

***Bumba, meu queixada* do Grupo União e Olho Vivo: o mundo do trabalho na cena teatral**

Roberta Paula Gomes Silva

Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, orientanda da professora Dra. Kátia Paranhos no projeto de Iniciação Científica *Teatro e trabalhadores: uma relação delicada* (grupos de teatro, militância e engajamento no Brasil republicano), financiada pelo CNPq

Resumo

A proposta desse artigo é apresentar algumas reflexões sobre o texto teatral *Bumba, meu queixada* (1979) do grupo União e Olho Vivo. Para isso, analiso as várias temáticas abordadas ao longo da estrutura dramática — acidentes de trabalho, diferença salarial, movimento grevista, exploração do trabalhador pelo patrão, organização sindical — com o intuito de estabelecer um diálogo com a conjuntura social do país no momento de sua produção.

Palavras-chave: *Bumba, meu queixada*. Teatro. Trabalhadores. Engajamento.

Abstract

The proposal of this article is to present some reflections on the *União e Olho Vivo* text *Bumba, meu queixada* (1979). For that, I analyse hour the several themes used throughout the dramatical structure — ind accidents, wage differenees, movement striker, boss's exploitation of the staff, syndical organization — establish a dialogue with the social and politics conjuncture of the country on that time.

Keywords: *Bumba, meu queixada*. Theater. Workers. Enrollment.

Refletir sobre a produção cultural no Brasil no pós-1964 requer atentarmos para a ampla produção desse período na tentativa de se decifrar os vários caminhos percorridos por artistas e intelectuais para produzir e divulgar uma arte de protesto em um momento ímpar da história do país: o regime militar. Este regime instaurou-se em 1964 com a justificativa de defender a ordem social, política e econômica contra o perigo comunista¹. Foi marcado por um governo autoritário, que institucionalizou a tortura e censurou as manifestações culturais, suspendeu as eleições diretas para governadores e presidentes da república, e criou o bipartidarismo.

Este momento vivido na história do país é tido como um dos mais violentos e opressores devido às circunstâncias proibitivas lideradas por governantes dispostos a extinguir a liberdade cultural e política.

No campo cultural, sobretudo pós-1968, com a pro-

mulgação do Ato Institucional nº. 5, a política proibitiva dos militares foi imposta de maneira mais enérgica sobre as produções artístico-culturais que apresentavam crítica à política desenvolvida pelos militares. Pois em resposta a essas formas de contestação, implementou-se a censura de músicas, de peças teatrais, de filmes, prendeu-se, torturou-se, exilou-se e foram mortos artistas e intelectuais sob a alegação de serem subversivos e espalharem a desordem no país.²

Tendo em mente esse panorama de incertezas, muitos intelectuais, no início dos anos 70, com o crescimento e a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, atuaram na televisão, o que possibilitou “[...] bons contratos aos artistas, inclusive os de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais.”³ Marcelo Ridenti destaca vários

¹ HABERT, Nadine. *A década de 70*. São Paulo: Ática, 1994.

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

³ RIDENTI, op. cit., p. 323.

artistas e intelectuais que vão trabalhar na televisão: os cineastas Renato Tapajós e Eduardo Coutinho, que atuaram no programa Globo Repórter, os dramaturgos Dias Gomes e Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), que produziram minisséries e telenovelas na Rede Globo.

Vários desses artistas que ingressaram na carreira televisiva, como Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes acreditavam na possibilidade de se produzir bens culturais de qualidade em grandes mídias que atendessem aos interesses do público popular.

Mas nem todos os artistas e intelectuais, na década de 70, enveredaram na lógica do profissionalismo da indústria cultural. Houve também, iniciativas de resistência ao seu avanço e que se pautavam na produção artística cultural voltada para um público colocado à margem da sociedade devido à sua condição social e ou cultural. Muitas dessas iniciativas caminham lado a lado com os novos movimentos sociais como sindicatos, associações de bairros entre outros, delineando assim, novas possibilidades de se refletir criticamente sobre a realidade social, política e cultural brasileira.⁴

Das inúmeras experiências de artistas e intelectuais que se mobilizaram junto ao meio popular, destacaremos aqui, as iniciativas ligadas ao teatro. Para isso, recorreremos à Silvana Garcia, que em seu livro *Teatro da militância*⁵ promove um amplo debate sobre o surgimento de grupos teatrais independentes que emergem na cidade de São Paulo na década de 70.

Garcia, ao discorrer sobre esse assunto, afirma que muito desses grupos tiveram vida curta, não resistindo mais do que a uma montagem, havendo, porém grupos que conseguiram superar as dificuldades e consolidaram uma trajetória significativa, o que possibilitou, então, que alguns deles criassem espetáculos que concorrem em relação à qualidade com espetáculos comerciais, chegando até a conquistar prêmios da crítica. No intuito de analisar sobre as características dos grupos, Garcia afirma que não é possível pensá-los a partir de uma diretriz comum. Mesmo assim, sem deixar de reconhecer a especificidade de cada grupo, Garcia estabelece alguns aspectos que os aproximam como: produzir coletivamente suas peças; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular e estabelecer um compromisso de solidariedade

com o espectador e sua realidade. A autora apresenta ainda um panorama do que foi o movimento teatral independente de periferia em São Paulo, por meio dos objetivos, históricos e propostas dos grupos: Teatro Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Expressão de Osasco, Teatro União e Olho Vivo, Truques, Traquejos e Teatro, Galo de Briga, Forja e Núcleo Independente.

