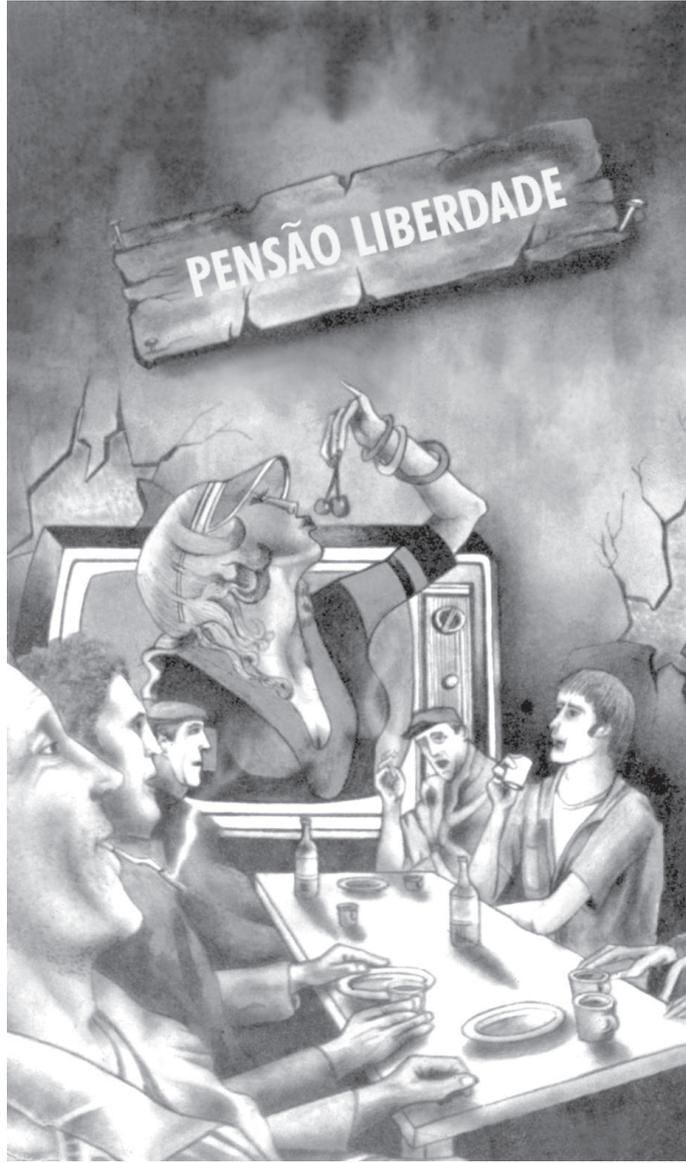


Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista



Pensão Liberdade. 1981.

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autora do livro *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos – 1971/1982*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória da Unicamp, 1999. akparanhos@triang.com.br

Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista

Kátia Rodrigues Paranhos

RESUMO

Este texto aborda a experiência político-cultural de dois grupos de teatro — Ferramenta (1975-1978) e Forja (1979-1991) — constituídos por dirigentes sindicais, trabalhadores da base operária e por um ator e diretor de teatro. Destaco como características fundamentais, para a compreensão da dinâmica desses grupos, o perfil de um teatro militante no pós-1964, o processo de criação coletiva, a aproximação entre operários, intelectuais e artistas de esquerda e a atuação na periferia urbana.

PALAVRAS-CHAVE: teatro militante; metalúrgicos do ABC; grupos teatrais.

ABSTRACT

This text focuses on the political, cultural experience of Ferramenta (1975-1978) and Forja (1979-1991), two theater groups constituted by trade union leaders, workers and an actor and playwright. As fundamental characteristics to the understanding of their dynamic, I highlight the profile of a militant theater which emerged after the 1964 coup d'état, the collective creation process, the convergence of workers, intellectuals and left-wing artists, as well as the action in the urban periphery.

KEYWORDS: militant theater, ABC' workers, theater groups.



Em Sarajevo, como em toda parte, há um bom número de pessoas que se sentem revigoradas e consoladas quando o seu sentido de realidade é sustentado e transfigurado pela arte. Isso não equivale a dizer que as pessoas em Sarajevo não sintam falta de entreter-se.

Susan Sontag

Engajamento X engajamento

No início da década de 1980, Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” — a propósito da peça *Pensão Liberdade*, encenada pelo Grupo de Teatro Forja —, salienta a importância do teatro popular como uma questão política, identificando a *estética popular e revolucionária* como *uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação*. E ele acrescenta:

Existe uma arte revolucionária, que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística. (...) Ela faz da urgência de transformar a estrutura social, a partir de seus fundamentos econômicos, uma necessidade primeira: faz da atividade artística uma arma de conhecimento e reflexão.(...) Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo.¹

¹ 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. 32 e 33.

Assim, o desafio do teatro popular era repostado em cena em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como a do Forja recolocavam, para pesquisadores e para os próprios movimentos sociais, a questão de uma outra teatralidade, de uma outra estética e — por que não dizer? — de uma outra forma de intervenção nos movimentos populares.

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. Desde o final do século XIX, surgiram tanto experiências de popularização do espetáculo teatral, entre as classes trabalhadoras, como iniciativas dos próprios trabalhadores ligados às associações, clubes, sindicatos e/ou partidos, no sentido de desenvolver um teatro de operários para operários.

Na Alemanha e na França, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Homens de teatro como Romain Rolland destacaram, em seus escritos, diversos níveis de discussão que iam do espaço cênico ao texto, procurando configurar objetivamente um *projeto de teatro popular*. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.²

Voltando a atenção, por exemplo, para o teatro americano da primeira metade do século XX, pode-se recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa — num dos seus mais importantes trabalhos³ —, recupera o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o *Artef* (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e *Group Theatre* (1931) mostravam não apenas as suas ligações com os anarquistas, socialistas e comunistas — incluindo aí alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda — como também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.

Teatro e política, teatro e propaganda, teatro social e teatro engajado são algumas referências de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX.⁴ Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ela é representada. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado, na década de 1960, nos Estados Unidos, o autor lembra que o fenômeno teatral por si só é subversivo: *onde quer que ‘duas ou três pessoas se reúnem’, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. (...) A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças.*⁵

Segundo Dias Gomes, num artigo de 1968, *o teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido (...).*⁶ Por isso, no seu entendimento, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964. Afinal de contas, desde Anchieta — *o nosso primeiro dramaturgo* —, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, par-

² Ver COPFERMANN, Émile. *O teatro popular: por quê?* Porto: Portucalense, 1971, e GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

³ Ver COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin, 2001.

