primeiro desacordo entre os dois núcleos. Zé do Barato, como indica a rubrica — “meio em surdina para os encarregados dos jogos” —, reclama: “Ta muito devagar a rodada. Mais depressa. Mais depressa nisso! Que moleza! Gira logo essa Roleta! Tempo é dinheiro!”²¹⁶ e tenta convencer os demais funcionários a interferir nos resultados dos jogos para favorecer os interesses de Sr. Kong. Diante da proposta, o Empregado da roleta se recusa, argumentando: “Isso é roubo! Não vou roubar essa gente toda, não!”²¹⁷ Reagindo à negativa, Zé do Barato o expulsa e passa a comandar o jogo.

Logo em seguida, Zé do Barato se dirige ao jogo de argolas, falando meio baixinho: “Como é que vão essas argolas? Hummm... Tão dando prêmio demais! Tão dando prêmio muito bom... Essas argolas estão muito largas! Tão muito grandes! Vamos diminuir essas argolas! Reduz o tamanho delas!”²¹⁸ O Empregado do jogo de argolas,

²¹⁴ “A expressão quarta parede, tão celebrada entre práticos e teóricos do teatro, expressa uma convenção teatral muito particular e específica da cultura e da prática teatral ocidental. (...) ela se estabelece com o fito de promover a ilusão cênica, diria-se mesmo que a noção de quarta parede sintetizaria o corolário Naturalista na busca pela eficácia do efeito de real, do máximo de ilusionismo. A estética Naturalista conforme fora pensada por Émile Zola e, por conseguinte desenvolvida em termos de encenação por André Antoine na França e Constantin Stanislavski na Rússia considerava que entre ator e público havia uma ‘quarta parede imaginária, invisível’; quarta parede visto que, as três restantes seriam o espaço suficiente para caracterizar o ambiente, ou o meio onde se desenvolveria a ação e evoluiria o personagem. (...) Esta quarta parede seria a ‘janela’ ou o ‘buraco da fechadura’ por onde o espectador apreciaria o que transcorria sobre o palco na condição de *voyeur*, distante da ação, porém não menos envolvido por ela, graças ao efeito de identificação que se esperava alcançar.” TORRES NETO, Walter Lima. Quarta parede. In: CEIA, Carlos (ed. org.). E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/.../quarta-parede.htm>. Acesso em: 05 nov. 2009.

²¹⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 38 e 39.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 40.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 41.

²¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 41.

assim como o Empregado da roleta, coloca-se contrário às falcatruas propostas por Zé do Barato. Buffalo Bill entra em cena trazendo argolas azuis menores que as vermelhas. Aqui também Zé do Barato afasta o funcionário e assume o jogo.

Cigana entra em cena cantando e em seguida lê a mão de algumas pessoas da platéia, propondo ver a sorte de Buffalo Bill, que tenta agarrá-la, como fez em outros momentos com a Pipoqueira. Nesse momento, como marca a rubrica, “Mecânico e Caboclo do Arco partem pra cima de Buffalo Bill”²¹⁹ e iniciam uma discussão com ofensas verbais, culminando numa luta corporal entre os demais personagens da cena:

*Entram outros personagens: Kong, Cigana, Pipoqueira e Empregado do jogo de argolas e da roleta. A capoeira se transforma e maculelê. Ritmo vai se acelerando... Acelerando... lutam – Kong, Buffalo Bill e Zé do Barato contra Caboclo do Arco, Mecânico, Pipoqueira, funcionários do jogo de argolas e funcionários do jogo de clubes. Soa sirene lá fora. Pausa. Surge policial apoiando Kong... Buffalo Bill, Kong e Zé do Barato vencem... E o parque recomeça suas atividades com todos trabalhando.*²²⁰

O embate físico é o ponto máximo das divergências entre o patrão e seus aliados — Buffalo Bill, Zé do Barato e Engenheiro — e os demais funcionários do parque. A confusão termina com a intervenção policial apoiando Kong. Acreditamos na hipótese de que a opção pelo desfecho tumultuado da cena foi uma maneira de o grupo representar o uso da força policial para combater as várias formas de organização e manifestação de caráter contestatório ou reivindicatório no Brasil, sobretudo no pós-1964.

Cena III – Dos queixadas

Do conflito entre patrão e empregados do parque de diversões para o cotidiano de uma família de queixada, a terceira cena rompe a seqüência narrativa das primeiras cenas. Essa fragmentação se configura com mensagens não-verbais, pois no quadro não há diálogo entre os personagens. O desenvolvimento da fábula é contado por um narrador na terceira pessoa e “os personagens respondem aos versos em mímicas, acompanhados de efeitos sonoros”.²²¹

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 44.

²²⁰ *Idem, ibidem*, p. 44.

²²¹ *Idem, ibidem*, p. 45.

As formulações apresentadas por Jose Maria Giroldo nos ajudam a compreender o interesse de César Vieira em utilizar essa linguagem na cena:

Eu era meio xiita, então quando o Idibail trouxe a idéia dos queixadinhas... teatro infantil... não vai dar certo, não vai ser legal, essa peça ta tão séria ..tão de conteúdo, não acreditei de cara e aí quando você faz... a melodia tem que ser infantil ..porque todos os pique da cena dos queixadinhas era teatro infantil então fiz uma música bem parecida (...) mas quando a gente foi para o bairro a primeira vez, quando dá um blecaute entro com um violão e um macacão, já do Zequinha da cena da greve e canto a música dos queixadinhas... na frente tinha um monte de criança, eu cantava duas vezes, na segunda eles saíram cantando juntos; fazia a peça no sábado e no domingo, nessa época, no domingo todos estavam lá de novo, de banheiro tomado, de roupa bonitinha e todos já sabiam a música.²²²

Observamos, a partir da fala de Giroldo, que a linguagem da cena III foi utilizada por César Vieira para atingir o público infantil. Embora o coordenador musical discordasse inicialmente da proposta do dramaturgo, reconheceu que a peça foi bem recebida pelas crianças.

Com relação aos mimos²²³, Anatol Rosenfeld²²⁴ salienta que cumprem duas funções no espetáculo teatral: provocam o efeito de distanciamento e contribuem com o processo imaginativo do espectador, permitindo fazer analogia entre uma situação particular e outra mais ampla. O fato de os personagens não terem nomes próprios, com exceção de Abdalão, faz com que o público se identifique com a situação retratada, reconhecendo, na fábula narrada, a sua própria história de vida e até mesmo a de outros operários.

²²² Entrevista de José Maria Giroldo. Concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

²²³ “Gênero literário de origem grega, baseado na imitação de caracteres e de costumes de época (...) divulgado em Roma, a partir do século II, como parte introdutória do espetáculo teatral, recorrendo a breves representações lúdicas de textos em prosa ou em verso, acompanhados com dança e música. A temática do mimo é invariavelmente a vida quotidiana. O ator imitador (*mimos*, em grego, *mimus* em latim) representa imitando os gestos, comportamentos típicos ou formas de linguagem previamente conhecidas do público, de forma a obter muitas vezes o riso. (...) No teatro contemporâneo, o mimo tornou-se um ator ‘sério’, que concentra a sua arte na expressão corporal. Não se importa com a perfeição técnica exigida, por exemplo, na dança, mas apenas o desenho de movimentos miméticos harmoniosos e próximos do real ou do objeto representado. (...) Esta arte dramática pode ser hoje comparada àquilo que na Roma antiga se designava por *pantomima*, dominada por um só ator que usa o seu corpo inteiro para contar uma história sem palavras ditas.” CEIA, Carlos. Mimo. In.: CEIA, Carlos (ed. org.). E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/.../quarta-parede.htm>. Acesso em: 05 nov. 2009.

²²⁴ Cf. ROSENFELD, Anatol, *op. cit.*

Sincronizados, narrativa e gestos conduzem o desenvolvimento da cena, com aparição de Papai queixada, Mamãe queixada e os dois queixadinhas, que representam uma família de operários, além de Seu Abdalão, que é o patrão “explorador e comilão”.²²⁵ Papai queixada é um operário honesto e muito carinhoso com a família. Mamãe queixada é dona de casa, cuida dos afazeres domésticos e dos seus filhos, os queixadinhas, que acordam cedo – “um vai prá escola / otro engraxá / mas nunca pedi esmola.”²²⁶

A família de queixadas passa por algumas dificuldades no seu cotidiano, como escassez de alimento: “O café é pouco, o açucá tá acabando”²²⁷; “põe na panela pra sopa a última batata”²²⁸. A superlotação no transporte coletivo também é representada: “O tronco da seis – lotado / vai descendo o rio / Com toda a bicharada / esprimida, aboletada e suada.”²²⁹ Além das dificuldades no seu dia-a-dia, a cena aborda relações trabalhistas entre o operário queixada e o patrão, Abdalão. Papai queixada, na sua luta diária, é surpreendido pelo caçador, “seu Abdalão / Dono da fábrica / Muitas vezes patrão / Explorador e comilão”²³⁰, que atira no porco selvagem:

*De polaina e capacete
cheio de cacoete
pensa no empregado
e pummm!
atira no porco malhado!*²³¹

Indignados, os demais queixadas se juntam e se organizam contra Abdalão:

*E o sangue na mata vai secando
E mil queixadas se juntando
E mil queixadas se ajuntando
Os queixos batendo
Os fatos remoendo:
O trovão, o tiro, a exploração!
Os queixo batendo
Os fato remoendo
A sacola jogando fora
Quebrando as caixa de engraxate
Os queixos batendo
Pela floresta saem
Os queixadas em bando correndo*²³²

²²⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 48.

²²⁶ *Idem, ibidem*, p. 47.

²²⁷ *Idem, ibidem*, p. 45.

²²⁸ *Idem, ibidem*, p. 47.

²²⁹ *Idem, ibidem*, p. 46.

²³⁰ *Idem, ibidem*, p. 48.

²³¹ *Idem, ibidem*, p. 48.

Com a fábula dos queixadas, o grupo objetivou representar positivamente a união dos trabalhadores como um elemento fundamental na organização da luta em prol da categoria e contra o “inimigo comum”: Abdalão/patrão.

Cena IV – Da greve

A linguagem, nesta cena, assume um tom mais realista; o cenário é o sindicato e a Metalúrgica Brasilina, subdividida em três planos: refeitório, escritório e departamento pessoal. O enredo narra o cotidiano dos operários no interior de uma fábrica, onde vivenciam situações como opressão patronal, acidentes de trabalho, longas jornadas, diferença salarial, organização sindical e movimento grevista.

Mané²³³, Ari, Chuvisco²³⁴, Zequinha²³⁵, Sereno, Edmundo, Ceição e Estela representam os operários articulados, engajados na luta por seus direitos e por melhores condições de trabalho. Os personagens Norberto e Mestre são os operários desarticulados, indiferentes às reivindicações da categoria, que seguem a postura negligente de Herr Wolfgang, o proprietário da Metalúrgica Brasilina. Associados a esse perfil estão alguns funcionários da fábrica, como Advogada e Engenheiro, que ocupam cargos mais altos dentro da hierarquia fabril.

Já os personagens Comandante, Deputada Conceição da Rocha e Ministro Canarinho são autoritários e intransigentes e integram a comissão encarregada de

²³² *Idem, Ibidem*, p. 49.

²³³ Acreditamos que o nome do personagem Mané seja uma homenagem ao líder sindical Manoel Dias do Nascimento, um dos líderes da greve dos metalúrgicos de Osasco em 1968. Mané contribuiu com a elaboração da peça, concedendo entrevista ao grupo. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 11.

²³⁴ O nome desse personagem deriva de características do seu modo de falar: “– Norberto – Tô numa boa, Chuvisco/Vê se fala virado prá lá/ Num cospe, para de chuviscá/ Não precisa bronquiá”. Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 55. A renomeação dos trabalhadores, com a criação de apelidos a partir de características físicas, era muito comum nas fábricas, como relata um trabalhador: “a primeira coisa, primeiro dia que o cara entra numa fábrica, os cara já põem um apelido. Outro é Linguinha, outro é Beição, que o cara tem um beição mesmo. E nisso, vai deixando o cara à vontade...” Depoimento de um operário. In: RODRIGUES, Iram Jácome. *Comissão de fábrica e trabalhadores na indústria*. São Paulo: Cortez, 1990, p. 31. Tudo indica que o grupo objetivou, com uso de apelidos, aproximar-se de uma prática recorrente nas fábricas, com o intuito de provocar no público uma empatia com os personagens e/ou com as situações narradas.

²³⁵ Pode ser que esse personagem seja uma alusão a José Campos Barreto, Zequinha, um dos líderes da greve de Osasco em 1968. Durante a repressão policial na fábrica Cobrasma, onde trabalhava, foi preso, ficou detido aproximadamente três meses; em liberdade, participou dos movimentos Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). [Disponível em: <<http://www.zequinhabarreto.org.br>>. Acesso em 17 jul. 2009.]

negociar, com os trabalhadores, o fim da greve deflagrada pelos operários da metalúrgica.

A cena tem início no departamento pessoal da Metalúrgica Brasilina com a contratação de Ari e Mané. Ao ler o contrato de trabalho, Ari reivindica um salário melhor, mas Engenheiro não atende à solicitação do operário, que acaba aceitando as condições propostas pela fábrica. Ari sai e em seguida entre Mané. Este personagem é um garoto pernambucano de dezesseis anos e com pouca escolaridade; antes de procurar emprego na metalúrgica, era autônomo, vendia doces na rua. Mané é contratado, no entanto, com um salário menor do que o pago aos demais funcionários e ainda perfazendo uma jornada de trabalho de 12 horas diárias.

Zequinha – *Quanto tão te pagando?*

Mané – *Só três conto. Eles disseram que eu sô di menor*

Zequinha – *“Di menor”, o cacete! Isso é macete.*

Tu faz trabalho de operário,

Quebra qualquer galho

E num recebe nem o salário?

Sereno – *Os homens estão te fazendo de bobo*

Você tem que ganhá o dobro!

Chuisco – *Mas nem metade do salário? Caralho!*

É pega no ato. Vamo leva ele pro sindicato.

Mané – *Que sindicato? Eu tô bem assim...*²³⁶

Ao longo da trama, outras circunstâncias no interior da Metalúrgica Brasilina deixam os operários insatisfeitos. Além do baixo salário de Mané, os trabalhadores se queixam da falta de gás no refeitório e, na avaliação deles, isso era estratégia do patrão para economizar dinheiro. O problema é exposto à administração da empresa pelo personagem Edmundo, que acaba demitido por conta de sua reclamação. Ele recorre ao sindicato e pede uma punição para a empresa.

Chuisco – *To co'saco cheio de comê comida fria.*

Agora ta faltando gás todo dia ...

Zequinha – *Prá mim é grupo do patrão:*

fecha o gás e economiza um dinheirão

Chuisco – *Prá nós é só zebra que apronta.*

Sereno – *E se achá ruim os home dá logo a conta.*

*Chutaram o Edmundo*²³⁷

²³⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 57.

²³⁷ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 55.

No escritório da metalúrgica estão reunidos Herr Wolfgang, Engenheiro, Advogada e Mestre; num momento descontraído, falam sobre os pássaros que se encontram presos num viveiro. Na opinião de Herr Wolfgang, os pássaros deveriam ser tratados na medida certa, apenas para cantarem bem, pois se fossem alimentados com regalias poderiam ficar fortes e almejar sair da clausura em que se encontravam.

No refeitório da fábrica, Chuvisco, Zequinha, Mané e Sereno comentam as demissões de alguns operários que integravam as comissões de fábrica²³⁸: na Metalúrgica Brasilina despediram a Estela, na Metal-lex o Edmundo e na Açobras a Maria Conceição.

Irritados com todos os problemas vivenciados na metalúrgica, como a falta de gás, a insatisfação com a diferença salarial de Mané e a demissão de Edmundo, os operários cogitam a possibilidade de deflagrar greve e iniciam uma movimentação para mobilizar os demais companheiros, inclusive os de outras empresas, a se organizarem. Os operários apresentam aos representantes das fábricas algumas reivindicações e alertam que, se elas não forem atendidas, o movimento grevista será anunciado.

Mané – E as reivindicações? E as pedidas?

Estela – Aquelas já decidida: trinta e cinco por cento de aumento.

Das comissão de fábrica, o reconhecimento

Ceição – Reajuste de salário, conforme subi o custo de vida, mais a volta da turma que foi despedida

Estela – E negociação na direta! Trabaiaadô e empregado.

Sem ninguém de mediadô!

Ceição – Direito da gente se reuni, aqui ou ali, sem cana pra buli²³⁹.

Nesse momento julgamos coerente abordar a aproximação da obra de arte com a sociedade, já que as reivindicações dos personagens da peça são semelhantes às

²³⁸ Na estréia de *Bumba, meu queixada*, o grupo União e Olho Vivo divulgou o programa da peça, intitulado *Jornal Olho Vivo*. No que se refere às características formais, dimensão, cor e textura do papel, podemos fazer uma aproximação com o formato tradicional de jornais impressos. O programa contemplava um pequeno histórico da trajetória do grupo, o quadro de personagens, nome dos atores e seus respectivos personagens em cada cena, bibliografia pesquisada para feitura do texto, fotografia do grupo, letras de algumas músicas da peça, informações para entrar em contato com o grupo, algumas críticas. Além dessas várias informações sobre *Bumba, meu queixada*, o programa trazia um anúncio, centralizado na primeira página, com os seguintes dizeres: “Metalúrgico pare estamos em greve – não entre na fábrica”. Constavam também informações sobre comissão de fábrica, delegado sindical, contrato coletivo ou convenção coletiva de trabalho. De acordo com o grupo, essas definições foram enviadas à Assembleia Geral dos Bispos em Itaci. Segundo definição do jornal, a comissão de fábrica “é formada por companheiros nas fábricas com assistência do sindicato ou no sindicato: Os seus membros têm estabilidade”. Essa publicação buscava publicidade para a peça e ainda chamar a atenção do público para as formas de organização dos operários apresentadas no programa. Cf. *Jornal Olho Vivo*. s.d. Arquivo Centro Cultural São Paulo.

²³⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 64.

apresentadas pelos operários na greve de maio de 1978, que lutavam, entre outras coisas, por reposição salarial, denunciavam o arrocho dos salários e propunham negociação direta com os patrões.²⁴⁰

Antes mesmo de obterem uma resposta do dono, os trabalhadores da Metalúrgica Brasilina são surpreendidos com a chegada de Sereno, que anuncia a violência policial, a prisão do companheiro Ari e a paralisação de outras fábricas, como Açobras, Metal-lex e Universal. O grupo optou por representar greves por empresas na quarta cena²⁴¹. A fala de Sereno representa bem essa opção: “A greve está de todo lado apoiada! Na Universal tem mais de cem braços cruzados. C’os companheiro da Açobras e da Metal-lex somado dá mais de dois mil!”²⁴²

Diante das circunstâncias, os trabalhadores da Brasilina decidem ocupar²⁴³ a metalúrgica, numa atitude adotada pelos funcionários das demais empresas mencionadas anteriormente. Os operários se organizam e tomam a fábrica: “**Mané** – Toca o apito, Chuvisco! Toca a sirene! Corta os fio do telefone, Sereno! Vai pelo fundo, Zequinha, depressa! Chama todo mundo! Apita pra valê! É pra já! / **Zequinha** – É pra já! / **Ceição** – Vamos lá!”²⁴⁴

No escritório da Metalúrgica Brasilina, os operários reunidos comentam o sucesso da ocupação da fábrica; todos os setores pararam. Durante a operação, os trabalhadores mantêm reféns três Engenheiros, a Advogada e o Mestre.

Mané e Zequinha resolvem liberar os reféns, apesar da oposição de Sereno. Em seguida, a fábrica é invadida pela polícia e, paralelamente, a comissão composta pelo Ministro Canarinho²⁴⁵, pela Deputada Conceição da Rocha e pelo Comandante tentam negociar com os trabalhadores.

²⁴⁰ Cf. MARONI, Amnérís. *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 51.

²⁴¹ Sobre as greves de 1978 ver ANTUNES, Ricardo. *O novo sindicalismo no Brasil*. Campinas: Pontes, 1995.

²⁴² VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 65.

²⁴³ O grupo Teatro União e Olho Vivo optou por representar uma greve com ocupação de fábrica. Ricardo Antunes afirma que essa foi uma tendência nos anos de 1980, como a *greve-tomada da fábrica* na Ford de São Bernardo do Campo em 1981 e a dos operários metalúrgicos da GM de São José dos Campos em 1985. Segundo Antunes, tal conceito se relaciona “às greves dotadas de ações mais agudas e contundentes – as greves por ocupação de fábricas – onde os trabalhadores não excluíam, se esta condição fosse imposta, além da ocupação das fábricas, a resistência através das ações de sabotagem e destruição da produção e dos equipamentos”. Cf. ANTUNES, Ricardo, *op. cit.*, p. 22.

²⁴⁴ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 65.

²⁴⁵ É provável que o nome do personagem Ministro Canarinho seja uma referência a Jarbas Passarinho, ministro do trabalho no governo do general Artur da Costa e Silva no período de 1967-1969. Na ocasião da greve de Contagem em 1968, o ministro Jarbas Passarinho esteve à frente das negociações com os trabalhadores grevistas.

Durante a negociação, operários e comissão trocam ofensas e acusações. Os representantes da administração tentam a todo o momento desqualificar o movimento grevista, como fica expresso na seguinte passagem: “**Comandante** – Não venha com xingamento ou já aciono o destacamento! Temos total conhecimento. Vocês tiveram aulas de aliciamento e técnicos de subversão para ajudar!”²⁴⁶ O operário Sereno rebate as acusações: “De fora só veio essa polícia pra nos massacrar.”²⁴⁷ No decorrer desses eventos, a greve é associada a uma ação subversiva:

*Canarinho – Amigos, meu bons amigos, jamais exerci pressão.
Só quero o benefício da Nação.
Decretei a intervenção porque recebi informação
Secreta e sigilosa que a coisa não estava prosa,
Que queriam derrubar o Governo do Brasil.*²⁴⁸

As falas do Ministro Canarinho²⁴⁹ e do Comandante podem ser lidas como discurso anticomunista, recorrente no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e difundido principalmente pelo regime militar e por setores mais conservadores da sociedade.

A negociação prossegue e a comissão continua a pressionar os trabalhadores para encerrar a greve. Nesse momento, Mané e Zequinha aconselham os demais companheiros — Ceição, Estela, Sereno e Chuvisco — a saírem da fábrica. Inicialmente eles reprovam a idéia, mas são convencidos a se retirarem do local com o argumento de que a greve não acabaria naquele momento e era necessário manter a integridade física dos operários para prosseguir com o movimento nos próximos dias.

A todas as pressões formuladas pela comissão para que a greve finalizasse, os trabalhadores respondiam que a decisão não era deles, mas sim da categoria. A sugestão dos operários era que a comissão procurasse o sindicato para estabelecer negociação. Comandante oferece uma última oportunidade; caso os trabalhadores não aceitem, irão invadir a fábrica:

Conceição – Venha, venha um depressa, antes

²⁴⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 70.

²⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 70.

²⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 71.

²⁴⁹ Vale a pena mencionar a avaliação do ministro do Trabalho, Jarbas Passarinho, sobre a greve de Contagem em 1968, muito semelhante à argumentação do personagem Ministro Canarinho: “Tanto é que quando meu assessor de imprensa desembarcou em Belo Horizonte, pegou um táxi e o motorista, sem saber quem ele era, disse: “a revolução partiu daqui e daqui vai partir a outra revolução para derrubar esta que está aí”. Eles queriam preparar uma contra-revolução. Mantenho as declarações que fiz na época”. PASSARINHO, Jarbas. Entrevista. “Eles queriam fazer uma greve geral no Brasil”. In: Cadernos do presente. Greves operárias (1968 – 1978). Belo Horizonte: Editora Aparte, 1978.

*que acabe a promessa. Tem só mais um minutinho.
E vai poder dizer prá toda essa gente, pra essa imprensa maldizente,
que pousou de galo com o ministro Canarinho. Venha, venha logo,
antes que acabe esse tempinho.*²⁵⁰

Mané aceita falar com a comissão. Novamente o Ministro Canarinho insiste numa conciliação, mas o operário reforça a sua posição anterior: “num posso sozinho dá a resposta. Já apresentamu nosso documento: 35% de aumento... das comissão, o recolhimento”.²⁵¹ O Comandante anuncia que se houver rendição não haverá prisões. Mané se propõe a discutir a proposta do patrão com os demais companheiros e se compromete a voltar para dar uma resposta. Nesse ínterim, os operários já haviam se retirado da fábrica.