Para pensar o processo de criação e modo de produção desse teatro independente, Garcia seleciona e analisa algumas peças produzidas por esses grupos. Seu destaque são para as peças *Bumba, meu queixada* do grupo União e Olho Vivo, *Pensão Liberdade* do grupo Forja e *O acidente de trabalho* do Núcleo Independente.

As temáticas das peças propostas por esses grupos pautaram-se numa perspectiva de engajamento político e cultural, ou seja, optaram por abordar problemáticas sociais. Dessa forma, o espetáculo teatral não é pensado como mero meio de entretenimento, mas sim como uma forma de educar, levando o público a refletir criticamente sobre sua realidade social.

Essa perspectiva de produção teatral, desenvolvida pelos grupos independentes, pode ser pensada a partir das contribuições do estudioso americano Eric Bentley⁶ como uma experiência cultural engajada. Segundo ele a obra de arte engajada é aquela que contesta, desaprova, critica uma determinada situação social estabelecida.

Nesse sentido, as palavras de Bentley nos ajudam a refletir sobre o fato de que as manifestações artísticas engajadas rompem com o padrão estético de seu tempo, constituem-se como meio de interferência política e cultural e estabelecem um diálogo com as questões sociais de uma determinada sociedade, apresentando uma postura política definida, autêntica e questionadora.

Dando continuidade à discussão sobre o engajamento, Bentley apresenta algumas diferenças entre artistas engajados e não engajados. Para ele os artistas não engajados não estão envolvidos com a política e não se reconhecem como sujeitos transformadores da realidade social em que estão inseridos. Já os artistas engajados estão mergulhados na política e assumem as consequências de sua postura. O autor salienta também que o engajamento político não se define apenas em reconhecer se o artista tem um ponto de vista político formado, mas sim em perceber se o ponto de vista político do artista

⁴ RIDENTI, 2000, p. 323.

⁵ GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁶ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1969.

compõe sua produção.

Colaborando com esse diálogo, Benoît Denis⁷ reflete sobre esse termo, lançando mão da noção de Jean Paul Sartre acerca do engajamento e afirma que o autor engajado tem que ter um compromisso com o social, com a pretensão de intervir diretamente na realidade em que está inserido.

Denis aponta que a partir da concepção sartreana, o escritor é múltiplo e deve posicionar-se por meio de diferentes gêneros literários: romance, panfleto e teatro, além de ater-se a uma linguagem acessível para atingir um público mais amplo. Tentando assim, uma maior aproximação entre escritor e público, o que garantiria a recepção dos textos engajados.

No caso do teatro, Denis ressalta que este, incontestavelmente, estabelece um diálogo direto entre o autor e seu público:

*Diferentemente dos leitores, os espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça, “sentir” como reage o público e aproximar desse modo um pouco do sonho de uma literatura ativa e atuante em contato direto com o presente e reencontrando as expectativas dos espectadores para lhes dar forma.*⁸

A partir dessas discussões, podemos estabelecer uma aproximação, entre a proposta de atuação dos grupos teatrais independentes da década de 70, com a noção de engajamento abordada pelos autores — já que essas iniciativas buscavam intervir diretamente na sociedade brasileira, apresentando uma arte inovadora e contestatória no que se refere ao conteúdo e à estética.

Gênese e objetivos do grupo União e Olho Vivo

O intuito de abordar a criação do Teatro União e Olho Vivo não é marcar precisamente a data do início da formação do grupo, mas sim, entender a proposta de um fazer teatral que buscou construir-se a partir de características nacionais e populares. Nesse sentido, buscamos aqui apresentar um breve histórico da atuação

e da produção do grupo como também pontuar alguns de seus objetivos.

O Teatro União e Olho Vivo iniciou sua fase embrionária no final da década de 60, com um grupo de estudantes do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo do Largo São Francisco. Um dos membros do grupo, César Vieira, escreveu a peça *O evangelho segundo Zebedeu*, que narra através do circo e da literatura de cordel a história da Guerra de Canudos. A peça foi encenada no Circo do Ibirapuera sempre nos finais de semana a preços populares.⁹ Ao mesmo tempo, o grupo Casarão composto por engraxates, operários, estudantes entre outros, situado em um porão na Avenida Brigadeiro Luiz Antônio, reivindicava a César Vieira uma adaptação para teatro do roteiro cinematográfico de *Corinthians meu amor*, feito por ele anteriormente. Feita a adaptação, o grupo de teatro Casarão iniciou seu trabalho de montagem do espetáculo apresentando-se na sede do próprio grupo, em bairros da grande São Paulo e no Circo do Ibirapuera juntamente com o teatro do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito do largo São Francisco.

Esse contato estabelecido no Circo do Ibirapuera, entre os membros de ambos os grupos, despertou entre eles o interesse de reunir e debater sobre um fazer teatral de características populares. Desses debates, alguns objetivos foram estabelecidos, como metas para se alcançar um teatro popular. Sobre o assunto, César Vieira, no livro *Em busca de um teatro popular*¹⁰ elenca vários objetivos dos quais destacamos:

*O teatro como meio e não como fim, trabalho coletivo, auto-crítica permanente, Tema relacionado com a cultura popular, espetáculo dinâmico e não estático. Modificações de acordo com sugestões do público popular, apresentação do espetáculo para operários e em bairros da periferia, ingressos a preços reduzidos, mas a gratuidade só em casos excepcionais.*¹¹

A partir das metas estabelecidas pelos grupos, tem-se a produção da peça *Rei Momo* encenada também no Circo do Ibirapuera aos finais de semana. A partir dessa encenação em conjunto, temos a junção dos dois grupos

⁷ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.

