

## **Teatro e música no Brasil pós-1964: textos e canções do Grupo União e Olho Vivo**

Theater and music in post-1964 Brazil: texts and songs of the União e Olho Vivo Group

Kátia Rodrigues Paranhos<sup>63</sup>

**Resumo:** Neste trabalho, abordo o significado político-cultural do Grupo de Teatro União e Olho Vivo e da produção coletiva *Bumba, meu queixada*. Ao focalizar essa peça, que tem como tema a greve, procuro examinar uma das mais antigas estratégias de aproximação com o público de origem popular, qual seja, a utilização de canções, versos populares e danças folclóricas.

**Palavras-chave:** Grupo União e Olho Vivo; teatro e música; textos e canções.

**Abstract:** In the present paper, I analyze the political-cultural meaning of the *Grupo de Teatro União e Olho Vivo* and the collective production of *Bumba, meu queixada*. By focusing on this play, whose main theme is the strike, I aim at inquiring into one of the oldest strategies for approaching the working class public, namely, the use of songs, popular rhymes, and folkloric dances.

**Keywords:** Grupo União e Olho Vivo; theater and music; texts and songs.

---

<sup>63</sup> Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*.

## HISTÓRIA E TEATRO

Fazer um estudo de história sobre as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, na década de 1970 – em que pese um diálogo essencial com os pesquisadores sociais que enfrentaram este tema –, que privilegia práticas e representações do movimento operário, implica estabelecer uma relação importante no campo da história cultural, sobretudo ao interrogar os textos (operários e acadêmicos), as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (Chartier, 1988, p. 24).

Partindo destes princípios reguladores, cabe lembrar que, no campo da história cultural, a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está sintonizada com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação” (Chartier, 1988, p. 24).

Portanto, trabalhar a história cultural do social a partir de sua matéria-prima essencial que são os textos, significa tomar

por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais (sujeitos), traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse (Chartier, 1988, p. 19).

Os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário relembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (Chartier, 1988, p. 61). Desse modo, a atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, portanto, é interessante que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a ideologia e a política.

Denis Guénoun (2003), por exemplo, destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante para o trabalho historiográfico: a “negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão.

O fato teatral, por si mesmo, transborda a própria representação de um texto teatral e, conseqüentemente, a sua multiplicidade é fulgurante. O teatro, sendo uma prática coletiva inscrita no corpo social, está sujeito, por isso, a interrogações várias sobre a sua história, livre de preconceitos e enriquecida por tratamentos metodológicos específicos, condizentes com a natureza dos elementos que o constituem.

Assim, pensando no campo da cultura, particularmente no teatro pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam novos caminhos. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda articulados à Igreja. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”, lembrando aqui o termo de Silvana Garcia (2004).

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois pólos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) e Octavio Ianni (1982) ao se referirem as essas experiências destacam tanto a visibi-

lidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

O “mundo operário” era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. A pouca familiaridade com a leitura, a dificuldade em decorar textos e o ato de representar não foram obstáculos intransponíveis para aqueles homens. Os atores-operários por meio das peças teatrais fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro, o Ferramenta e o Forja procuravam se vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura militar.

Os principais aspectos que aproximavam esses grupos entre si – não desconhecendo suas singularidades – eram criação coletiva, atuação fora do âmbito profissional, produção de um teatro popular, busca do público da periferia e um compromisso com o espectador e a sua realidade.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Sobre tudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica.