Quando Mané decide voltar para o interior da fábrica e falar com os demais operários, Canarinho, Conceição e Comandante tentam evitar sua saída. O operário caminha em direção à porta, que é aberta por Zequinha. Nesse momento, um tiro é disparado e acerta Zequinha. Mané leva o amigo para dentro da metalúrgica, coloca-o próximo da janela e abre o viveiro dos pássaros, libertando-os. Numa linguagem metafórica, descreve a movimentação desses animais em liberdade.

*Mané – O canário-da-terra ta voando... baixinho...
Opa, quase bateu na parede...
Subiu... subiu...
Passô do lado da chaminé... Desviou... Pegô o rumo...
(...) Tão voando junto...
tão tudo voando junto, Zequinha...
Tão cobrindo o céu...
tão cobrindo o céu...
(...) O sereno forço o portão. Não deu...
O Sereno caiu.
O Sereno ta sempre caindo, Zequinha...
Ma nunca fica no chão.
(...) Olha o Sereno, Zequinha
Olha a Ceição, Zequinha
A Estela tá co' Chuvisco...
Tão no caminho da rua
Tá todo mundo subindo, Zequinha
Tá tudo de sereno resplandesceno...
(...) Tão subindo a rua... Tão virando a avenida
Pássaro por dentro da escola, Zequinha
Tão subindo a rua, Zequinha
Tão subindo a rua
Tão enchendo a praça, Zequinha*

²⁵⁰ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 73.

²⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 74.

*Tão enchendo a praça!
Tão enchendo a praça!*²⁵²

Interpretamos essa passagem como uma metáfora da mudança da condição de vida do trabalhador. Os pássaros seriam os operários, o viveiro seria o espaço da fábrica e o vôo, a libertação das amarras da dominação patronal. Nesse sentido, os pássaros em liberdade representariam os operários organizados, mobilizados. A movimentação dos vôos pode ser associada à trajetória da luta dos trabalhadores, que quase sempre encontram obstáculos, mas como sugerem os vôos descritos por Mané, essas dificuldades são superadas.

A metáfora dos pássaros é a última passagem da cena. O leitor/ espectador não é informado sobre o desfecho do conflito. Acreditamos que a greve em *Bumba, meu queixada*, assim como o sindicato e as comissões de fábrica, foi apresentada como uma possibilidade de luta dos trabalhadores para reverter a situação de opressão em que se encontravam.

Durante as décadas de 1950 a 1970, a temática da greve foi abordada em outras peças teatrais. Consideramos pertinente analisar como esse tema aparece nessas dramaturgias. Para isso, propomos uma reflexão a partir das noções de diacronia e sincronia apresentadas por Carl Schorske²⁵³ ao descrever as “duas linhas” que se cruzam no trabalho do historiador:

*Uma é a vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação de um texto ou um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo da atividade cultural (pintura, política, etc.). A outra é a horizontal, ou sincrônica; com ela o historiador avalia a relação do objeto intelectual com as coisas que vêm surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos de uma cultura.*²⁵⁴

A partir do conceito de diacronia, selecionamos o texto teatral *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri. A peça estreou em 1958 no Teatro de Arena em São Paulo. Dividido em três quadros, o enredo narra a história de uma família de operários e os seus dilemas diante de uma greve. Sobre o espetáculo, Iná Camargo Costa²⁵⁵ destaca que a temática da greve não aparece no plano da encenação; os

²⁵² *Idem, ibidem*, p. 75 e 76.

²⁵³ SCHORSKE, Carl E. *Viena fim-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

²⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁵⁵ COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

acontecimentos relacionados ao movimento grevista são informados aos leitores/espectadores apenas a partir da fala de alguns personagens.

*Para se ter uma idéia da gravidade dessa escolha, limitemo-nos a apenas três episódios: a assembléia, o piquete e a liberação de Otávio. Enquanto a assembléia acontecia, ficamos confinados a uma prosaica festinha de noivado; em vez de piquete acompanhamos Romana em seus problemas e afazeres domésticos; e, finalmente, enquanto Romana foi lutar pela liberdade do companheiro na Delegacia de Ordem Política e Social (aqui não cabem questões de verossimilhança), ficamos ouvindo as desculpas que Tião tinha a apresentar a seu compreensivo cunhado.*²⁵⁶

Camargo considera também que a obra de Guarnieri apresenta “um flagrante desencontro entre forma e conteúdo”²⁵⁷ porque aborda um tema épico, a greve, a partir de uma estrutura dramática. Interpretada por outros estudiosos, *Eles não usam black-tie* também foi lida como um marco na dramaturgia brasileira, pois significou “o surgimento de um novo teatro no Brasil, alicerçado em dramaturgia que assumia uma perspectiva de classe.”²⁵⁸

Com base numa análise comparativa, evidenciamos que *Bumba, meu queixada* se distancia de *Eles não usam black-tie* tanto na construção formal quanto na dramaturgia. Diferentemente de Guarnieri, o TUOV priorizou a narrativa épica para tratar da greve. Em relação à dramaturgia, em *Bumba, meu queixada* o leitor/espectador acompanha o movimento grevista, a sua gestação e o desenvolvimento das ações dos personagens na cena quatro, quando ganham destaque a movimentação dos operários na Metalúrgica Brasilina, os seus problemas cotidianos, as reivindicações trabalhistas, a ocupação da fábrica, a negociação e a dinâmica da greve.

Simultaneamente à encenação de *Bumba, meu queixada*, o Grupo de Teatro Forja, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, produziu duas peças que abordam o assunto greve: *Pensão Liberdade* (1980) e *Pesadelo* (1982). Na primeira, a trama se passa na pensão de Luís e Santa, onde vivem diversos hóspedes, personagens que representam vários segmentos sociais, como operários, estudantes e balconista. A narrativa em *Pensão Liberdade* segue contínua, sem cortes, aproximando-se do drama. A referência à greve é colocada em cena a partir do personagem Pedro,

²⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 36.

²⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

²⁵⁸ PATRIOTA, Rosângela. *Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. Estudos de História*. Revista do Curso de Pós-Graduação em História. Franca. v. 6, n. 1, 1999, p. 104.

operário militante que chega na pensão machucado, alegando que foi vítima da polícia enquanto fazia um piquete na porta da fábrica.

Pedro – (...) O “Zé do Torno” é que viu lá longe os caminhos que era tudo polícia. A sirene tudo zunindo e passaram que nem uma bala no meio de nós e entraram na firma. Daí começou a descer cavalo, cachorro, polícia, tudo junto. Formaram uma fileira e vieram vindo em cima da gente. Aí uns correram e outros enfrentaram. Daí virou um “boné veio”. Era só pancada, bomba, paulada, pedrada, cachorro gritando, até polícia caiu também do cavalo e um me acertou uma cacetada bem aqui, (mostra a cabeça) que o sangue velho correu.²⁵⁹

No desenrolar da peça, Pedro faz novas referências à greve, mas em nenhum momento a ação grevista é inserida na dramaturgia. Dessa forma, podemos estabelecer parentesco entre *Eles não usam-black tie* e *Pensão Liberdade*, pois, em ambas, a construção da narrativa se assemelha, ao colocar a greve como ação externa à encenação.

Em *Pesadelo*, o enredo trata do cotidiano dos operários de uma empresa, fazendo associações com a perda do emprego, comissões de fábrica e sindicato. O tema da greve aparece somente no final da peça como uma forma de luta dos trabalhadores contra as demissões em massa:

*Lumbriga – (entrando correndo.) Companheiros!
(Grita.) Companheiros!
Mandaram o Luisão e mais uns trezentos embora.
Até chefe foi mandado dessa vez.
Antônio – Temos que dar uma resposta, companheiros!
Zé Pinguinha – (Gritando.) É greve!²⁶⁰*

Analisando a dramaturgia de *Eles não usam black-tie*, *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*, evidenciamos uma aproximação entre a perspectiva formal de Guarnieri e a do Grupo de Teatro Forja, pois ambos se pautaram no princípio do drama. Com relação à narrativa, as três peças tratam da greve como assunto informado pelos personagens, mas ausente na encenação.

Aspecto também comum às quatro peças é o foco narrativo: o movimento grevista mostrado sob o ponto de vista do operário. A mobilização em torno da greve é

²⁵⁹ Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 48 e 49.

²⁶⁰ Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 73.

construída de forma positivada, ou seja, aparece como uma resposta dos operários à opressão e arbitrariedade dos patrões. Mas, se em *Eles não usam black-tie*, o movimento grevista é vitorioso, em *Pesadelo*, *Pensão Liberdade* e *Bumba, meu queixada*, o leitor não é informado sobre o desfecho.

Cabe salientar que o cinema também se interessou bastante por essa questão e direcionou suas câmeras para a mesma temática. O estudo do crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet²⁶¹ revela a multiplicidade de filmes e documentários produzidos durante a década de 1970. *Os queixadas* (1978) de Rogério Correia é um deles. Neste trabalho o cineasta constrói uma narrativa sobre a greve ocorrida numa fábrica de cimento na cidade de Perus/SP na década de 1950, o mesmo movimento grevista pesquisado pelo TUOV e representado na terceira cena de *Bumba*. Na avaliação de Bernardet, o documentário tem uma originalidade que é fruto não somente da temática abordada, até então raramente tratada nos filmes, mas do fato de os trabalhadores envolvidos na greve participarem da filmagem, reconstituindo algumas passagens do movimento grevista.

O autor atribui qualidade ao projeto por “ter tentado estabelecer a história desse episódio da vida operária com aqueles que o viveram.”²⁶² Apesar desse ponto positivo, Bernardet analisa que a proposta de Correia limitou a narrativa, pois o cineasta não problematizou a memória dos protagonistas do movimento, tomando-a como verdade absoluta. Logo após a produção de *Os queixadas*, foram lançados outros dois documentários discutindo o movimento grevista, *Greve* e *Dia nublado* do cineasta Renato Tapajós. Ambos focalizam a greve de 1979 dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo.

Em *Greve*, a explicação para a paralisação dos trabalhadores é construída a partir da exposição do contexto político e social do período, com ênfase nas intervenções do governo nos sindicatos, nos baixos salários, na “política favorável ao capital estrangeiro” e no arrocho salarial. Numa análise comparativa entre os dois documentários, Bernardet avalia que em *Dia nublado* a figura do líder é reforçada. O então líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, o Lula, aparece como herói e o fim da greve é minimizado. Já em *Greve*, a intenção não foi exaltar a liderança de Lula.

²⁶¹ BERNARDET, Jean-Claude. O intelectual diante do outro em greve. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

²⁶² *Idem, ibidem*, p. 181.

Verificamos que, durante a década de 1970, o operariado urbano alimentou artistas e intelectuais, teatrólogos e cineastas com múltiplas possibilidades de produção, traduzidas em temas relacionados ao mundo do trabalho, imbricando-se nele as greves, os acidentes, a organização sindical, as reações contra o arrocho salarial e as demissões, e também a opressão nas fábricas, a repressão política, a ditadura e as lutas de classe.

“Eles não são pelego. São de confiança” – A representação do “novo sindicalismo”

Os operários da Metalúrgica Brasilina, diante dos problemas circunstanciados, como longas jornadas de trabalho, baixos salários, demissões sem justa causa e acidentes de trabalho, recorrem ao sindicato para fazer as suas reclamações. Na peça é representado um sindicato atuante, sem hierarquias e sem burocracia, aspectos que ficam evidentes na fala dos operários Mané, Edmundo e Zequinha:

***Mané** – Ele pode me te feito de bobo, to sabendo...
Mas também, muita coisa já tô entendendo
Quero fazê minha reclamação trabalhista.
Pô esses cabra na lista. Com licença, meu sinhô, posso
falá com seu dotô.
Edmundo – Aqui num tem licença, nem sinhô, nem chefe, nem doto
Aqui tudo deve ser verdadeiro. A gente só se chama de companheiro!
Zequinha – Num tenho tanta crença nessa Justiça e na sua valença.
Mas pelo Sindicato vale a pena arrisca.²⁶³*

A partir desse trecho percebemos que o grupo critica a estrutura sindical cupulista e hierárquica, características marcantes dos sindicatos na década de 1960 e início dos anos 1970; em contrapartida, apresenta uma estrutura sindical horizontal. O personagem Zequinha, na sua fala, expressa descrédito na justiça comum, mas demonstra total confiança na atuação do sindicato, que é mencionado no enunciado dos trabalhadores:

***Mané** – Já encaminhamo reclamação. O sindicato comprô a briga.
Vai até o fim. Já falei com Martin.
Eles não são pelego. São de confiança.
Sereno – Mas, são um poço criança.
Zequinha – O sindicato é gente nossa, é ponta firme.
É a diretoria que nós colocô.
Chuvisco – Eles segura o rojão. Eles tem tarimba.*

²⁶³ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 58.

Ninguém vai roê a corda. Essa diretoria aqueça a marimba!
Sereno – *Num precisa me chamá na xinxá ...*
Eu num disse que o sindicato vai mijá prá tráis...
É que tem mais polícia que percevejo...
*Em tudo canto tão dando bordejo.*²⁶⁴

Com base no diálogo dos personagens Mané, Zequinha, Sereno e Chuvisco, constatamos que o sindicato defende os interesses da categoria, é formado por uma diretoria escolhida pelos próprios trabalhadores e, como Mané reforça, distancia-se dos sindicatos chamados de “pelego”. Por esse viés, avaliamos que o TUOV representou em *Bumba, meu queixada* o “novo sindicalismo”.

A expressão “novo sindicalismo” foi cunhada para definir uma nova tendência dentro do movimento sindical na década de 1970. As primeiras propostas formuladas pela oposição sindical se sustentavam numa “atuação classista combativa e organizada a partir da base, ou seja, enraizada nas empresas através das organizações por local de trabalho”²⁶⁵, informa Marcelo Badaró.

O “novo sindicalismo” sinalizava novas propostas de “orientação classista” com “ênfase na organização por fábricas”, questionando o sistema sindical dos anos precedentes, tanto do período do pós-1964, marcado por um controle direto do governo militar, quanto do pré-1964, apontado como “sindicalismo pelego” — tipo de representação sindical que, para o jornalista Bernardo Joffily, se caracterizou por ser “oficialista, burocratizado, acomodado e inerte, que se firmou sobretudo a partir da política trabalhista de Getúlio Vargas e formou o esquema de sustentação sindical da ditadura militar”.²⁶⁶

Um outro estudo que nos auxilia a compreender o processo de renovação na estrutura sindical nos anos de 1970 é o trabalho de Kátia Rodrigues Paranhos²⁶⁷. A partir da imprensa operária e de depoimentos de trabalhadores, a autora traz à tona o discurso do “novo sindicalismo”, forjado no interior do sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema. Ela destaca os principais enunciados da fala operária, que se constituíram como delineadores para reconfiguração dessa estrutura. Segundo a autora, desde o início da década de 1970, as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo propunham novas

²⁶⁴ *Idem, ibidem*, 62 e 63.

²⁶⁵ MATTOS, Marcelo Badaró. *Novos e velhos sindicalismos no Rio de Janeiro (1955-1988)*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 1998, p. 62.

²⁶⁶ JOFFILY, Bernardo. Luiz Medeiros e seu “sindicalismo de negócios”. Disponível em: <vermelho.org.br/museu>. Acesso em: 05 nov. 2009.

²⁶⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

estratégias para atrair os operários para o sindicato e para instituí-lo como espaço de luta.

É interessante notar que o Teatro União e Olho Vivo, ao colocar em debate o “novo sindicalismo” em *Bumba, meu queixada*, buscou representá-lo como a alternativa mais segura e positiva, à qual os trabalhadores deveriam recorrer para lutar por melhores condições de trabalho. No decorrer do enredo, foram apresentadas outras saídas para a reivindicação operária, como apelar para a justiça do trabalho, fazer reclamação direta ao patrão, buscar apoio nas comissões de fábrica²⁶⁸, mas todas apontadas como insuficientes e frágeis.

Cena V – Testamento do boi

Após o desfecho do movimento grevista na Metalúrgica Brasilina, a quinta e última cena retoma o enredo do Parque de Diversões Arco-Íris. Cantadeira, Catirina, Cigana e Pipoqueira entram em cena ao mesmo tempo que o boi. Segundo as marcações cênicas, o boi fica no centro do palco, paralisado, parecendo estar morto. As mulheres marcam o início da cena cantando. Entram outros personagens do Bumba e do parque e todos cantam:

*E as coisas ruim é dos andrajoso
O corredô é do seu doto
o coração é do patrão
o chamberil bote pra quí
e o que o boi cagô é dos cantadô!
e o que o boi cagô é dos cantadô!*

*Está é a história do Mané homem
Do Mané sofrido
do Mané do Nascimento
e dos seus dia vivido
Mané Dias do Nascimento
ô ô ô Mané (três vezes)²⁶⁹*

²⁶⁸ A comissão de fábrica foi uma tendência nas greves de maio de 1978 em São Paulo. Formada por trabalhadores eleitos em assembléias, tinha o objetivo de defender os interesses da categoria diante da direção da fábrica. Geralmente, cada sessão ou setor tinha o seu representante. Essa comissão tinha estatuto próprio e era “reconhecida pela companhia como organismo de representação operária”. Em muitas empresas, elas surgiram de uma resistência operária sem vinculação com os sindicatos da categoria. Em algumas fábricas, os operários que integravam as comissões tinham estabilidade no emprego. Sobre comissão de fábrica consultar RODRIGUES, Iram Jacome. *Comissão de fábrica e trabalhadores na indústria*. São Paulo: Cortez. 1990.

²⁶⁹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 77.

Após a música, o boi ressuscita e novamente é cantada a música de apresentação do folguedo, a mesma que abre a primeira cena. Entram Seu Kong, Buffalo Bill, Zé do Barato e Policial, demonstrando insatisfação com a história narrada pelo Bumba, como explicitam as seguintes falas:

Kong – *Chega de moleza. Vamos trabalhar. Esse bumba que mostraram não era bem o que eu queria. Chega de moleza. Vamos trabalhar. Bote esse Parque pra funcioná. Vamos trabalhar*
Buffalo Bill – *Vamos trabalhar*
Zé do Barato – *Vamos trabalhar*
Policial – *Vamos trabalhar*²⁷⁰

Após expressarem verbalmente sua insatisfação, “Buffalo Bill, Zé do Barato, Kong e policial dão safanões nos empregados.”²⁷¹ Os funcionários, insatisfeitos com as condições de trabalho e com a conduta de Kong com o público do parque, propõem alternativas de solução:

Empregado do jogo de argola – *Vamu embora, vamu pra justiça reclama.*
Empregado da roleta – *o negócio é as arma do Tiro ao Alvo pegá e esse parque arreventá*
Mecânico – *Vamu reuni. Todo mundo discuti. Comissão aqui formá e o nosso sindicato reforçá!*²⁷²

São apresentadas três alternativas: ir à justiça do trabalho, destruir o parque e organizar os trabalhadores a partir de comissões atuando junto aos sindicatos. Das opções citadas, consideramos que a apresentada pelo Mecânico é a que mais se aproxima da posição do grupo, pois, na quarta cena, as comissões de fábrica e os sindicatos foram representados mais positivamente que as demais.

Acreditamos que a proposta colocada pelo Empregado do jogo de argola destoa das intenções do grupo, já que, na quarta cena, a justiça do trabalho foi referenciada com descrédito pelo personagem Zequinha: “Num tenho tanta crença nessa Justiça e na sua valença”²⁷³. Mesmo reconhecendo essa possibilidade de apoio na luta dos trabalhadores, o grupo não a considerava como caminho mais indicado naquela ocasião.

Já a alternativa apresentada pelo Empregado da roleta também não condiz com a representação dos trabalhadores na trama da peça, pois em nenhuma passagem se usou

²⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 78 e 79.

²⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 79.

²⁷² *Idem, ibidem*, p. 79.

²⁷³ *Idem, ibidem*, p. 58.

violência como recurso na luta dos operários pelos seus direitos. Vale destacar que, na quarta cena, há momentos em que alguns operários levantam essa possibilidade. Sereno, por exemplo, sugere aplicar força física, mas os companheiros o convencem de que essa não é a melhor atitude. Uma ação representativa é quando Mestre tenta desencorajar os operários Mané, Zequinha, Ceição e Chuvisco a continuar a greve e, irritado, Sereno quer bater nele.

Uma avaliação sobre essas alternativas reforça o nosso ponto de vista. Logo após a estréia da peça em São Paulo, a crítica de teatro, Ilka Marinho Zanotto, em um artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, refere-se às idéias de “reunir-se, discutir e fortalecer o sindicato”, enfatizando que há “uma clara indicação de que a última é a preferida do ‘União e Olho Vivo’, na medida em que ela é apresentada pelo mesmo ator que, na greve, fizera o papel de Mané.”²⁷⁴ A consideração de Zanotto ancora em elementos da encenação. O fato de o mesmo ator representar dois personagens – Mané na quarta cena e Mecânico do parque na última – poderia despertar uma identificação maior do público com a idéia: “Vamu reuni. Todo mundo discuti. Comissão aqui formá e o nosso sindicato reforçá”, em virtude do papel representado no quadro anterior.

Após a apresentação das alternativas, os personagens retiram suas máscaras, os outros componentes do elenco entram em cena e todos cantam:

*Pipoqueira – Rapadura dura como a vida é dura...
 Todos – O que falta é você quem vai falá
 É você que vai falá, é você que vai falá
 Olha a sorte, olha a sorte
 Quem vai querê sua vida fazê
 Quem vai querê sua vida mudá
 Me dê sua mão me dê
 Quem vai querê sua vida fazê
 Me dá sua mão me dá
 Quem vai querê sua vida mudá*²⁷⁵

A remoção das máscaras e a música contribuem para que o público se distancie da fábula narrada e, a partir desses recursos, o espectador/leitor é convidado a refletir sobre a sua realidade, embalado pelo questionamento da canção: “quem vai querer sua vida mudá?” Com o enredo de *Bumba, meu queixada*, o TUOV ambicionava promover

²⁷⁴ ZANOTTO, Ilka Marinho. ‘Bumba-meu-queixada’ leva o teatro para além do palco. *O Estado de São Paulo*. 27/11/79.

²⁷⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 79.

com o seu público uma discussão sobre suas condições de trabalho e incitar a platéia a formular mudanças para o seu meio social.

2.4 - Nos rastros da encenação: cenário e figurino

Neste tópico, propomos refletir sobre alguns elementos da encenação de *Bumba, meu queixada*, como figurino e cenário, a partir de fotografias coletadas durante a pesquisa. Das imagens selecionadas e utilizadas nesta seção, as figuras de número 7, 8, 9, 10, 11, 16 e 17 fazem parte do acervo particular de César Vieira. Já as de número 13 e 14 foram digitalizadas a partir do livro *Teatro da militância* (1990), de Silvana Garcia²⁷⁶, e as de número 18 e 21 estão inseridas na obra *Em busca de um teatro popular* (1981) de César Vieira. Vale ressaltar que tanto a documentação iconográfica cedida pelo grupo quanto as capturadas na obra de Garcia não trazem informações de autoria, data e nem local de encenação. Apenas as fotografias publicadas no livro de Vieira indicam o local onde ocorreu o espetáculo.

Objetivamos, com a análise das imagens fotográficas, compreender a estética visual do Teatro União e Olho Vivo na composição do cenário e figurino da peça *Bumba, meu queixada*. De acordo com Renata Pallotini²⁷⁷, o elemento externo, ou seja, o visual, é o primeiro aspecto que auxilia na construção do personagem, pois o “modo de vestir, o uso de adereços ou distintivos especiais (traços de beleza ou aparência grotesca)²⁷⁸” informam sobre ele. Nesse sentido, abordaremos a caracterização dos personagens por meio de análise do seu vestuário e das indumentárias utilizadas em cena.

A elaboração artística do cenário e do figurino de *Bumba, meu queixada* foi coordenada por Laura Tetti, sendo alguns materiais de cena confeccionados pelos integrantes do grupo e as roupas dos personagens feitas pela costureira Helena Cuquevara.

Iniciamos a análise com uma fotografia (figura 7) que pode ter sido feita durante a encenação ou num ensaio da peça *Bumba, meu queixada*, pois os personagens aparecem dispersos pelo palco, em posições que sugerem movimento, e os olhares dos atores não estão voltados para a lente do fotógrafo.

²⁷⁶ GARCIA, Silvana. *op. cit.*

²⁷⁷ PALLOTINI, Renata. *A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989, p. 64.

²⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 64

Antes de continuar, abrimos um parêntese para esclarecer que quando nos referimos à posição de elementos das fotografias, adotamos o ângulo de quem as vê. Assim, a localização é sempre feita considerando esquerda e direita do leitor.



Figura 7 - Atores em cena no espetáculo *Bumba, meu queixada*.

Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

Vemos nesta imagem seis atores no palco. A postura corporal e a fisionomia deles sugerem uma cena alegre e dinâmica. Observamos que em primeiro plano, à esquerda, um personagem desfila pelo palco segurando um estandarte em tecido vermelho com franjas brancas, no qual se lê: “Olho Vivo apresenta Bumba, meu queixada”. Trata-se de informar ao espectador o nome da peça e do grupo. Esse recurso é utilizado também nas apresentações do Bumba-meu-boi e em outras manifestações culturais como a Congada e a Folia de Santos Reis, para identificar os ternos e os grupos.

Atrás do ator que segura o estandarte há um boneco gigante, com camisa vermelha e calça alaranjada. Acreditamos que seja Mané Gostoso, pois de acordo com as descrições de Hermilo Borba, em seu estudo *Apresentação dos espetáculos populares*, esse personagem no folguedo do Bumba é caracterizado por “uma figura

enorme de mais de três metros. Todo de branco, com uma enorme cabeça, manejado por um homem,²⁷⁹ O grupo apresentou Mané com um vestuário diferente do descrito por Borba, mas manteve as características físicas do boneco.

Atrás, próximo à roda-gigante desenhada no pano de fundo, vemos um personagem caracterizado com um figurino todo na cor azul, sendo a cartola e o casaco em azul celeste e a calça em um tom mais claro; ele também usa uma máscara. No lado direito desse personagem há outro ator, com roupa vermelha. Ainda no primeiro plano, uma personagem de vestido branco com uma sobressaia na cor vermelha, todo decorado com fitas coloridas na barra e nas mangas; na mão direita erguida segura um objeto, provavelmente um instrumento musical, e com a mão esquerda segura o vestido, cujas fitas coloridas apresentam movimento. Esses indícios sugerem que a personagem dança, acompanhada por quem está no mesmo palco. O personagem vestido de amarelo e preto, que aparece de costas no canto direito da fotografia, será analisado em outro momento.

De acordo com o TUOV, o conflito entre bem e mal construído ao longo da trama apresentada na peça é trabalhado também a partir da oposição entre as cores azul e vermelho. Sobre a caracterização dos personagens, César Vieira esclarece que “no transcorrer do espetáculo, os personagens oprimidos usam figurinos com cores tendendo para o encarnado (...) Os personagens opressores (...), além de usarem máscaras, vestem roupas com tonalidade azul.”²⁸⁰

A oposição binária baseada nas cores azul e vermelho tem todo um simbolismo religioso que marca a disputa entre mouros e cristãos representada nas Cavalhadas.²⁸¹ Essa manifestação cultural ocorre em várias regiões do país. Os mouros usam roupas vermelhas; os cristãos usam roupas azuis e sempre vencem a batalha.

Em *Bumba, meu queixada* o grupo ressignifica o simbolismo dessas cores. Na Cavalhada, a cor azul representa a vitória e a cor vermelha a derrota; na peça esses significados são invertidos. O azul, por caracterizar os personagens opressores/patrões, é uma cor que deve ser derrotada pela cor vermelha, pois esta representa os oprimidos/trabalhadores.

Vale mencionar que em uma variação do Bumba-meu-boi, o Boi-bumbá de Parintins em Manaus, a disputa entre o vermelho e o azul também se faz presente: o Boi Garantido é representado na cor vermelha e o Boi Caprichoso na cor azul.

²⁷⁹ BORBA FILHO, Hermilo, *op. cit.*, 1966, p. 28.

²⁸⁰ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 18.

²⁸¹ Cf. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

Além do simbolismo do vermelho nessas manifestações culturais, consideramos pertinente lembrar que essa cor também é associada à luta proletária. Está presente na bandeira do Partido Comunista e pode ser lido como a representação do sangue da classe operária. Lembremos ainda da obra *Golpeia os brancos com a cunha vermelha*, de 1919, do vanguardista russo El Litzinzy, que representou a luta entre bolcheviques e czaristas. Nesse sentido, levantamos a hipótese de que o vermelho utilizado no figurino dos personagens que correspondem aos trabalhadores foi um código utilizado pelo grupo para representar a luta dos operários por melhores condições de vida e trabalho.

A partir da identificação dos brincantes do Bumba-meu-boi, constatamos que a figura 8 registra a primeira cena do espetáculo, pois há indícios de estar sendo representado o folguedo, momento em que os personagens do Bumba estão no palco.



Figura 8 - Apresentação da cena Bumba- meu-boi
Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

Nesta fotografia visualizamos o palco a partir de uma perspectiva lateral, onde se encontram aproximadamente onze membros do elenco em cena e podemos identificar

outros personagens do Bumba que não aparecem na figura anterior. Tudo indica que a imagem é da primeira cena e que a encenação ocorreu num local ao ar livre, pois acima do palco há uma cobertura de plástico transparente, provavelmente utilizada para proteger os atores de uma possível chuva. Com o intuito de visualizar melhor os detalhes da figura 8 vamos analisá-la em duas partes; os detalhes são apresentados nas figuras 9 e 11.



Figura 9 - Personagens do Bumba: da esquerda para a direita, Mané Gostoso, Capitão e Caipora
Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

No primeiro fragmento, da esquerda para a direita, aparece Mané Gostoso, já identificado na figura 7. Ao seu lado direito está um personagem vestido com camisa amarela e montado em um cavalo. Na verdade, o ator se coloca dentro de uma indumentária caracterizada por uma armação, com um orifício na parte superior e com uma cabeça de cavalo acoplada na frente. Essa carcaça é rodeada por um saiote de tecido, no qual são pintadas, nas laterais, uma sela e as pernas de um cavaleiro, criando a ilusão de um homem montado em um cavalo. A partir desses indícios, inferimos que o

ator representa o Capitão, responsável pelo desenvolvimento do Bumba, pois no folguedo este personagem aparece montado em seu cavalo marinho.²⁸² Em *Bumba, meu queixada*, foi representado por Neriney Moreira, ator que integra o TUOV até os dias atuais.

Com o intuito de apresentar melhor as características do Capitão em seu Cavalo, descritas acima, lançamos mão de uma fotografia em preto e branco (figura 10), provavelmente de outra encenação, pois, ao que parece, a apresentação realizou-se num ambiente fechado, diferentemente do que se percebe nas imagens anteriores, cuja identificação de uma cobertura plástica indica uma montagem a céu aberto. Nesta foto é possível verificar com maior definição a pintura da perna do cavaleiro, na qual aparece a bota com esporas, além dos detalhes do quepe e da jaqueta do Capitão.



Figura 10 - Capitão em seu Cavalo Marinho

Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

²⁸² Cf. BORBA FILHO, Hermilo, *op. cit.*, 1966, p. 28.

Retomando a figura 9, temos ao lado do Capitão um personagem com um figurino semelhante a um saco vestido sobre a cabeça, com orifícios na lateral para o ator colocar os braços. Há também uma fita ou um cinto sobre a cintura, dando um leve efeito franzido na roupa. Na elaboração desse vestuário, usou-se a cor azul celeste para compor a parte superior e a parte inferior e o azul marinho para as mangas, criando contraste entre as tonalidades de azul. Este personagem é semelhante ao Caipora no folguedo do Bumba, um aborígine que, pelo figurino em azul e por estar do lado opressor no quadro de personagens, não é uma figura de bom caráter.

Na seqüência (figura 11), acompanhando o boi, estão dois personagens que aparecem também na figura 7.



Figura 11 - O boi e outros dois personagens do Bumba

Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

De acordo com José Maria Giroldo²⁸³, o boi foi construído pelos atores do Teatro União e Olho Vivo, elaborado na cor preta, com armação toda ornamentada com adereços coloridos. Ele comenta que o grupo

*fez tudo manualmente; a estrutura do boi era de cano de PVC. fazia de um jeito não funcionava, fazia de outro não funcionava, fazia cálculo, eu fiz cálculo de resultante de força para estabilidade daquele negócio e fizemos tudo coletivamente: bordar o pano, o veludo negro do boi, enfeitar o boi; fizemos tudo coletivamente mas por trás estava sempre a visão estética da Laura.*²⁸⁴

Na encenação relativa às figuras 9 e 11, não foi utilizado o painel do Parque de Diversões Arco-íris, como aparece na figura 7. Ao fundo (figura 9) foi fixado um painel na cor preta, com algumas estrelinhas brancas e uma imagem colorida no centro, cuja identificação precisa não foi possível. Lê-se nesse painel, no lado superior à direita (figura 11), as letras “SES”. Apesar de não termos boa visualização deste elemento, supomos que se trata da sigla “SESC”.

Como pode ser observado na figura 8, as letras aparecem sobre uma linha arredondada que insinua um semicírculo. Isso nos permite aproximar a inscrição do painel com a logomarca do SESC - Serviço Social do Comércio, caracterizada por uma circunferência que tem no centro a imagem de um homem, uma mulher e uma criança, simbolizando uma família; abaixo dessa figura está grafado SESC. As letras em caixa alta também constituem um ponto de semelhança entre os dizeres do painel e a logomarca apresentada abaixo (figura 12).



Figura 12 - Logomarca do Sesc

Fonte: Sesc

Diante disso, acreditamos que esse registro fotográfico foi feito durante uma apresentação do TUOV apoiada ou patrocinada pelo Sesc. Vale mencionar que no fim dos anos de 1970 e início da década de 1980, o Sesc/São Paulo realizou diversos eventos

²⁸³ Entrevista de José Maria Giroldo concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

²⁸⁴ Entrevista de José Maria Giroldo concedida a Roberta Paula Gomes Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

culturais na capital paulista com a intenção de “promover a cultura popular.”²⁸⁵ A exemplo disso, aconteceu na Praça da Sé, entre 2 e 7 de setembro de 1983, a “Festa na praça” com apresentações musicais e teatrais de grupos locais e regionais. Na programação²⁸⁶ desse evento consta a apresentação do grupo Teatro União e Olho Vivo com o texto “Os queixadas”, terceira cena da peça *Bumba, meu queixada*.

Na próxima fotografia (figura 13), visualizamos uma cena que mostra parte das personagens da figura 7 a partir de outro ângulo. Nesse registro privilegiou-se a perspectiva frontal do palco, o que nos possibilitou visualizar os atores de frente.



Figura 13 - Encenação da cena Bumba-meu-boi

Fonte: Silvana Garcia, 1990

Acreditamos que o personagem à frente, de braços abertos, pelas características físicas - estatura, barba no rosto - e do figurino, é o mesmo que aparece com o estandarte na mão na figura 7. Neste momento da encenação, ele usa um balão dependurado ao lado direito do seu corpo (à esquerda do leitor). No folgado, o adereço é utilizado por Mateus e Bastião, que auxiliam o Capitão no desenvolvimento da brincadeira. A partir

²⁸⁵ SESC. Festa na Praça. N I – ANO I. Acervo Centro Cultural São Paulo.

²⁸⁶ *Idem*.

da rubrica na primeira cena – “Mateus e Bastião dão bexigadas em Maria da Ema”²⁸⁷, deduzimos que essa característica do Bumba foi mantida pelo TUOV na encenação da peça e que este personagem pode ser Mateus ou Bastião.

A fotografia seguinte (figura 14) registra três personagens em cena, sendo que dois estão sobre cubos. O primeiro, da esquerda para a direita, veste bermuda e camisa de manga curta com listras e detalhes nas mangas e na pala em cor lisa. O outro usa uma camisa de manga longa com uma calça que apresenta na barra um detalhe bem sugestivo: na altura do joelho, uma fita (altura estimada entre 10 a 15 cm) com algumas estrelas, de onde descem outras fitas penduradas como listras.



Figura 14 - Apresentação do espetáculo *Bumba, meu queixada*

Fonte: Silvana Garcia, 1990

Como a fotografia é em preto e branco, não é possível identificar as cores desse figurino, mas as várias tonalidades de cinza permitem inferir o colorido do vestuário. A disposição das estrelas e das listras na calça é muito semelhante a que se vê na cartola do

²⁸⁷ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 25.

Tio Sam, um dos símbolos dos Estados Unidos da América. Esse personagem é representado com os símbolos e as cores da bandeira de seu país, como podemos visualizar na figura 15.



Figura 15 - Imagem do Tio Sam²⁸⁸

Fonte: Soberania.org, 2009

Podemos observar que há muitas semelhanças entre o adereço utilizado na calça do personagem visto na fotografia anterior com a cartola que aparece na imagem acima. Assim, acreditamos que o personagem caracterizado com símbolos peculiares da nação estadunidense na figura 14 pode ser Buffalo Bill, personagem da segunda cena que, além desses elementos visuais, tem uma voz com sotaque americanizado.²⁸⁹ Compõe ainda o figurino de Buffalo Bill uma máscara e um objeto na mão direita que, pelas semelhanças, pode ser uma espingarda provavelmente feita de madeira.

De acordo com uma rubrica²⁹⁰ da segunda cena, há uma passagem em que o personagem Buffalo Bill está com uma arma na mão e aponta em direção de Caboclo do Arco. Próxima a eles está a Cantadeira. Tomando como referência essa indicação cênica,

²⁸⁸ Tio Sam Disponível em: <http://www.soberania.org/Images/tio_sam.gif>. Acesso em: 16. nov. 2009.

²⁸⁹ Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 39.

²⁹⁰ Cf. *Idem, ibidem*, p. 43.

deduzimos que a personagem que aparece no chão, com o braço direito estendido em direção a Buffalo Bill, é a Cantadeira e o personagem do fundo, o Caboclo do Arco.

No primeiro plano da imagem a seguir (figura 16), três personagens estão sentados sobre cubos, todos usam macacões. O primeiro do lado esquerdo segura um objeto que lembra um pandeiro e os demais atores aparentemente batucam os cubos.



Figura 16 - Apresentação da cena da greve
Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

Provavelmente os atores que aparecem nesta fotografia representam os operários da quarta cena, considerando a rubrica: “personagens da ‘greve’ – operários – vestidos de macacões carregam cubos que são distribuídos pelo palco.”²⁹¹

No segundo plano da foto, em pé, aparece outro personagem, vestindo camisa de manga longa e calça, fazendo também uso de uma máscara. Como mencionado anteriormente, as máscaras foram utilizadas para identificar os personagens opressores; dessa forma, fica evidente ser ele um representante desse núcleo.

²⁹¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 51.

Identificamos nas figuras 7 e 14 que alguns personagens, na encenação de *Bumba, meu queixada*, usam máscaras. Observamos que foi utilizada a meia-máscara, que oculta parcialmente o rosto do ator, cobrindo apenas a parte superior da face, da testa até o nariz, permanecendo exposta a parte inferior do rosto.

Sobre o uso da máscara no teatro, Patrice Pavis salienta que esse material cênico oculta a “expressão psicológica” e, com isso, “o corpo traduz a interioridade da personagem de maneira muito amplificada, exagerando cada gesto: a teatralidade e a espacialização do corpo saem daí consideravelmente reforçadas.”²⁹² Na peça, tais objetos foram empregados para marcar um grupo social, o dos patrões, e os trabalhadores que se alinhavam à conduta dos opressores.

Quanto ao cenário, identificamos que, nesta cena, ao painel do parque acrescentou-se, à frente, uma placa cuja leitura não é possível na íntegra, mas a partir das letras visíveis – “ITORIO” – inferimos tratar-se de REFEITÓRIO, um dos espaços da Metalúrgica Brasilina, local no qual se desenvolvem algumas ações dos personagens na quarta cena. Notamos o painel do parque em quase todas as fotografias do espetáculo; ele parece se manter durante toda a encenação, dispensando a troca de cenário; ocorre apenas a incorporação de placas e cubos no espaço cênico.

Considerando a rubrica da quarta cena: “Batucam e cantam um tempo: Sereno, Zequinha e Chuvisco. Expulsam o Mestre cantando”²⁹³, a figura 16 sugere que os personagens operários em cena são Sereno, Zequinha e Chuvisco e o personagem que aparece em segundo plano é o Mestre. O primeiro personagem à direita (na foto) é José Maria Giroldo, que representou o personagem Zequinha. Esse é mais um indício que reforça a nossa hipótese.

Diferentemente das fotografias anteriores que registram a encenação da peça, a figura 17 parece registrar o momento de montagem do cenário em um barracão. Visualizamos à direita um painel no primeiro plano que representa o Parque de Diversões Arco-íris.

²⁹² PAVIS, Patrice, *op. cit.*, 2001, p. 234.

²⁹³ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 56.



Figura 17 - Montagem do cenário de *Bumba, meu queixada*.

Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.

No centro do painel está pintada a fachada do parque com o seu nome “Parque Arco-íris”. No canto direito aparece a roda-gigante e à esquerda um carrossel. No segundo plano, um fundo azul com nuvens brancas e traços que lembram desenhos infantis.

Percebemos que o painel é composto por pelo menos cinco tecidos independentes, o que facilitaria a adequação do cenário em qualquer espaço, podendo este componente ser mantido na sua totalidade ou ter alguma parte suprimida de acordo com o local da montagem.

Sobre a elaboração desse modelo de cenário, César Vieira esclarece: “A experiência das nossas primeiras apresentações em bairros revelava que o telão do cenário não poderia ser inteiriço. Se o fosse teríamos dificuldade em adaptá-lo aos diversos locais onde nos apresentaríamos”.²⁹⁴ Entendemos que o TUOV, no processo de elaboração do cenário, levou em consideração a praticidade, em virtude do caráter itinerante dos espetáculos e das condições adversas dos locais de encenação.

²⁹⁴ VIERA, César, *op. cit.*, 1981, p. 7.

Podemos considerar que, além da praticidade na montagem do cenário, o painel não inteiriço poderia funcionar como coxia, facilitando a entrada e saída dos atores em cena.

Na fotografia abaixo (figura 18) identificamos ao fundo o mesmo painel da figura anterior, porém, montado de forma diferente. Nessa encenação, não foram afixados todas as partes do painel demarcando o limite do palco. Dois quadros, menores em largura e altura, foram colocados na parede lateral do local onde se realizou a apresentação. Tudo indica que o grupo tinha, além do painel de fundo, quadros menores, como os utilizados nessa apresentação, para se adequar a locais reduzidos.

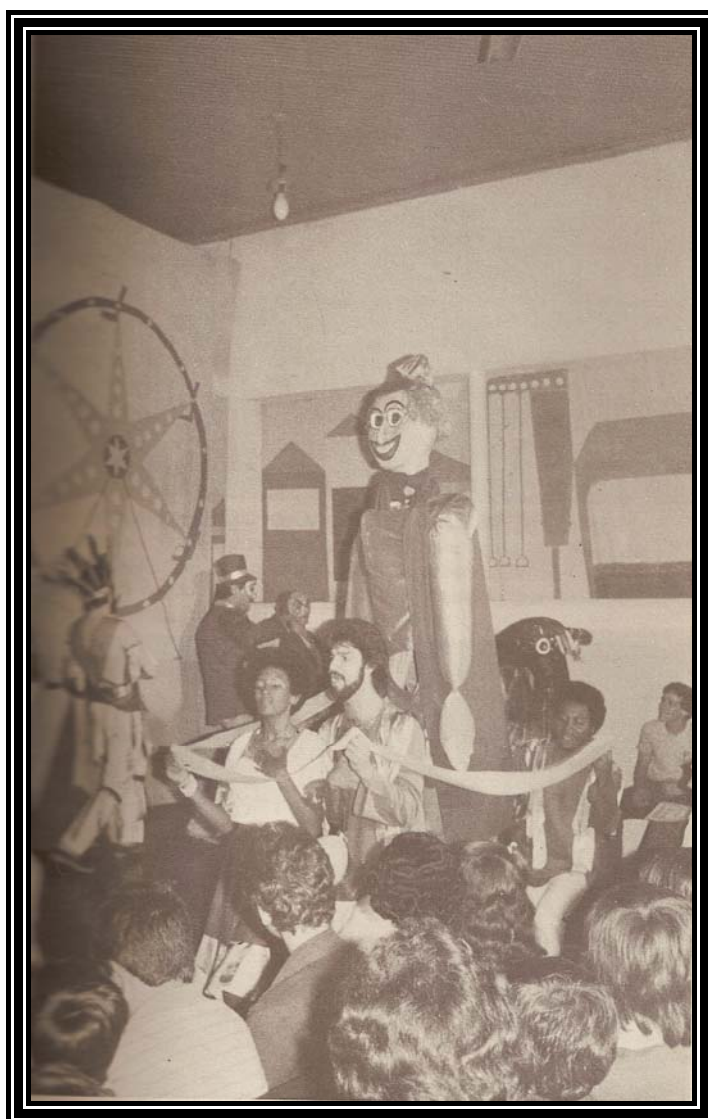


Figura 18 - Apresentação do espetáculo *Bumba, meu queixada* na Vila Industrial São Paulo
Fonte: César Vieira, 1981

Identificamos, no painel que representa a fachada do Parque de Diversões Arco-íris (figura 19), algumas semelhanças com a bandeira do Estado de Pernambuco (figura 20). Na bandeira, o arco, na parte superior, contém as cores vermelho, amarelo e verde. No cenário do parque foi pintado um arco com quatro cores: vermelho, azul, amarelo e verde. Diferentemente da bandeira, a cor azul foi incorporada. A tonalidade do azul utilizado no arco-íris é a mesma do fundo da bandeira. Desse modo, acreditamos que o Teatro União e Olho Vivo buscou ao máximo se aproximar cenicamente da cultura do Nordeste, levando para o palco símbolos visuais que remetessem a essa região do país, no intuito de promover uma identificação do público com o espetáculo encenado.



Figura 19 – Parte do cenário
Fonte: Acervo pessoal de César Vieira.



Figura 20 - Bandeira do Estado de Pernambuco
Fonte: www.girafamania.com.br/listaestados/br-pe.htm

Na análise das fotografias, observamos que o Teatro União e Olho Vivo utilizou, na elaboração do cenário e figurino de *Bumba, meu queixada*, cores como laranja, vermelho, verde, amarelo e azul, conferindo alegria e vivacidade ao espetáculo. Pelo brilho de algumas roupas dos personagens e adereços de cena, como o estandarte (figura 7), deduzimos que alguns figurinos foram confeccionados em cetim, um tecido que tem mais caimento e mais brilho se comparado aos tecidos de algodão. Vale ressaltar que, além do Bumba-meu-boi, outras manifestações como Folia de Reis, Congada e Cavalhada também utilizam o mesmo tipo de tecido para elaborar figurinos.

Na figura 21 o foco privilegiado pelo fotógrafo foi o público. No primeiro plano, à direita, um homem em pé se posiciona com a perna esquerda flexionada para frente e o

braço direito voltado para trás, indicando que iria arremessar a bola que tem na mão em direção ao palco. Provavelmente esse momento registrado se refere a uma passagem da segunda cena, quando o grupo convida espectadores para participar do Jogo dos bonecos.²⁹⁵

Conferimos nessa imagem um número expressivo de espectadores: o local está lotado. É visível que as pessoas se acomodaram nos bancos e no chão; muitas estão em pé próximas à parede. Identificamos também que o público da peça é bem heterogêneo, com a presença de homens e mulheres, adultos e crianças.



Figura 21 - Público do espetáculo *Bumba, meu queixada*²⁹⁶
Fonte: César Vieira, 1981

É importante mencionar que também na figura 18 é possível observar a platéia e verificar que os atores em cena estão muito próximos dos espectadores. Isso indica que não há uma demarcação definida entre palco e público. Provavelmente essa encenação ocorreu num local pequeno, o que não permitiu ao grupo definir com exatidão o espaço de atuação.

²⁹⁵ Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 57.

²⁹⁶ Publicada no livro *Em busca do teatro popular* apenas com a indicação “Público (Vila I.V.G. – S.Paulo). In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 159.

DO ESPECTADOR AO LEITOR: A PUBLICAÇÃO DO LIVRO *BUMBA, MEU QUEIXADA* E SUA MATERIALIDADE



OLIVEIRA, Márlon. [Sem título]. Imagem das capas das publicações do Grupo Teatro União e Olho Vivo. Montagem.