⁸ DENIS, 2002, p. 83.

⁹ Ver VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3 ed. Santos: Confenat, 1981.

¹⁰ Idem, p. 220.

¹¹ Idem, p. 56.

e a fundação do União e Olho Vivo em 1972, na cidade de São Paulo.¹²

O grupo União e Olho Vivo adota a tática Robin Hood de “tirar aqui para dar ali”, que consistia na venda de alguns espetáculos para a classe média em teatros convencionais, como estratégia de arrecadar recursos financeiros para custear as despesas das apresentações do grupo nos bairros periféricos, uma vez que para esses últimos os ingressos eram vendidos a preço muito baixo, o que mantinha o grupo em sua itinerância.¹³

O principal coordenador do grupo, César Vieira, pseudônimo do advogado de presos políticos Idibail Piveta, teve sua formação teatral na Escola de Arte Dramática de São Paulo; local onde conheceu o professor e dramaturgo Augusto Boal, cujo talento inspirou Vieira em suas produções.¹⁴

A trajetória do União e Olho Vivo foi marcada pela criação e apresentação de vários espetáculos como: *Rei Momo* (1972), *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) e *João Cândido do Brasil — A revolta da Chibata* (2002).

As encenações das peças pelo grupo davam-se, na maioria das vezes, em São Paulo, em sindicatos, igrejas, praças públicas, escolas, e associações de bairros, sempre seguidas de debates com o público. Também foram realizadas apresentações no exterior, percorrendo-se treze países, entre eles Angola (1981), Cuba (1985), Venezuela (1985), Argentina (1984), Itália (1996) e França (1971). Em reconhecimento ao seu trabalho, o grupo recebeu, entre outros prêmios, os de melhor figurino, melhor texto, e melhor música em 1971 e melhor espetáculo popular em 1973, todos pela associação paulista de críticos da Arte.¹⁵

Vale ressaltar que o grupo União e Olho Vivo continua produzindo espetáculos teatrais até os dias atuais. O grupo dispõe de uma sede própria no bairro Bom Retiro, em São Paulo, onde realiza encenações. Ainda

prioriza a itinerância, com apresentações em praças, escolas e igrejas nos bairros periféricos de São Paulo.

Processo de criação, temas e estrutura dramática de *Bumba, meu queixada*

Dos vários espetáculos produzidos pelo grupo *União e Olho Vivo*, analisaremos a peça teatral *Bumba, meu queixada* que tem como estrutura dramática uma autêntica manifestação da cultura popular brasileira — O Bumba-meu-boi — e tem como tema central a greve, inspiração adquirida, segundo César Vieira em depoimento concedido ao Centro Cultural São Paulo no dia 11 de julho de 2003, da “[...] 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.”¹⁶ Para a construção do enredo dramático de *Bumba, meu queixada* o grupo União e Olho Vivo realizou leituras de diversos livros que discutiam sobre as greves e trabalhadores. Também entrevistou vários operários que protagonizaram as greves nesse período.¹⁷

Tal peça demandou quase três anos de pesquisa e constitui-se como fruto do trabalho coletivo do grupo Teatro União e Olho Vivo, com o texto final de César Vieira, sendo encenada pela primeira vez no dia 24 de novembro de 1979, no Teatro Núcleo Expressão de Osasco. A peça está dividida respectivamente em cinco cenas: *Apresentação do Bumba, meu boi e a bilha da verdade; Parque Arco-Iris; Os queixadas; A greve e O testamento do boi*. Observa-se no desenvolver da ação dramática, que as cenas não apresentam uma seqüência no enredo, mas é comum em todas o conflito entre opressores (patrões) e oprimidos (trabalhadores). As divergências entre opressores e oprimidos é bem explicita nos atos, o que pode ser evidenciado na fala e na construção de cada personagens deixando claro ao leitor/espectador uma dicotomia clara entre os pólos negativo

¹² No que diz respeito à data de fundação do grupo União e Olho Vivo, há divergências, pois como César Viera assinala em seu livro *Em busca de um teatro popular*, as atividades do grupo foram iniciadas em 1972, bem como Silvana Garcia, em sua obra *Teatro da militância*, também o considera. Já no site do Teatro União e Olho Vivo (www.teatropopularolhovivo.hpg.com.br) sua fundação é datada de 1966.

¹³ Ver VIEIRA, 1981, p. 60.

¹⁴ Ver BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record, 2004.

¹⁵ GARCIA, 2004, p. 133.

¹⁶ VIEIRA, César. *Depoimento*. Concedido ao Centro Cultural São Paulo – Divisão de Pesquisas – Arquivo Multimeios em 11 de julho de 2003.

¹⁷ Ver in VIEIRA, César. *Bumba, meu queixada*. São Paulo. Graffiti. 1980, p. 81.

(patrão) e positivo (operário).

Vale destacar aqui as reflexões de Silvana Garcia:

Quanto a construção das personagens, tanto em Bumba... quanto em Pensão Liberdade,¹⁸ 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.¹⁹

Bumba, meu queixada utiliza-se de uma linguagem simples, recheada de gírias, ditos populares, expressões grotescas e até mesmo palavões, o que dá um caráter agressivo à narrativa da fábula, e tal característica é intencional, já que o grupo buscava uma linguagem acessível ao público popular. Seleccionamos algumas expressões que nos remetem a essa linguagem coloquial recorrente no texto teatral “Bumba, meu queixada. Tô cansado paca.”; “O paia sabe sim. Sabe sim.”; “Tá mangando do sinhô capitão.”; “Que porra de confusão?”