## O GRUPO UNIÃO E OLHO VIVO

O Grupo de Teatro União e Olho Vivo iniciou suas atividades na década de 1970, a partir de uma experiência em comum de dois grupos teatrais, o Teatro XI de Agosto e o Teatro Casarão. O grupo Teatro XI de Agosto era ligado aos estudantes do curso de Direito, do Centro Acadêmico, da Universidade de São Paulo, do Largo São

Francisco. Um dos membros do grupo, César Vieira<sup>64</sup>, escreveu a peça *O evangelho segundo Zebedeu* (1970) que narra, por meio da estética do circo e da literatura de cordel, a história da Guerra de Canudos. A peça era encenada em um circo no Ibirapuera, sempre aos finais de semana, e a preços populares (Vieira, 1980). Já o grupo Casarão, era composto por engraxates, operários, seguranças de bancos, porteiros e estudantes, com sede situada em um porão na avenida Brigadeiro Luiz Antônio, na região central de São Paulo. O primeiro contato estabelecido entre os dois grupos deu-se a partir de uma iniciativa do grupo Casarão, que solicitou a César Vieira a adaptação do roteiro cinematográfico de *Corinthians, meu amor* para o teatro.

Após a realização da adaptação do texto, o Teatro Casarão procedeu ao trabalho de montagem do espetáculo, apresentando-se na sede do próprio grupo, nos bairros da grande São Paulo e no circo no Ibirapuera, juntamente com o teatro do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito do Largo São Francisco. A partir do contato estabelecido entre os membros dos dois grupos, surgiram discussões e interesses em comum para desenvolver um teatro de características populares. Com isso, acontece a fusão dos grupos Teatro Casarão e Teatro XI de Agosto e, posteriormente, a fundação do União e Olho Vivo, em 1972, na cidade de São Paulo.

A primeira montagem do grupo União e Olho Vivo foi a peça *Rei momo* (1972), que trata, por meio de sambas-enredos, da eleição de um Rei momo no Teatro Municipal da cidade do Rio de Janeiro. A peça foi encenada também no circo do Ibirapuera e em bairros populares de São Paulo. O conceito de teatro popular para o grupo União e Olho Vivo era forjado a partir de três vertentes: I) o público predominantemente composto por trabalhadores assalariados, que residiam nos bairros periféricos de São Paulo II) as temáticas das peças que aliavam discussões das questões socioeconômicas da sociedade brasileira e III) a ênfase nas manifestações da cultura popular, como samba, literatura de cordel, bumba-meu-boi.

---

<sup>64</sup> César Vieira, nome artístico de Idibal Almeida Piveta (1931-2023), foi aluno de Augusto Boal na Escola de Arte Dramática, autor, diretor e advogado de presos políticos nos anos 1970.

Como estratégia para aproximar-se desse público, as encenações dos espetáculos eram realizadas, na grande maioria, em São Paulo, em sindicatos, igrejas, praças públicas, escolas e associações de bairros. A ida aos bairros possibilitava um contato mais direto com a comunidade, pois seus membros se integravam na divulgação e montagem dos espetáculos. Após o término das encenações, os integrantes do grupo promoviam com o público um debate sobre a peça, para refletir sobre questões referentes ao enredo, aos temas e aos personagens da trama. De acordo com o grupo, nesses debates não se discutiam apenas questões referentes ao espetáculo, mas igualmente eram colocados em pauta assuntos relacionados às problemáticas socioeconômicas dessa mesma comunidade.

A trajetória do União e Olho Vivo, entre os anos 1970 e 2000, é marcada pela produção e apresentação de vários espetáculos, como *Rei momo* (1972), *Império brasílico*, *Apito de fábrica*, *Bumba, meu queixada* (1979), *Morte aos brancos* – a lenda de Sepé Tiaraju (1984), *Barbosinha Futebol Crubi – uma história de Adonirans* (1991), *Us João e us Magalis* (1996), *João Cândido do Brasil – a revolta da chibata* (2002) e o show musical *América nossa América* (1981). O grupo realizou inúmeras apresentações no exterior – recebeu prêmios nos quesitos figurino, texto, música e espetáculo popular pela Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA) – percorreu países como Angola e Portugal (1981), Cuba (1985), Venezuela (1985), Argentina (1984), Itália (1996), além de participar de diversos festivais internacionais.

