DO PALCO À ESTANTE: ENREDO E MATERIALIDADE NA PUBLICAÇÃO DE *BUMBA, MEU QUEIXADA* (1979) DO GRUPO UNIÃO E OLHO VIVO

FROM THE STAGING PUBLICATION: THEMES AND SUBSTANTIVE PART BUMBA, MEU QUEIXADA (1979) OF THE GROUP UNIÃO E OLHO VIVO

Roberta Paula Gomes Silva[1]

Resumo:
Este texto discute a peça teatral Bumba, meu queixada (1979) do grupo União e Olho Vivo à partir de uma dupla abordagem. Destaco, num primeiro momento, as temáticas suscitadas no seu enredo, tais como: acidentes de trabalho, organização sindical, exploração patronal e movimento grevista; num segundo momento, atento para a materialidade da peça na sua versão publicada, com o intuito de identificar sua aproximação com a literatura de cordel.
Palavras-chave: Bumba, meu queixada, teatro, literatura de cordel.

Abstract:
This paper discusses the play Bumba, meu queixada (1979), of group União e Olho Vivo, from two approches. At first, the issues that take part in the plot, such as accidents at work, trade union, work exploitation and strike movement are discussed; then, the focus of the discussion turns to the play's materiality of its publised version in order to identify its closure with cordel literature.
Key-words: Bumba, meu queixada, theater, cordel literature.

[1] Mestranda em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História na Universidade Federal de Uberlândia, vinculada à linha de pesquisa História e Cultura, sob a orientação da professora Drª Kátia Rodrigues Paranhos, e bolsista da Capes. E-mail: betaufu@yahoo.com.br

Walter Benjamin, em seu texto *Sobre o conceito de História* (1993) coloca algumas problemáticas a serem enfrentadas pelo historiador, dentre elas, "escovar a história a contrapelo", ou seja, fazer uma história na perspectiva do vencido, daqueles negligenciados pela história. Neste sentido, sua proposta é trazer para a cena historiográfica aqueles objetos, sujeitos e grupos sociais que ficaram à margem da historiografia predominante e/ou oficial.

Tomando as prerrogativas apontadas por Benjamin, podemos questionar sobre nossas escolhas, seja no campo epistemológico ou mesmo metodológico. Assim, colocam-se pertinentes algumas interrogações: Qual é o passado que estamos trabalhando? Com o do vencido ou do vencedor? Tais questionamentos nos levam a refletir sobre nossos objetos de pesquisa, nossa abordagem metodológica e a corrente historiográfica com a qual estamos afinados.

Deslocando as provocações de Benjamin, do campo da história para a literatura, vislumbramos o desafio de elaborar uma historiografia teatral que não centre apenas em autores e obras canônicas, bem como rompemos com uma abordagem teleológica da história, que concebe os acontecimentos e ou objetos a partir de uma linha evolutiva.

Neste sentido, recorrer ao estudo da peça teatral *Bumba, meu queixada* (1980), do grupo União e Olho Vivo, possibilita revisitar a historiografia teatral brasileira e lançar um novo olhar sobre ela na tentativa de recompô-la a partir de uma outro viés, a dos grupos de teatro independentes[2] que surgiram no Brasil nos anos de 1970, em São Paulo. Cumpre ressaltar que a atividade teatral, nesse período, desenvolveu-se em diversos estados brasileiros como Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Bahia, Pernambuco e outros [3].

(Re)elaborar uma outra historiografia, que não centre apenas nas atividades teatrais ligadas a teatros convencionais e ou comerciais, é colocar no palco diversos atores de uma mesma cena e perceber como

[2] A definição de teatro independente apresentado no *Dicionário do teatro brasileiro* é correspondente à definição de teatro da militância *A idéia do teatro como instrumento de ação social, a serviço de uma ideologia ou de um programa político, inspirou inúmeras experiências teatrais produzidas desde meados do século XIX, quando ganharam corpo teorias e movimentos sociais. Por sua natureza coletiva e pelo poder de referir-se diretamente à realidade, firmou-se a convicção de que o teatro prestava-se melhor do que qualquer outra arte ao debate e à disseminação de idéias, estimulando mecanismos de ação social coletiva.* (GUINSBURG, FARIA e LIMA, 2006, p. 180).