Na primeira cena, os personagens são: Figuras do Bumba — Capitão Carneiro Leão responsável em coordenar a ação do Bumba, meu boi. Mateus desempenha a função de anunciar ao público a apresentação do Bumba e a Cantadeira canta as várias músicas da cena. Já os personagens Catirina, Vaqueiro, Caboclo do Arco, Pastorinha e Mané Gostoso aparecem pouco na cena, o que dificulta caracterizá-los.

Funcionários do Parque de Diversões Arco-Íris: Babau, funcionário do Parque, apresenta um discurso muito próximo dos interesses do patrão. Engenheiro arrogante e autoritário com seus subordinados. Maria da Ema está sempre em atrito com as pessoas e tem falas preconceituosas. (“Manda ele, capitão, manda ele que esse negro tem marca.”).

A primeira cena desenvolve-se no Parque de Diversões Arco-Íris e restringe-se à apresentação do Bumba-meu-boi e seus elementos representados pelos personagens Cantadeira, Boi, Mateus, Bastião, Catirina, Capitão, Pastorinha e Vaqueiro, que chegam ao parque para uma apresentação diferente das demais apresentadas pelos Bumbas convencionais, como podemos inferir com os dizeres abaixo:

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 chama! É de Bumba, meu queixada, que a estória vai se denominá.*

O porquê desse nome assim, quem não sabe ainda, só vai saber no fim!

Mateus, sabe explicá!²⁰

Mas as figuras do Bumba demoram-se a iniciar a apresentação proposta, o que causa insatisfação no proprietário do parque, que chega a mencionar a possibilidade de solicitar a ajuda policial, caso o espetáculo não inicie imediatamente.

Babau: *O Dono do parque num qué mais esperá! Ou essa joça vai começa, ou cacête ele vai mandá rolá.*

Caboclo do arco: *Que mande chegá, que home aqui vai encontrá*

Caipora: *Dos guardas, seu Kong, o dono do parque vai precisá*

E se a polícia num bastá, o pistoleiro Hopalong, tai prá ajudá!²¹

Nesta cena podemos destacar o quadro da *Bilha da verdade*, momento em que os elementos do Bumba servem uma bebida que, segundo eles, “Quem num for mal encarado, quem tiver caráter vai beber o que quisé vinho, cana, leite e mel”, já as pessoas que não têm caráter vão beber coisas ruins. A *Bilha da verdade* funciona na cena como um “detectador de personalidade”, que “detecta” o caráter das pessoas, possibilitando ao público reconhecer o personagem mau-caráter e o bom-caráter.

O personagem Bastião oferece a bebida a vários personagens da cena. Dependendo da reação de cada um, o público identifica o seu caráter como podemos observar nas duas passagens em que fica explícito o caráter de Maria da Ema e o Vaqueiro.

Bastião: *Está é a Bilha da verdade*

Quem num for mal cararado, quem tiver caráter,

¹⁸ Peça teatral produzida coletivamente pelo grupo de Teatro Forja.

¹⁹ GARCIA, 2004, p. 175.

²⁰ VIEIRA, 1981, p. 28.

²¹ VIEIRA, 1981, p. 36.

Vai bebê o que quisé
 Vinho, cana, leite e mel
 Qué mel, comadre Maria da Ema
 (Serve Maria da Ema)
Maria da Ema: (cuspindo)
 Brrrr... é água, é água da ruim, é água
 Do cão, tem até gosto de sabão!
Mateus: Que a comadre num tem caráter isso já é
 Sabido, de ninguém o fato é desconhecido
Bastião: Quer cana? Quem quer cana da boa?
 Vai uma bicada, compadre vaqueiro?
Vaqueiro: Se é dá boa, manda uma, amigo Bastião!
 (Bastião serve o Vaqueiro)
Vaqueiro: Hummmm, de alambique...
 Dá até estremelique...
 É a lágrima da cana... o choro
 Puro... Dá outra bicada...
 Senão caio duro!²²

Após os personagens da cena experimentarem a água da *Bilha da verdade*, Bastião a oferece ao público, que é solicitado a participar da cena, como sugerem as rubricas “Bastião vai servindo pro público e perguntando — Bastião espera a resposta e segue servindo e perguntando”, estabelecendo, um momento de interação entre atores e platéia. Como percebemos na passagem acima, a partir da *Bilha da verdade* a personagem Maria da Ema pode ser entendida como uma mulher mau-caráter. Além disso, ela levanta algumas questões sobre o preconceito étnico e social, que podem ser evidenciadas a partir do diálogo abaixo:

Maria da Ema: Manda ele, Capitão, manda ele que esse Negro tem marca.
Capitão: Arreda, Dona Maria da Ema, arreda!
 Qui gente não é bicho prá ser marcado!
 (Mateus e Bastião dão bexigadas em Maria da Ema)
Maria da Ema: Sai muleque, sai muleque
Bastião: Tá vendo só pessoa
 Em casa de gente pobre
 Abano serve de leque
 Fiu de branco é menino
 Fiu de preto é muleque.²³

Apesar das divergências entre os funcionários do parque e as figuras do Bumba, esta cena é muito alegre e marcada por constantes intervenções musicais que se alternam com os diálogos entre as personagens, dando um caráter festivo à peça, aproximando-se muito das manifestações culturais populares.