CAPÍTULO III

DO ESPECTADOR AO LEITOR: A PUBLICAÇÃO DO LIVRO *BUMBA, MEU QUEIXADA* E SUA MATERIALIDADE

3.1 Em livro: a publicação de *Bumba, meu queixada*

Na noite de 21 de junho de 1980, o Teatro União e Olho Vivo subia ao palco para mais uma encenação de *Bumba, meu queixada*²⁹⁷. Seria uma apresentação rotineira, se não fosse o lançamento da publicação do texto teatral, em forma de livro com o mesmo título da peça. Em tom convidativo, o jornal *O Estado de São Paulo* publicava a seguinte matéria:

*O lançamento da primeira edição de “Bumba, meu Queixada” de César Vieira, hoje às 20 horas no Teatro Oficina, será acompanhado da apresentação da própria peça que dá nome ao livro que, desde o início do ano, vem sendo encenada em igrejas, praças e sociedades amigos de bairro na Zona Leste de São Paulo.*²⁹⁸

O evento ocorreu no Teatro Oficina, mesclando teatro e literatura: o público pôde, ao mesmo tempo, conhecer a obra impressa e assistir à peça *Bumba, meu queixada*. O livro, composto por onze capítulos, foi publicado pela editora Graffiti, de São Paulo, constituindo-se no primeiro número da Coleção Teatro Popular, que tinha Augusto Boal, Elza Lobo, Ilka Marinho Zanotto, Dulce Muniz, Gianfrancesco Guarnieri e Carlos Queiroz Telles no conselho consultivo e César Vieira como coordenador.²⁹⁹

Com base nas temáticas afins, consideramos coerente dividi-lo em cinco partes e ou momentos, começando por um breve histórico do grupo “Teatro União e Olho Vivo: 11 anos”. Nesse item é descrita resumidamente a trajetória do grupo até aquele momento, destacando três trabalhos realizados anteriormente a *Bumba, meu queixada*: *Rei Momo*, *Império Brasília* e *Apito de fábrica*. No texto constam também informações sobre os locais de encenação privilegiados pelo TUOV.

Em seguida, na “Introdução ao trabalho coletivo de *Bumba, meu Queixada*”, são apresentados dados sobre o processo de elaboração da peça e os temas do enredo. Esse tópico contém o cronograma das atividades realizadas durante a produção do

²⁹⁷ VIEIRA, César. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Graffiti, 1980.

²⁹⁸ *O Estado de São Paulo*, 21/06/1980.

²⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 4.

espetáculo, o modelo da ficha dramática confeccionada pelo grupo, o quadro de personagens, o elenco e a data da estréia.

Após essas informações, o leitor entra em contato com o texto da peça. Fica evidente que os envolvidos no projeto editorial dessa publicação tinham interesse que o leitor conhecesse um pouco da história do grupo e da peça antes de ter acesso à dramaturgia. Nessa terceira parte constam as indicações de cada cena com o respectivo título, impressas em negrito como forma de sinalizar o início e o fim de cada quadro. As páginas dessa seção reúnem também as letras das músicas e as rubricas, escritas em itálico, assinalando as intenções do autor e orientando para uma possível montagem.

O historiador Roger Chartier analisa o uso desse recurso na publicação das peças de Molière, explicando que ele “permitia que parte da encenação passasse para dentro dos limites do texto impresso: as indicações cênicas faziam com que os leitores imaginassem as entradas e saídas, os movimentos, enfim, a interpretação dos atores.”³⁰⁰ Dessa forma, o leitor de *Bumba, meu queixada*, ao entrar em contato com o enredo da peça, também pode contemplar indícios da encenação.

Ao término do texto da peça, o TUOV registra a bibliografia consultada. Em seguida, sob o título “Algumas opiniões sobre o trabalho de Bumba, meu Queixada”, há vinte e dois trechos de críticas e comentários sobre o espetáculo e o grupo.

O último tópico do livro oferece informações para contato com o grupo: “Como acertar a ida de Bumba, meu Queixada à sua comunidade”. Inicialmente são apresentadas as exigência mínimas para a realização do espetáculo:

- a) - *Local apropriado para apresentação*
- b) - *Publicidade no bairro*
- c) - *Preço do ingresso igual a uma passagem de ônibus.*
- d) - *Lanche para o grupo: 18 pessoas – (sanduíche e tubaína).*³⁰¹

Além disso, O TUOV estabelece um número mínimo de quatro apresentações, sempre seguidas de debates. Só após esses requisitos, são informados local, dia e horário para que os interessados procurem o grupo para contratar o seu serviço. O texto explicita que as condições colocadas anteriormente dizem respeito apenas à promoção de “espetáculos populares”; para um “público convencional de teatro”, as condições são

³⁰⁰ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI – XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 54.

³⁰¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 87.

outras: seria cobrado um valor que contribuísse com a manutenção do trabalho do grupo nos bairros.

O livro traz ainda vários dados que possibilitam ao leitor compreender os objetivos do grupo, os temas abordados no enredo da peça, sua elaboração e, caso haja interesse, como fazer contato para negociar uma possível encenação do texto lido. Tomando como referência essas informações presentes na publicação, avaliamos que a publicação *Bumba, meu queixada* tinha a função de divulgar o próprio espetáculo, bem como as atividades do Teatro União e Olho Vivo, pois a obra foi lançada no período em que a companhia circulava com seu espetáculo por diversos locais.

A indisponibilidade de informações sobre outros locais de venda da obra dificulta mapear os lugares por onde ela circulou, mas o evento no Teatro Oficina é um indício de que tanto o livro quanto a encenação da peça atingiram um público de classe média, formado por intelectuais, profissionais liberais e estudantes que freqüentavam essa casa de espetáculo, uma platéia diferente daquelas que assistiam ao espetáculo nos bairros periféricos de São Paulo.

Com a obra impressa, ampliaram-se as chances de o grupo conquistar um outro público, o leitor, que pode ter ou não assistido ao espetáculo na periferia da cidade ou em ambiente comercial de teatro. Constatamos que, nas duas modalidades (encenada e publicada), a peça produziu no mínimo três públicos distintos: um que acompanha o trabalho cênico, um que literalmente pratica a leitura do texto e outro que soma as duas experiências.

Dito isso, é importante considerar as contribuições de Roger Chartier sobre a historicidade da leitura. Para ele, os modos de ler não são homogêneos entre indivíduos de um mesmo grupo e nem de uma mesma época, pois a maneira de ler, seja individualmente ou coletivamente, em silêncio ou em voz alta, implica modos diferentes de compreender o texto.³⁰²

Levando em conta a historicidade individual do leitor e do espectador e as formas como cada um entrou em contato com a peça, é possível inferir que *Bumba, meu queixada* foi lida e compreendida de modos distintos e múltiplos, por públicos também distintos.

³⁰² CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*, 11(5), 1991, p. 178.

3.2 A materialidade de *Bumba, meu queixada* e sua aproximação com o cordel

Sabendo que dentre a bibliografia pesquisada pelo TUOV³⁰³, no processo de produção do texto teatral, estão algumas obras da literatura de cordel³⁰⁴, como *A história do boi misterioso*³⁰⁵, *O boi no pé de cajarana*, *A história do boi mandigueiro e o cavalo misterioso* e *Antologia da literatura de cordel*³⁰⁶, buscaremos compreender como essas referências influenciaram a escritura do texto e a publicação do livro. Partimos do seguinte questionamento: É possível fazer uma aproximação entre os livrinhos de cordel com a publicação de *Bumba, meu queixada*? Se a resposta for afirmativa, quais são esses elementos que as aproximam?

Sobre a materialidade do objeto artístico, recorreremos às considerações de Roger Chartier apresentadas no texto “O mundo como representação”:

*Contra uma definição puramente semântica do texto, é preciso considerar que as formas produzem sentido, e que um texto estável na sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura.*³⁰⁷

Para Chartier, o estudioso da cultura deve propor uma dupla abordagem do objeto artístico, atentando para as questões relacionadas tanto ao seu conteúdo quanto à sua forma. No caso da obra literária, a ênfase não deve recair apenas nos significados do texto; é preciso considerar os dispositivos formais no qual o texto se apresenta ao seu leitor. Nesse sentido, diante de uma publicação, devemos analisar os usos das iconografias, a diagramação, a pontuação, a linguagem e, a partir do levantamento desses indícios, buscar compreender como esses recursos interferem nos sentidos que o leitor confere à obra.

³⁰³ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 81 -82.

³⁰⁴ De acordo com Márcia Abreu, o aspecto material define e nomeia essa literatura que é conhecida como folheto, livro (ou livrinho) de feira ou literatura de cordel. “As várias denominações possíveis fixam-se no aspecto material – folheto ou livrinho -, no local de venda – livro de feira-, ou em modos de exposição do produto à venda – literatura de cordel.” ABREU, Márcia. A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina. In: DIAS, Tânia; SÜSSENKIND, Flora (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2004, p. 426.

³⁰⁵ BARROS, Leandro Gomes de. *A história do boi misterioso*. LEITE, José Costa. *O boi no pé de cajarana*. PINHEIRO, Luiz da Costa. *A história do boi mandigueiro e o cavalo misterioso*. Nessas obras consultadas pelo grupo não consta informações sobre data e editora. Essas obras foram pesquisadas pela autora do trabalho no site <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. Acesso em: 27 set. 2008.

³⁰⁶ BAPTISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto/colaboração Shell Brasil S.A., 1977.

³⁰⁷ CHARTIER, Roger, *op. cit.*, 1991, p. 178.

Para analisarmos a materialidade da publicação do livro *Bumba, meu queixada*, lançamos mão, entre outros elementos, da imagem da capa, correspondente à figura 22.

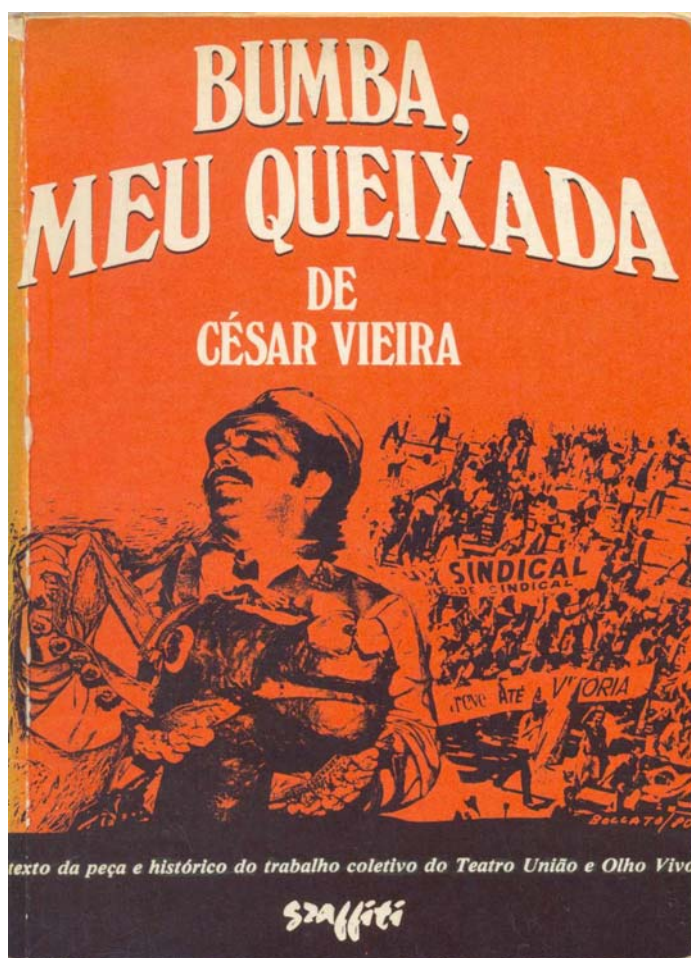


Figura 22 - Capa do livro *Bumba, meu queixada*, 1980.

Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula.

O livro *Bumba, meu queixada* é composto por 87 páginas, na dimensão de 13,5 x 20,5 cm. É relativamente pequeno, de tamanho aproximado aos exemplares da literatura de cordel, que variam entre 11 x 16 cm e 11,5 x 17,5 cm. Esse é um dos elementos formais que permite ao leitor, à primeira vista, fazer uma relação entre o livro e o cordel.

Além da dimensão do livro apresentar semelhanças com o tamanho dos folhetos nordestinos, a ilustração da capa é outro elemento de aproximação com as imagens recorrentes no cordel. Nos livrinhos de feira, as capas são ilustradas com uso de xilogravuras. A técnica é desenvolvida sobre um bloco de madeira no qual o artista talha um desenho que servirá de matriz para a reprodução das estampas no papel. Essa técnica tem custos muito baixos se comparados com os das gravuras industrializadas.

Majoritariamente, as gravações das capas dos cordéis são realizadas pelo próprio autor do livro, que assume também as funções de comercializar e editar a sua obra.³⁰⁸

Em *Bumba, meu queixada*, a capa foi produzida por Tavares Neto com arte elaborada por André Boccato; ambos eram diretores da editora Graffiti. A ilustração apresenta alguns aspectos que remetem à xilogravura, como a textura que lembra os veios da madeira e as cores: a grande maioria os cordéis possui imagens grafadas em preto no papel branco ou colorido. Na capa do livro foram utilizados o branco no título e nome do autor, o laranja no fundo e o preto na figura. Predomina o laranja, cor mais intensa e vibrante se comparada com outras como branco, azul e rosa, geralmente utilizadas nas capas dos folhetos de cordel. O contraste do laranja com o preto e o branco cria impacto visual e torna o livro atrativo ao público.

É importante mencionar que, na década de 1970, a editora paulista Luzeiro³⁰⁹ começou a publicar os folhetos nordestinos, em formato maior e com capas ilustradas com desenhos e em cores. Acreditamos que, nesse contexto editorial, o Teatro União e Olho Vivo conferiu ao livro *Bumba, meu queixada* um caráter visual bem próximo ao *design* gráfico dos livrinhos de feira, articulando elementos tradicionais dos folhetos com as inovações da Luzeiro.

Conforme Márcia Abreu, em seu texto “A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestinos³¹⁰”, as ilustrações das capas dos folhetos nordestinos funcionam como a “síntese gráfica do enredo”, o que permite aos leitores analfabetos escolher o livro a partir das imagens sem a necessidade de ler o título.

No caso de *Bumba, meu queixada*, a capa é bastante sugestiva para o leitor. No primeiro plano, a imagem de um homem sobre um animal que pode ser um boi ou um cavalo; os adereços indicam que seja o Bumba-meu-boi ornamentado como nas apresentações do folguedo. No segundo plano, um grupo de pessoas carregando algumas faixas com os seguintes dizeres: “Greve até a vitória”, “..sindical”, o que indica uma manifestação/passeata de um movimento grevista. A partir dessas informações iconográficas, o público, mesmo sem uma educação formal, identificaria sem muitas dificuldades o enredo do livro. Conjugando a iconografia e o título, o enredo fica então especialmente evidente.

³⁰⁸ FRANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 36.

³⁰⁹ Cf. SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular – sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981.

Outro componente importante é a contracapa (figura 23), também em laranja com textos impressos em preto. Nela estão reunidas opiniões sobre o trabalho do Teatro União e Olho Vivo e o espetáculo, escritas pela crítica teatral Ilka Maria Zanotto, pelo jornal *La Barricada*, da Nicarágua — uma referência à atuação do grupo em outros países da América Latina —, e pelo então líder sindical Luiz Inácio da Silva, o Lula, que assim se manifestou: “‘Bumba, meu Queixada’ é direto, claro. Falou no coração e na cabeça de todos os companheiros. Ficamos emocionados e agradecidos.”

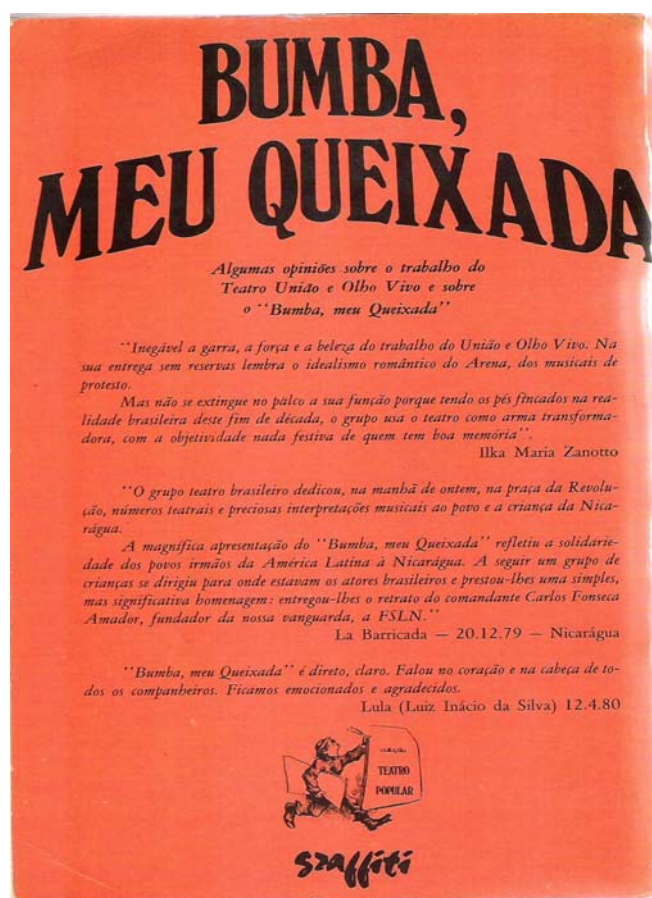


Figura 23 - Contracapa do livro *Bumba, meu queixada*, 1980.

Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula.

As semelhanças entre as capas dos folhetos de cordel e a do livro *Bumba, meu queixada* não se restringem apenas ao campo das ilustrações. Um outro elemento a ser considerado é o arranjo gráfico das informações presentes nas capas. O título do livro e o nome do autor, nos dois casos, aparecem na parte superior da capa e as ilustrações são inseridas logo abaixo — ocupam o maior espaço e criam um apelo visual.

Para uma melhor interpretação desse aspecto de nossa análise, repetimos a seguir a figura 22 (capa do livro), colocando ao seu lado a imagem da capa de um cordel (figura 24).

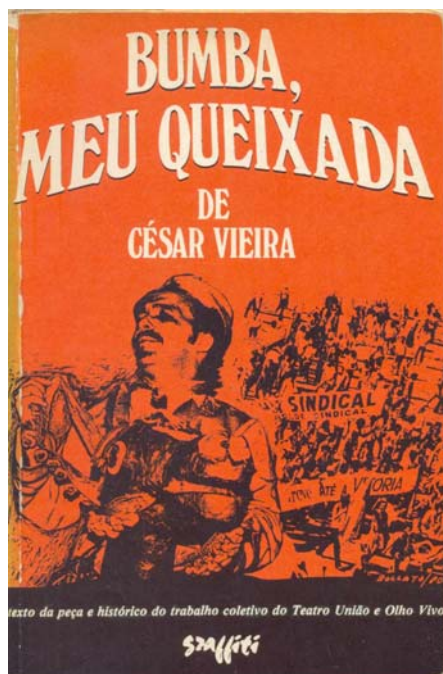


Figura 22



Figura 24 - Capa do cordel *Romance do pavão misterioso*³¹¹

Fonte: Domínio público

Numa perspectiva complementar de análise sobre as características formais do cordel, notamos uma semelhança de *Bumba, meu queixada* com o texto de cordel, assim descrita por Márcia Abreu:

*O número de folhas baliza a criação, pois o autor não pode ocupar menos ou mais páginas e sim um espaço exato, em situação análoga à dos escritores de folhetim, que deveriam desenvolver um capítulo dentro de determinado número de linhas. É preciso lembrar que os folhetos são escritos em versos de modo que a delimitação não se restringe à quantidade de páginas; na verdade, o poeta deve compor um número determinado de estrofes.*³¹²

A disposição em estrofes constitui mais um ponto de aproximação do livro com a literatura de cordel, já que o texto da terceira cena da peça é formatado em estrofes.

³¹¹ Capa do cordel *Romance do pavão misterioso*, João Melquiades Ferreira. Folheto sem indicação de data, editora e local de edição. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/>>. Acesso em: 27 set. 2008.

³¹² ABREU, Márcia, *op . cit.*, p. 426.

Mas o número delas, que varia entre cinco e oito por página, diferencia o texto teatral do cordel, pois uma característica deste é que “em cada página cabem cinco estrofes (sendo em sextilhas (...)) Na primeira, apenas quatro – para que o título da História, do folheto ou do Romance fique mais destacado, bem como o nome do autor.”³¹³ Nesse aspecto, a publicação da peça não segue com rigor as normas de composição dos livrinhos nordestinos, e nem poderia, uma vez que seu formato é de um texto teatral e não de literatura de cordel.

Em relação à característica formal das estrofes no cordel, Laurence Hallewell apresenta as composições mais habituais e suas variedades:

Usam-se formas de versificação, sendo que a quadra (estrofes de quatro versos com sete sílabas) foi a mais popular no século XIX e a sextilha (estrofes de seis versos de sete sílabas) a mais popular no século XX. Outra forma popular é a décima (sete ou dez versos de dez sílabas).³¹⁴

O texto da peça não apresenta padrão único no formato dos versos; há estrofes com três, quatro, cinco, seis, sete, oito e dez versos, predominando as quadras. No trecho transcrito a seguir, verificamos as diferenças na versificação: a primeira estrofe com quatro versos, a segunda com cinco e a terceira com oito.

*Veste o macacão remendado
Emborca o café aguado
Passa a mão no rosto da companheira
E corre pra fora da solera*

*Pula as poça d'água
Desce a rua esburacada
Se junta a mais dois camaradas
E correndo todos três
Consegue, ainda, pegá o “tronco” das seis*

*O tronco das seis – lotado
Vai descendo o rio
Com toda bicharada
esprimida, aboletada e suada
E papai queixada
Na curva do milharal
Dá o sinal
é a sua parada³¹⁵*

³¹³ CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Como fazer versos. *Correio Popular*. Campinas, agosto de 1982. *Apud* ABREU, Márcia, *op. cit.*, p. 426.

³¹⁴ HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p. 640.

³¹⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 46.

Considerando que as formas produzem sentidos, podemos inferir que o leitor de cordel, ao deparar-se com o texto organizado em estrofes, poderia associar a leitura de *Bumba, meu queixada* com aquela literatura.

3.3 A linguagem em *Bumba, meu queixada*

Capitão – *Mateus! Mateus, cê sabe o qui vai fazê?*
Mateus – *Num sabe não sinhô, sei não! Só o sinhô dizendo!*
Capitão – *Vai dizê sei viva, Mateus!*
Mateus – *Sinhô, nego veio num sabe dizê viva!*
*Num aprendeu, Sinhô Capitão!*³¹⁶

O diálogo entre Capitão e Mateus, personagens da primeira cena, abre o texto de *Bumba, meu queixada* e representa bem a estrutura narrativa utilizada ao longo dessa dramaturgia. Identificamos, no trecho acima, palavras empregadas fora do padrão da escrita da norma culta, como por exemplo: “fazê” e “dizê”. Nesses dois casos houve o apagamento do “erre” no final dos verbos no infinitivo. Em outras passagens do texto, foram empregados termos como “dexa” e “pexe”, em que não foi utilizada a letra “i” depois do primeiro “e”. O modo como essas palavras foram utilizadas demonstra o tom coloquial na linguagem da peça.

Em alguns trechos, o diálogo entre os personagens lembra um desafio entre trovadores; a narrativa se apresenta em tom provocativo e segue alternando acusações e respostas. A passagem da quarta cena é bem representativa:

Canarinho – *Amigos, meus bons amigos, jamais exerci pressão. (A)*³¹⁷
Só quero o benefício da nação. (A)
Decretei a intervenção (A)
porque recebi informação secreta e sigilosa (B)
que a coisa não estava prosa (B),
que tinha pólvora no barril, (C)
que queriam derrubar o Governo do Brasil. (C)
Mané - *Pois o Ministro ta mal informado (D)*
Nóis qué é nosso direito respeitado (D)
A intervenção (A) é que foi um ato de violência (E)
e nós não tamus aqui prá pedi clemência (E)
*Nóis qué é vive cum decência!*³¹⁸ (E)

³¹⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 25.

³¹⁷ Fizemos a marcação das rimas na citação acima a partir da convenção de que cada rima é designada por uma letra do alfabeto “1.º tipo de rima do poema: A; 2.º tipo, B; 3.º tipo, C, e assim por diante.” Cf. GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2000, p. 45.

Logo no início, Canarinho justifica a invasão na fábrica, argumentando “que a coisa não estava prosa, que tinha pólvora no barril, que queriam derrubar o governo do Brasil”. Após sua fala, Mané contra-argumenta, apresentando sua versão sobre o fato. Os versos são curtos, delegando mais agilidade na fala dos atores e fluidez na narrativa.