[3] Sobre os vários grupos teatrais no Brasil que surgem com características de teatro independente, ver (SILVA, 1992).

o teatro brasileiro, nas décadas de 1970 e 1980, era constituído por diversos grupos que dialogavam e como cada um, a partir de determinados objetivos, elaborava um fazer teatral peculiar.

Um outro desafio aos estudiosos da cultura é lançado pelo historiador francês Roger Chartier, que propõe um estudo da obra artística a partir de uma dupla dimensão: conteúdo e forma. Em seu texto *História e literatura* (CHARTIER, 2002), o autor sugere uma abordagem que valorize o aspecto formal dos livros, considerando que a materialidade desses objetos é um aspecto que confere sentido e interfere diretamente na recepção do texto pelo leitor. Sua proposta se distancia de uma abordagem exclusivamente estruturalista, que concebe o sentido dos textos a partir de uma perspectiva unívoca e absoluta e ainda desconsidera a materialidade do suporte em que a obra se inscreve. O autor dá ênfase ao formato das publicações, nas ilustrações, na diagramação, na pontuação, na linguagem, e analisa como esses elementos influenciam a relação do leitor com a obra.

Outro aspecto de suma importância a ser considerado é a historicidade da leitura, já que 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.

Nesta perspectiva, estudar uma obra literária, neste caso uma peça teatral, é compreendê-la no que se refere tanto a temas abordados na trama como a questões estéticas do próprio teatro como linguagem, incluindo figurino, musicalidade, cenografia e outros componentes. *Bumba, meu queixada* permite avaliar as questões mencionadas acima, bem como pensar a sua materialidade, visto que a peça também foi publicada em livro. Na análise desta obra, é possível articular uma dupla abordagem, que considere tanto questões temáticas e estéticas presentes na trama quanto aspectos formais de sua publicação.

Compreender a relação da obra de arte com a sociedade é circunscrevê-la na categoria de representação, distanciando-a, assim, da acepção que a coloca como sendo um reflexo da realidade. Cabe salientar que as representações do mundo são elaboradas por um grupo que fala e atua num território social e que, portanto, constrói uma linguagem carregada de intencionalidade. A partir destas premissas, propomos investigar as intenções do grupo em elaborar o enredo,

os temas tratados na peça e as representações forjadas.

Bumba, meu queixada estreou em novembro de 1979 no Teatro Núcleo Expressão de Osasco e foi encenada durante toda a década de 1980. É resultado de um trabalho coletivo do grupo paulista União e Olho Vivo, que iniciou suas atividades na década de 1970 [4].

A peça é dividida em cinco cenas: *Bumba, meu boi*, *Parque Arco-íris*, *Dos queixadas*, *Da greve*, *O testamento do boi*. Elas não seguem uma linearidade no enredo; são tramas independentes umas das outras e constituem quadros que iniciam e fecham um determinado tema, sem cumprir uma seqüência na narrativa, exceto a segunda e a quinta cenas, que apresentam uma relação direta – ambas se desenvolvem no parque de diversões Arco-íris e uma é seqüência da outra. Há de se considerar que a opressão e a divergência de interesses entre patrão e empregados, e até mesmo entre operários, motivam discussão comum a todas as cenas.

Bumba, meu queixada trata do cotidiano dos trabalhadores em dois espaços: o parque de diversões Arco-íris e a metalúrgica Brasilina, e aborda temas como diferença salarial, acidentes e longa jornada de trabalho, organização sindical e movimento grevista. A este realismo crítico, alia-se a irreverência do Bumba-meu-boi, que se insere na estrutura do espetáculo e lhe confere um caráter alegre e festivo. As rubricas com indicações das ações das personagens são um bom exemplo do movimento e da festividade da peça. *"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 [...]"*(VIEIRA, 1980, p. 25)

Um outro elemento cênico que reforça a característica festiva da peça é a música. Ora executada individualmente pelos atores, ora coletivamente pela bandinha, ela inicia e finaliza todas as cenas e entra constantemente entre o diálogos das personagens.