### BUMBA, MEU QUEIXADA

*Bumba, meu queixada* foi encenada, pela primeira vez, em novembro de 1979, no Teatro Núcleo Expressão, em Osasco (SP), sendo resultado de um trabalho coletivo que levou aproximadamente três anos para a conclusão, com o texto final de César Vieira e com coordenação de direção de Laura Tetti. Para a elaboração do enredo da peça, o grupo buscou a inspiração nos vários movimentos grevistas ocorridos no Brasil em 1968, em Contagem (MG), nas cidades paulistas Osasco e Perus e, em 1978, na região do ABCD paulista, que com-

preende os municípios de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema. A necessidade de abordar a temática da greve foi priorizada pelo grupo não apenas como uma reportagem histórica, “mas sim como uma forma de luta em busca da organização da classe operária” (Vieira, 1980, p. 8),

*Bumba, meu queixada* aborda temas como greve, salário, jornada de trabalho, organização sindical e acidentes de trabalho. A peça está dividida respectivamente em cinco cenas: “Bumba, meu boi”; “Parque Arco-íris”; “Os queixadas”; “Da greve”; “O testamento do boi”. Privilegiando um modelo de criação cênica voltado para temas de repercussão política combinados com estrutura de manifestação popular, conforme pondera Silvana Garcia (1992), o enredo de *Bumba, meu queixada* foi baseado numa autêntica manifestação da cultura popular brasileira – o bumba-meu-boi, que pode também ser caracterizado como folguedo ou dança dramática.<sup>65</sup> De acordo com o grupo, a escolha por essa estrutura se deu pelo fato de que o público ao qual a peça se destinava era de periferia que, em grande parte, constituía-se por pessoas advindas da região nordeste do país que se identificavam com a representação do bumba-meu-boi (Vieira, 1980, p. 8).

Refletir sobre as temáticas propostas no enredo de *Bumba, meu queixada* implica observar o diálogo que a peça estabelece com outras produções artísticas contemporâneas a ela, as quais problematizam temas de mesma natureza. Destaco, nesse viés, no cenário brasileiro, o Teatro de Arena com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, que estreou em fevereiro de 1958 tendo como temática central a greve e os conflitos de uma família de operários. A encenação obteve sucesso de público, o que permitiu que ficasse, em São Paulo, por mais de um ano em cartaz. Para alguns críticos da época, a peça de Guarnieri significou a abertura do espaço cênico para os dramaturgos nacionais.

---

<sup>65</sup> O Bumba-meu-boi ocorre em várias regiões do país, e de acordo com cada local sofre variações no enredo e na composição das personagens. O Bumba-meu-boi também é conhecido como Boi-bumbá, Boizinho, Boi-de-mamão (Lima, s./d; Andrade, 1982).

De acordo com Iná Camargo Costa, *Eles não usam black-tie* simbolizou muito mais que do que uma simples peça de autor nacional, até porque trabalhos de dramaturgos como Jorge Andrade já estavam sendo encenados. “A novidade era que *Eles não usam black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado, como classe, assume a condição de protagonista de um espetáculo” (Costa, 1996, p. 21). A peça, ao privilegiar a classe operária como protagonista do enredo, colocava em cena temas relacionados às vivências de seu público, como, por exemplo, a ocorrência da greve. Há de se destacar ainda a peça *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal (1960) que tem como protagonista um operário, José da Silva, e o enredo aborda temas relacionados aos problemas circunstanciados pela classe trabalhadora.

As justificativas apresentadas pelo grupo tanto sobre a estrutura dramática quanto sobre o tema nos possibilita entender que a preocupação dos componentes do União e Olho Vivo era a de escrever para um público pré-determinado, qual seja, de periferia, trabalhadores assalariados, dentre outros; referenciando as vivências desse público numa tentativa de aproximação com ele. Essa postura do grupo pode ser vista como uma estratégia para alcançar uma platéia cada vez maior.

Avaliando as rubricas (Ramos, 1999) podemos perceber indicações de movimentos e gestos das personagens: “Toda [...] cena é muito alternada, ora com falas ou com músicas soladas pelo capitão ou pela cantadeira, ora com o coro cantando junto. Tudo com apitos, saltos, danças, bexigadas” (Vieira, 1980, p. 25). Aliado ao caráter alegre e festivo, a trama tem um caráter dramático, uma vez que narra as duras experiências vivenciadas pelos trabalhadores, no que diz respeito aos baixos salários, a extensa jornada de trabalho, a superexploração do capital, as horas extras e aos acidentes de trabalho.