⁴ O chamado teatro político inclui Piscator e Brecht, sem falar que o teatro da crueldade de Artaud poderia, no limite, ser enquadrado sob essa mesma designação. Sobre o conceito de teatro político, ver WILLIAMS, Raymond. *El teatro como foro político*. In: *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

⁵ BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p. 178. Sobre o ativismo dos grupos teatrais engajados, na América dos anos de 1960, ver GARCIA, Silvana e GUINSBURG, Jacó. De Büchner a Bread & Puppet: sendas do teatro político moderno. In: SILVA, Armando Sérgio da (org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

⁶ GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 10 (grifos do autor).

⁷ Cf. *idem, ibidem*, p. 13, 15 e 17 (citação da p. 13).

⁸ Sobre teatro operário no pré-1964, ver, entre outros trabalhos, LIMA, Mariângela Alves de e VARGAS, Maria Theresa. Teatro operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni. *Liber-tários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, e CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

⁹ O termo “independente” origina-se de países da Europa e da América Latina, onde a organização teatral se dá em moldes diferentes dos nacionais. Ver DOSIO, Célia. *El Payró: cincuenta años de teatro independiente*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

¹⁰ Sobre os “independentes”, ver GARCIA, Silvana, *Teatro da militância*, op. cit., VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 3. ed. Santos: Cofenata, 1981, e MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

¹¹ Ver, a esse respeito, PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado em História Social) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2002.

te do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isto significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamavam não-engajados ou apolíticos, na verdade, acabam assumindo uma posição também política.⁷

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos, conjunto este que sofreu um violento revés com o golpe militar e particularmente após o AI-5 em 1968.⁸

A partir daquele momento, para inúmeros grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial — o “teatrão” — e ao regime político. Podem-se detectar inclusive algumas expressões para essa forma de agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.⁹

Neste texto, abordo o significado político-cultural de dois grupos de teatro — Ferramenta (1975-1978) e Forja (1979-1991) — constituídos por dirigentes sindicais, trabalhadores da base operária e por um ator e diretor de teatro. Enfatizo, como características fundamentais desses grupos, o perfil militante, a opção pelo trabalho coletivo e a atuação na periferia.

Pensando no campo da cultura, particularmente no teatro, 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 da Igreja Católica. 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.¹⁰

Além da fábrica

No início dos anos de 1970, em São Bernardo do Campo, os dirigentes sindicais ligados ao Sindicato dos Metalúrgicos dirigiam sua atenção para atividades de formação articuladas à comunicação, à educação e à cultura¹¹ — prática vivenciada por outros sindicatos e associações de trabalhadores em diferentes lugares no Brasil durante o século XX e noutros países desde o final do século XIX.

A respeito delas, importa destacar três questões. Primeiro, a emergência do chamado “novo sindicalismo” no ABC deve ser entendida como um entrecruzamento da política e da cultura nos anos 70 e 80. Depois, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido como uma construção apenas dos sindicalistas, mas sim como uma operação que abrange práticas e representações de múltiplos personagens, como sindicalistas, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias — incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) —, ex-presos políticos e artis-

tas. Por fim, no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós-64, autores como Maria Hermínia Tavares de Almeida e Eder Sader¹² focalizaram o “novo sindicalismo” como um movimento eminentemente político, ou seja, dentro do marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, reivindicação por alteração da estrutura sindical e contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito de greve, ao mesmo tempo em que excluía a cultura como peça também fundamental nesse jogo.

Assim, desde 1971, os sindicalistas reservavam espaço no jornal da entidade para noticiar as atividades culturais. Na edição n. 1 da *Tribuna Metalúrgica* (TM), que circulou em julho, os assuntos estavam dispostos em colunas relativas aos problemas econômicos, políticos, sociais e culturais. O nome da primeira coluna cultural era Recreação e Esporte. A tônica era o futebol, com destaque para a fundação do Grêmio Esportivo Metalúrgico e para os piqueniques. Em março de 1972, estrearam a seção Bilhete do João Ferrador e a coluna Recreação, Cultura e Esporte¹³, que, além de futebol e passeios, enfatizava fatos históricos, procurando explicá-los para os trabalhadores metalúrgicos.

Em 1975, a TM veiculava o artigo *O teatro está perto de você*, sobre o Grupo Ferramenta de Teatro, ligado à escola de madureza do sindicato, o Centro Educacional Tiradentes (CET), então coordenado pelo professor de Física, José Roberto Michelazzo, recém-saído da prisão — estava detido por conta de suas ligações com a Ala Vermelha. Cabe mencionar que era significativo o número de professores do CET vinculados a organizações clandestinas de esquerda, como Ação Popular (AP), Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Convergência Socialista (CS), Ala Vermelha e a dissidência do PC do B.

Os alunos-operários do Centro reclamavam por uma atividade que estimulasse ainda mais a leitura de textos e livros. As atuações do Ferramenta deram resposta a esta reivindicação. O grupo se apresentou pela primeira vez em 9 de abril de 1975 no sindicato, como noticiado na TM, e, em seguida, no dia 20 do mesmo mês e no mesmo lugar, participou da festa de posse da nova diretoria eleita para o triênio 75/78, quando foram realizadas diversas atividades, dentre elas um baile e show musical. E mais, encenou duas comédias escritas por Martins Pena em 1845, *O caixeiro da taverna* e *Quem casa quer casa*. A edição n. 28 do jornal TM ressalta que a representação foi feita pelo grupo formado e mantido pelo sindicato e constituído por associados da entidade, como parte das suas atividades culturais.¹⁴

Entre os anos de 1975 e 1978, o grupo apresentou textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún e Ariano Suassuna. Os alunos metalúrgicos do CET — afinal, a iniciativa do grupo de teatro veio de dentro da escola —, ajudados por José Roberto Michelazzo, leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, *passado e presente em um*¹⁵. Ao iniciarem as leituras em voz alta dos textos teatrais dos séculos XIX e XX, estes leitores teatros do CET compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao *passado e presente em um* de Brecht, o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em um determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo. E mais: ao apresentarem as

¹² Ver ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. O sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas. *Debate & Crítica*, n. 6, São Paulo, 1975, e SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

¹³ O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete. Outros foram criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra. Ver TM, n. 1, 1971, p. 7, e n. 8, 1972, p. 4 e 5.