Na segunda cena os personagens são: o Mecânico, responsável pela manutenção do Parque de Diversões Arco-Íris, que se apresenta como um trabalhador honesto, dedicado e determinado. O Empregado do jogo das argolas e o Empregado da roleta, assim como o Mecânico, desempenham suas funções honestamente e se colocam indignados com as atitudes onerosas do patrão e seus incumbidos.

A Pipoqueira, vendedora de pipocas e amendoim, é uma pessoa alegre e em vários momentos suas falas são cantadas, Seu Kong, proprietário do Parque Diversões Arco-Íris é um homem ambicioso, “prepotente e anti-pático.” O Anunciador é o responsável pelo serviço de auto falante do Parque. Anuncia ao público os serviços prestados pelo parque. Buffalo Bill é um personagem agressivo, mau-caráter, ambicioso e como indica a rubrica Buffalo Bill (com voz americanizada) “Calma, seu Mecânico. Vamos devagar. Taiquirize.” Taiquirize. Possui uma voz com sotaque americanizado, o que nos leva a inferir que seja a uma referência à presença do capital internacional no Brasil naquele momento. Zé do Barato é um encarregado do patrão que ilude o público e está sempre em divergência com os funcionários do Parque, que por serem honestos abominam as atitudes do seu superior.

A cena inicia com o Anunciador apresentando o Parque de Diversões Arco-Íris para o público:

Anunciador: 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 cruzeiros! Vamos lá! Joguem, joguem no jogo da Roleta dos Clubes! Escolha o Corinthians ou O Flamengo!...²⁴

²² Idem, p. 31-32.

²³ VIEIRA, 1981, p. 25.

²⁴ VIEIRA, 1981, p. 37.

A segunda cena é mais tensa do que a primeira, pois apresenta os conflitos entre os patrões e empregados do Parque de Diversões Arco-Íris: 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, funcionários como o Mecânico, a Pipoqueira, o Empregado da roleta, o Empregado do jogo de argolas e a Cigana, íntegros e insatisfeitos com a administração do patrão.

Os conflitos 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. Uma passagem que evidencia o conflito entre as duas classes é o diálogo dos personagens Kong, Mecânico e Engenheiro:

Kong: [...] Quero essa roda gigante pronta logo que acabá a função desse Bumba aí!

Mecânico: Não vai dá seu Kong!

Kong: Como não vai dar? Eu te pago prá quê?

Mecânico: A correia não agüenta nem cinco minutos... pode até dar morte! Tem que compra uma correia nova!

Engenheiro: Correia nova o quê, sô?! O engenheiro aqui sou eu!

Você é um merda de um mecânico e mais nada! Remenda logo.

Mecânico: Não vou remendar coisa nenhuma! Tem um puta risco pro público!

Engenheiro: O público que se dane! A responsabilidade é minha!

Vamos em frente.²⁵

Os trabalhadores do Parque de Diversões Arco-Íris, insatisfeitos com as atitudes dos proprietários e administradores, promovem uma desorganizada revolta contra o patrão e seus encarregados que, por sua vez, os denunciam à polícia, que intervém no conflito. A partir disso, todas as atividades do Parque são retomadas, com todos os trabalhadores desempenhando suas funções normalmente.

Na terceira cena, os personagens, de acordo com a rubrica, “respondem aos versos em mímicas, acompanhados com efeitos sonoros” aqui representados por: Papai queixada trabalhador sério e responsável, acorda

cedo para pegar no trabalho: Mamãe queixada, dona de casa, executa as atividades domésticas, os dois queixadinhas, filhos do casal estudam e trabalham e Seu Abdalão, o patrão “explorador e comilão.”

Está cena utiliza-se de uma linguagem menos realista, uma vez que conta, por meio de símbolos, as dificuldades enfrentadas no dia-a-dia da família de um trabalhador, como a escassez de alimentos, a superlotação do transporte coletivo, a falta de recursos financeiros, entre outros. É mencionado também, nesta cena, as arbitrariedades do patrão, seu Abdalão o patrão opressor que caça violentamente seu empregado. Algumas passagens da cena ilustram a violência de seu Abdalão:

É seu Abdalão

Dono da fábrica

Muitas vezes patrão

Explorador e Comilão

De polaina e capacete

Cheio de cacoete

Pensa no empregado

E pummm!

Atira no porco malhado²⁶

O símbolo utilizado para narrar a história de um trabalhador 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. Essa alegoria objetiva chamar a atenção dos trabalhadores para a necessidade de se unirem e de lutarem pelos seus direitos, pois assim eles ganhariam maior representatividade. Neste ínterim, duas intervenções musicais ocorrem no início e outra no fim do ato, e desempenhando a função de anunciar a cena a ser mostrada e narrar os acontecimentos de uma greve na cidade de Guarús. Como se observa no seguinte trecho:

Tem um porco do mato

Um porco selvagem

Que quando anda em bando

Vira turma da pesada

Seu nome é Queixada

Teve uma greve na cidade

²⁵ Idem, p. 39.

²⁶ VIEIRA, 1981, p. 48.

*De Guarús, onde os operários
Sabedô dos seu direitos
Assinaram em cruz
Foi uma briga feia
Durou dezena e meia
Uma briga danada
E os operários
Chamavam Queixada.*²⁷

A quarta cena é a mais extensa. 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 todos os diálogos das personagens. Ela ilustra o universo dos trabalhadores no interior da Metalúrgica Brasilina, retratando as várias problemáticas vivenciadas por eles no seu cotidiano. Na trama, os personagens Mané, Ari, Chuisco, Zequinha, Sereno, Edmundo, Ceição e Estela representam os trabalhadores mobilizados e engajados que lutam pelos seus direitos e contra as injustiças na fábrica. Já o personagem Noberto representa o operário desarticulado e pouco preocupado com os problemas da coletividade.