Para a construção do enredo de *Bumba, meu queixada*, o grupo União e Olho Vivo realizou leituras de distintos livros que discutiam as greves de 1968, 1978 e 1979, e entrevistou vários operários que protagonizaram os movimentos grevistas desse período (Vieira, 1980, p. 8).



a pesquisa desdobrou-se em duas etapas: de gabinetes e de campo. Na primeira foram lidos, estudados e debatidos dezenas de livros, entrevistas, reportagens e opiniões sobre “greves” – tema do espetáculo – e do Bumba-meu-boi – estrutura da encenação. Num segundo momento partiu-se para “papos”, gravações e debates com trabalhadores em locais onde ocorreram as greves (Vieira, 1980, p. 8).

A trama de *Bumba, meu queixada* desenvolve-se no Parque de Diversões Arco-Íris, com a apresentação de um bumba-meu-boi que narra nos seus episódios/cenas, a relação entre empregador e empregado no parque, bem como na Metalúrgica Brasilina. Cabe ainda realçar que a música desempenha papel significativo funcionando como comentário da ação, fechamento de uma sequência, explicação e apresentação dos personagens, além de atuar como elemento de ligação entre as cenas.

#### Cena I – Bumba, meu boi

Na primeira cena, as personagens do Bumba são: O Boi, Capitão Carneiro Leão, Mateus, Bastião, Cantadeira, Catirina, Caboclo do Arco, Pastorinha, Vaqueiro, Mané Gostoso, Tuntuqué, Babau, Maria da Ema, Morto carregando o vivo, Caipora, Engenheiro e o proprietário do Parque de Diversões Arco-Íris, seu Kong.

As personagens do Bumba na primeira cena são, na sua maioria, as mesmas utilizadas nas apresentações tradicionais dos folguedos. Há, no entanto, que notar que as figuras do Bumba sofrem variações de acordo com cada região ou estado do país em que se realiza a manifestação.<sup>66</sup> A bibliografia utilizada pelo grupo sobre o Bumba-meu-boi refere-se ao folgado realizado em Pernambuco.

É importante mencionar que antes de iniciar propriamente a peça, há uma marcação do dramaturgo indicando que as personagens do Bumba-meu-boi e a bandinha, além de atores saem cantando pelas ruas, próximas do local da encenação, convidando o público para

---

<sup>66</sup> As representações do Bumba-meu-boi realizam-se em vários estados brasileiros, durante todo ano, mas costumam ser mais frequentemente no período natalino e de acordo com cada região sofrem variações no enredo e na composição das personagens. O Bumba-meu-boi nas suas variantes são conhecidas como Boi-bumbá, Boizinho, Boi-de-mamão, Boi de Reis, Boi Surubi (Andrade, 1982).

a apresentação do espetáculo *Bumba, meu queixada*. Essa é uma característica dos folguedos que, em geral, são constituídos por dois momentos: um desfile, que percorre as ruas anunciando o evento com música e dança, e uma segunda parte definida como embaixada (Meyer, 1991, p. 55).

O ato de desfilar antes da encenação do espetáculo também pode ser entendido como uma tática do grupo para atrair e despertar no público um interesse pela apresentação da peça. Essa estratégia teria sido usada pelo coletivo para marcar, sobremaneira, a característica popular, de contato direto com o público por intermédio da interatividade. Essa proposta de convite no “calor da hora” atende a um propósito de reforçar, por meios não convencionais, a divulgação do espetáculo.