Nesse trecho evidenciamos também o uso de rimas, recurso sonoro utilizado ao longo do texto. Nos versos apresentados, observamos a utilização de rimas emparelhadas (AAABBCCDDEEE), ou seja, repetição de sons iguais no final de versos consecutivos. Nos três primeiros versos, a rima é sustentada pelo sufixo “ão”; no quarto e quinto pelo sufixo “osa”; no sexto e sétimo pela terminação “il”; no oitavo e nono verso por “ado” e nos demais versos por “ência”. A repetição de sons delega um efeito sonoro à narrativa da cena, atribuindo-lhe musicalidade.

A presença de rimas e de uma linguagem coloquial na escritura de *Bumba, meu queixada* é mais um ponto de semelhança com os folhetos nordestinos. Percebemos que, ao lançar mão desse estilo lingüístico, o Teatro União e Olho Vivo aproximava a sua dramaturgia do repertório cultural do seu público-alvo: trabalhadores pobres, na sua maioria migrantes ou descendentes de nordestinos, conhecedores do cordel.

Sabendo das intenções do grupo de produzir para trabalhadores, consideramos pertinente questionar: O grupo poderia ter lançado mão de outra linguagem, que não essa, para se comunicar com o seu espectador? Até que ponto o uso dessa linguagem, esconde uma idéia paternalista, de que o povo é inocente e que o artista engajado leva o conhecimento?

As ponderações de Benoît Denis, no livro *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre, sobre a linguagem na obra de arte engajada nos ajudam a compreender as escolhas do TUOV. Denis problematiza a concepção defendida por Jean-Paul Sartre, do uso de uma linguagem específica para cada público. Dito de outro modo, Sartre entendia que, para se comunicar com as massas, a obra deveria fazer um “apelo ao profano” e, se ela fosse dirigida para um público intelectual, deveria lançar mão de outro estilo lingüístico. Sobre o ponto de vista de Sartre, Denis faz os seguintes apontamentos:

Há lá, com toda evidência, algo de impensado no engajamento, através do qual se descobre a desigualdade da relação do escritor com o grande público: o primeiro permanece sempre o senhor do

³¹⁸ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 71.

*jogo e se concebe como aquele que vela pelo segundo o que ele é e o que ele espera; o escritor engajado pensa-se assim, ora como um pedagogo que, em ligação direta com o filósofo das Luzes, quer “instruir”, fazer conhecer e fazer compreender (...)*³¹⁹

A partir das elucidações apresentadas, percebemos uma aproximação da proposta do TUOV com a perspectiva apresentada por Sartre, pois o grupo demonstrava acreditar que só seria compreendido pelo seu público, os trabalhadores da periferia, se falasse na linguagem deles. Há nessa noção a problemática da recepção, isto é, o autor considerava que a sua mensagem seria apreendida pelo espectador de acordo com as intenções nela impregnadas. Nesse sentido, o público é concebido como audiência passiva, sem autonomia.

3.4 A dramaturgia brasileira baseada na literatura de cordel

É pertinente salientar que, além do grupo Teatro União e Olho Vivo, outras companhias teatrais buscavam inspiração nos folhetos nordestinos para compor sua produção durante os anos de 1970. Exemplo disso foi a criação dos espetáculos *A festa do pastoril conta cordel e mamulengo*, do grupo paulista Teatro Circo Alegria dos Pobres³²⁰, e *A cabra e o custo de vida* do Núcleo Independente.³²¹

Convém mencionar, que desde a década de 1950, a literatura de cordel é fonte de inspiração para a dramaturgia brasileira. Um nome expressivo dessa tendência é o dramaturgo Ariano Suassuna, ligado ao Teatro do Estudante de Pernambuco, que posteriormente, em 1960, se ampliou, derivando no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Em 1955 ele escreveu a peça *Auto da Compadecida*, na qual lançou mão da literatura de cordel e da linguagem coloquial para narrar as aventuras e peripécias de João Grilo. O texto foi premiado em 1957 no I Festival Nacional de Teatro Amador do Rio de Janeiro. Numa perspectiva semelhante à de Suassuna, o autor Luis Marinho, ligado ao Teatro de Cultura Popular (TCP), também de Pernambuco, produziu as obras *Derradeira ceia*, *A*

³¹⁹ DENIS, Benoît, *op. cit.*, p. 62 e 63.

³²⁰ GARCIA, Silvana, *op. cit.*, p. 131.

³²¹ *Idem, ibidem*, p. 140.

Incelença e A afilhada de Nossa Senhora da Conceição, todas com forte influência dos folhetos nordestinos.³²²

O carioca João Augusto também elaborou uma vasta produção teatral ancorada na literatura de cordel. O dramaturgo iniciou sua carreira no grupo Tablado do Rio de Janeiro e em 1956 mudou-se para Salvador para se integrar à Escola de Teatro da Universidade da Bahia. A proposta de dramaturgia de João Augusto era representar nos palcos os folhetos “tal qual” eles são, ou seja, encenava-se o enredo desses livros sem a intromissão no seu conteúdo. De acordo com o estudioso Lindolfo Alves do Amaral Filho, na dramaturgia de João Augusto

*não existe esvaziamento do conteúdo e apropriação da forma. Fato comum em muitos trabalhos que utiliza o Cordel para construção dramática. O autor levou à cena o folheto, preservando a rima e conteúdo, empregando ainda na encenação a personagem do cantador que é o narrador, correspondente ao vendedor do cordel.*³²³

Nessa perspectiva teatral, em 1966 João Augusto levou para o palco do Teatro de Vila Velha, em Salvador, a encenação de alguns folhetos, como *A beata que mordeu a outra com ciúmes do vigário* e *O marido que passou o cadeado na boca da mulher*, do poeta Cuíca de Santo Amaro, *História do soldado jogador* de Leandro Gomes de Barros, *O exemplo da moça que virou cobra* de Severino Gonçalves, *Intriga do cachorro com gato* de José Pacheco e *Valentia e paixão de três irmãs* de Antônio Batista Guedes.³²⁴

Outros dramaturgos que também se inspiraram na literatura popular nordestina foram Oduvaldo Viana Filho, Ferreira Gullar e João das Neves. Esses autores, nos anos de 1960, ao escreverem o texto *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, utilizaram a “farsa nordestina como conjunto de referências espaço-temporais”³²⁵, uma linguagem baseada em rimas e a disposição do texto em estrofes para narrar a saga do camponês Roque e suas astúcias para vencer a arbitrariedade de pessoas ligadas à política. Sobre a autoria dessa dramaturgia, vale mencionar que, oficialmente, João das

³²² Cf. PIMENTEL, Altimar. A busca de um sentido nacional. Dionysios, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1969, p. 69.

³²³ AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. *Na trilha do cordel: a dramaturgia de João Augusto*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador. 2005, p. 104.

³²⁴ *Idem, ibidem, p. 44.*

³²⁵ BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977, p. 172.

Neves não assinou o texto, em virtude de um desentendimento com Oduvaldo Viana Filho que, na ocasião, já havia concluído o primeiro ato e o roteiro final.³²⁶

Essa produção teatral apresenta em comum a inspiração no cordel, mas cada peça tem suas especificidades, ou seja, cada dramaturgo utilizou de forma diferente essa literatura. Sobre os diversos usos, Amaral Filho³²⁷ apresenta três perspectivas diferentes:

Transposição do folheto sem interferência no seu conteúdo (nesse caso o autor é um adaptador. Trabalho desenvolvido por João Augusto em 1966, com o folheto “O marido que passou o cadeado na boca da mulher”, Cuíca de Santo Amaro), transcrição de partes de um folheto ou mais folhetos (fato ocorrido com o Auto da Compadecida, cuja autoria é de Ariano Suassuna), a utilização de personagens existentes em alguns folhetos (como exemplos dessa forma de utilização podem ser citados João Grilo no “Auto da Compadecida” e Malazarte no texto concebido por Racine Santos, intitulado “As aventuras de Pedro Malazarte”),³²⁸

À luz das questões apresentadas por Amaral Filho, supomos que, para o Teatro União e Olho Vivo, o conteúdo do cordel não tinha tanta relevância; o que o grupo buscava era a estética da literatura nordestina, as rimas, a linguagem coloquial para falar do mundo do trabalho.

Além das artes cênicas, outras linguagens como o cinema, a literatura e a música buscavam elementos para suas produções artísticas na cultura do Nordeste. No campo musical, a cantora Nara Leão gravou a canção *Sina de Caboclo*, composta por João do Vale e Jacastro Bezerra de Aquino. Elis Regina, em duas gravações: *Terra de ninguém* e *Sem Deus com a família*, também incorporou canções nordestinas ao seu repertório. Outros dois músicos, Geraldo Vandré e Edu Lobo, “ora assumiam um colorido bossanovista com inclinação político-social, ora se revestiam de outras características mais próximas da música regional e/ou folclórica.”³²⁹

Na literatura, os volumes de *Violão de rua* — edições extraordinárias da coleção *Cadernos do povo brasileiro*, publicada pela Editora Civilização Brasileira —, divulgavam a poesia de artistas nordestinos como Félix de Athayde e de autores

³²⁶ Cf. KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001, p. 92 e 93.

³²⁷ AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do, *op. cit.*

³²⁸ *Idem, ibidem*, p. 31.

³²⁹ PARANHOS, Adalberto. Nossas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). In: *História e perspectiva*. Uberlândia, n. 3, 1990, p. 71.

afinados com a linguagem e a temática da literatura de cordel, como Ferreira Gullar com o poema *João Boa Morte: cabra marcado pra morrer*.³³⁰

O estudo de Mark Curran sobre a utilização e circulação do cordel no Brasil nas décadas de 1960, 1970 e 1980 salienta a importância das manifestações da cultura nordestina no país:

*Temos seguido a evolução do cordel desde o começo dos anos de 1960: desde sua produção e consumo na região de origem, passando pelo êxito que obteve entre os imigrantes nordestinos nas grandes cidades do Centro-Sul do Brasil, assim como pelo interesse que despertou na classe média brasileira e nos turistas estrangeiros, no Rio e em São Paulo, nos anos de 1970 e 1980.*³³¹

As colocações de Mark Curran respaldam a constatação de que a semelhança entre o texto publicado da peça e o cordel pode ser compreendida a partir de dois movimentos: como uma estratégia do grupo para conquistar o público formado por imigrantes nordestinos – a maioria conhecedora e leitora de cordel – e como uma tentativa de produzir um teatro nacional e popular, visto que várias experiências contemporâneas ao TUOV estavam buscando nessa literatura os elementos para elaborar sua produção teatral.

3.5 Críticas e críticos: a recepção de *Bumba, meu queixada*

Como mencionado anteriormente, há um tópico no livro no qual foram publicados trechos de críticas sobre o trabalho do Teatro União e Olho Vivo, sendo que 22 estão no interior da publicação e três foram estampados na contracapa (ver figura 23). No material não consta informação sobre os locais de veiculação desses textos; há apenas dados sobre a autoria. As críticas selecionadas para publicação são assinadas por pessoas de diversos segmentos sociais, como o então cardeal Dom Paulo Evaristo Arns, o líder sindical Luiz Inácio Lula da Silva, atualmente presidente do Brasil, os críticos teatrais Luiza Barreto Leite e Ilka Maria Zanotto.

Tais textos fornecem pistas de como a peça *Bumba, meu queixada* foi recebida no momento em que foi encenada. Considerando que esses trechos foram organizados

³³⁰ GULLAR, Ferreira. João Boa Morte. In: *Arte em Revista*. CEAC/Káiros, 1980.

³³¹ CURRAN, Mark J. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 19.

previamente pelo grupo para serem publicados no livro, é pertinente questionar: Qual o critério utilizado para selecionar tais textos? Qual a representação que o TUOV queria construir sobre si a partir desse material escolhido? Para encontrar respostas, faz-se necessário percorrer essas críticas e compreender o significado delas. Começemos pelo depoimento de Marcus Vinicius:

Creio que a grande lição que este “BUMBA, MEU QUEIXADA” nos traz é o fato de assumir a dramática popular (através da estrutura do Bumba-meu-Boi) como primeiro passo para o atingimento de um teatro verdadeiramente popular, ao invés de fazê-lo através da adoção das super-batidas fórmulas assumidas pelo teatro pequeno-burguês. Significativamente, vemos o teatro popular brasileiro seguindo os mesmos passos da sociedade brasileira atual, ou seja, tendo a humildade – e a sabedoria – de aprender com o Povo, de ver nele não só a sua fonte de inspiração, mas também um indicador de caminhos.³³²

Para o compositor musical e autor teatral, o fato de o grupo Teatro União e Olho Vivo produzir uma dramaturgia fundamentada no folguedo do Bumba-meu-boi e se distanciar de algumas práticas teatrais “pequeno-burguesas” conferia ao grupo características de um de teatro popular. Numa perspectiva semelhante a de Marcus Vinicius, Leda Alves avalia:

O “BUMBA, MEU QUEIXADA” que o TEATRO UNIÃO OLHO VIVO entrega ao povo, é mais uma experiência de teatro popular brasileiro. Ele é popular na medida em que se apóia nas formas populares, na medida em que renova os seus processos de encenação por voltar às origens tipicamente populares do teatro brasileiro, baseado no espírito e na técnica dos nossos espetáculos populares, dos nossos folguedos dramáticos. Ele é porta voz, como “camelô” das aspirações populares, o povo se reconhecendo no teatro numa purgação e num protesto que lhes são oferecidos através de peças forjadas no total do seu mundo e de sua linguagem devidamente transfigurados pela arte. Ele é popular porque vivo, vigoroso com o que tem de celebração, de ritual, de jogo de pelotiqueiros e saltimbancos, enfim, porque é um teatro comprometido com a mudança e transmitindo a alegria dessa libertação.³³³

Leda Alves, uma das colaboradoras no processo de criação da peça, compreende que *Bumba, meu queixada* é representativa de um teatro popular. Para a autora, a peça é popular porque sua dramaturgia dialoga com práticas culturais tradicionais do teatro, como o Bumba-meu-boi, e ainda porque traz em seu bojo anseios dos grupos populares.

³³² VINICIUS, Marcus. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 82.

³³³ ALVES, Leda. In: *Idem, ibidem*, p. 84.

Observamos, tanto no texto de Marcus Vinicius quanto no de Leda Alves, que o caráter popular do grupo é justificado pela utilização do Bumba-meu-boi em sua dramaturgia. Nesse sentido, esses autores conferem relevância às manifestações populares como ponto de partida para a elaboração de um teatro popular. Ainda sobre a peça, a jornalista Carmen Cagno comenta:

*Unindo dois importantes elementos: a greve e o Bumba, meu Boi, o Teatro União e Olho Vivo – um dos grupos de Teatro Popular, mais bem sucedidos do Brasil e mesmo da América latina – produziu o seu “Bumba, meu queixada”. O grupo preocupado em abordar temas que defendem interesses populares, mas ao mesmo tempo acessíveis e interessantes para um público não acostumado ao teatro, escolhe como estrutura da peça o Bumba, meu Boi, já que oitenta por cento do público da periferia é nordestino. Resultou muito eficaz esse trabalho do TUOV, que segue desde o “Rei Momo” a tradição bem sucedida de utilizar o teatro como instrumento de conscientização.*³³⁴

Carmen Cagno apresenta um elemento novo, não destacado nas críticas anteriores: a temática da greve. Sobre esse assunto, ela apenas informa rapidamente ao leitor e prossegue seu texto, avaliando que a prática teatral do TUOV é uma referência em teatro popular no Brasil e até mesmo para outros países da América Latina. De acordo com a jornalista, o Teatro União e Olho Vivo está afinado com os anseios dos grupos populares, bem como se propõe a trabalhar com uma dramaturgia voltada para um público leigo de teatro. Com relação à escolha do tema, Bumba-meu boi, considera que o grupo fez essa escolha em função de o público da periferia ser composto, na sua grande maioria, por migrantes da região Nordeste. O ponto de vista sobre a temática apresentado por Carmen reforça a argumentação de César Vieira sobre o assunto.

Entre os textos publicados, há outras duas narrativas que aproximam o grupo de experiências teatrais na América. Uma delas foi formulada por Gilda Hernandez, coordenadora do Teatro Escambray de Cuba, que declara: “Ao Olho Vivo, grupo irmão, a saudação cubana de quem faz o mesmo trabalho.”³³⁵

O segundo texto vem do grupo Libre Teatro Libre da Argentina, que equipara a sua atividade teatral com a prática desenvolvida pelo TUOV, como podemos evidenciar nas palavras de Maria Escudero: “A tenacidade e a humildade com que o Teatro União

³³⁴ CAGNO, Carmen. *Jornal da República*. In: VIEIRA, César, *op. cit.* 1980, p. 85

³³⁵ HERNANDEZ, Gilda. In: *Idem, ibidem*, p. 83.

Olho Vivo persegue o seu objetivo de busca de um novo público, nos faz caminhar permanentemente ao seu lado.”³³⁶

A partir da publicação desses textos fica explícito que havia um contato entre esses grupos teatrais. Com o Escambray, o TUOV estabeleceu uma relação direta quando esteve em Cuba. Já com referência ao Libre Teatro Libre não há registros que nos informem sobre uma aproximação mais direta, mas com base na crítica formulada, evidenciamos que o grupo argentino tinha conhecimento da atividade artística desenvolvida pelo Teatro União e Olho Vivo. Inferimos que havia, entre essas companhias teatrais, um diálogo, mesmo que indireto, que promovia a circulação de idéias e trocas de experiências.

A linguagem da peça e sua aproximação com o universo do trabalhador é outro ponto apresentado em críticas como a escrita pelo jornalista da *Folha de São Paulo*, Moacir Amâncio:

*Este vivíssimo Bumba, meu Queixada, tem entre outros, o objetivo de provocar discussões e isso ela vai conseguir sem a menor dúvida. A visão do Olho Vivo não é simplista, ao contrário, é realista e acompanha o dinamismo inegável do povo. O trabalhador é o fenômeno do que está acontecendo e que vai acontecer e este espetáculo fala a voz do trabalhador.*³³⁷

No conjunto dos textos, há dois depoimentos de operários, um da metalúrgica Maria da Glória e o outro do líder sindical Luiz Inácio da Silva. Começamos com a opinião feminina: a operária diz que na peça *Bumba, meu queixada* “vi e senti igualzinho as nossas reuniões da greve: uma vez quando alguns companheiros queriam que as mulheres, companheiras, fosse embora numa hora de maior perigo... e para mim o fato final é a morte do Santo Dias da Silva.”³³⁸

Ao falar do espetáculo, Maria da Glória aponta muitas semelhanças entre a sua experiência como operária e uma passagem da quarta cena, momento em que os trabalhadores sugerem que as mulheres se retirem da Metalúrgica Brasilina, por considerar que a situação ficaria mais tensa. Quando acrescenta que “o final” é a morte real de um companheiro grevista, provavelmente associa o episódio ao tiro que o personagem Zequinha leva no término da quarta cena. O depoimento de Maria da Glória

³³⁶ ESCUDEIRO, Maria. Libre Teatro Libre. Córdoba. Argentina. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 85.

³³⁷ AMÂNCIO, Moacir. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 85.

³³⁸ DA GLÓRIA, Maria. Capela do Socorro. São Paulo. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 85.

confere a *Bumba, meu queixada* um caráter realista e reforça o discurso do grupo sobre sua aproximação com o público espectador.

No testemunho de Lula, a ênfase é dada à linguagem acessível da peça: “‘Bumba, meu queixada’ é direto, claro. Falou no coração e na cabeça de todos os companheiros. Ficamos emocionados e agradecidos.”³³⁹

Ao publicar a opinião de dois operários no livro, o grupo reforça a idéia da sua aproximação com a classe trabalhadora, pois esses depoimentos informam tanto sobre o público que assistiu à peça quanto sobre a sintonia entre a linguagem e os temas do enredo com os anseios e experiências desse grupo social.

Além dos textos nacionais, privilegiaram-se na publicação algumas opiniões elaboradas no exterior, como a apresentada abaixo:

*“O Bumba, meu Queixada” leva a reflexão... É um espetáculo muito agradável, ágil e dinâmico, no qual os atores de notável nível, se movem constantemente por entre o público fazendo os espectadores participarem do espetáculo. Lindas canções embelezam a representação, não percam. Só até domingo no Teatro Musical de La Habana.*³⁴⁰

Provavelmente redigida no período em que o grupo excursionou a Cuba em 1979, essa crítica chama a atenção do leitor para o poder de comunicação da peça e para o desempenho dos atores em cena. Outros elementos assinalados são as músicas e a interação entre público e platéia. Além de dar pistas sobre a encenação, o texto faz ao leitor um convite para assistir ao espetáculo, informando período e local.

O livro transcreve mais dois textos, publicados em 1979 no Peru, que relatam a passagem de *Bumba, meu queixada* naquele país. Em ambos consta que a apresentação da peça teve um público expressivo. Um deles, veiculado no jornal *El Comercio*, informa: “O grupo brasileiro Teatro União e Olho Vivo apresentou ontem no Centro Cívico de Barranco, Avenida Grau, 1501, seu espetáculo para mais de setecentos assistentes.”³⁴¹ O outro não traz informações sobre o local da encenação, mas menciona um público semelhante: “Éramos um pouco mais de setecentos e quando falou o Presidente da Federação dos Universitários de S. Marcos poucos escutaram, a maioria olhava o grupo brasileiro que tinha a sua frente.”³⁴²

³³⁹ SILVA, Luiz Inácio da. 12.4.80. Contracapa. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980.

³⁴⁰ *Juventud Rebelde*. La Habana. 07/12/79. Cuba. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 86.

³⁴¹ *El Comercio*. Lima. 02/12/79. Peru. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 86.

³⁴² “Jornal”. Lima. Dezembro de 1979. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, 1980, p. 86.

Acreditamos que o grupo, ao informar ao leitor que a encenação de *Bumba, meu queixada* atingiu no Peru um público de mais de setecentas pessoas, tinha a intenção de publicizar o alcance da peça naquele país. Isso é um indício de que, para além do perfil social do seu público — trabalhadores pobres —, o TUOV almejava atingir um número expressivo de espectadores.

Vale a pena destacar que, entre as opiniões reunidas em *Bumba, meu queixada*, há três textos que comentam sobre a gravação do LP, homônimo do livro. Uma delas é de Mauricio Kubrusly, publicada na revista *Somtrês*, apresentada no segundo capítulo, no qual abordamos o lançamento do LP. No livro foi publicado apenas um trecho que destaca a gravação.

Um dos importantes críticos musicais do período, José Ramos Tinhorão, também expôs sua análise sobre o disco. Veiculado no *Jornal do Brasil*, o texto avalia como vitoriosa a proposta do TUOV de dialogar com a “arte do povo”. O autor valoriza a trajetória de 11 anos do grupo e o seu trabalho de divulgação da “alegre, subdesenvolvida e rica arte dos povos do Brasil.”³⁴³

Publicado no *Jornal da Tarde*, sem indicação de autoria, outro texto apresenta um caráter informativo de divulgação do LP: “O Teatro União Olho Vivo aproveitando a bem sucedida trilha sonora de José Maria Giroldo e César Vieira, conseguiu transportar seu espetáculo ‘Bumba, meu queixada’ para um bom disco da gravadora Marcus Pereira.”³⁴⁴

Constatamos que, ao inserir no livro os textos sobre o LP *Bumba, meu queixada*, o Teatro União e Olho Vivo tinha a intenção de divulgar a dimensão e o alcance do dessa produção artística que poderia ser assistida, lida e ouvida, ou seja, ganhava importância na medida em que extrapolava a linguagem cênica, expandido-se para a música e para a literatura. Portanto, era importante destacar a gravação do LP, que ocorreu simultaneamente à encenação e à publicação de *Bumba, meu queixada*.

Considerando as peculiaridades de cada texto, observamos que é comum entre eles apresentar, ora a noção de teatro popular, ora a noção de cultura popular, ambas atreladas ao grupo. Ao selecionar essas críticas para compor a publicação do livro, o Teatro União e Olho Vivo deixa transparecer sua intenção de se auto-representar para o público leitor como um grupo de teatro popular, por se colocar afinado com as manifestações da cultura popular.

³⁴³ TINHORÃO, José Ramos. *Jornal do Brasil*. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, p. 85.

³⁴⁴ *Jornal da Tarde*. In: VIEIRA, César, *op. cit.*, p. 86.

3.6 Um outro circuito: as críticas veiculadas em jornais

Além das críticas publicadas no livro *Bumba, meu queixada*, foram veiculadas em jornais do Brasil e do exterior várias matérias versando sobre o grupo União e Olho Vivo e a peça *Bumba, meu queixada*. Esse material faz parte do acervo do Centro Cultural São Paulo e foi doado pelo TUOV em 2003.