A primeira cena é ambientada no parque de diversões Arco-íris com uma representação do Bumba-meu-boi. A partir das leituras feitas sobre esta dança folclórica, percebemos que a peça teatral utiliza personagens das apresentações tradicionais. O Bumba-meu-boi é uma manifestação cultural comum em várias regiões do Brasil e em cada local apresenta va-

[4] No que diz respeito à data de fundação do grupo União e Olho Vivo, há divergências. Para César Viera, em seu livro *Em busca de um teatro popular,* 3 ed. as atividades do grupo foram iniciadas em 1972, Já o *site* do Teatro União e Olho Vivo (www.teatropopularolhovivo.hpg.com.br) coloca 1966 como ano de fundação.

riações 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. A bibliografia utilizada pelo grupo sobre o Bumba-meu-boi se refere ao folguedo realizado em Pernambuco.

O cenário da cena seguinte é o mesmo e as personagens são funcionários do parque: Mecânico, Engenheiro, Empregado do jogo de argolas e Empregado da roleta, Pipoqueira, Anunciador, Responsável pelo serviço de autofalante, além de Buffalo Bill, Zé do Barato e Seu Kong, proprietário do parque.

Mais tensa que a primeira, a segunda cena enfatiza as relações conflituosas no ambiente de trabalho. As divergências emergem da indignação dos empregados com atitudes dos seus superiores que, motivados pela ambição, ludibriam o público freqüentador do parque de diversões.

Uma passagem da cena que evidencia o conflito entre os grupos é o diálogo das 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. (VIEIRA, 1980, p.39)

A terceira cena destoa das anteriores, porque o texto não apresenta indicações de cenário e há apenas informações relacionadas às ações das personagens que, de acordo com a rubrica, *"respondem aos versos em mímicas, acompanhados com efeitos sonoros"*. (VIEIRA, 1980, p. 39) O diálogo entre personagens

é substituído por um narrador que conta a história da família de um trabalhador, destacando suas dificuldades financeiras, a falta de alimento, a exploração no ambiente de trabalho e a superlotação do transporte coletivo. As personagens nesta cena são: Papai Queixada, Mamãe Queixada, os queixadinhas (dois filhos do casal) e Seu Abdalão, o patrão explorador.

O símbolo utilizado para narrar a história do operário é o porco selvagem chamado queixada que, de acordo com as crendices populares, quando está sozinho não tem força, mas quando está em bando, ou seja, quando se une a outros queixadas, torna-se forte. Entendemos que esta alegoria tem o propósito de chamar a atenção dos espectadores para a necessidade de se unir e lutar pelos seus direitos, exaltados pelo ideal de coletividade.

Importa mencionar que Queixada e Abdalão são nomes de personagens que protagonizaram a Greve de Perus, movimento grevista realizado em 1958 numa fábrica de cimento de São Paulo. O proprietário da fábrica chamava-se Abdala e os operários se autodenominavam queixadas. Ao lançar mão desses elementos históricos, o grupo reforça a idéia de problematizar temas da vivência de seu público e, com isso, despertar neste a necessidade de organização para a reivindicação de direitos.

A quarta cena é a mais extensa e a mais tensa de todas. 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 representa o universo dos trabalhadores no interior da metalúrgica Brasilina, retratando as várias problemáticas vivenciadas por eles no seu cotidiano, como acidentes de trabalho, longas jornadas, diferença salarial, organização sindical, movimento grevista, ocupação de fábrica. A trama reúne os operários Mané, Ari, Chuvisco, Zequinha, Sereno, Edmundo, Ceição, Estela, Norberto e Mestre, o proprietário Herr Wolfang, o Engenheiro e a Advogada.

O sindicato é apresentado como uma instituição ligada diretamente aos interesses dos trabalhadores, sem hierarquias e determinada a solucionar os problemas da categoria. Após ser contratado na metalúrgica com um salário inferior ao dos demais companheiros de trabalho, Mané percebe que foi ludibriado pelo patrão e, convencido pelos amigos, resolve procurar o sindicato e fazer sua reclamação trabalhista.

A fala entre as personagens Mané e Edmundo revela 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 doto?

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 tanto crença nessa justiça e na sua valença.