¹⁴ Ver TM, n. 28, 1975, p. 5. Segundo o jornal, o teatro de Martins Pena, embora de uma época bem diferente da nossa, retrata problemas e situações muito comuns nos dias de hoje, as ‘críticas’ são feitas de maneira bem cômica, sendo que o espectador tem diante de si cenas que o farão rir muito, enquanto que lhe é apresentado um problema que faz parte de seu mundo. *Idem*, *ibidem*, p. 7.

¹⁵ BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 233.

¹⁶ Depoimento concedido à autora em 2001. No final da década de 1970, Expedito Soares Batista — atualmente advogado do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC — trabalhava como controlador de qualidade junto à linha de montagem na fábrica da Arteb.

¹⁷ Ver BATISTA, Expedito S. *Eles crescem e eu não vejo*, 1977 (texto datilografado), e *TM*, n. 40, 1977.

¹⁸ Ver DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 184.

peças, instigavam à incorporação de novos significados, à medida que a platéia operária colocava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a platéia no Brasil dos anos 70. Os temas abordados — teóricos e ideológicos — eram, entre outros: a estrutura moral e econômica da sociedade, os embates pelo poder e pelo capital, as pequenas negociatas, a exploração do operário, o caráter do processo da revolução, os aspectos do subdesenvolvimento, o ideal de justiça e liberdade.

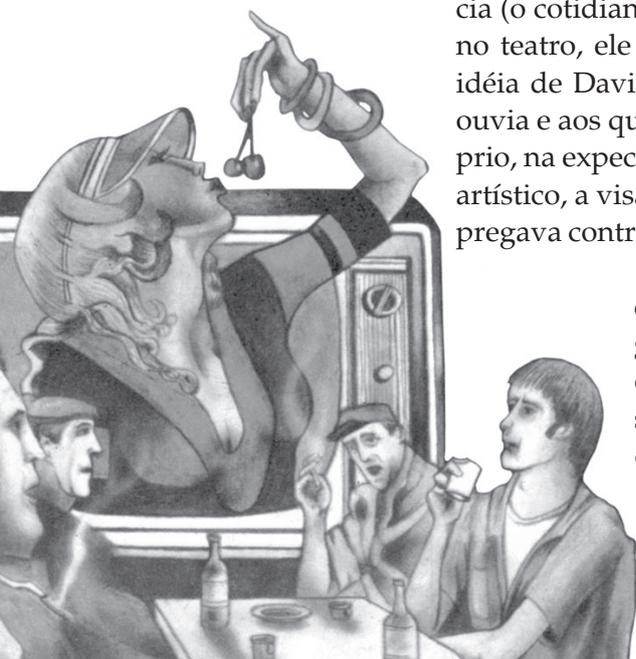
Em 1977, o Grupo Ferramenta de Teatro apresentou o *Jogral 1º de Maio*, com repertório que incluía trechos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e a “Canção do subdesenvolvido”, Carlos Lyra e Chico de Assis, e exibiu também a peça de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*. No mesmo ano, um ex-aluno do CET e ex-integrante do Ferramenta, Expedito Soares Batista, se pôs a escrever *Eles crescem e eu não vejo: eu resolvi escrever uma peça que tratasse dos nossos problemas. Por que não? Resolvi me afastar do grupo e me dedicar apenas a escrever o texto. Ninguém acreditou que fosse dar certo*.¹⁶

A peça teatral *Eles crescem e eu não vejo* tem como mote o retrato da vida cotidiana dos operários. O texto possibilita uma mediação, um canal de acesso, principalmente ao “clima” do dia-a-dia na fábrica e mesmo fora dela. O título foi inspirado na campanha contra a hora-extra promovida pelo sindicato. Enquanto isso, o sindicato promovia um debate operário sobre horas-extras, procurando, portanto, construir diferentes canais de comunicação com os metalúrgicos.¹⁷

A imagem que Batista apresenta da vida cotidiana dos operários é a de uma situação imutável. De madrugada até a noite, do início da peça ao seu final, “nada” acontece. Os seus companheiros de trabalho se limitam a reproduzir as suas relações de produção monotonamente, sem aparentar nenhuma esperança. Eles parecem conformados com o seu destino. Os operários estão aniquilados pelas horas-extras de trabalho, pela disciplina fabril, e “nada” fazem para tentar mudar o curso dos acontecimentos.

Aluno do CET em 1977, Batista, que freqüentava os cursos de cinema ministrados por Renato Tapajós no departamento cultural do sindicato e assistia às apresentações de peças em São Paulo, escreveu sobre o que falava mais de perto à sua sensibilidade, ou seja, precisamente sobre aquilo que estava impregnado de experiência vivida. Ao cruzar essa experiência (o cotidiano fabril e doméstico) com as novas experiências na escola e no teatro, ele não era um *receptor passivo*. Era, antes, lembrando aqui a idéia de Davis¹⁸, *usuário e intérprete ativo* dos textos impressos que lia e ouvia e aos quais também ajudava a *dar forma*. Ao produzir um texto próprio, na expectativa de falar do seu universo, Batista expressava, no plano artístico, a visão dele e de um grupo de sindicalistas de São Bernardo que pregava contra a hora-extra.

Nesta perspectiva de análise, o fato de o CET ser mais do que uma escola de madureza tradicional e de abrigar um grupo de teatro colaborou para a instituição de um campo de circulação de experiências e trocas entre alunos e professores — vários incentivavam a politização e a formação daqueles para os quais dirigiam suas aulas. E este complexo



processo de ensino-aprendizagem se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Ferramenta. A platéia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construíam novas cenas, com diferentes discursos que realizavam a intertextualidade do já dramatizado. Aí então se expressava também o aprendizado do madureza.