A primeira cena desenvolve-se no Parque de Diversões Arco-íris, local onde se iniciam as divergências entre as personagens Maria da Ema, Bastião e Mateus. Esse conflito é representado por intermédio da fala da personagem Maria da Ema: “Manda ele, capitão, manda ele que esse negro tem marca”, e a rubrica “Mateus e Bastião dão be-xigadas em Maria da Ema” (Vieira, 1980, p. 25). Essas passagens levam-nos a inferir que há um conflito ideológico marcado pelo preconceito étnico da personagem Maria da Ema para com Bastião. Logo em seguida, os elementos do Bumba-meu-boi, Mateus e Capitão, anunciam uma apresentação peculiar das demais executadas pelos Bumbas convencionais.<sup>67</sup> No desenrolar da cena, a rubrica indica que “Babau avança. Mata o boi com uma espada. Todos espantam” (Vieira, 1980, p. 27). Após a morte, começa uma música que menciona a divisão e distribuição das partes do boi. No desenvolvimento da cena, as figuras do Bumba se demoram para iniciar a apresentação proposta, causando insatisfação no proprietário do parque, levando-o a mencionar a possibilidade de solicitação de ajuda policial para resolver o impasse. Ainda nesta cena podemos destacar o quadro da “Bilha da verdade”, momento em que os elementos do Bumba servem

---

<sup>67</sup> Os folguedos são formados por vários episódios isolados. O enredo principal do Bumba-meu-boi geralmente narra a história de uma pastorinha que está à procura de seu boi que se perdeu, no final é morto e ressuscita (Camarotti, 2001).

uma bebida que segundo eles “Quem num for mal-encarado, quem tiver caráter vai bebê o que quisé vinho, cana, leite e mel” (Vieira, 1980, p. 31). Já as pessoas que não têm caráter vão beber coisas ruins. A “Bilha da verdade” funciona como um “detectador de personalidade” que explicita o caráter das pessoas, possibilitando ao público reconhecer o personagem mau ou bom caráter. Bastião oferece a bebida, e dependendo da reação de cada um, o público identificaria a sua índole.

Após as personagens da cena experimentarem a água da “Bilha da verdade”, Bastião a oferece ao público solicitando-os a participarem da cena, como sugerem as rubricas: “Bastião vai servindo pro público e perguntando – Bastião espera a resposta e segue servindo e perguntando” (Vieira, 1980, p. 33). Neste momento, ocorre uma interação entre atores e plateia. A partir do quadro da “Bilha da verdade”, a personagem Maria da Ema pode ser entendida como uma mulher de mau-caráter.

Apesar das divergências entre o funcionário do parque e as figuras do Bumba, a cena é alegre e marcada do início ao fim por constantes intervenções musicais que se alternam com os diálogos entre as personagens, solicitando-os a participarem da cena.

### Cena II – Parque Arco-íris

Na segunda cena, as personagens são: I) o Mecânico, responsável pela manutenção do Parque de Diversões Arco-íris que se apresenta como um trabalhador honesto, dedicado e determinado; II) o Empregado do jogo das argolas e III) o Empregado da roleta que assim como o Mecânico, desempenham suas funções honestamente e se colocam indignados com as atitudes ilícitas do patrão e seus incumbidos; IV) a Pipoqueira, vendedora de amendoim, uma pessoa alegre; V) seu Kong, proprietário do Parque de Diversões Arco-íris, um homem ambicioso, “prepotente e antipático” (Vieira, 1980, p. 37); VI) o Anunciador, responsável pelo serviço de auto falante do parque, anunciando ao público os vários serviços do parque; VII) Buffalo Bill, uma personagem agressiva, mau-caráter, ambiciosa – como indica a rubrica e a fala de “Bill (com voz americanizada): Calma, seu Mecânico. Vamos devagar. Taiquirize. Taiquirize”, (Vieira, 1980, p. 39) – que possui uma linguagem com sotaque americanizado o que nos

leva a deduzir que seja uma representação da presença do capital internacional no Brasil naquele momento; VIII) Zé do Barato, encarregado do patrão que ilude o público e está sempre em divergências com os funcionários do parque que, por serem honestos, abominam as atitudes dele.