Mas pelo sindicato vale a pena arrisca. (VIEIRA, 1980, p. 58)

Nesta passagem, o caráter atuante atribuído ao sindicato pode ser entendido como uma estratégia do grupo para associar a entidade a uma imagem positiva, em oposição ao estereótipo de um sindicalismo atrelado aos interesses dos patrões e do Estado que se disseminou após o golpe militar de 1964, quando o governo determinou inúmeras intervenções nestas instituições, colocando seus representantes diretos para liderá-las. Neste sentido, observamos que a peça buscava representar, em seu enredo, o desenvolvimento e a atuação do "novo sindicalismo", que surgiu para se contrapor ao modelo de sindicato forjado no pré-1964 e que se manteve nos anos iniciais pós-golpe.

Em *Bumba, meu queixada*, a temática da greve emerge no momento em que os funcionários da metalúrgica Brasilina, junto dos trabalhadores das fábricas Metal-lex e da Açobras, concluem que a melhor maneira de lutar contra as arbitrariedades dos patrões, garantir seus direitos trabalhistas e pressioná-los para uma negociação seria a deflagração de um movimento grevista até que todas as reivindicações fossem atendidas.

A representação da greve nesta cena é a de um movimento não-vitorioso, uma vez que é apresentada com a sobreposição da violência policial em relação à causa trabalhista e com o não atendimento às reivindicações dos operários. Entretanto, o grupo União e Olho Vivo tenta evidenciar, ao final da peça, a importância de os trabalhadores estarem todos engajados em prol de um objetivo comum que seria a luta por melhores condições trabalhistas e, consequentemente, pessoais.

Para a abordagem do tema da greve, o grupo se baseou em livros, entrevistas e depoimentos relacio-

nados aos vários movimentos grevistas ocorridos no Brasil, como os de 1968 – Contagem, em Minas Gerais, Osasco e Perus, em São Paulo – e os de 1978 na região do ABCD paulista.

A quinta e última cena volta a transcorrer no parque de diversões Arco-íris, onde os funcionários, insatisfeitos com os problemas circunstanciados no local de trabalho, sugerem, ao público, ações como *"ir à justiça do trabalho, arrebentar o parque e depois tomá-lo, reunir-se, discutir, organizar-se"* (VIEIRA, 1980, p. 80); chamando os trabalhadores para encontrar, em uma dessas alternativas, uma forma de mobilização da classe operária. Analisando este aspecto, concluímos que a peça tem o intuito de colocar em pauta discussões sobre as condições de trabalho e as possibilidades de reverter a situação de exploração a partir da defesa de interesses comuns.

Após a apresentação destas alternativas, os espectadores são convidados a interferir no espetáculo, apontando possíveis soluções para o impasse. Logo, a cena tem um caráter aberto, com vistas a questionamentos, reflexões e sugestões, possibilitando, assim, o diálogo e a troca de experiências entre atores e platéia. A interatividade proposta configura-se também como um espaço de avaliação do trabalho realizado pelo grupo.

Em todas as cenas de *Bumba, meu queixada*, o patrão é representado sempre com o mesmo perfil: explorador, negligente e autoritário com seus empregados. Exemplos dessas personagens são Seu Kong, proprietário do parque de diversões Arco-Íris (2ª cena), Seu Abdalão, dono da fábrica onde trabalham os "queixadas" (3ª cena) e Herr Wolfang, proprietário da metalúrgica Brasilina (4ª cena).

Interessa destacar uma passagem da segunda cena que mostra o perfil desses patrões:

> **Pipoqueira** – Seu Dr. Engenheiro, ele ta com medo de acontece uma desgraça!
>
> **Kong** – Vai trabalhar já, sua... niguém te perguntou nada!
>
> Vai vender pipoca! Sai daí já, sua!
>
> **Mecânico** – Num grita com ela, não! Num grita, não!(VIEIRA, 1980, P.39)

As personagens que representam os empregados estão divididas em dois grupos. Um é composto por trabalhadores honestos, responsáveis, articulados e engajados com as questões da coletividade, como, por

exemplo, o Mecânico da roda gigante, os Empregados da roleta e do jogo de argolas e a Pipoqueira da segunda cena; Papai Queixada na terceira cena; Mané, Ari, Chuvisco, Zequinha, Sereno, Edmundo, Ceição e Estela na quarta cena.