Muitos dos textos e das atividades desenvolvidas no CET tinham um caráter de intervenção social. A peça de Batista — um esforço de fabricação da escritura —, ao relatar o cotidiano doméstico, no qual não era possível acompanhar o crescimento dos filhos, e o cotidiano da disciplina fabril, unia as vivências pessoais do autor às da platéia operária, movimentando-as. A produção do texto, ao deixar de apontar para um final fechado, permitia que o público “escrevesse” diferentes finais. Exatamente porque assistir significava articular, estabelecia-se um processo de interação dialética que implicava uma atividade mental à medida que envolvia o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações. Ettore Scola, ao se pronunciar sobre por que deixa suas histórias em aberto, defende que *é o público que deve concluí-las. Um filme não tem o poder de mudar uma realidade, mas pode convidar ao questionamento. Esta, para mim, deveria ser a função do cinema. Por isso prefiro não ter finais muito fechados, nem heróis*.¹⁹

O encerramento das atividades do CET, que incluíam o curso de madureza, o supletivo e o Grupo Ferramenta de Teatro, aconteceu num período de mudança na situação política e sindical no país. Em fins da década de 70, com a progressiva “abertura democrática”, a organização do movimento de trabalhadores passou a enfatizar a criação das comissões de fábrica, os cursos de formação, a profissionalização de mais diretores, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais. A escola tinha esgotado sua importância de meio auxiliar do movimento, mas a classe operária insistiu em resgatar pelo menos parte dela: a atividade artístico-cultural.

No final de 1978, um grupo de metalúrgicos (alguns remanescentes do extinto Grupo de Teatro Ferramenta) se reuniu para falar de teatro. Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, convidado para participar dessa reunião, desembarcou em São Bernardo com a missão de ajudar a estruturar um novo núcleo operário-teatral.

O primeiro trabalho desse grupo de trabalhadores foi produzir uma peça que pudesse ajudá-los no esclarecimento e na mobilização da categoria em torno do contrato coletivo de trabalho, que era o eixo principal da campanha salarial. Baseado em entrevistas, Tin Urbinatti escreveu um esquete curto, *O contrato*, que, em menos de um mês, foi montado e apresentado no sindicato e em bairros da cidade.²⁰

Formou-se assim o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. A perspectiva era *juntar as pessoas de uma categoria para fazer teatro e ao mesmo tempo trazê-las ao sindicato — que era considerado por muitos um “local perigoso”. Simultaneamente criar uma outra forma de atingir a consciência do trabalhador, que não era o panfleto do sindicato, o discurso político, econômico ou qualquer outra coisa assim. Mas mediante a abordagem artística — “outro canal”*.²¹

O grupo tinha definido alguns de seus propósitos: *atuar no sindicato,*

¹⁹ Entrevista de Ettore Scola concedida a Francesca Angiolillo e publicada sob o título O espelho trincado de Ettore Scola pelo jornal *Folha de S. Paulo*, 07 set. 2001, p. 9.

²⁰ Cf. URBINATTI, Tin, *Pensão Liberdade: uma criação coletiva*. In: Grupo de Teatro Forja, *op. cit.*, p. 10. A peça *O contrato* aborda a importância de um contrato coletivo entre trabalhadores e patrões. O enredo cruza diversas situações, como a festa de comemoração pela vitória dos “candidatos populares” do então Partido do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o clima reinante no sindicato e na fábrica e o cotidiano da casa de um operário. Ver URBINATTI, Tin. *O contrato*, 1978 (texto datilografado).

²¹ Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31 jan. 2001. Tin Urbinatti foi o diretor do Grupo Forja e assessor do Departamento Cultural do Sindicato de São Bernardo entre os anos de 1979 e 1986.

²² URBINATTI, Tin, *Pensão Liberdade*, *op. cit.*, p. 10. O teatro de criação coletiva tem como referências importantes, grupos como o *Bread and Puppet Theatre* (1962), o *Théâtre du Soleil* (1969), *La Candelária* (1966) e o Teatro União e Olho Vivo (1969). Cf. GARCIA, Santiago. *Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Hucitec, 1988.

²³ A estréia do Grupo Forja ocorreu no dia 9 de março de 1980, no auditório do sindicato, com a encenação da peça *Pensão Liberdade*. Cf. *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 7 mar. 1980, p. 1. e *TM*, n. 56, 1980, p. 8.

*nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato.*²²

O universo cultural dos metalúrgicos começava a ser discutido por eles mesmos, incentivados por textos e práticas do cotidiano, que eram incorporados à imaginação e à engenharia teatral. Desse modo, o Grupo Forja — formado por vinte trabalhadores — partiu para a leitura, seguida de debate, de artigos dos jornais da grande imprensa e de alguns trabalhos de Octavio Ianni e Luiz Flávio Rainho.

O primeiro texto coletivo do grupo Forja, *Pensão Liberdade*, destaca diversos problemas e tipos humanos como o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura-greve, o vacilante, o conselheiro, o reacionário, a balconista que se prostitui, a mulher reprimida pelo marido — o “chefe da casa” —, a mulher que luta para mudar o que está errado e os governantes que aparecem por meio de um aparelho de televisão.

A dimensão cultural, entendida como parte significativa da vida, foi adquirindo, para os atores metalúrgicos de São Bernardo, um sentido especial, a partir do qual o teatro passou a ser de fundamental importância para a formação, a união, a conscientização e a organização deles em todas as suas lutas.

Essas trocas culturais em uma sociedade classista (massificada) apresentam-se para os sindicatos e os ativistas como uma maneira de se apropriar daquilo que é desde cedo recusado a eles. Os trabalhadores iam, progressivamente, se dando conta da potencialidade e da riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo começaram a perceber que a cultura não podia ser entendida apenas como um suporte utilitarista, pois a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores deve se conectar à sua luta constante no interior da sociedade capitalista.

O Grupo Forja realizou uma pré-estréia da peça *Pensão Liberdade* para os parentes dos atores, os membros da Comissão de Salário e alguns diretores do sindicato. Depois da apresentação, houve uma discussão e dali surgiram algumas idéias e sugestões que foram introduzidas na peça. O enredo de *Pensão Liberdade* mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário no dia-a-dia em uma pensão. Os temas focalizados são a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, a escola, o sindicato, a assembleia, a greve e o piquete.

Desse modo, o pano de fundo da peça é a ausência de liberdade, a falta de liberdade política, a falta de liberdade dentro de casa, na educação dos filhos, a opressão que subjuga a mulher na sociedade, a intolerância, a repressão pura e simples aos homossexuais e a violência como método para exterminar a prostituição, escamoteando as verdadeiras causas do problema.