A cena II inicia-se com o Anunciador apresentando o Parque de Diversões Arco-íris para o público. É, portanto, uma cena mais tensa do que a primeira, pois apresenta as relações entre os patrões e empregados no parque: de um lado, o patrão ambicioso e negligente, representado pelo personagem Kong, e seus empregados bajuladores Engenheiro, Zé do Barato e Buffalo Bill; do outro, os funcionários como Mecânico, Pipoqueira, Empregado da roleta, Empregado do jogo de argolas e a Cigana, íntegros e insatisfeitos com a administração do patrão.

As divergências entre o patronato e os trabalhadores emergem da indignação destes com as atitudes dos seus superiores, que motivados pela ambição ludibriam o público frequentador do parque. Todos esses conflitos levam os trabalhadores do Parque de Diversões Arco-íris a ficarem insatisfeitos com as atitudes do proprietário e administradores. A rubrica indica o embate físico entre os empregados e patrão: “lutam – Kong, Buffalo Bill e Zé do Barato contra Caboclo do Arco, Mecânico, Pipoqueira, funcionários do jogo de argolas e funcionários do jogo dos clubes” (Vieira, 1980, p. 44). A polícia intervém nesse conflito e apóia Kong, Buffalo Bill, e Zé do Barato.

### Cena III – Dos queixadas

Na terceira cena, as personagens, de acordo com a rubrica, “respondem aos versos em mímicas, acompanhados com efeitos sonoros” (Vieira, 1980, p. 45) são representadas por Papai queixada, trabalhador, sério e responsável que acorda cedo para pegar no trabalho; Mamãe queixada, dona de casa que executa os afazeres domésticos; os queixadinhas, dois filhos do casal estudam e trabalham e Seu Abdalão, dono da fábrica, patrão ambicioso “explorador e comilão” (Vieira, 1980, p. 48).

As personagens nesta cena, exceto seu Abdalão, não têm nomes próprios, como Papai Queixada, Mamãe Queixada e os queixadinhas, o que nos leva a deduzir que esse recurso metafórico de não nomear

propriamente determinadas personagens poderia contribuir na identificação do público com a história narrada e com as personagens da cena, incluindo-se, dessa forma, na trama.

A cena conta com a utilização de uma linguagem metafórica, uma vez que conta, por meio de símbolos, as dificuldades enfrentadas no dia a dia de uma família de um trabalhador, como a escassez de alimentos, a superlotação do transporte coletivo, a falta de recursos financeiros, entre outros. São mencionadas as arbitrariedades do patrão, seu Abdalão, o patrão opressor que caça violentamente seu empregado.

O símbolo utilizado para narrar a história do operário é o porco selvagem chamado queixada que quando está sozinho não tem força, mas quando está em bando, ou seja, quando se une a outros queixadas, torna-se forte. Podemos entender que essa alegoria tem o propósito de chamar a atenção dos trabalhadores para a necessidade de se unirem e de lutarem pelos seus direitos, exaltados pelo ideal da coletividade.

Indícios tais como nome das personagens trabalhadores – queixadas; e patrão – Seu Abdalão – possibilita-nos perceber que esta cena é alusiva à greve de Perus. Afinal, neste movimento grevista ocorrido em um bairro da cidade de São Paulo, numa fábrica de cimento, o proprietário chamava-se Abdala e os operários se autodenominavam de queixadas. Nesse sentido, observamos que o grupo tem a intenção de produzir um enredo teatral com elementos históricos, o que reforça o sentido de problematizar temas da vivência de seu público e, com isso, tentar despertar neste a necessidade de organização para a reivindicação de direitos.

A narrativa dramática apresenta versos curtos e ricos em rimas (Goldstein, 2000). Vejamos:

Papai queixada o olho vai abrindo  
E se prepara prá logo i saindo  
Na floresta, buscá magra ração  
Que o tempo não anda bão  
Tem chuva, tem trovão  
Tem até caçador da arma na mão (Vieira, 1980, p. 46).

Nesses versos, identificamos a utilização de rimas emparelhadas, ou seja, repetição de sons iguais no final de versos consecutivos, sendo nos dois primeiros versos a rima sugerida pelo sufixo - indo e nos demais versos por – ão. Essa repetição de sons delega um efeito sonoro à narrativa da cena atribuindo-lhe musicalidade.