O personagem Herr Wolfgang, proprietário da Metalúrgica Brasilina, é o patrão, ambicioso e negligente com os direitos e as reivindicações dos operários. É alemão, o que nos é sugerido com a rubrica Herr Wolfgang (com sotaque alemão),²⁸ o que pode ser pensado assim como o personagem da segunda cena Buffalo Bill como uma referência ao capital internacional no Brasil. O Engenheiro, o Mestre e a Advogada representam os interesses do patrão, Herr Wolfgang, que passa por cima dos direitos dos trabalhadores com o intuito de ampliar os lucros da empresa.

Já os 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 Brasilina, com a contratação do personagem Mané. Ele é um garoto pernambucano de dezesseis anos, vendedor de doces, com pouca escolaridade, e busca na

Metalúrgica Brasilina um emprego melhor. Diante das poucas instruções do garoto, o engenheiro responsável pela contratação o admite na empresa, mas com o salário menor do que os demais funcionários. 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, Mané percebe que foi enganado pelo Engenheiro e é incentivado por Zequinha, Sereno e Chuisco a reclamar junto ao sindicato a diferença salarial.

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...*²⁹

Além da diferença salarial na admissão de Mané, esta cena apresenta ao leitor/espectador vários outros problemas enfrentados pelos trabalhadores da metalúrgica Brasilina, como os recorrentes acidentes de trabalhos ilustrados com a fala do operário Sereno:

Sereno: *Que porra de confusão?*

Só essa semana já teve mais de quatro acidentes

Foi mais de um braço na fornalha,

*E agora, como fica a situação?*³⁰

E também a reclamação de Zequinha e Chuisco com a falta de gás no refeitório da Metalúrgica, no horário das refeições

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

Agora ta faltando gás todo dia...

Zequinha: *Prá min é grupo do patrão: fecha o gás e economiza um dinheirão!*³¹

²⁷ VIEIRA, 1981, p. 45.

²⁸ Idem, p. 59.

²⁹ VIEIRA, 1981, p. 57.

³⁰ Idem, p. 62.

³¹ Idem, p. 55.

Mané, convencido pelos amigos de trabalho, reconhece que foi ludibriado pelo novo patrão e, juntamente com Edmundo e Zequinha, vai ao sindicato 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. Uma breve fala do companheiro Edmundo ilustra a estrutura sindical:

Mané: *Ele pode me tê feito de bobo, tô sabendo...*

Mas também, muita coisa já tô entendendo...

Quero fazê minha reclamação trabalhista.

Pô esses cabra na lista. Com lincença, meu sinhô, posso falá com o seu dotô?

Edmundo: *Aquí num tem licença, nem sinhô, nem chefe, nem dotô.*

Aquí tudo deve ser verdadeiro. A gente só se chama de companheiro.

Zequinha: *Num tenho tanto crença nessa justiça e na sua valença.*

Mas pelo sindicato vale a pena arriscá.³²

No escritório da Metalúrgica Brasilina Engenheiro, Herr Wolfgang, Advogada e Mestre estão reunidos e falam descontraídos sobre os pássaros que ficam presos no viveiro. Segundo Herr Wolfgang, a comida dada a esses animais tem que ser dosada, apenas na medida para eles cantarem bem, pois se houver exagero, esses animais podem extravasar e querer sair da clausura que se encontram.

Herr Wolfgang: *Mas, muita cuidada, Dr. Engenhera.*

Cuidado para non exagerar. Ovas, ovas,

Mas no conta certa, compreendida? Ovas

Na medida

Engenheiro: *Como não, Sr. Patrão, ordem entendida*

H. Wolfgang: *Ovos na medida. Só para passaras cantar bonito. Nom mais.*

Senon passaras ficar muito fortes e passaras querer sair da gaiola... ir lá prá

Fora... Passaras querer voar.³³

Essa passagem acima pode ser pensada como uma metáfora da relação entre patrão e empregado. Os “pássaros” seriam os “operários” que, segundo o patrão, não deveriam ser alimentados com muitas “regalias”, pois poderiam “voar” e “fugir” da metalúrgica “viveiro”. Ainda no escritório a Advogada, salienta o patrão que na justiça foram feitas mais reclamações, tanto do funcionário Edmundo como outra do Mané. Inclusive o Mestre adverte a Advogada que os funcionários estão muitos chateados e vão se reunir para discutir os seus problemas. Herr Wolfgang, não se sente ameaçado e até ironiza o fato

H. Wolfgang: *Deixai eles vir a mim. Eu sou a luz! Eles são mariposa. Von vir a min deslumbrados...*

E eu vou fazer eles sair queimados

Em seguida, no refeitório, os operários Chuisco, Zequinha, Mané e Sereno discutem sobre a situação dos companheiros de trabalho, Estela e Edmundo, ambos das Comissões de Fábrica e que haviam sido demitidos. Diante desses acontecimentos, os operários da Metalúrgica Brasilina, juntamente com os da Metal-lex e da Açobrás, entendem que a melhor maneira de lutar contra as arbitrariedades dos patrões, garantir seus direitos trabalhistas e pressioná-los para uma negociação seria deflagrar uma greve até que todas as reivindicações fossem atendidas. Os trabalhadores reivindicam:

Mané: *E as reivindicação? E as pedida?*

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 mediado.³⁴

Os trabalhadores da Metalúrgica Brasilina, ainda reunidos no refeitório recebem a notícia de que os policiais prenderam violentamente o companheiro Ari.