Iniciemos com o artigo publicado na *Folha de São Paulo*³⁴⁵ no dia 25 de novembro de 1979, sem a identificação do autor, com o título “União Olho vivo estréia nova peça com Augusto Boal”. A chamada aparece abaixo de uma fotografia dos integrantes do grupo, com uma identificação em letras pequenas: “O grupo apresenta hoje a peça *Bumba, meu queixada*, em Osasco.” O jornalista não menciona o título da peça na chamada da matéria e o seu destaque é para a presença de Augusto Boal na encenação.

O texto é dado a ler por meio de comentários sobre a estréia da peça *Bumba, meu queixada*, informando ao leitor sobre horário, local da apresentação, ficha técnica do espetáculo e elenco. Em seguida é apresentado um breve histórico sobre a trajetória do TUOV, destacando suas produções anteriores: *Rei Momo*, *Império Brasília* e *Apito de fábrica*. O texto comenta sobre o livro *Em busca de um teatro popular*.

Na matéria foram ainda evidenciados os temas discutidos no enredo da peça, bem como as fontes de pesquisa do grupo na produção do texto teatral e dados relativos aos objetivos do Teatro União e Olho Vivo com esse trabalho.

*O que os criadores pretendem não é só contar uma história ou repetir episódios do passado, mas provocar a discussão de temas que interessem às formas de luta e organização da classe operária. Por isso mesmo, várias de suas apresentações são seguidas de debates com a platéia, que constituem também uma outra forma de troca de experiência, de coleta de material de pesquisa e de elemento de avaliação do trabalho realizado.*³⁴⁶

A interpretação da *Folha* enfatiza o projeto político do grupo em propor o teatro como ferramenta para promover a mobilização da classe trabalhadora em prol de

³⁴⁵ União e Olho Vivo estréia nova peça com Augusto Boal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 nov. 1979.

³⁴⁶ *Idem, Ibidem.*

mudanças sociais e políticas. Somente no último parágrafo a matéria retoma o que foi anunciado no título e comenta sobre a presença de Boal na apresentação de *Bumba, meu queixada*: “Estará presente à estréia de hoje o teatrólogo Augusto Boal, que retorna ao Brasil depois do exílio de quase oito anos. Ele receberá ali uma homenagem especial da Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo, do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e diversas outras entidades.”³⁴⁷

Considerando que esse texto foi elaborado antes da estréia, provavelmente o(a) autor(a) chegou a esses dados a partir de um programa da peça ou mesmo de uma entrevista com algum integrante do Teatro União e Olho Vivo.

No jornal *O Estado de São Paulo*³⁴⁸ foi publicado, dois dias após a estréia, o texto da crítica teatral Ilka Marinho Zanotto. Sob o título “Bumba, meu queixada leva teatro para além do palco”, o texto veio acompanhado de duas fotografias, uma de Augusto Boal e a outra da encenação da peça. Abaixo das imagens, a legenda: “Augusto Boal chegou ao Brasil domingo e já assistiu à estréia, em Osasco, de Bumba, meu queixada.” A seguir, a figura 25 mostra a reprodução da página do jornal na qual o texto foi impresso.

³⁴⁷ *Idem, Ibidem.*

³⁴⁸ ZANOTTO, Ilka Marinho. ‘Bumba-meu-Queixada’ leva o teatro para além do palco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1979.



Augusto Boal chegou ao Brasil domingo e já assistiu à estréia, em Osasco, de "Bumba-meu-queixada"

'Bumba-meu-Queixada' leva o teatro para além do palco

ILKA MARINHO ZANOTTO

Augusto Boal, carente há mais de oito anos do país, escolheu Osasco para seu reencontro com o público brasileiro, domingo à noite. Era seu desejo que isso se desse em local popular e nada melhor do que o Teatro Núcleo Expressão que abrigava a estréia de "Bumba-Meu-Queixada", novo texto de César Vieira, com o qual o Teatro União e Olho Vivo viajara para Cuba dia 3º de dezembro. Muito aplaudido, Boal esclareceu que viria ao Brasil para mostrar, nos cursos que efetuará no Rio e em São Paulo, o Teatro da Oprimida, que nasceu na Arena há oito anos e que ele vem desenvolvendo em vários países desde então.

Boal parte da premissa de que "o teatro — na origem grega, tanto ditando o enredo pelo povo ao ar livre, nas festas dionisíacas — foi aprisionado pelas classes dominantes em lugares fechados, ao mesmo tempo em que se tornava o povo colocando-o como espectador, numa clara relação de soberano-escravo, na medida em que o público deve permanecer imóvel e calado, enquanto os atores falam e agem em nome dele".

"Bumba-meu-Queixada" coroa 11 anos de trabalho ininterrupto da "União e Olho Vivo" que teve em "Ret-Memo" um marco durante quatro anos e, como norma, oferece espetáculos a preços simbólicos para um público popular.

Da experiência junto às platéias, e da constatação de que 80% do público da periferia pronem do Nordeste do País, o grupo chegou à elaboração desse espetáculo, que busca no enraizamento popular do bumba-meu-hoi, tanto a ponte estética com os interlocutores, prontamente identificáveis quanto uma estrutura funcional para o desenvolvimento das propostas da encenação. Logra-se o objetivo desde a primeira cena, quando da apresentação das figuras de Bumba, Mateus, Castrina, Cavalo Marinho, Cantadores etc. que invadem o palco, numa sarabanda colorida, apolados na música extraordinária de São Maria Otoldo. A realidade desdobra-se em planos diversos quando, na segunda cena, se introduzem os personagens do "Parque Arco-Íris", que vivem num dia-dia de um parque de diversões numbe o conflito empregado-

empregador, em meio às cenas brevemente cômicas que contam com a participação entusiástica da platéia.

No "Jogo da Bola — Bola que derruba a cabeça de quem erroa", por exemplo, três bonecos são oferecidos às bolas do público: Pelé, Roberto Carlos e Moluf, com elos ligados ao peito, e o terceiro revela-se franco favorito, em meio às vozes gerais. Isolado pelos paisões a prosseguirem com o espetáculo, os empregados do parque apresentam a "história dos queixadas" — máscaras de porcos selagens atadas aos rostos — que simboliza a greve de Perus, quando da união dos trabalhadores, à guisa daqueles animais, veio a força que derrotou seu patrão Abdala. O episódio encontra uma equivalência técnica de grande força e beleza, e a música do quadro sinérgica e espírito da encenação serve de introdução à descrição realista da greve dos metalúrgicos de Osasco, em 68, e simboliza a greve futeleira de outras greves históricas, como as de Contagem, em Minas, e do ABCD, em São Paulo, e que termina com a homenagem à morte recente de Santos Dias da Silveira.

Do ponto de vista teatral, essa é a única parte que carece de ritmo, podendo ser substituída sem prejuízo de sua compreensão. O episódio, em que os empregados do parque se revoltam contra o patrão, cumpre a função do teatro brechtiano, ao deixar em suspense as três opções possíveis: ir à Justiça do Trabalho, arrebentar o parque e depois fundá-lo ou reuni-lo, discutir e fortalecer o sindicato, com uma clara indicação de que a última é a preferida do "União e Olho Vivo", na medida em que ela é apresentada pelo mesmo ator, que na greve, fixara o papel de líder "Mamad Dias". Mas será nos debates que se seguem às apresentações que o grupo irá colher subsídios para o próximo espetáculo, ou para a reformulação deste mesmo, sempre aberto às propostas da platéia, mesmo a parca e a beleza do trabalho do "União e Olho Vivo". Na sua estrofa sem ressonância, lembra o idealismo romântico do Arena das Musicals de protestos. Mas não se extingue no palco sua função porquê, tendo os pés firmados na realidade brasileira deste fim de década, o grupo é dos que usam o teatro como arma transformadora do grupo com a objetividade nada festiva de quem tem boa memória.

Campanha para "destruir" o Grupo Oficina?

Em reunião realizada ontem à tarde na sede do Sindicato dos Artistas Profissionais, os componentes do grupo cultural Te-ato Oficina deram sua versão sobre as recentes pressões oficiais a que vêm sendo submetidos, e que culminou com a proibição do show musical "Lances de Agora", com Chico Maranhão e Paulo Vanzolini, na última sexta-feira, apesar de liberado pela Censura algumas horas antes.

Segundo os elementos do grupo, todas as pressões decorrem de uma campanha sistemática para a extinção do Te-ato Oficina, "como grupo e como espaço cultural". Quanto ao espetáculo proibido, dizem que a notificação a eles apresentada alega que a firma do Te-ato Oficina — Quinto Tempo produções artísticas Ltda — não se encontra registrada no Departamento de Censura. Mas a verdade, segundo os artistas, é que o grupo Oficina funciona há 21 anos sem este certificado, que, por sinal, não é um requisito básico para o seu funcionamento e nem é exigido de nenhuma outra empresa. De acordo com eles, a notificação baseava o ato de proibição em "ordem superior", sem mencionar a origem do documento. O que, em última instância, os faz acreditar num acordo entre os Ministérios da Educação e Cultura, da Justiça e SNI para o fechamento puro e simples do grupo.

O Te-ato Oficina vem sendo alvo destas pressões desde que um dos grupos que o compõe — o Coro do Oficina — começou sua excursão pelo Brasil. Em Brasília, o grupo foi acusado de promover um bocal e de distribuir textos aos espectadores. Em Anápolis, foi despejado pela Polícia Militar, com violência. Em Uberlândia, corriam notícias de que estavam raptando e aliciando menores. Foi despejado do DCE de uma universidade, em Uberaba. A turnê acidentada do Oficina terminou em Aracaju, onde foi aberto processo pelo uso indevido dos símbolos nacionais em espetáculos feito em praça pública. O grupo foi absolvido, mas teve suas atividades suspensas em todo o território nacional por 180 dias.

Figura 25 - Reprodução da página com a matéria "Bumba, meu queixada leva teatro para além do palco"

Fonte: *O Estado de São Paulo*, 1979

Nessa crítica, Zanotto inicia falando de Boal e do seu trabalho de dramaturgo. Ao falar da peça, descreve com detalhes as cenas, os personagens, o figurino e até a recepção da platéia, o que fica evidente no trecho em que a autora comenta a segunda cena.

A realidade desdobra-se em planos diversos quando, na segunda cena, se introduzem 08 personagens do “Parque Arco-Íris”, que vivem num dia-a-dia de um parque de diversões mambembe o conflito empregado – empregador, em meio as cenas irresistivelmente cômicas que contam com a participação entusiástica da platéia. No “jogo da Bola – Bola que derruba a cabeça de quem enrola” por exemplo, três bonecos são oferecidos às boladas do público: Pelé, Roberto Carlos e Maluf, com cifrões tatuados no peito, e o terceiro revela-se franco favorito, em meio às vaias gerais.³⁴⁹

Zanotto também faz uma aproximação entre a peça e a dramaturgia de Brecht:

O epílogo, em que os empregados do parque se revoltam contra o patrão, cumpre a função do teatro brechtiano, ao deixar em suspenso as três opções possíveis: ir à justiça do trabalho, arrebentar o parque e depois tomá-lo ou reunir-se, discutir e fortalecer o sindicato, com uma clara indicação de que a última é a preferida do “União e Olho Vivo”, na medida em que ela é apresentada pelo mesmo ator, que na greve, fizera o papel do líder “Mané Dias.”³⁵⁰

A autora finaliza a sua escritura, apresentando elogios ao grupo e tecendo novas analogias entre o TUOV e outras experiências artísticas:

Inegável a garra, a força e a beleza do trabalho do União e Olho Vivo. Na sua entrega sem reservas lembra o idealismo romântico do Arena, dos musicais de protesto. Mas não extingue no palco a sua função porque tendo os pés fincados na realidade brasileira deste fim de década, o grupo usa o teatro como arma transformadora, com a objetividade nada festiva de quem tem boa memória.³⁵¹

No trecho acima, transposto para a contracapa do livro *Bumba, meu queixada* (figura 23) — onde o nome Marinho é substituído por Maria —, a prática teatral do grupo é comparada ao Teatro de Arena e aos musicais de protesto, duas referências culturais importantes no Brasil durante a década de 1960. Se considerarmos que esse trecho foi escolhido, entre os demais apresentados anteriormente, para compor a contracapa, podemos inferir que o TUOV almejava, além de se auto-representar como

³⁴⁹ *Idem, Ibidem.*

³⁵⁰ *Idem, Ibidem.*

³⁵¹ *Idem, Ibidem.*

um grupo de teatro popular, ter sua prática teatral associada a essas duas experiências artísticas.

Uma outra crítica, intitulada “A primeira noite de Boal em São Paulo”³⁵², de Cláudio Pucci, também destaca a presença do dramaturgo na encenação de *Bumba, meu queixada*. Antes de fazer qualquer colocação sobre o espetáculo, Pucci fala da trajetória do diretor de teatro e ensaísta brasileiro, da sua saída forçada do Brasil e do seu trabalho no exílio. Com relação ao espetáculo, o autor faz uma breve apresentação, destacando a temática da greve e o seu diálogo com o folguedo do Bumba. Segundo Pucci, a noite foi de homenagem a Augusto Boal.

*Boal chegou à européia, às 9 horas da noite em ponto, como estava previsto e menos de meia hora depois estava no palco para receber as homenagens do Teatro União Olho Vivo, da Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo, do Sindicato de Metalúrgicos de Osasco, atores de teatro e televisão, políticos e trabalhadores das fábricas.*³⁵³

A partir dos textos de Zanotto e Pucci, podemos perceber que o destaque da noite de 25 de novembro foi a presença de Augusto Boal, que retornava do exílio. A volta dele ao país, num momento de abertura política, tinha um significado político para o teatro brasileiro: sinalizava o afrouxamento da perseguição e da censura à produção teatral que fazia frente ao regime militar.

Outro artigo intitulado “Grupo União e Olho Vivo faz temporada no parque”³⁵⁴, de Valdi Coutinho, publicado no *Diário de Pernambuco*, convida o leitor para a apresentação de *Bumba, meu queixada* no Recife durante quatro dias. O autor do texto ressalta que é a primeira vez que o Teatro União e Olho Vivo se apresenta na capital pernambucana e comenta:

*A proposta do trabalho do TUOV é voltada inteiramente para a popularização do teatro, apresentando-se em praças públicas, igrejas, sindicatos, associações de bairro e quaisquer outros lugares freqüentados por um público mais amplo do que a minoria dos privilegiados em condições de pagar ingressos em nossas poucas casas de espetáculos. Geralmente, após a encenação são promovidos debates, como forma de estabelecer um diálogo e de motivar a participação do público.*³⁵⁵

³⁵² PUCCI, Cláudio. A primeira noite de Boal em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de novembro de 1979.

³⁵³ *Idem, ibidem.*

³⁵⁴ COUTINHO, Valdi. Grupo União e Olho Vivo faz temporada no parque. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16 de julho de 1980.

³⁵⁵ *Idem, ibidem.*

Com relação a *Bumba, meu queixada*, Coutinho salienta que a peça foi inspirada no Bumba-meu-boi e nas greves de Perus, Osasco e Contagem e ABC. Sem muitos detalhes, também comenta sobre o Prêmio Mambembe do Serviço Nacional Teatro recebido em São Paulo e a sua excursão por alguns países da América Latina, destacando a apresentação desse espetáculo em Cuba.

*Sua presença no Festival da Casa das Américas, em Havana, causou a melhor repercussão, especialmente pelo caráter internacional da sua linguagem teatral, que fala das reivindicações e dos anseios da liberdade do povo, e sobre a função revolucionária de um teatro que propõe como arma poderosa contra a opressão.*³⁵⁶

Para encerrar o seu texto, Coutinho acrescenta três opiniões sobre a peça, uma da crítica de teatro Ilka Zanotto, outra do jornal *La Barricada*, da Nicarágua, e a terceira do metalúrgico Luiz Inácio da Silva, todas se encontram na contracapa de *Bumba, meu queixada*. Isso é um indício de que Coutinho teve acesso ao livro e que se baseou nele para elaborar a sua matéria. Constatamos assim que a publicação de *Bumba, meu queixada* alcançou um outro público, os críticos que, amparados nesse documento, reforçavam as representações forjadas pelo Teatro União e Olho Vivo.

A partir do material coletado, observamos que era recorrente, em jornais como *Folha de S. Paulo* e *O Estado de São Paulo*, veicular textos de caráter mais informativo sobre *Bumba, meu queixada*, como o apresentado abaixo:

*BUMBA-MEU-QUEIXADA – Hoje, a centésima apresentação do Bumba-Meu-Queixada peça que segue a estrutura do Bumba-Meu-Boi conta a história das greves dos metalúrgicos do ABC. Este espetáculo com o Grupo União Olho Vivo, foi visto por 32.251 pessoas da periferia de São Paulo. De César Vieira, com música de José Maria Giroldo e direção de Laura Tetti às 19 horas no Jardim Elba – Zona Leste – Casa Paroquial – Rua Serra do Capivarussu, 500 (altura do nº 1.400 da av. Sapopemba) Entrada Franca.*³⁵⁷

De tamanho reduzido, o texto, apresenta sucintamente as temáticas abordadas no enredo, o número de espectadores que assistiram ao espetáculo até aquele momento e o público ao qual a peça de destinava. Vale ressaltar que o jornal, ao falar sobre o tema da peça, destaca apenas as greves do ABC e não menciona os demais movimentos grevistas pesquisados pelo TUOV, como Perus, Osasco e Contagem.

³⁵⁶ *Idem, ibidem.*

³⁵⁷ *Folha de S. Paulo*, São Paulo. 01 de junho de 1980.

A matéria informa sobre dia, horário e local de encenação; ainda coloca que não seria cobrado ingresso e destaca a quantidade de pessoas que já haviam assistido à peça. Cabe considerar que, em qualquer circunstância e seja qual for a apresentação artística, a informação sobre um expressivo público estimula o interesse do leitor pelo espetáculo.

Uma matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 20 de agosto de 1981, com o título “Peça nacional, êxito angolano”, fala sobre a temporada do TUOV em Angola com *Bumba, meu queixada*. Destaca-se inicialmente no texto que a presença do grupo brasileiro motivou a formação de um grupo teatral naquele país.

*O saldo não poderia ser melhor em sua recente turnê por Angola, o grupo “Teatro União Olho Vivo” conseguiu despertar o interesse dos angolanos a ponto de se formar no país um grupo voltado para um trabalho semelhante. Ou seja, o de conscientizar sobre problemas sociais utilizando elementos da cultura popular.*³⁵⁸

Além de noticiar sobre a formação de um grupo de teatro angolano, o jornal menciona também que o objetivo do TUOV era promover a conscientização da população sobre os problemas sociais a partir de uma linguagem popular. De acordo com *O Estado de São Paulo*, a peça teve uma ótima repercussão no país, conseguindo reunir um público de aproximadamente 20 mil pessoas durante um período de 16 dias.

Notamos que, apesar da natureza diversa dos textos, há um ponto que os aproxima: em todos, a construção da narrativa articulou informações sobre *Bumba, meu queixada* e sobre a prática teatral do Teatro União e Olho Vivo.

3.7 A recepção de *Bumba, meu queixada* no meio acadêmico

A dramaturgia e a trajetória do Teatro União e Olho Vivo foi objeto de várias pesquisas acadêmicas, artigos de revistas especializadas³⁵⁹ e textos jornalísticos. Dentre os inúmeros trabalhos desenvolvidos sobre a produção teatral do grupo, selecionamos os estudos que discorrem sobre a peça *Bumba, meu queixada*.

Um deles é o livro, já mencionado, de Silvana Garcia. A autora relata um breve histórico sobre a fundação do TUOV e ainda apresenta seus principais objetivos quanto aos

³⁵⁸ *O Estado de São Paulo*, São Paulo. 20 de agosto de 1981.

³⁵⁹ CARBONARI, Marília. *O teatro fora do centro. Vintém – Companhia do Latão*. São Paulo. 2007.

temas, aos espetáculos e às apresentações, a partir das premissas básicas elaboradas pelo grupo. Realiza um estudo comparativo entre as peças *Bumba, meu queixada*, *Pensão Liberdade*, do Grupo de Teatro Forja, e *Acidente de trabalho*, do Núcleo Independente.

Sobre *Bumba, meu queixada*, a autora destaca o processo de construção do enredo e a estrutura dramática. Ao falar sobre a pesquisa temática do grupo, Garcia considera que o tema da greve abordado na peça dialogou apenas com os movimentos grevistas ocorridos em São Paulo nos últimos anos da década de 1970, ou seja, as greves do ABC/1978 e em São Paulo/1979. Ela afirma que,

*quanto às greves, o grupo optou por trabalhar com os movimentos mais recentes, ocorridos na Grande São Paulo, em sua maioria deflagrada pelos metalúrgicos. Em seguida, foi realizada a pesquisa de campo, com entrevistas a trabalhadores que participaram dos movimentos grevistas.*³⁶⁰

Esse ponto de vista é reforçado quando Garcia analisa a quarta cena: “A cena quatro trata de paralisação do trabalho dos operários da ‘Metalurgia Brasilina’ tendo como pano de fundo a greve geral que parou o setor no final dos anos 70.”³⁶¹

Com base nas citações acima, evidenciamos que Garcia desconsidera tanto o discurso de César Vieira sobre a pesquisa temática elaborada para a feitura da peça, na qual ele faz referência a outras paralisações, como a greve de Perus/1950 e Contagem/MG e Osasco/SP, ambas em 1968, quanto o texto teatral, pois conforme citamos anteriormente, o próprio título da peça é uma referência à greve de Perus, assim como a terceira cena é uma representação desse acontecimento. Outro aspecto se refere aos nomes de alguns personagens na quarta cena, como Zequinha e Mané, líderes operários da greve de Osasco/1968 — mais um indício do diálogo estabelecido com esse movimento.

Ao comparar as peças *Pensão Liberdade* e *Bumba, meu queixada*, no quesito dramaturgia, Garcia julga ser esta mais elaborada do que aquela. Os personagens, como apresentamos no segundo capítulo, também foram analisados pela pesquisadora.

Adamilton Andreucci Torres, em sua dissertação de mestrado intitulada *Teatro União Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*³⁶², tece uma reflexão sobre a proposta estético-teatral do TUOV a partir do estudo dos espetáculos *O evangelho segundo Zebedeu*; *Corinthias, meu amor*; *Rei Momo*; *Bumba, meu queixada* e *Morte aos brancos*. Segundo ele, em comum essa dramaturgia apresenta

³⁶⁰ GARCIA, Silvana. *op. cit.*, p. 148.

³⁶¹ *Idem, ibidem.*, p. 166.

³⁶² TORRES, Andreucci Adamilton. *op. cit.*

*grande preocupação plástica; teatro como discurso; o texto se aproxima da linha do discurso político; todas as peças com pouca intriga; constante preocupação com a pesquisa – caráter de erudição; o plano histórico. A análise histórica, tanto da história passada como da presente, com o fim da denúncia.*³⁶³

Dos textos selecionados pelo autor, *O evangelho segundo Zebedeu e Corinthias, meu amor* foram elaborados por César Vieira antes de participar do TUOV. Assim, Torres cria e reforça conexões entre a trajetória pessoal de Vieira e a relação do dramaturgo com o grupo. Ele faz um resumo de cada cena de *Bumba, meu queixada* e analisa que,

*a partir de uma estrutura folclórica, César Vieira fala do homem trabalhador explorado e tenta, através do Queixadas, um “despertar” um “mexa-se” coletivo. Por meio de um mecanismo lúdico – a dança e o canto – em composição por um enredo didático engajado, o suporte ideológico é trabalhado dentro de um processo de intersecção de planos, levando o público a pensar, raciocinar e, finalmente, quiçá, agir.*³⁶⁴

Outro trabalho que merece citação é a dissertação de mestrado de Felisberto Sabino Costa, *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*³⁶⁵, na qual analisa a dramaturgia dos grupos Teatro União e Olho Vivo, Mamão de Corda, Pod Minoga e Ventoforte. Da produção teatral do TUOV, selecionou o texto teatral *Bumba, meu queixada*. A abordagem de Costa privilegia os conflitos e as temáticas em cada cena. O autor lança mão da peça para problematizar a produção coletiva realizada pelo TUOV.

Em 2008, Alexandre Luiz Mate defendeu sua tese de doutoramento intitulada *A produção teatral paulista dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*.³⁶⁶ O estudo contempla a trajetória dos grupos paulistanos Apoena/Engenho e Teatro União e Olho Vivo na década de 1980. Para pensar a prática teatral do TUOV, no terceiro capítulo o autor agrega o percurso de César Vieira, partindo da sua infância em Jundiá até a fase adulta de advogado e dramaturgo.