Podemos reparar que a cena se encontra marcada, de acordo como o quadro de personagens, por uma relação dicotômica entre os grupos sociais distintos. As personagens são tipos simplificados: de um lado patrão – mau e do outro empregado – bom. Nesse ínterim, a passagem é a que mais se aproxima das intenções de Vieira, de separar as personagens em opressor e oprimido.

#### Cena IV – Da greve

A quarta cena é a mais extensa e apresenta um conflito mais tenso do que as demais. O cenário é uma fábrica subdividida em quatro planos: refeitório, escritório, sindicato e departamento pessoal, locais onde se desenvolvem as ações das personagens. Esta cena apresenta o universo dos trabalhadores no interior da Metalúrgica Brasilina, retratando as várias problemáticas vivenciadas por eles no seu cotidiano, como acidentes de trabalho, longa jornada de trabalho e diferença salarial. Na trama, as personagens Mané, Ari, Chuvisco, Zequinha, Sereno, Edmundo, Ceição e Estela representam os trabalhadores mobilizados e engajados que lutam pelos seus direitos e contra as injustiças na fábrica. As personagens Norberto e o mestre representam o operário desarticulado e menos preocupado com os problemas da coletividade.

A personagem Herr Wolfgang, proprietário da Metalúrgica Brasilina, é o patrão, ambicioso e negligente com os direitos e as reivindicações dos operários. Nos é sugerido com a rubrica “Herr Wolfgang (com sotaque alemão)” (Vieira, 1980, p. 59) que o proprietário seja alemão, o que pode ser pensado como uma referência ao capital internacional no Brasil, assim como na cena II, com Búffalo Bill.

O Engenheiro, o Mestre e a Advogada representam os interesses do patrão, Herr Wolfgang, que ignora os direitos dos trabalhadores com o intuito de ampliar os lucros da empresa. Já as personagens Comandante, deputada Conceição da Rocha e ministro Canarinho

formam a comitiva encarregada de apaziguar o movimento grevista deflagrado pelos trabalhadores.

A cena inicia-se no Departamento Pessoal da Metalúrgica Brasileira com a contratação do personagem Mané. Ele é um garoto pernambucano de dezesseis anos, vendedor de doces e com pouca escolaridade e busca, na Metalúrgica Brasileira, uma possibilidade de ascensão financeira e/ou social. Diante da pouca instrução do garoto, o engenheiro responsável pela contratação o admite na empresa. No entanto, com o salário menor do que os demais funcionários, mas perfazendo também uma jornada de trabalho de 12 horas diárias.

Num primeiro momento, Mané fica satisfeito com o novo emprego e o novo salário, mas logo após o primeiro contato com os demais colegas de trabalho, no refeitório da fábrica, ele percebe que foi enganado pelo Engenheiro e é incentivado por Zequinha, Sereno e Chuvisco a reclamar junto ao sindicato a diferença salarial. Além da diferença salarial na admissão de Mané, esta cena apresenta ao leitor/espectador vários outros problemas circunstanciados pelos trabalhadores da metalúrgica Brasileira, como os recorrentes acidentes de trabalhos.

Mané, convencido pelos amigos de trabalho, reconhece, então que foi ludibriado pelo novo patrão e juntamente com Edmundo e Zequinha se dirige ao sindicato no intuito de fazer suas reivindicações. Nesse caso, o sindicato é tomado como uma instituição ligada diretamente aos interesses dos trabalhadores, apresentando-se sem hierarquias e empenhado em solucionar os problemas vivenciados por eles.

O caráter atuante atribuído ao sindicato pode ser entendido como uma estratégia do grupo para atribuir-lhe uma imagem positiva, em oposição ao estereótipo de um sindicalismo atrelado aos interesses dos patrões e do governo, que se acirrou nos pós- 1964 com o golpe militar, quando o governo militar determinou inúmeras intervenções nestas instituições, que passaram a ser lideradas por representantes diretos do governo. Nesse sentido, a peça buscava representar em seu enredo a atuação do chamado “novo sindicalismo” (Paranhos, 2011).