³² VIEIRA, 1981, p. 58.

³³ Idem, p. 59-60.

³⁴ VIEIRA, 1981, p. 64.

Sereno: Deu bode! Deu bode! Encanaram o Ari!
Chuvisco: Desceram o cacete nele?
Sereno: Enchero de porrada! Ele caiu na porta
Da Estação. Tava chamando o pessoa
Dos trem pra tomá posição! A coisa estorô: a Açobrás
paro!
A Metal-lex parô!
Apito num vai mais soá! Num tem mais
Fumaça no ar! A coisa estorô! A cidade parô!³⁵

Após saberem do paradeiro de Ari, os operários ocupam todos os setores da Metalúrgica Brasilina e mantêm o Engenheiro, a Advogada e o Mestre como reféns. Os reféns tentam desarticular Mané e seus companheiros na luta trabalhista, alegando que sempre estiveram ao seu lado e que os policiais podem agir com violência para acabar com o movimento. Mané e Zequinha liberam os reféns, que facilitam a invasão dos policiais na metalúrgica.

Estela: Os home já tão aí. Entraro pelo depósito
De material. O Engenheiro tinha a chave do fundo.
Abriu... Entrô polícia, delegado, todo mundo. Pegaro o
Edmundo.
Ele enfrento. O pau comeu. Levô, bateu,
Depois não deu... Ficô no chão...
Levaro ele e mais de trinta companheiro.
Enchero o tintureiro.
Mané: Eles tão no páteo?
Estela: Tão no páteo, no refeitório, no depósito de ma-
terial. Invadiro tudo!³⁶

Juntamente com os policiais, uma comissão formada pela Deputada Conceição da Rocha e o Ministro Canarinho vai até a Metalúrgica Brasilina negociar com os trabalhadores a finalização da greve. Mas os operários se opõem às propostas da comissão, que apresenta um discurso nacionalista em defesa da ordem.

Canarinho: Amigos, meus bons amigos, jamais exerci
pressão.
Só quero o benefício da Nação.

Decretei a intervenção porque recebi informação se-
creta e sigilosa
Que a coisa não estava prosa,
Que tinha pólvora no barril,
Que queriam derrubar o Governo do Brasil!³⁷

A negociação entre a comissão e os trabalhadores torna-se tensa e o desfecho da greve é violento, com o trabalhador Zequinha atingido por um disparo vindo da direção dos policiais.

Comandante: Não aceitamos negativa. Esta é a última
tentativa.
Zequinha: Pode ser uma boa oportunidade. Enquanto
você manera eles, Mané,
A turma desce prá cidade. Distrai eles um
Instante e o pessoal se opõe distante...
Vai mané
Sereno: Num tô convencido... Nós sai é vencido...
Comandante: Se ninguém vier parlamentar, vou man-
dar atacar.³⁸

Não sabemos com certeza o que de fato houve com Zequinha, se morre ou permanece vivo após ser atingido pela bala, pois a cena encerra com Mané libertando os pássaros e falando de maneira alegórica da movimentação dos trabalhadores.

Mané: O canário-da-terra tá voando... baixinho...
Opa, quase bateu na parede... subiu... subiu...
Passô do lado da chaminé... Desviou... Pêgo o rumo...
Os periquito tão tudo vuando em bando... passaro pelo
portão grande...
Tão subindo... já tão na altura do canário da terra... Vem
vindo um monte de pássaro da rua...
Se juntaro, Zequinha... Tão voando junto...
Tão tudo voando junto, Zequinha...
Tão cobrindo o céu...
Tão cobrindo o céu...³⁹

Considerando as contribuições do estudioso João das Neves⁴⁰ a respeito da análise teatral, destacamos suas

³⁵ Idem, p. 65.

³⁶ VIEIRA, 1981, p. 69.

³⁷ Idem, p. 71.

³⁸ Idem, p. 73.

³⁹ VIEIRA, 1981, p. 75.

⁴⁰ NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEM – Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

reflexões sobre o personagem no texto dramático. Segundo Neves, os protagonistas no texto teatral caracterizam-se por “[...] serem aqueles em torno dos quais a ação dramática se organiza. E também por modificarem as suas atitudes em relação ao universo em que estão inseridos.”⁴¹ Nesse sentido, podemos considerar Mané o personagem principal, pois as ações dos demais personagens da fábula desenvolvem-se a partir de suas ações. Mané é também um personagem que muda no decorrer da dramatização, passa de um simples operário despolitizado, desentendido dos seus direitos para um operário articulado e mobilizado.

A quinta e última cena retoma o Parque de Diversão Arco-Íris, onde Kong, o proprietário, demonstra insatisfação com a apresentação do Bumba e ordena aos empregados que recomecem suas atividades.

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 prá funcioná. Vamos trabalhar.*⁴²

Os funcionários do Parque, Empregado da roleta, Empregado do jogo de argolas e o Mecânico, insatisfeito com a situação estabelecida, apresentam algumas alternativas para se reverter a exploração vivenciada por eles no emprego como: “[...] ir à justiça do trabalho, arrentar o parque e depois tomá-lo ou reunir-se, discutir, organizar-se e depois agir.” As alternativas são apresentadas ao público que pode interferir também no espetáculo, apontando possíveis soluções para aquela situação. A cena fica em aberto e não se tem um final fechado, possibilitando, assim, um espaço de diálogos e trocas de experiências entre atores e platéia. E esse debate autorizado configura-se também como um espaço de avaliação do trabalho realizado pelo grupo.