Mate dialoga com as experiências do grupo Teatro União e Olho Vivo e do Apoena, renomeado Engenho em 1986, buscando um elemento comum, a itinerância, para defender a tese de que essas duas iniciativas propuseram uma atividade teatral que questionou o teatro do circuito comercial paulista da década de 1980.

Bumba, meu queixada é mencionada pelo autor ao final do capítulo, quando apresenta o resumo da dramaturgia produzida por César Vieira, antes e depois de se integrar ao TUOV.

³⁶³ *Idem, ibidem*, p. 40 e 41.

³⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 67.

³⁶⁵ COSTA, Felisberto Sabino. *op. cit.*

³⁶⁶ MATE, Alexandre Luiz. *op. cit.*

Ao discorrer sobre a peça, Mate comete alguns deslizes; informa que o texto foi “escrito em 1978 e publicado, neste mesmo ano, pela Editora Grafiti, de São Paulo.”³⁶⁷ Como vimos anteriormente, durante o ano de 1978, a peça ainda estava em processo de criação, a estréia aconteceu em 1979 e a publicação em 1980. Acreditamos que Mate chegou a essas conclusões porque se baseou no texto de *Bumba, meu queixada* publicado em 2008 na “Coleção TUOV 40 anos”, onde 1978 é apresentado como data da estréia.

Em comum, esses trabalhos apresentam uma semelhança na abordagem tanto do texto teatral *Bumba, meu queixada* quanto do grupo Teatro União e Olho Vivo. Em todos, a peça e o projeto do TUOV foram pensadas a partir de uma análise comparativa, buscando compreender elementos de aproximação e distanciamento da dramaturgia e da proposta do grupo com outras experiências de perfil semelhante.

3.8 Outras publicações do grupo Teatro União e Olho Vivo: as edições do livro *Em busca de um teatro popular*

No decorrer da sua trajetória, o grupo Teatro União Olho Vivo publicou, além do livro e do LP *Bumba, meu queixada*, quatro edições do livro *Em busca de um teatro popular*, de autoria de César Vieira, e recentemente, em 2008, a “Coleção TUOV 40 anos” em cinco volumes.

A primeira edição de *Em busca de um teatro popular* foi lançada em São Paulo em outubro de 1977 sob o patrocínio da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Em novembro desse mesmo ano, outra edição, dessa vez em espanhol, distribuída em Quito, Equador, na ocasião do I Encontro Latino Americano de Promotores de Teatro Popular. Foi também traduzida pela editora italiana Jaca Book para o francês, inglês e italiano.

Em 1978, o livro foi reimpresso por iniciativa do Museu da Imagem do Som no Rio de Janeiro, abaixo apresentamos a imagem da capa e contracapa desse exemplar.

A iconografia da capa (figura 26) da segunda edição foi elaborada a partir de uma fotografia de um ex-integrante do grupo, Victor Bertolucci Júnior. No primeiro plano, há a imagem de uma criança sentada numa calçada, com um vestuário simples e com o cabelo desarrumado, sinais que denotam pobreza. Na parte inferior, em letras

³⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 240.

vermelhas, o título do livro, *Em busca de um teatro popular*, e em seguida, em tamanho menor, o nome do autor, César Vieira.

No segundo plano, aparece a imagem de uma placa, na qual foi afixado o cartaz da peça *Rei Momo*, com a identificação do grupo em vermelho e em preto o título do espetáculo e o nome do autor.

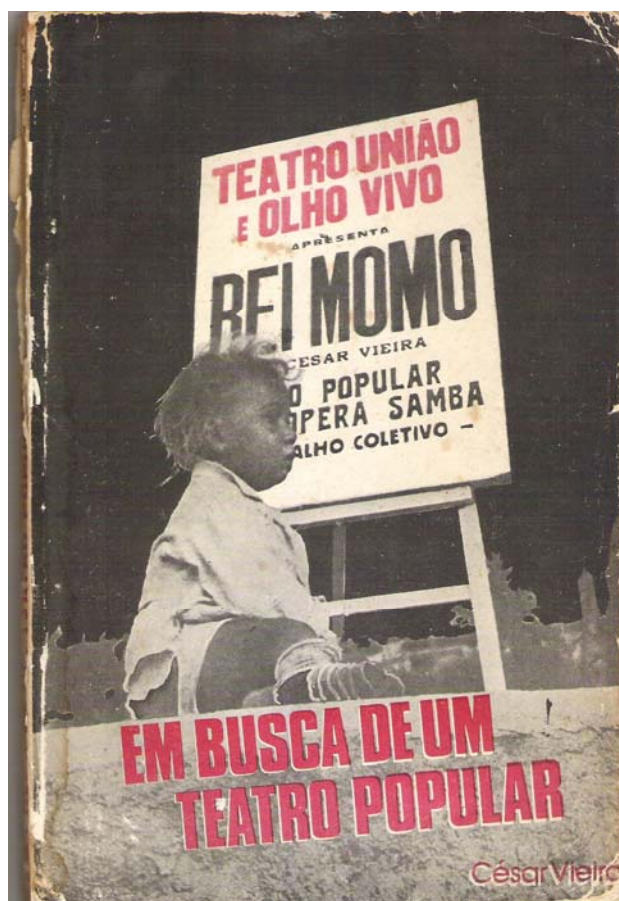


Figura 26 - Capa do livro *Em busca de um teatro popular*, edição de 1978.

Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

Na arte da contracapa (figura 27), o branco compõe o fundo e em preto há uma placa de rua e a imagem de uma criança que parecem ter sido redesenhadas a partir da fotografia da capa. O cartaz da peça *Rei Momo* é substituído por um texto de Oswaldo Mendes, publicado no jornal *Última hora*. Nesse trecho, o jornalista ressalta a proposta teatral do TUOV de atuar na periferia, valorizando-o por se desvencilhar da concepção teatral burguesa.

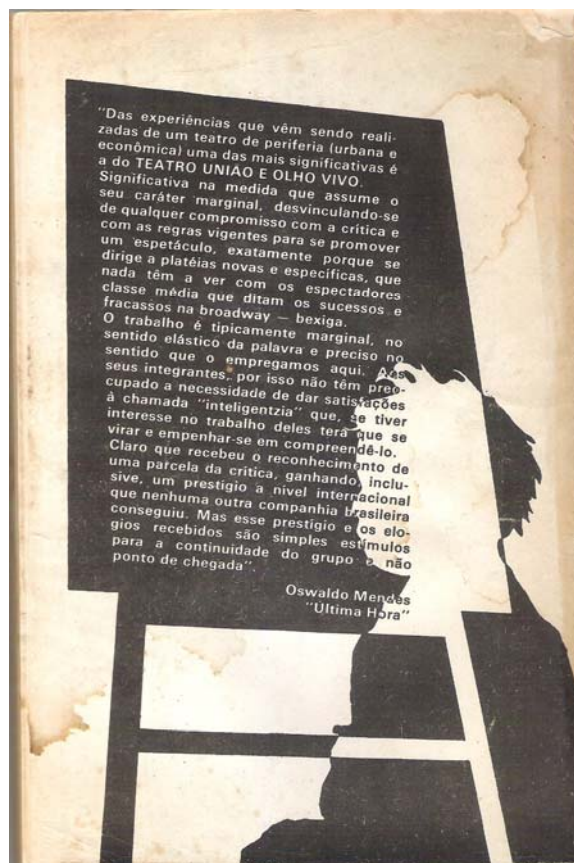


Figura 27 - Contracapa do livro *Em busca de um teatro popular* edição de 1978.

Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

O livro é dividido em quinze capítulos; inicia com uma introdução, segue com a trajetória do grupo nos seus cinco anos de trabalho e finaliza com um capítulo que reúne opiniões sobre o TUOV. Privilegiou-se nessa obra o caminho percorrido pelo Teatro União e Olho Vivo, desde a sua fundação até a encenação de *Rei Momo*. Além dos textos, é apresentada uma diversidade de documentos sobre o espetáculo, incluindo fotografias, programa da peça, relatórios, transcrições dos debates realizados após a encenação e mapa da cidade de São Paulo, indicando os locais onde as apresentações ocorriam.

Algum tempo depois, em 1981, sob o patrocínio da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), *Em busca de um teatro popular*³⁶⁸ foi atualizado e reeditado.

Com uma nova roupagem, a capa (figura 28) apresenta, na parte superior, o título do livro, o autor e duas mensagens: “As experiências do Teatro União e Olho Vivo” e “Reportagem sobre o Teatro Escambray de Cuba”, que indicam parte do conteúdo da obra ao leitor. Esses dados foram impressos em preto e branco sobre fundo vermelho, o que conferiu a esse exemplar um caráter mais atrativo e alegre se comparado com a edição anterior, que usou cores como preto e tonalidades de cinza.

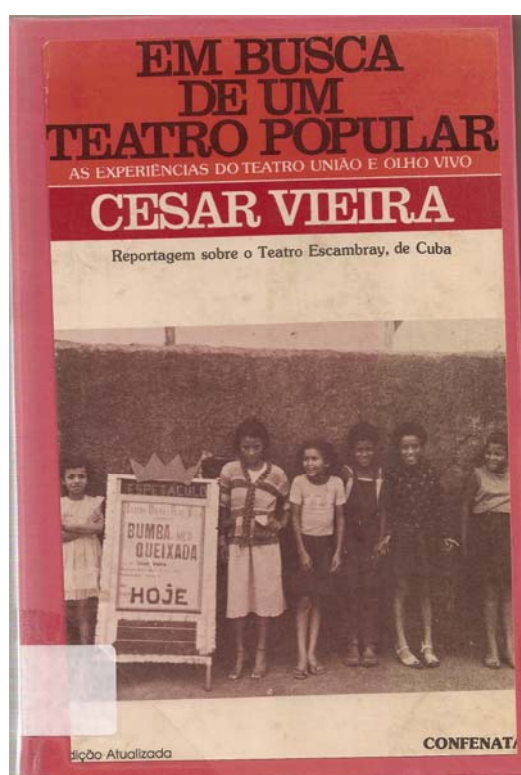


Figura 28 - Capa do livro *Em busca de um teatro popular*, edição 1981³⁶⁹
 Fonte: Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

Na parte inferior da capa foi utilizada uma fotografia, sem referência ao local, data e autoria. Nessa imagem, visualizamos um suporte de madeira disposto em uma calçada, no qual foi afixado o cartaz da peça *Bumba, meu queixada*. Próximas à placa há seis crianças que, pelo sorriso, o olhar para a câmara e a disposição (enfileiradas), nos

³⁶⁸ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3. ed. Santos: Confenata, 1981.

³⁶⁹ Essa imagem foi feita a partir do exemplar, já restaurado, disponível na Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia.

possibilita deduzir que estariam posando para a lente do fotógrafo e que não foram fotografadas casualmente. Como se vê, as crianças usam roupas e calçados simples e os cabelos aparecem despenteados, o que nos leva a inferir que são pobres. Concluímos que o grupo, ao publicar na capa da edição de 1981, assim como fez na edição de 1978, a imagem de crianças pobres, tinha a intenção de indicar que o público infantil da periferia também prestigiava as encenações do TUOV.

O uso da placa de rua, privilegiado nas fotografias das edições de 1978 e 1981, sinaliza os meios utilizados pelo grupo para divulgar os seus espetáculos. Esse material é de baixo custo e de fácil mobilidade, o que possibilitaria sua reutilização na publicidade de peça em outros locais e ocasiões.

Na parte superior da contracapa (figura 29) foi repetida a inscrição da capa com o título e o nome do autor. Somou-se a essa inscrição um texto do crítico teatral Yan Michalski e, logo abaixo, uma fotografia.

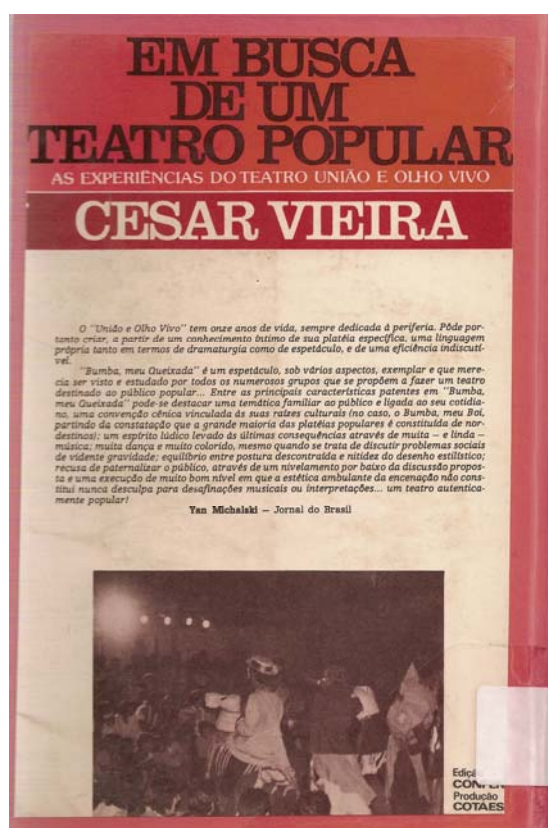


Figura 29 - Contracapa do livro *Em busca de um teatro popular*, edição 1981.

Fonte: Biblioteca da Universidade Federal de Uberlândia

Notamos na imagem alguns atores em cena. Apesar de serem flagrados de costas, é perceptível que alguns personagens são do folguedo do Bumba, visualizados em fotografias do espetáculo no segundo capítulo. Esse aspecto revela que o registro fotográfico corresponde a alguma encenação de *Bumba, meu queixada*. Na fotografia, a perspectiva privilegiada pelo fotógrafo colocou em evidência o público que assistia à encenação. Além das pessoas acomodadas no chão, visualizamos a representação dos atores no mesmo nível da platéia, o que informa ao leitor sobre o caráter das apresentações.

A reprodução de fotografia do público infantil na capa é um traço de semelhança entre as edições de 1978 e 1981, assim como o uso de um dos meios de divulgação do espetáculo, a placa de rua.

Nas duas edições de *Em busca de um teatro popular* e no livro *Bumba, meu queixada* foram publicados, na contracapa, trechos de críticas sobre o grupo e sobre suas peças. Com esse projeto gráfico, o TUOV indicava para o seu leitor do que se tratava o conjunto da obra, antes mesmo de ele entrar em contato com as páginas do livro e tornava a obra mais atrativa por apresentar opiniões positivas sobre sua proposta teatral. É importante mencionar que alguns desses textos são assinados por críticos teatrais de renome nacional durante a década de 1970, como Yan Michalski e Ilka Zanotto. Isso conferia prestígio às publicações.

A quarta edição, atualizada e revisada, de *Em busca de um teatro popular*³⁷⁰ foi lançada em 2007 sob o patrocínio da Fundação Nacional de Arte (Funarte)/Ministério da Cultura. É comemorativa dos “40 anos do Teatro União e Olho Vivo” festejados em 2006.

A capa (figura 30) foi confeccionada em papel kraft, material resistente e usualmente empregado para fazer embrulhos, mais barato que outros tipos, como couchê e triplex, de uso habitual em capas de livros. Esse papel concedeu à publicação a aparência de simplicidade e rusticidade.

Na parte superior, em preto, registrou-se a logomarca do grupo, um desenho que lembra um olho. Verificando a documentação sobre o grupo, fotografias e livros, constatamos que essa imagem passou a ser associada ao grupo no final da década de 1970. Com o passar do tempo, ela se tornou uma marca do TUOV, aparecendo em vários produtos do grupo, a exemplo de camisetas, programas de peças e livros.

³⁷⁰ VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Funarte/Ministério da Cultura, 2007.

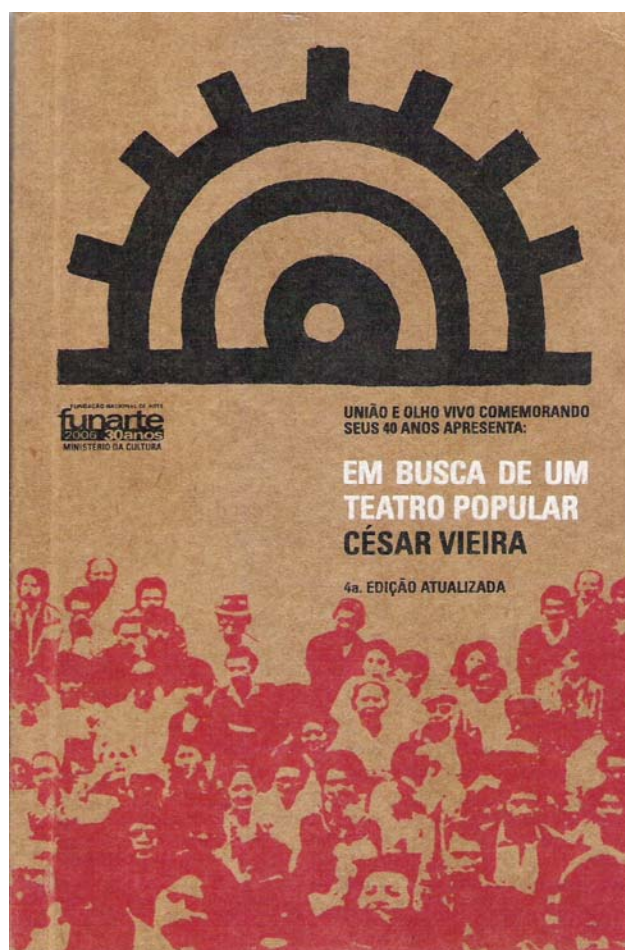


Figura 30 - Capa do livro *Em busca de um teatro popular*, edição 2007
 Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

Localiza-se abaixo da logo a informação: “União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos apresenta: *Em busca de um teatro popular* de César Vieira”, indicando ao leitor o caráter comemorativo da publicação. Ao considerar “40 anos” de existência, é colocada novamente a problemática em torno da data de fundação — nesse documento é considerado o ano de 1966.

A parte inferior da capa expõe imagem elaborada a partir de uma fotografia que foi modificada com efeito de contraste. De acordo com os créditos da obra, o registro fotográfico é do público de um show musical realizado pelo TUOV; não consta indicação de data e de autoria. Como se vê, é um público adulto e não dá para visualizar os rostos, as características físicas e as vestimentas; a ausência de detalhes passa a idéia de pessoas comuns. A partir desses indícios, podemos afirmar que o grupo, mesmo se distanciando das edições anteriores, por priorizar o público adulto ao invés do infantil, mantém a imagem de um público popular.

A iconografia foi utilizada de forma contínua, levando para o corpo do livro e para a contracapa (figura 31) a sequência da fotografia. Se o leitor abrir o livro no meio, perceberá que se trata de uma mesma imagem.



Figura 31 - Contracapa do livro *Em busca de um teatro popular*, edição 2007
 Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

Lemos, na parte superior da contracapa, em forma de poema, uma espécie de lema do TUOV: “Sulcando os mares da fantasia! Desfraldando a bandeira da utopia!” São versos que traduzem a tônica do trabalho defendido pelo grupo. Em letras brancas, reaparecem o título da obra e o patrocinador: Funarte/Ministério da Cultura/Governo Federal. Cabe lembrar que em todas as edições de *Em busca de um teatro popular* o Teatro União e Olho Vivo contou com ajuda financeira de órgãos culturais.

A quarta edição tem 487 páginas; é a mais extensa se comparada com as demais. Apesar de constar na capa apenas o nome César Vieira, a autoria não foi delegada apenas a ele. Outros integrantes do TUOV, como Neriney Moreira, Will Martinez, Gil

Teixeira, Graciela Rodrigues e Lucas César também participaram da produção dos textos.

Substituições

Da segunda edição (1978), os capítulos “Introdução”, “Rápido panorama de uma realidade”, “Antecedentes diretos do nosso trabalho”, “O grupo União e Olho Vivo e sua dinâmica”, “Cenário e figurino”, “Iluminação e som” foram mantidos na publicação de 1981. Já os capítulos “Uma estada no bairro”, “Os debates”, “Das pesquisas”, “O I Seminário de teatro popular”, “A documentação da experiência” e “Opiniões sobre o nosso trabalho”, que versam sobre a experiência de *Rei Momo*, foram suprimidos na terceira edição. No lugar deles foram incorporados novos textos que relatam a experiência de *Bumba, meu queixada*. As fotografias do espetáculo *Rei Momo* deram lugar às imagens da outra peça.

A publicação de *Em busca de um teatro popular* foi reformulada de acordo com os interesses do grupo em cada momento histórico. Ao final da década de 1970, o intuito era divulgar a trajetória do TUOV até a encenação de *Rei Momo*. A partir dos anos 1980, a proposta foi publicizar o trabalho *Bumba, meu queixada*.

Alterações

A introdução redigida para a primeira publicação do livro foi divulgada nas demais edições, com alteração apenas na idade do grupo. No início do texto, César Vieira escreve: “Este trabalho é uma reportagem dos cinco anos de vida do Teatro União e Olho Vivo.”³⁷¹ Considerando que esse registro foi elaborado 1977, ano em que foi lançada a primeira edição, a data de fundação do TUOV é 1972.

Na edição de 1981, o texto foi modificado: “Este trabalho é uma reportagem dos nove anos de vida do Teatro União e Olho Vivo.”³⁷² Ao se referir a esse período, o autor confirma 1972 como data de nascimento do grupo.

Na publicação de 2007, nova alteração. Mesmo mantendo a indicação de que se trata de um texto de 1977, Vieira escreve: “Este trabalho é uma reportagem dos anos de

³⁷¹ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1978, p. 7.

³⁷² VIEIRA, César, *op. cit.*, 1981, p. 1.

vida do Teatro União e Olho Vivo (1966 a 1977)”.³⁷³ Nesse enunciado, a cronologia do grupo é reelaborada, deslocando de 1972 para 1966 a data do início da prática teatral do TUOV.

Acréscimos

Nas primeiras páginas da edição de 2007, destacam-se as reproduções dos cartazes das peças *Corinthians, meu amor*; *O evangelho segundo Zebedeu*; *Rei Momo*; *Bumba, meu queixada*; *Morte aos brancos*; *Barbosinha futebol crubi*; *Us Juãos e os Magalis* e *João Candido do Brasil*. Duas delas, *Corinthians, meu amor* e *O evangelho segundo Zebedeu* foram escritas por César Vieira antes da fundação do TUOV, o que denota que, para o organizador do livro, a trajetória de Vieira aparece como sinônimo da trajetória do grupo, pois não consta nenhuma informação para o leitor sobre as especificidades do momento de elaboração desses textos.

Nesse exemplar, publicou-se também uma entrevista concedida em 1977 por César Vieira à jornalista Lyba Fridnam, que foi proibida pela censura federal. Antes de apresentar o texto, há uma nota explicativa sobre tal acontecimento:

*A publicação desta entrevista em 2007 serve para mostrar o espírito tacanho dos censores e de seus mandatários e o que eles proibiam a seu bel-prazer. Fica clara a perseguição sofrida pelo TUOV por parte da repressão e a severa vigilância sofrida pelos autores na época.*³⁷⁴

Ao fazer esses apontamentos para o leitor, Vieira marca o lugar social do grupo como entidade que se posicionava contra a política repressiva da ditadura e que sofreu com as perseguições do regime militar. Na primeira, segunda e terceira edições, o dramaturgo destacou que “alguns membros do grupo foram detidos”³⁷⁵ em 1973, na ocasião em que o grupo estava encenando a peça *Rei Momo*. Na quarta edição, acrescentou novas informações e declarou: “Após o espetáculo na Zona Leste, alguns elementos do grupo foram detidos e ficaram presos: César Vieira, Roberto Cunha Azzi e Tânia Mendes.”³⁷⁶

³⁷³ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 47.

³⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 275.

³⁷⁵ VIEIRA, César, *op. cit.*, 1978, p. 48.

³⁷⁶ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 106.

Integra-se também à obra um relatório da Agência Brasileira de Inteligência (Abin) sobre César Vieira, do período de 1951 a 1991. É um documento extenso, que contempla informações sobre a rotina de César Vieira, tanto na sua atividade profissional como advogado quanto na sua carreira artística com o Teatro União e Olho Vivo.

Antecedem-se a esse relatório algumas advertências sobre o conteúdo da publicação: “As informações são em parte verdadeiras e algumas frutos da imaginação e do desejo de comprometer o cidadão sob vigilância...”³⁷⁷ Percebemos, com a indicação de Vieira, o desejo de se distanciar de algumas informações contidas no relatório.