Em março de 1980, o *Suplemento Informativo da TM* lançava o personagem *Sombra*, que denunciava as irregularidades existentes nas fábricas. As notícias da Ford, da Brastemp e da Volks dividiam espaço com as do Fundo de Greve e as do teatro.²³ As lideranças sindicais, ao promoverem as atividades do departamento cultural e apoiarem as investidas teatrais dos trabalhadores, procuravam construir laços sólidos com a sua categoria.

Em abril de 1980, os metalúrgicos do ABC entraram em greve. No mesmo mês, o Tribunal Regional do Trabalho decretou a ilegalidade do movimento e posteriormente a intervenção no sindicato. O Forja continuou apresentando a peça nas ruas e nas praças de São Bernardo. O cenário misturava os atores operários, trabalhadores, policiais, cães, cavalos, bombas e cassetetes. Enquanto alguns encenavam o texto, outros corriam da polícia, entregavam alimentos, boletins (nas ruas e fábricas), faziam piquetes, pichavam muros, corriam atrás de documentação de presos, sempre com a perspectiva de incentivar e trazer os metalúrgicos, os parentes, os amigos para a luta política.

Em 1981, foram apresentados dois trabalhos: *Operário em construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvsky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo, e uma peça de teatro de rua, *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*.²⁴ Estas peças eram encenadas nos bairros da periferia e na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, nos locais onde a diretoria cassada em 1980 realizava as assembleias da campanha salarial de 1981. Sem a sua casa, sua oficina de trabalho, representada aqui pelo sindicato, os operários utilizavam o espaço do Fundo de Greve.

Para Tin Urbinatti, o Forja cumpria seus objetivos: 1. *fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores* e 2. *cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade*.²⁵

O ano de 1982 começou com o anúncio, no *Suplemento*, de um grande show-baile com Gonzaguinha no conjunto Vera Cruz. Ainda no mês de janeiro, ocorreram a 1ª Feira de Cultura Operária Popular e o baile de verão no sindicato. Simultaneamente, estava sendo agilizada a campanha salarial de 1982, e o jornal mais uma vez serviu para mobilizar os trabalhadores. *O robô que virou peão* foi a peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do sindicato nas assembleias da campanha — um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas à base de mímica e gestos.²⁶

O Grupo Forja materializou, nesse trabalho, alguns personagens como *João Ferrador*, o *Patronildo* e o *Sombra*, que até então eram apenas estampados nos jornais e boletins do sindicato ou nas camisetas do Fundo de Greve. Desse modo, *o trabalhador via na sua frente o João Ferrador, o Sombra, ou o Patronildo, os quais vinham cumprimentá-lo. Personagens que até então eram apenas imagens que estavam em seu pensamento, em sua memória, na sua cultura de peão do ABC*.²⁷ Ao discutir a robotização nas fábricas, o Forja apresentava, nas cenas finais, os operários e o robô mandando o patrão para *o olho da rua*; inclusive, no início da peça, os operários levavam o *novo companheiro* para uma pescaria, colocando um enorme coração no peito do robô.²⁸

Em 16 de outubro de 1982, o Forja estreava uma nova criação coletiva: *Pesadelo*. Escrita e dirigida pelos operários, a peça examina o problema do desemprego em plena recessão da década de 1980. O grupo definiu o tema a partir de uma série de leituras e de debates de peças como *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória*, de Dias Gomes, *O crucificado*, de Consuelo de Castro, e *O braço forte*, co-autoria de Tin Urbinatti (além de um conto do mesmo autor, intitulado *Pata, espada e bala*).

A peça *Pesadelo* situa, portanto, em primeiro lugar, a angústia provocada pelo desemprego entre os trabalhadores. A ação se passa em três planos. Ao fundo, fica uma seção da fábrica, cenário permanente dos diálogos dos trabalhadores. No segundo plano, o espaço onde acontecem

²⁴ *A Greve de 80* foi escrita especialmente para auxiliar a diretoria cassada do sindicato na campanha salarial de 1981. O esquete apresentado pelo Forja recuperava a questão da luta contra a Lei de Segurança Nacional (LSN), a greve de 1980, a intervenção no sindicato, a repressão, o 1º de maio de 1980 e o enquadramento dos líderes sindicais na referida lei. A LSN era personificada num boneco (semelhante ao Judas malhado no sábado de aleluia), que no final de cada apresentação era totalmente destroçado e incendiado pelos presentes. Cf. *Suplemento*, 22 jan. 1981.

²⁵ URBINATTI, Tin. *Pesadelo*: um processo de dramaturgia. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 15 e 16.

²⁶ Consultei *Suplemento*, 17 mar. 1982 e *Suplemento*, 3 fev. 1982.

²⁷ URBINATTI, Tin. *Pesadelo*: um processo de dramaturgia, *op. cit.*, p. 78.

²⁸ Ver *O robô que virou peão*. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*, *op. cit.*

²⁹ *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, n. 450, nov. 1982, p. 1.

³⁰ Cf. *Suplemento*, n. 513, mar. 1983.

jogo de truco e as assembléias, reuniões da comissão de fábrica e com o presidente da fábrica. No primeiro plano (próximo ao público), a casa do operário José.

O universo ficcional é abrangente, na medida em que registra o operário na fábrica, na família, nas assembléias, nas reuniões de amigos, no diálogo com o patrão. A trama faz um levantamento amplo das questões fundamentais para o trabalhador. Assim, por intermédio do operário José, despontam a luta diária na fábrica e no sindicato, a constituição de uma comissão de fábrica, a luta contra o desemprego, o monólogo do operário com a máquina — como ela faz parte de sua vida —, a relação familiar, a luta apenas individual, o contraponto entre o patrão e o líder operário, e o laço campo-cidade na figura do camponês Júlio, perseguido e torturado pela polícia. A televisão aparece mais uma vez — a exemplo de *Pensão Liberdade* — sendo satirizada, ao se buscar, ao mesmo tempo, denunciar o seu uso massificador desse meio de comunicação. Por sinal, o final da peça mostra o locutor de um programa de televisão enfocando a *história triste de um trabalhador honesto, chefe de seção* que se matou.

Como se constata, as duas peças, *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*, focalizam, entre outros assuntos, a luta na fábrica e fora dela, o desemprego, o sindicato, a greve, o piquete, a figura do fura-greve, o arrocho salarial, a autonomia e a liberdade sindical, as comissões de empresas, os delegados sindicais e o contrato coletivo de trabalho, enfim, múltiplos pontos de vista sobre realidade(s) dos trabalhadores e várias identidades em cena.