Felisberto Sabino da Costa em sua dissertação de mestrado *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*⁴³ discute sobre a linguagem da peça *Bumba, meu queixada*. A única questão que aponta sobre

a linguagem, refere-se à forma como alguns personagens apropriam-se de uma oralidade que destoa com o papel que desempenham na cena, como é o exemplo do Engenheiro. A caracterização do personagem Engenheiro, para Costa

[...] *seria melhor explicitada se pensasse numa linguagem mais adequada para um personagem que ocupa este nível de qualificação profissional.*⁴⁴

Engenheiro: *Tô aqui no meu canto fazendo minhas conta: quatro mais oito é doze e redoze e seis redizoito... cem cum cem duzento.*

Costa realiza também uma breve reflexão da estrutura de cada cena, destacando os conflitos e temáticas principais de cada episódio. Seu destaque é para as questões sociais e raciais levantadas pela personagem Maria da Ema, o quadro da *Bilha da verdade* e as divergências entre os trabalhadores e patrões no decorrer da peça, entre outras questões. Ainda sobre a peça, Costa não se propõe analisar os personagens do enredo dramático, à exceção do senhor Kong, Buffalo Bill e Mané.

Percebe-se também que no espetáculo *Bumba, meu queixada* a presença da música é constante, assumindo ao longo da encenação funções variadas. Para Felisberto Sabino em *Bumba, meu queixada*.

*A música desempenha papel significativo na cena, funcionando como comentário da ação, fechamento de uma seqüência, explicação e apresentação dos personagens, além de atuar como elementos de ligação entre as cenas.*⁴⁵

As músicas são ricas em rimas, apresentam versos curtos e são executadas ao vivo durante toda a encenação.

Um outro trabalho que discute *Bumba, meu queixada* é a dissertação de mestrado *Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*⁴⁶, de Adamilton Torres. Neste estudo, Torres apresenta um

⁴¹ Idem, p. 63.

⁴² VIEIRA, op cit., p. 78.

⁴³ COSTA, F. S. A. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 641 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

⁴⁴ Idem, p. 423.

⁴⁵ Idem, p. 424.

⁴⁶ TORRES, A. A. *Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*. 1989. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

breve histórico da formação do grupo União e Olho Vivo, ressaltando seus objetivos e também, analisa brevemente as peças *Corinthians, meu amor, Rei, Momo, e Bumba, meu queixada*, produzidas pelo grupo no decorrer da sua trajetória.

Torres, ao discutir sobre *Bumba, meu queixada*, identifica de maneira bem geral os conflitos de cada cena. A respeito da segunda cena, Torres aponta o conflito social estabelecido devido às oposições entre os personagens da classe dominante (patrão) e da classe dominada (trabalhador). Já a terceira cena, Torres entende como sendo uma simetria psicológica entre um porco selvagem de nome Queixada e a greve dos operários na cidade de Guarús. E ainda acrescenta que as dificuldades do dia-a-dia da família de queixadas é uma conotação explícita da metáfora da vida da maioria da população brasileira. Torres finaliza suas reflexões sobre a peça salientando que a temática da quarta cena, a greve, é uma “[...] forma de luta, de resistência e de resultados da classe operária, acentuando o código que diferencia o opressor do oprimido.”

Bumba, meu queixada percorre com êxito os meandros da vida de um trabalhador, pontuando as mais diversas situações experimentadas por eles no mundo do trabalho como a baixa remuneração salarial, os acidentes de trabalho, a greve, as altas jornadas de trabalho, a opressão dos patrões e das instituições estatais.

A peça *Bumba, meu queixada* foi encenada durante quase uma década, privilegiando um público popular que se concentrava na periferia de São Paulo e colocou nos palcos, com muita alegria e irreverência, por meio do Bumba-meu-boi, os principais problemas circunscritos pelos trabalhadores brasileiros durante as décadas de 70 e 80 no país.

Referências

- ARRABAL, J. Pedro Malazartes: uma experiência de teatro com operários. *Contraponto*, n. 1. Niterói, 1976.
- BALL, D. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BEMTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BOAL, A. *Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas*. São Paulo: Record, 2000.
- CHARTIER, R. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.
- _____. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COSTA, F. S. *A dramaturgia nos grupos alternativos no período de 1975 a 1985*. 1990. 641 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. 3 v.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar*. *Revista USP*, São Paulo, n. 14, 1992.
- GIANELLA, M. de L. R.; NEVES, T. B. P. das. Da análise do texto teatral. In: *Concurso Nacional de Monografias — 1976*. 1º e 2º lugares. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977, p. 65-102.
- GUINSBURG, J. Considerações sobre a tríade essencial: texto, ator e público. *Revista USP*, São Paulo, n. 32, 1996-1997.
- HABERT, N. *A década de 70*. São Paulo: Ática, 1994.
- KUNNER, M.H. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Atração Produções Limitadas, 1997.
- NEVES, J. das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- PALLOTINI, R. *Introdução a dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PARANHOS, K. R. *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos — 1971/1982*. Campinas: Editora

da Unicamp/Centro de Memória, 1999.

_____. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 374 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, Campinas, 2002a.

_____. O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 4, n. 4, 2002b.

_____. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, 2005.

PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TORRES, A. A. *Teatro União e Olho Vivo: uma pista para uma outra cena brasileira em São Paulo*. 1989. 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

VIEIRA, C. *Bumba, meu queixada*. São Paulo: Graffiti, 1980.

_____. *Em busca de um teatro popular*. 3. ed. Santos: Confenata, 1981.

WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