Já o outro grupo reúne trabalhadores desonestos, individualistas, que se alinham às condutas e ao perfil dos empregadores, como é o caso de Bufallo Bill, Zé do Barato e Engenheiro na segunda cena; Advogada e Mestre na quarta cena. A fala transcrita a seguir revela esta face das personagens:

> **Zé do Barato** – Ta muito devagar a rodada. Mais depressa.
>
> Mais depressa nisso! Que moleza! Gira logo essa Roleta!
>
> Tempo é dinheiro!
>
> **Empregado da Roleta** – Já to girando depressa demais!
>
> **Zé do Barato** – Corre co' a coisa. Faz dá na Zebra.
>
> Faz dá na Zebra que não ganha ninguém!
>
> **Empregado da Roleta** – Isso é roubo! Não vou roubar essa
>
> gente toda, não! (VIEIRA, 1980, p.40-1)

Além de focar o enredo e as personagens, a análise da peça pode se ampliar para a questão da materialidade do texto teatral. Pois em 1980, juntamente com a encenação da peça o grupo publicou o texto teatral *Bumba, meu queixada* em forma de livro, cujo título é homônimo ao da peça.

> Quanto à versão publicada de *Bumba, meu queixada*, é coerente dividi-la em cinco partes e ou momentos, começando por um breve histórico do grupo (*Teatro União e Olho Vivo: 11 anos*), seguido pela descrição do processo de elaboração do enredo (*Introdução ao trabalho coletivo de Bumba, meu Queixada*). Na seqüência, a terceira parte destaca o texto da peça (*Bumba, meu Queixada*), a quarta apresenta críticas e comentários (*Algumas opiniões sobre o trabalho de Bumba, meu Queixada*) e a quinta traz informações para contato com o grupo (*Como acertar a ida de Bumba, meu Queixada à sua comunidade*).

Nesta versão, a peça traz várias informações que possibilitam ao leitor compreender os objetivos do grupo, os temas abordados no enredo da peça da peça, sua elaboração e, caso haja interesse, entrar em contato com o grupo para negociar uma possível en-

cenação do texto lido. Tomando como referência essas informações presentes na publicação, avaliamos que a peça impressa assume a função de divulgar o próprio espetáculo bem como as atividades do grupo União e Olho Vivo, pois a publicação foi lançada no momento em que a peça era encenada e ambas circularam simultaneamente naquele período.

Editada em forma de livro pela editora paulista Graffiti de São Paulo, *Bumba, minha queixada* é composta por 87 páginas, na dimensão de 13,5 x 20,5 cm. É uma obra relativamente pequena, 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, a 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 um outro elemento de aproximação com as imagens recorrentes no cordel. Nos livrinhos de feira as capas são ilustradas com o 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 as gravuras industrializadas. Majoritariamente as gravações das capas dos cordéis são realizadas pelo próprio autor do livro que avoluma também as funções de comercializar e editar a sua obra.(FRANKLIN, 2007)

Em *Bumba, meu queixada* não foi possível identificar a técnica utilizada na elaboração da capa, há apenas a indicação do autor, André Boccato, um dos diretores da editora Graffiti. Na ilustração utilizada há alguns detalhes que remetem a textura da xilogravura, são marcas que lembram os veios da madeira. As cores utilizadas em *Bumba, meu queixada* também aproximam-se da xilogravura, na grande maioria os cordéis possuem imagens grafadas em preto no papel branco ou colorido. Na capa do livro foram utilizadas o branco no título e nome do autor, o laranja no fundo e o preto na figura. A cor predominante é o laranja, uma cor mais intensa e vibrante se comparada com outras cores como o branco, azul e rosa geralmente utilizadas nas capas dos folhetos de cordel, fazendo uso do laranja em contraste com o preto e o branco o livro torna-se impactante e atrativo ao público.

Vale mencionar que na década de 1970 a editora paulista Luzeiro (SOUZA, 1981), começou a publicar os folhetos nordestinos. Essa Editora optou por produ-

zir cordéis um pouco maiores e com capas ilustradas com desenhos e em cores. Acreditamos que neste contexto editorial o grupo ao publicar o livro *Bumba, meu Queixada*, conferiu a este material um caráter próximo aos livrinhos de feira, articulando assim elementos tradicionais dos folhetos, como as ilustrações em xilogravura e as inovações da Luzeiro, a maior dimensão.