Em outubro de 1982, o Grupo de Teatro Forja, representando a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema, participou do II Festival de Teatro Amador do ABC, promovido pela Prefeitura de Santo André. Para a felicidade do grupo e do próprio sindicato, *Pesadelo* obteve a maioria dos prêmios. Recebeu troféus por melhor espetáculo, melhor cenário, melhor ator coadjuvante e melhor atriz coadjuvante, além de medalhas de menção honrosa para Jonas Francisco dos Santos e José Carlos Barbosa (pelo trabalho de ator), para Tin Urbinatti (direção) e para os figurinos. O *Suplemento* fez questão de destacar que os troféus e as medalhas estavam em exposição no sindicato: *com esse feito do Forja, a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema dá demonstração de que é capaz de produzir não só dentro da fábrica, mas também de fazer a sua cultura. A cultura do trabalhador, feita por ele mesmo.*²⁹

A peça *Pesadelo* ficou em cartaz no sindicato até dezembro daquele ano e foi retomada em janeiro de 1983, encerrando o ciclo de apresentações no mês seguinte. Assim, entre os anos de 1983 e 1984, os líderes sindicais de São Bernardo continuaram apostando todas as suas fichas nas atividades culturais, especialmente no grupo de teatro. Durante a campanha salarial de 1983, por exemplo, na tentativa de mobilizar ainda mais a categoria, o sindicato promoveu, em uma assembléia na Vila Euclides, apresentação do Forja com a peça *Brasil S.A.* — uma sátira do acordo com o FMI e do gordo (Delfim Neto) e seus *capangas*.³⁰

Já em 1984, o Forja exibiu duas peças de palco: *Operário em construção*, na sede sindicato, e *Pesadelo*, no Teatro Elis Regina em São Bernardo. Também foram encenadas duas peças de rua, *Diretas volver* e *CIPA*, que focalizavam temas candentes para a campanha salarial e para o próprio sindicalismo: a importância da Comissão Interna de Prevenção de Acidentes (CIPA) nas fábricas e das eleições diretas para presidente da Repúbli-



ca. Seguindo uma perspectiva adotada desde a criação do grupo, aliava-se à produção de esquetes mais simples, visando à campanha, a elaboração de peças artisticamente voltadas para um universo mais rico culturalmente.³¹

No decorrer de 1985, além das múltiplas atividades culturais propostas pelo sindicato (festas, bailes, shows, ciclo de cinema e ciclo de debates), o grupo continuou apresentando *O operário em construção* e as peças *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Boi constituinte*, esta composta de duas danças populares brasileiras, o boi-bumbá e a congada. Focando a Constituinte, o espetáculo evidencia, por meio da evolução de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta diária.³²

Entre 1986 e 1987, o Forja prosseguiu atuando no sindicato e em outros espaços. Nos dias 4 e 5 de abril de 1987, marcando os oito anos de atividades do grupo, foi encenada *A revolução dos beatos*, escrita por Dias Gomes e ambientada na década de 1920 na cidade de Juazeiro no Ceará. Trata dos milagres do Padre Cícero e interpreta como essa crença do povo no “padrim” foi utilizada para eleger políticos da época.³³

A partir de 1988, uma intensa programação de peças de outros teatros da região movimentou o já agitado cosmo de trabalho e luta operária no ABC. Ao mesmo tempo em que o departamento cultural incentivava a formação de um novo grupo de teatro do sindicato — com a dissolução do Forja, por conta das divergências entre os trabalhadores e os dirigentes —, abria-se espaço para grupos como Um Certo Quadro Negro, Renascença, Oikoserгон e Calango.³⁴ Neste contexto, importa recordar o discurso das lideranças sindicais de São Bernardo:

*O trabalhador, no seu cotidiano, escreve poesias, faz música, pinta, faz escultura, enfim, produz arte. Temos que captar isto como forma de resistir ao que é imposto pelos meios de comunicação burgueses. (...) É preciso priorizar a questão cultural como formadora de consciência política e que possibilite ao trabalhador entender o seu papel no processo de transformação.*³⁵

Com um público médio de 150 pessoas nas apresentações teatrais, o departamento cultural investiu na capacidade dos trabalhadores de desenvolver arte dramática e buscou assegurar o acesso deles às manifestações culturais, bem como criar espaço para montagem e exibição.

Paralelamente, em 1991, o Grupo de Teatro Forja retornava com a peça *Águia do futuro*, questionando o futuro da humanidade, mostrado a partir do cotidiano de uma família.³⁶ Mais uma vez, arte e diversão no sindicato, na fábrica ou em outros espaços com os quais o Forja se acostumou no decorrer da década de 1980.

Os trabalhadores em cena

O Forja — assim como o Ferramenta — acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias e noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como

³¹ Cf. *Suplemento*, n. 669, maio 1984.

³² Cf. *Suplemento*, n. 826, maio 1985 e *Suplemento*, n. 841, 843 a 845 e 847, jun.-jul. 1985.

³³ Cf. *Suplemento*, n. 1129, abr. 1987.

³⁴ Ver *TM* entre os anos de 1988 e 1991.

³⁵ *Resoluções do 6º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema*, São Bernardo do Campo, 1991, p. 22.

³⁶ *TM*, n. 1863, 05 mar. 1991, p. 2.

³⁷ IANNI, Octavio. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 138.

³⁸ Ver PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro, *op. cit.*, e IANNI, Octavio. Teatro operário, *op. cit.*

³⁹ MAGALDI, Sábado. Em *Pesadelo*, a presença do sadio teatro popular. *Jornal da Tarde*, 30 out. 1982.

lembra Octavio Ianni, *a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural*.³⁷

A tentativa de manter um grupo de teatro vinculado ao sindicato não foi uma tarefa fácil. Criar as chamadas condições concretas esbarrava numa série de entraves, tais como a falta de hábito de leitura, problemas de ordem pessoal, membros do grupo que apareciam nos ensaios e/ou reuniões de ressaca, maldormidos ou mesmo alcoolizados, falta de disciplina, autoritarismo dos dirigentes sindicais (e mesmo dos coordenadores), sem falar da dificuldade em formar platéia.