Acrescentou-se também a essa edição o currículo de César Vieira, documento que reúne dados relativos à sua formação acadêmica, informações sobre a sua atividade de advogado, os prêmios recebidos por ele e a sua produção artística. Observamos que na publicação de *Em busca de um teatro popular* de 2007, a história do grupo está fortemente imbricada à trajetória de vida de César Vieira. Nesse sentido, mais uma vez o percurso do TUOV cruza com o de César Vieira e vice-versa.

Como mencionado anteriormente, o grupo lançou em 2008 a “Coleção TUOV 40 anos”. Nessa coletânea, *Bumba, meu queixada* divide espaço com o texto teatral *Morte aos brancos*.³⁷⁸ Diferentemente da edição de 1980, essa publicação substituiu o laranja da capa (figura 32) pelo verde. Na parte superior foram impressos os créditos da obra: “Teatro Popular União e Olho Vivo e Secretaria de Cultura de Guarulhos apresentam: Coleção TUOV 40 anos”. Logo abaixo desses dizeres, aparecem os títulos dos textos teatrais desse volume, *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*, e em seguida o nome do autor, César Vieira.

³⁷⁷ VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 295.

³⁷⁸ Cf. Teatro Popular União Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Secretaria de Cultura/Prefeitura de Guarulhos. *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*. v. 3. 2008.

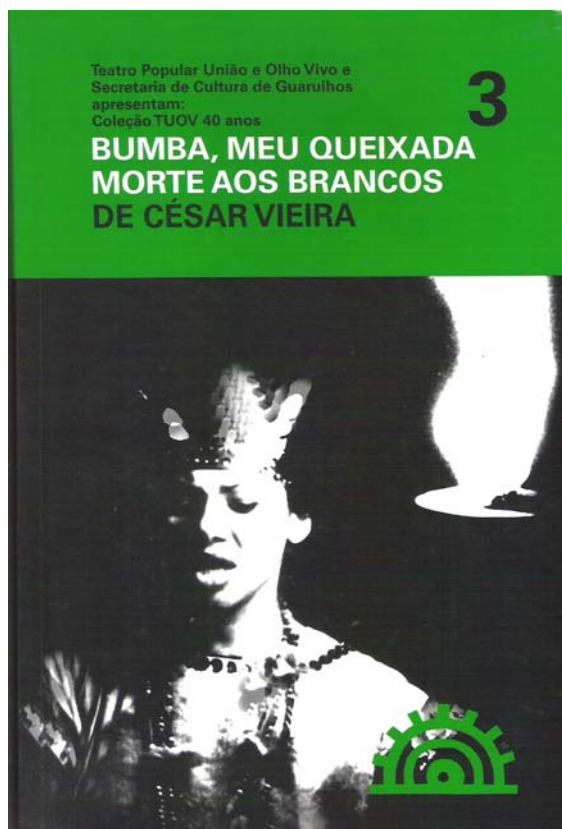


Figura 32 - Capa de *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*
 Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

Na capa foi utilizada uma fotografia da atriz Ana Lúcia Silva encenando o espetáculo *Morte aos brancos* no Festival Mundial de Córdoba, na Argentina, em 1986. A foto, levemente desfocada, foi colocada sobre um fundo preto, o que deixou em evidência a atriz.

Na contracapa (figura 33) foi mantido o verde na parte superior. Nesse espaço, na cor preta, consta o nome de todos os textos publicados na coleção; em destaque, na cor branca, os títulos do volume 3. Após esses registros aparecem os nomes e as logomarcas dos órgãos patrocinadores da Coleção: Centro de Arte e Cultura Milton Santos, Prefeitura de Guarulhos e Fundo Municipal de Cultura.

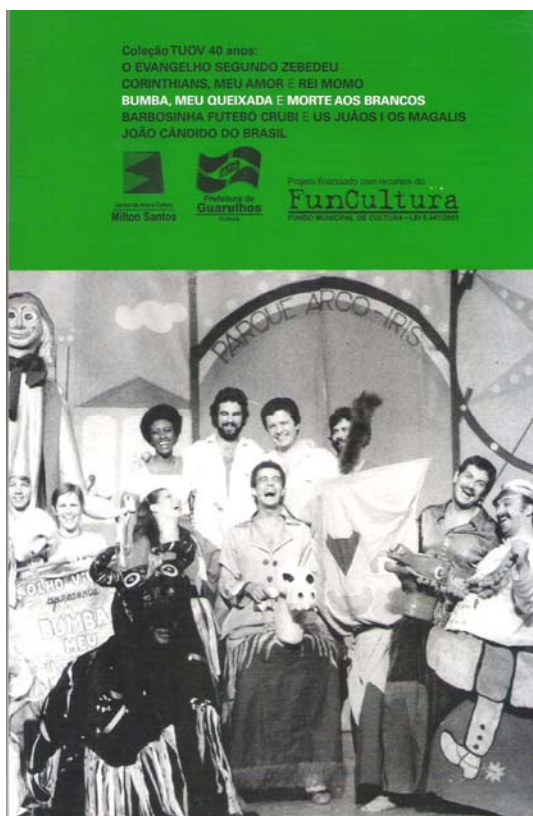


Figura 33 - Contracapa de *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*
 Fonte: Acervo pessoal Roberta Paula Gomes Silva.

Ocupando dois terços do espaço da contracapa está uma fotografia do elenco do espetáculo *Bumba, meu queixada*. Tudo indica que a foto não foi feita durante a encenação, pois os atores não estão em movimento; encontram-se reunidos na frente do cenário, provavelmente posando para o fotógrafo. No primeiro plano da imagem, da esquerda para direita do leitor, identificamos o Boi, Babau, Caipora com um saco vestido na cabeça, e o Capitão em seu cavalo marinho. No segundo plano, à esquerda, o boneco gigante Mané Gostoso, tendo ao lado outros personagens; dois deles usam macacão, provavelmente são operários da quarta cena. Há outro seis personagens na fotografia que não conseguimos identificar.

A publicação inicia com o texto intitulado “União e Olho Vivo: 42 anos de Teatro Popular”, de Edmilson Souza Santos, então secretário da Cultura de Guarulhos. Em seguida, o prefácio, “Arte e dignidade no TUOV e em César Vieira”, redigido por Augusto Boal. Há também uma pequena introdução elaborada por Vieira, na qual ele discorre sobre os espetáculos e shows musicais apresentados pelo grupo.

O texto *Bumba, meu queixada* é precedido de algumas imagens, como a capa da edição de 1980, o cartaz da peça (modelo voltado para a divulgação na periferia) e duas

fotos do espetáculo, todas em preto e branco. Em seguida é apresentado um histórico da peça, o elenco que participou da montagem de *Bumba, meu queixada* e suas respectivas profissões e a ficha técnica do espetáculo.

Em relação à primeira apresentação de *Bumba, meu queixada*, consta que ocorreu em 1978. Como se vê, Vieira informa outro momento para a estréia, talvez para conferir a essa dramaturgia uma relação mais direta com o movimento grevista ocorrido em 1978 no ABC paulista. De alguma forma, essa coincidência conferiria ao TUOV um caráter mais intervencionista, pois seria visto como um grupo que escreve e encena no calor dos acontecimentos.

Da edição de 1980, mantiveram-se o texto de “Apresentação”, a “Introdução ao trabalho coletivo de *Bumba, meu queixada*” e o “Quadro de personagens”. Foram suprimidos o modelo da ficha dramática elaborada pelo grupo, o organograma de funcionamento das atividades coletivas do TUOV, as opiniões sobre o grupo e sobre *Bumba, meu queixada* e as informações relativas ao contato com o grupo. O texto teatral foi publicado sem nenhuma alteração.

Acreditamos que as alterações formuladas na edição de *Bumba, meu queixada* de 2008 marca os interesses do grupo no presente. Se durante os anos de 1980, o Teatro União e Olho Vivo objetivava, com a publicação de *Bumba, meu queixada*, entre outras coisas, divulgar o seu texto teatral e por esse meio ampliar o número de encenações na capital paulista, em 2008 certamente foram agregadas outras metas. Considerando que esse texto faz parte de uma coleção que contempla as demais dramaturgias elaborados por César Vieira, asseguramos que o objetivo maior do TUOV é tornar pública a sua produção teatral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conhecimento histórico do passado se faz à luz do presente, ou seja, voltamos ao passado a partir das nossas inquietações do tempo presente. Assim, refletir sobre o grupo Teatro União e Olho Vivo, nos anos de 1970, nos coloca uma nova empreitada: compreender o lugar que esse grupo ocupa hoje no meio teatral paulistano.

Envolvido com o movimento “Arte contra a barbárie”, o TUOV, com outros grupos teatrais de São Paulo, vem lutando contra a nova política cultural do país. Isso não é recente. Desde os governos de Fernando Collor (1990-1992) e de Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), o Estado vem se ausentando das responsabilidades com as políticas públicas voltadas para a cultura no Brasil. Em 1997, com a aprovação da Lei Rouanet, essa tentativa se consolidou. Com esta lei de incentivo fiscais, as empresas (pessoas jurídicas) podem repassar parte dos tributos devidos ao fisco para os projetos culturais, outorgando assim, a essas organizações, a decisão de escolher as atividades culturais que devem ou não ser financiadas. Diante desse novo panorama cultural, vários grupos teatrais enfrentaram dificuldades em obter recursos para continuar a sua atividade cênica. Os espetáculos selecionados e contemplados com a lei de incentivo à cultura geralmente eram aqueles que atrairiam um grande público e conseqüentemente renderiam um bom *marketing* para a empresa patrocinadora.

Foi com o intuito de reverter o rumo que as práticas culturais tomavam na cidade de São Paulo que, no final da década de 1990, vários intelectuais das artes cênicas e diferentes artistas de grupos teatrais, como o Tapa, Pia Fraus, Companhia do Latão, Parlapatões, Monte Azul e Teatro União e Olho Vivo, começaram a se reunir e elaboraram o manifesto “Arte contra a barbárie”. Reivindicavam, entre outras coisas, “a simples sobrevivência física e organizada de grupos teatrais (...); quebrar a ditadura do pensamento neoliberal sobre o papel do Estado em relação à cultura (...); instaurar e aprofundar o debate sobre a função da arte.”³⁷⁹

Com o passar do tempo, o movimento ganhou cada vez mais adeptos e o manifesto “Arte contra a barbárie” passou por mais duas reformulações. A terceira versão, lançada em 2000, requeria “a criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas no âmbito municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos

³⁷⁹ COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008, p. 37.

com critérios públicos participativos.”³⁸⁰ Essa reivindicação do movimento visava a destinação de um fundo fixo anual para os grupos de teatro de São Paulo.

A lei de fomento ao teatro foi aprovada em 2002 e em 2003 foi lançado o seu primeiro edital. Entre os vários beneficiados da cidade de São Paulo estava o grupo Teatro União e Olho Vivo. O projeto aprovado do TUOV se voltava para a constituição de um grupo teatral em escolas da periferia paulistana. Nos cinco primeiros anos de vigência da lei (2003 a 2008), o TUOV foi contemplado três vezes. Em todas, os recursos foram investidos no grupo Fonteatro da Escola Municipal Brigadeiro Henrique Fontenelle no bairro Jaraguá.

O Fonteatro recebeu o nome dos seus idealizadores, denominando-se Fonteatro Olho Vivo do Jaraguá. Essa atividade no bairro resultou na montagem dos espetáculos “Os queixadinhas”, uma adaptação da terceira cena de *Bumba, meu queixada*, “Dos queixadas”, *João Candido do Brasil*, uma versão para se apresentar no espaço da rua, e *Barbosinha futebol crubi, uma estória de Adonirans*. A experiência do Teatro União e Olho Vivo no bairro Jaraguá possibilitou a incorporação de novos atores ao grupo, contribuindo para um diálogo mais profícuo com o público popular.

Como pudemos ver ao longo dessa dissertação, durante a década de 1970 o TUOV se colocava engajado junto às comunidades, divulgando o seu fazer teatral em solidariedade às dificuldades sociais da população da periferia paulistana. Buscava, nos acontecimentos históricos e nas manifestações populares, inspiração para compor a sua dramaturgia. Atualmente, numa outra conjuntura política e social, o Teatro União e Olho Vivo continua na militância, em parceria com outros grupos que lutam por uma arte de grupo, que se faz livre e criativa sem a necessidade de se submeter necessariamente aos crivos do mercado.

Com a lei de fomento, percebe-se que o teatro paulistano colhe alguns frutos. Desde o seu primeiro edital, 60 grupos foram beneficiados e, como pondera Iná Camargo Costa, “muitos de seus integrantes já teriam desistido da luta pelo teatro que querem fazer se não tivessem recebido essas verbas. E teriam desistido, premidos pela simples necessidade de pagar as contas no fim de cada mês.”³⁸¹ Além da manutenção da sobrevivência dos grupos teatrais em São Paulo, a lei tem viabilizado o

³⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 30.

³⁸¹ COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 23, jul.-dez. 2007.

desenvolvimento do estudo e da pesquisa da linguagem cênica e promovido a circulação dos espetáculos teatrais em várias regiões da capital paulista.³⁸²

Em relação à produção dramaturgica do TUOV na atualidade, isto é, o seu fazer teatral, segue a mesma linha do trabalho coletivo desenvolvido durante os anos de 1970. A partir desse modelo criativo, o grupo elaborou o seu mais recente espetáculo, *João Candido do Brasil, a revolta da chibata*, que está em cartaz desde 2003.

Mantendo-se vivo, apesar de toda adversidade encontrada em seu caminho, a semi-clandestinidade durante a ditadura militar, a profissionalização dos grupos de teatro nos anos de 1980 e 1990 e atualmente enfrentando as dificuldades de obter recursos públicos para continuar desenvolvendo o seu trabalho, o grupo de Teatro União e Olho Vivo não esmorece e faz planos para o futuro, incluindo “o lançamento de um CD com as músicas mais importantes dos espetáculos do grupo e a produção de um filme documentário narrando as quatro décadas do Olho Vivo.”³⁸³ Como se vê, em quase quatro décadas o TUOV busca nas brechas, em espaços alternativos, colocar em prática um fazer teatral formulado sob os princípios de uma arte engajada e popular. Deste modo, em meio às constantes disputas pela permanência de suas atividades cênicas, muitas vitórias foram conquistadas e diversas concessões foram feitas, mas sem dúvida o Teatro União e Olho Vivo continua a construir legitimamente, dia-a-dia, a sua trajetória na cena teatral brasileira.

³⁸² Cf. COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto, *op. cit.*, p. 150.

³⁸³ Cf. VIEIRA, César, *op. cit.*, 2007, p. 402.

DOCUMENTAÇÃO

TEXTOS TEATRAIS

VIEIRA, César. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Editora Graffiti, 1980.

Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *O evangelho segundo Zebedeu*. v. 1.

Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Corinthians, meu amor / Rei Momo*. v. 2.

Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Bumba, meu queixada / Morte aos brancos*. v. 3.

Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *Barbosinha futebol crubi / Us Juãos i os Magalis*. v. 4.

Teatro União e Olho Vivo. Coleção TUOV 40 anos. Guarulhos: Prefeitura de Guarulhos/Secretaria de Cultura. 2008. *João Cândido do Brasil*. v. 5.

ENTREVISTAS

Entrevista com Neriney Moreira. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

Entrevista José Maria Giroldo. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

Entrevista Ana Lúcia Silva. São Paulo. 16 de maio de 2009. 1 cassete sonoro.

DEPOIMENTOS

VIEIRA, César. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo em 2 de junho de 1977. Pesquisadoras Cláudia de Alencar, Mariângela M.A. Lima e Berenice Raulino. Transcrição.

VIEIRA, César. Entrevista concedida a Divisão de pesquisa do Centro Cultural São Paulo Arquivo Multimeios – 11 de julho de 2003. Transcrição.

LIVROS, TESES e DISSERTAÇÕES

CARBONARI, Marília. O teatro fora do centro. *Vintém – Companhia do Latão*. São Paulo. 2007.

COSTA, Felisberto Sabino. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1990.

FICHER, Stela Regina. *Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. 2003. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - IA/- UNICAMP Campinas, SP, 2003.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos de 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da História: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo/USP. São Paulo. 2008.

TORRES, Adamilton A. *Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*. 1989. Dissertação (Mestrado em Artes) – ECA/USP, São Paulo, 1989.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 2. ed. São Paulo: UNESCO, 1978.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3. ed. Santos: Confenata, 1981.

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 4. ed. São Paulo: Funarte/Ministério da Cultura, 2007.

PERIÓDICOS (JORNAIS E REVISTA)

União e Olho Vivo com a peça Bumba, meu queixada. *Diário de Bauru*, Bauru, 17/11/79.

União e Olho Vivo: estreamos em Bauru porque fazemos teatro fora dos padrões. *Diário de Bauru*, Bauru, 18/11/79.

União e Olho Vivo estréia nova peça com Augusto Boal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25/11/1979.

Bumba-meu-boi, do teatro para o disco. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16/01/80.
COUTINHO, Valdi. Grupo União e Olho Vivo faz temporada no parque. *Diário de Pernambuco*, Recife, 16/07/1980.

KUBRUSLY, Maurício. O susto de descobrir o Brasil de repente. *Somtrês*. n. 14, 1980.

PUCCI, Cláudio. A primeira noite de Boal em São Paulo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27/11/ 1979.

PUCCI, Cláudio. Bando com Jesus, Tuov com ABC. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15/12/1980.

ZANOTTO, Ilka Marinho. 'Bumba-meu-queixada' leva o teatro para além do palco. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 27/11/1979.

DISCO

Grupo União e Olho Vivo. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Gravadora Marcus Pereira, 1979. 1 disco sonoro.

SITES

<http://www.zequinhabarreto.org.br>.

[http:// www.cesarvieiratuov.com.br](http://www.cesarvieiratuov.com.br)

[http://www. teatropopularolhovivo.hpg.com.br](http://www.teatropopularolhovivo.hpg.com.br)

[http:// www.soberania.org/Images/tio_sam.gif](http://www.soberania.org/Images/tio_sam.gif)

<http://www.criaturadesebo.blogspot.com/2008/02/bumba-meu-queixada-teatro-unio-e-olho.html>

[http: // www.vermelho.org.br/museu](http://www.vermelho.org.br/museu)

[http: // www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/.../quarta-parede.htm](http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/.../quarta-parede.htm)>.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Márcia. A biblioteca e a feira – considerações sobre a literatura de folhetos nordestina. In: DIAS, Tânia; SÜSSENKIND, Flora (orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa Rui Barbosa, 2004.

AMARAL FILHO, Lindolfo Alves do. *Na trilha do cordel: a dramaturgia de João Augusto*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador. 2005.

ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

ANTUNES, Ricardo. *O novo sindicalismo no Brasil*. Campinas: Pontes. 1995.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. *Tempo e memória no texto e na cena de Jorge Andrade*. Uberlândia: Edufu, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo, Martins Fontes: 1993.

BAPTISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto/colaboração Shell Brasil S.A. 1977.

BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1969.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BETTI, Maria Silvia. *Oduvaldo Viana Filho*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. 3 ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 1988.

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

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão. *MÓIN - MÓIN*. Revista de estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul. n. 02, 2006.

BORBA FILHO, Hermilo. Teatro popular em Pernambuco. *Dionysos*, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1969.

BORBA FILHO, Hermilio. Teatro: arte do povo. *Arte em Revista*. São Paulo: Káiros, ano 2, n.3, 1980.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do nordeste*. São Paulo, 1996.

BORNHEIM, Gerd A. Sobre o teatro popular. *Revista Civilização Brasileira*. n. 10, Rio de Janeiro, 1979.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *De tão longe eu venho vindo: símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

CAMAROTI, Marco. O teatro do povo do nordeste. Recife: Ed. Universitário da UFPE, 2001.

CARREIRA, ANDRÉ. *Teatro de rua: Brasil e Argentina nos anos de 1980*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda, 2007.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do livro, 1972.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna*. (séculos XVI – XVIII). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados* 11(5), 1991.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: BOSSI, Ecléia. *Memória e sociedade: lembranças de velho*. São Paulo: T.A. Queiroz/USP, 1987.

COLLAÇO, Vera. *O teatro da União Operária: o palco em sintonia com a modernização brasileira*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, 2004.

- COLLAÇO, Vera. (org.). *Se a moda pega: o teatro de revista em Florianópolis – 1920/1930*. Florianópolis: Udesc/Ceart, 2007.
- COSTA, Iná Camargo – *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, jul.-dez. 2007.
- CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FARIA, João Roberto. Artur Azevedo e a revista de ano. In: _____. *O teatro na estante: estudos sobre a dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDES, Silva. *Grupos teatrais anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- FIUZA, Sandra Alves. *Práticas de tortura narradas em Torquemada (1971) de Augusto Boal*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2005.
- FRANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007.
- GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma pratica de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*. Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, 1968.
- GULLAR, Ferreira. João Boa Morte. In: *Arte em Revista*. CEAC/Káiros, 1980.

Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.

Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1981.

KÜHNER, Maria Helena e ROCHA, Helena. *Opinião: para ter opinião*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1975.

LIMA, Mariângela Alves. Quem faz teatro. In: *Anos 70: ainda sob tempestade*. NOVAES, Adauto (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

MARONI, Amnérís. *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Novos e velhos sindicalismo no Rio de Janeiro. (1955-1988)*. Rio de Janeiro: Vício de leitura, 1998.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, caiçaras ... da commedia dell'arte ao bumba-meu-boi*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

OLIVEIRA, Joana Abreu. Contribuições da performance dos folguedos populares para os processos de formação do ator. *Revista Urdimento*. Revista de Estudos Pós-Graduação em Artes Cênicas. Florianópolis. 2006.

PALLOTINI, Renata. *A construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PARANHOS, Adalberto. Nossas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*. Uberlândia. n. 3, 1990.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

_____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) - IFCH/Unicamp, Campinas, SP, 2002.

_____. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, p. 67-79, 2002b.

PASSARINHO, Jarbas. Entrevista. “Eles queriam fazer uma greve geral no Brasil”. In: *Cadernos do presente. Greves operárias (1968 – 1978)*. Belo Horizonte: Editora Aparte, 1978.

PATRIOTA, Rosangela. Eles não usam Black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. *Estudos de História*. Revista do Curso de Pós-Graduação em História. Franca. v.6, n. 1. 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELÚCIO, Chico. Entrevista. Chico Pelúcio: reflexões sobre o grupo Galpão e a ética do teatro. *Folhetim*. Rio de Janeiro. Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/Secretaria da Cultura/Rio Arte. p. 100 -131. 2002.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PIMENTEL, Altamar. A busca de um sentido nacional. *Dionysos*, Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, 1969.

RAMOS, Luis Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1999.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca de um povo brasileiro: artistas da revolução do cpc à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol . *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva. 1985.

RODRIGUES, Iram Jácome. *Comissão de fábrica e trabalhadores na indústria*. São Paulo: Cortez, 1990.

SAMUEL, Raphael. História oral. *Revista Brasileira de História*. v. 9. São Paulo: ANPUH/Marco Zero. 1990.

SCHERRER-WARREN, Ilse. O caráter dos novos movimentos sociais. *In: SCHERRER-WARREN, Ilse e KRISCHKE, Paulo J. (orgs). Uma revolução no cotidiano? Os movimentos sociais na América do sul.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

SCHORSKE. Carl E. *Viena fim-de-siècle: política e cultura.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular – sua capa e seus ilustradores.* Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981.

TELLES, Narciso. Um teatro para o povo: a trajetória do Teatro de Cultura Popular de Pernambuco. *ArtCultura*, n. 1, v.1, Uberlândia, 1999.

TELLES, Vera da Silva. Movimentos sociais: reflexões sobre a experiência dos anos 70. *In: SCHERRER-WARREN, Ilse e KRISCHKE, Paulo J. (orgs). Uma revolução no cotidiano? Os movimentos sociais na América do sul.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo.* 1995. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes/UniRio, Rio de Janeiro, 1995.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *In: PEIXOTO, Fernando (org.). Vianinha: teatro, televisão, política.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIANNA FILHO, Oduvaldo e GULLAR, Ferreira. *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come.* Coleção Teatro hoje. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

VIEIRA, Thaís Leão. *Vianinha no Centro popular de cultura (CPC da UNE): nacionalismo e militância política em Brasil – Versão Brasileira (1962).* Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2005.

WEFFORT, Francisco Correa. *Participação e conflito industrial: Contagem e Osasco,* 1968. São Paulo, CEBRAP, 1972.

WILLIAMS, Raymond. Tradições, instituições e formações. *In: Marxismo e literatura.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Tragédia moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.