De acordo com Márcia Abreu 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 imagem 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, a imagem de um grupo de pessoas carregando algumas faixas com os seguintes dizeres "Greve até a vitória", "..sindical" indicam uma manifestação/ passeata de um movimento grevista. A partir dessas informações iconográficas o público, mesmo analfabeto identificaria sem muitas dificuldades o enredo do livro. Conjugando a iconografia e o título, o enredo fica então especialmente evidente.

As semelhanças entre as capas dos folhetos e 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 - título do livro e nome do autor, nos dois casos aparecem na parte superior da capa e as ilustrações são inseridas na parte inferior, ocupando o maior espaço, em ambas há um apelo ao visual, e as ilustrações ganham importância.

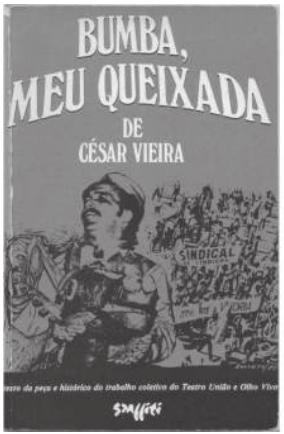

Fig. I - Capa do livro *Bumba, meu queixada*, 1980



Fig.II - Capa do cordel *Romance do Pavão Misterioso*

Numa perspectiva complementar de análise, que inclui os comentários de Márcia Abreu, no texto *A biblioteca e a feira: considerações sobre a literatura de folhetos nordestinos* (2004), sobre as características formais do cordel, notamos uma aproximação de *Bumba, meu queixada* com o texto de cordel, assim descrito por 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. È 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. (ABREU, 2004, p.426)

A disposição em estrofes constitui um ponto de aproximação da versão impressa de *Bumba, meu queixada* com a literatura de cordel, já que a terceira cena da peça ocupa seis páginas formatadas em estrofes. Mas o número de estrofes, 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"*. (CAVALCANTE apud ABREU, 2004, p.426) Neste aspecto, a publicação da peça não segue com rigor as normas de composição dos livrinhos nordestinos.

Ainda sobre o aspecto 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). (HALLEWELL, 2005, p.640)

O texto da peça não apresenta um padrão de formato dos versos; há estrofes com três, quatro, cinco, seis, sete, oito e dez versos, predominando as quadras. No trecho transcrito a seguir, verifica-se a diversidade 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 forá da solera

Pula as poça d'água
Desce a rua esburacada
Se junta a mais dois camaradas
E correndo todos trêis
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 parada (VIEIRA, 1980, p.46)

Além da formatação dos versos em estrofes, na terceira cena há outros elementos estéticos como a rima, a sonoridade e as marcas de oralidade que reforçam as semelhanças do texto *Bumba, meu queixada* com o livrinho de cordel. As rimas são recorrentes em todo o texto, mas são mais acentuadas nesta cena, como mostra o seguinte trecho:

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

Nos versos, identificamos a utilização de rimas emparelhadas (AABBBB), 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*. A repetição de sons delega um efeito sonoro à narrativa da cena, atribuindo-lhe musicalidade.

Para refletir sobre a circulação da publicação do livro recorro ao noticiário do jornal O Estado de São Paulo, que veiculou matéria intitulada *"Bumba, meu Queixada" em livro e em encenação*, informando dia, hora e local:

> 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. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 21/06/1980, s/p.)

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, o grupo ampliou as chances de conquistar outros públicos, o leitor, que pode ter ou não assistido à *Bumba, meu queixada* 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 da peça e outro que soma as duas experiências.

(Re) visitando Chartier outro aspecto de sua obra de suma importância a ser considerado é a historicidade da leitura, para o autor 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.

Considerando 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.

REFERÊNCIAS

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.

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

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter.*Obras Escolhidas*: Magia e técnica, arte e política. Vol. I. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CHARTIER. Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

FRANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva/Sesc São Paulo, 2006.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo: Ricordi, 1962.

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

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O folheto popular* – sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1981.

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

JORNAIS

O Estado de São Paulo – 21/06/1980

Folha de São Paulo – 01/06/1980

Folha de São Paulo – 15/12/1980

Artigo recebido em: 04/11/2009
Aprovado para publicação em: 18/11/2009