É possível afirmar que o que unia e fortalecia tanto o Ferramenta como o Forja era a presença constante de coordenadores profundamente identificados (por diferentes laços) com a questão da cultura. No caso, José Roberto Michelazzo e Tin Urbinatti levaram adiante, aos trancos e barrancos, a idéia de socializar textos teatrais entre os operários do ABC. Se o Ferramenta estava muito ligado à escola do sindicato e à montagem de peças de autores respeitáveis, por outro lado, o Forja se distinguia especialmente pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembléias e nos bairros) e na assessoria a grupos locais, não deixando de lado a montagem de peças que interessavam diretamente ao grupo, como, por exemplo, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos, como uma forma de intervenção social e ficcional, ao chamado trabalho cultural de libertação dos trabalhadores. Tendo como marca registrada o entrecruzamento entre o sindicato, a militância e o universo cultural, o Forja ousou muito na criação e na invenção teatral.

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 e Octavio Ianni, ao se referirem às experiências do Forja, destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.³⁸

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. Para o crítico Sábado Magaldi, existia uma intenção de *valorizar o veículo da arte. (...) [Distante] das exaltações de sentimentos, de idéias demagógicas, de proselitismo que apenas afugentam qualquer público. (...) Sente-se sem medo de equívoco, a presença do sadio teatro popular*.³⁹

Para Tin Urbinatti, a intenção era realizar um trabalho de formação

de gente que conhecesse um mínimo de estética, um mínimo de dramaturgia para poder, sim, aí sim, fazer um trabalho revolucionário. De criar no meio operário, de criar nas comunidades. Desenvolver um trabalho cultural teatral artístico. O Forja contribuiu para o avanço da consciência, não só para o grupo e para as pessoas que usufruíam desse trabalho produzido mas, sobretudo, na relação dinâmica que foi de diretores recém-saídos da fábrica que nunca tiveram acesso a uma discussão temática sobre cultura, teatro e de repente tiveram que se deparar com coisas assim. Desde romper com aquele preconceito de que o

*teatro é uma coisa de veado, teatro é uma coisa para puta... até encarar que o teatro pode ser feito e utilizado como auxiliar do processo revolucionário, no processo de consciência. A semente plantada pelo Forja na cabeça de vários metalúrgicos, peões, diretores e peões escritores-poetas é responsável pelo grande crescimento que teve em termos humanos da diretoria do sindicato, dos caras do grupo, da categoria em si. (...) Quem viu, eu acho que se transformou muito.*⁴⁰

Os atores operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), 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.

Na avaliação de alguns membros do Forja, feita em 1983, era surpreendente o que acontecia com a vida dos trabalhadores ao se integrarem ao grupo.

Está bem claro na minha cabeça é que um peão hoje faz 10 a 12 horas de trabalho, e ainda deixa seu sábado e domingo para fazer teatro. Isto mostra a capacidade dele.

*Uma coisa fundamental ao meu ver e uma grande vitória, é tirar o peão da frente da televisão.*⁴¹

É talvez uma das coisas mais espantosas que já vi. O crescimento do entendimento das pessoas sobre a sua realidade. O desenvolvimento de capacidades artísticas que de outra forma passariam despercebidas. O companheirismo do dia-a-dia, as discussões, o fazer junto coisas práticas, estudos, o lazer, enfim tudo que vai fazendo tomar forma a consciência de ser um trabalhador do lado dos trabalhadores, um artista em prol de uma arte conseqüente.

*Na prática os objetivos que tínhamos desde o começo, acompanhar as campanhas salariais com um esquete, de assessorar outros grupos que tivessem necessidade, de fazermos trabalhos mais bem elaborados, peças de palco, de colaborarmos o máximo possível na formação de consciências política e culturalmente voltadas para o trabalhador, enfim, essas coisas e outras, relacionadas com a luta pela liberdade, nós temos conseguido em certa medida. Porque o retorno dos resultados desse trabalho em geral é melhor do que esperávamos. Mas temos a consciência que é ainda pouco. É preciso mais gente fazendo isso. É preciso ainda, que mais pessoas tenham clara a importância de todas as manifestações culturais.*⁴²

*Vi com meus próprios olhos no término das cenas dezenas de amigos meus sensibilizados pelas emoções. Fiquei contente e emocionado também. No dia seguinte lá na fábrica, aí é que eu senti como o teatro muda a cabeça dos seres humanos. O pessoal não discutia, como normalmente faz, sobre o futebol, churrascada ou Sílvio Santos. Mas sim sobre os personagens da peça Pesadelo.*⁴³

Militância, arte e política

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cor-

⁴⁰ Depoimento concedido à autora em 31 jan. 2001.

⁴¹ SAMPAIO, Jorge. *Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja*, 24 jun. 1983 (texto datilografado).

⁴² MORAES, Sônia. *Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja*, op. cit.

⁴³ SILVA, Darcy L. da. *Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja*, op. cit.

⁴⁴ Ver GARCIA, Silvana. *Teatro da militância, op. cit.*, e PACHECO, Tânia. *Teatro alternativo em 70: a luz no final do túnel*. In: MELLO, Maria Amélia (org.). *Vinte anos de resistência: alternativas da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

⁴⁵ Ver URBINATTI, Tin. *O trabalho de assessoria a outros grupos de teatro, s/d*, (texto datilografado).

⁴⁶ Sobre o teatro de periferia em Fortaleza, na década de 1970, ver SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: uma forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

⁴⁷ URBINATTI, Tin. *Grupo de Teatro Forja: cultura e sindicalismo*, 05 abr. 1984, p. 2 (texto datilografado).

⁴⁸ URBINATTI, Tin *apud Anais do II Congresso de História da Região do Grande ABC*. São Bernardo do Campo: Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 1992, p. 300.

⁴⁹ 1º Congresso dos Metalúrgicos do ABC – Resoluções, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993, p. 25.

ção-Truques, Traquejos e Teatro, o Ferramenta, o Forja, o Tá na rua, 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.

Os principais aspectos que aproximavam esses grupos entre si — não desconhecendo suas singularidades — eram: produção 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.⁴⁴

Como já foi mencionado anteriormente, os espetáculos teatrais, seguidas de debates, do grupo Ferramenta ocorriam no próprio sindicato de São Bernardo. Já no caso do Forja, os integrantes do grupo, após a apresentação de cada peça (de palco e/ou rua), promoviam debates tanto no sindicato como noutros sindicatos e em diferentes bairros do ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar idéias sobre os textos encenados.