Segundo João das Neves, os protagonistas no texto teatral caracterizam-se por “serem aqueles em torno dos quais a ação dramática se organiza” (Neves, 1987, p. 28). “E também por modificarem as

suas atitudes em relação ao universo em que estão inseridos” (Vieira, 1980, p. 63). Desta forma, podemos considerar Mané, o personagem principal nesta cena pois as ações dos demais personagens da fábula se desenvolvem a partir de suas ações. Mané é também uma personagem que muda de caráter no decorrer da dramatização, por conta das influências do espaço da fábrica e da sua relação com outros trabalhadores. Assim, a trajetória de Mané na trama representa a politização do operário, que inicialmente era desentendido dos seus direitos e passa a ser um idealizador, mobilizado pela luta coletiva por melhores condições de trabalho.

#### Cena V – Testamento do boi

A quinta e última cena retoma o Parque de Diversões Arco-íris e se inicia com a entrada das personagens Cantadeira, Catirina, Cigana, Pipoqueira e o “boi também entra, antes da música e fica como que morto, no centro” (Vieira, 1980, p. 77).

Cantadeira - (música) Este é o boi o testamento

Cigana – (música) pela sua morte um lamento

Pipoqueira – (música) na qual as coisa boa

Catirina – (música) fica pros poderoso (Vieira, 1980, p. 77).

Após a finalização da música, Kong, o proprietário, demonstrou insatisfação com a apresentação do Bumba e ordenou aos empregados que recomeçassem suas atividades. Os funcionários do parque, Empregado da roleta, Empregado do jogo de argolas e o Mecânico, insatisfeitos com a suas condições de trabalho, apresentaram algumas alternativas para reverter a situação de exploração vivenciadas por eles: ir à Justiça do Trabalho, arrebentar o parque e depois tomá-lo ou reunirem-se, discutirem-se, organizarem-se e depois agir. Elas são apresentadas ao público que, nesse instante, pode interferir também no espetáculo, apontando possíveis soluções para o impasse. Logo, a cena tem um caráter aberto, com vistas a questionamento, reflexões, sugestões, possibilitando, assim, um espaço de diálogo e trocas de experiências entre atores e plateia. Essa interatividade proposta configura-se também como um espaço de avaliação do trabalho realizado pelo grupo.



A temática da greve é utilizada para instigar os leitores/espectadores na reflexão sobre as suas condições de trabalho e para a necessidade de eles se organizarem e lutarem pelos seus direitos. Diante dos vários problemas enfrentados pelos trabalhadores do Parque de Diversões Arco-íris, são sugeridas ações clamando os trabalhadores para encontrar em uma dessas alternativas uma forma de mobilização da classe operária.

Nas décadas de 1960 e 1970, o teatro brasileiro frequentemente se organizou sob o formato de espetáculo cantado para responder, de modo crítico, ao regime militar instaurado em 1964. As soluções plásticas então mobilizadas reeditaram as práticas nacionais da farsa, das canções, das danças e, sobretudo, afirmaram caminhos artísticos originais, capazes de envolver o público. Os textos musicais registraram instantes históricos e fixaram tendências que transcenderam aquela conjuntura específica. As estratégias épicas, isto é, as narrativas (a maneira de se inserir a música no enredo) e os diálogos em verso estão entre essas lições.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte-Brasília: Itatiaia/INL – Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- BOAL, Augusto. *Revolução na América do Sul*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1960.
- CAMAROTTI, Marco. *O teatro do povo do nordeste*. Recife: UFPE, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- GARCIA, Silvana. Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar. *Revista USP*, n. 14, 1992.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

IANNI, Octavio. Um pesadelo a diversas vozes. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 9-14.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folgedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, s./d.

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

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEM-Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

Paranhos, Kátia Rodrigues. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1972/1982*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p.31-38.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

VIEIRA, César. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Graffit, 1980.