A partir daí, houve um crescente interesse dos trabalhadores em atrair mais gente que pudesse envolver-se também em atividades teatrais. Pretendiam, portanto, sistematizar um trabalho de assessoria e ajuda na formação de outros grupos. Disso resultou a constituição, a partir de 1981, de novos grupos de teatro da região: Grupo Tupi, na Vila Palmares em Santo André, Grupo Alicerce, do Sindicato de Mobiliário e Construção Civil de São Bernardo, e o Grupo Teatral do Jardim Silvina em São Bernardo. A experiência do Forja era socializada. Os problemas da comunidade eram discutidos, avaliados e o tema preparado coletivamente. A partir daí, estabelecia-se o mote da peça de teatro a ser montada. Segundo Tin Urbinatti, *além de aprendermos uma série de “macetes” para levantar um espetáculo (...) aprendemos também a luta daquela população*.⁴⁵

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.⁴⁶

Estava-se diante de uma experiência diferenciada, da qual vale recordar algumas impressões de Tin Urbinatti:

o processo é dinâmico e vai mais além, isto é, um grupo de teatro no sindicato pode atrair trabalhadores que não são mobilizados pela luta sindical propriamente dita. No Forja temos companheiros que nem sabiam onde era o sindicato, muito menos o seu significado. Hoje a maioria destes companheiros atua como militante sindical quer dentro da fábrica ou no próprio sindicato.⁴⁷

[o grupo] fez um trabalho que não estava visível, que não estava colocado de imediato, que foi a forja de elementos para a luta da classe trabalhadora. Vários elementos que passaram pelo Grupo de Teatro, hoje estão na militância política-partidária ou sindical. O Vicentinho, por exemplo, (...) foi um elemento do Grupo de Teatro, a gente nota, um grande ator. E por aí afora (...).⁴⁸

Para os metalúrgicos de São Bernardo, o empenho em desenvolver atividades culturais requeria objetivos pontuais, como *desenvolver o ser humano no seu todo, proporcionar momentos de lazer, desenvolver o intelecto, fortalecer a luta*.⁴⁹ Entretanto, é preciso não esquecer que as relações entre os trabalhadores da base, os coordenadores e os diretores sindicais estavam

marcadas tanto pela criatividade e liberdade como pela tensão e pela fogueira de vaidades. Não só no teatro, mas também nas outras experiências culturais, a exemplo da TV dos Trabalhadores (TVT), a circulação dessas iniciativas propiciaram a formação de uma importante liderança no meio operário e político. Essas relações evidenciam também outra questão candente para o “novo sindicalismo”: a instrumentalização da cultura pelo sindicato e posteriormente pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

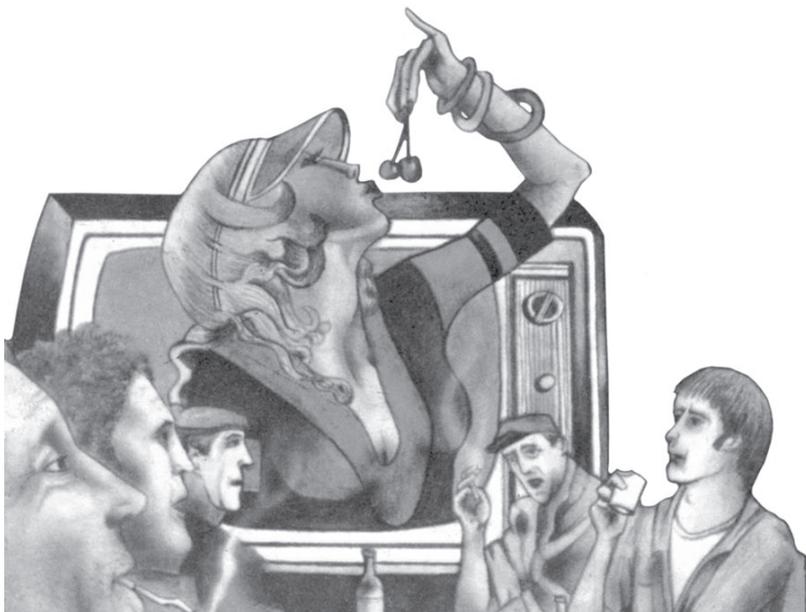
Todas as informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC, um *acervo fundamental* nas palavras de Ianni⁵⁰. Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outros personagens e noutros lugares.

E, no momento atual, ainda poderíamos falar de um teatro político? Silvana Garcia destaca — ainda que com reservas — que, apesar de tudo, não se podem excluir algumas brechas ou exemplos de exceção, mesmo com o *desmoronamento dos grandes edifícios ideológicos, a expansão da política como mera prática mercadológica, o avanço da globalização e a hegemonia dos meios massivos de comunicação*.⁵¹ Existiriam, portanto, novas condições para se produzir um outro tipo de teatro.

Para terminar, lembro um fato ocorrido em julho de 1993. Naquele ano, Susan Sontag foi a Sarajevo — patrulhada pela ONU e sob os tiros dos sérvios —, dirigir a peça *Esperando Godot* de Beckett. O cenário era desolador: uma cidade sitiada e gélida, sob constantes ataques, sem iluminação no teatro (os ensaios e as apresentações foram realizadas sob as luzes de velas), atores cansados, muitas vezes deprimidos e mal alimentados.⁵² Nada disso foi obstáculo para conter o desejo de se ter uma atividade cultural que combinasse realidade, arte e entretenimento. Ao contrário da fala inicial de Estragon, em *Esperando Godot*, que proclama *nada a fazer*⁵³, aqueles homens buscaram vencer o medo e a depressão. No Brasil, no final dos anos de 1970, sob a ditadura militar, os metalúrgicos deixavam as fábricas e iam falar de trabalho, política e sociedade em outros palcos do ABC paulista. Tudo por fazer.



Artigo recebido em agosto de 2005. Aprovado em novembro de 2005.



⁵⁰ IANNI, Octavio, *op. cit.*, p. 139.

⁵¹ GARCIA, Silvana. Teatro político: verso e reverso. *Folhetim*, n. 22, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, 2005, p. 70. Neste artigo, a autora se refere ao trabalho de dois grupos paulistas: o Teatro da Vertigem e a Cia. São Jorge de Variedades.

⁵² Ver *Esperando Godot* em Sarajevo. In: SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁵³ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 17.