

O teatro operário entra em cena: duas versões do mundo do trabalho



Grupo Forja. Tin Urbinatti à frente, vestido todo de branco.

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História e dos Programas de Pós-graduação em História e em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do CNPq e da Fapemig. Organizadora, entre outros livros, de *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. katia.paranhos@pq.cnpq.br

O teatro operário entre em cena: duas versões do mundo do trabalho

Working class theatre on stage: two versions of the world of labor

Kátia Rodrigues Paranhos

RESUMO

Durante a década de 1980 as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo (SP) estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, instituem o campo cultural como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto, pretendo abordar o significado político do grupo de teatro Forja – constituído pelos dirigentes, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro. Serão enfatizadas duas peças escritas coletivamente pelo grupo “Pensão Liberdade” e “Pesadelo”. Assinalarei como fundamental a escritura dos textos como uma intervenção social e ficcional e, ao mesmo tempo, se procurará mostrar o chamado trabalho “cultural de libertação” dos trabalhadores. Por fim, os atores-metalúrgicos vão se debruçar sobre a sua própria história como personagens de uma luta sindical e cultural travada a partir do sindicato e que ganhou rumos nacionais no cenário do movimento operário.

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

ABSTRACT

During the 1980's the union leaders of de São Bernardo do Campo (SP) had their efforts focused on mobilizing the labor workers through cultural programs, political training plans and communication projects. While trying to organize the category, they implanted the cultural field as a strategy of decisive fight during that period of time. In this text, I intend to approach the political meaning of the Forja theater group – made up of the directors, base workers and one theater actor and director. Two plays written together by the group – “Pensão Liberdade” (“Liberty Pension”) and “Pesadelo” (“Nightmare”) – will be highlighted. Fundamental characteristic such as the writing of the texts as a social and fictional intervention will be presented and at the same time the so-called “cultural liberation of the labor workers will be illustrated. Finally, the metalworkers/actors will bend over their own history as characters of union and cultural struggles, locked upon the labor union, which took on a national course in the scene of the worker's movement.

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



Entre os anos de 1971 e 1988 diversas iniciativas culturais foram desenvolvidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Haverá todo um pesado investimento na produção de jornais, no aprendizado nos congressos e na escola de madureza e supletivo, bem como na criação de

grupos de teatro, nos eventos promovidos pelo departamento cultural, e na implantação de cursos de formação e da TV dos Trabalhadores¹. Neste texto vou examinar o surgimento do Grupo de Teatro Forja e a criação coletiva de duas peças: *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*.

No final de 1978 um grupo de metalúrgicos (alguns remanescentes do extinto Grupo de Teatro Ferramenta, ligado ao sindicato durante os anos de 1975 a 1978) se reúne para falar de teatro. Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro da Ciências Sociais da USP, convidado para participar dessa reunião desembarca em São Bernardo com a missão de ajudar a montar um novo núcleo operário-teatral.

Conforme Tin Urbinatti:

*“(...)Este grupo inicialmente congregava vários elementos da classe operária aqui de São Bernardo, mas também outros elementos do comércio, outros desempregados da metalurgia e do comércio etc. E o grupo definiu como objetivos principais dois caminhos: um deles, fazer arte, não só quem está fazendo, mas também fazer para quem? Fazer para o trabalhador metalúrgico, fazer com que o trabalhador metalúrgico viesse ao sindicato não só para discutir a campanha salarial, mas também para ter um pouco de cultura, para assistir teatro, e isso simultaneamente. Há uma outra questão também: hoje até parece fácil isso, mas não é tão simples assim, vários metalúrgicos, como em outras categorias profissionais, deixam de ir ao sindicato, não vão ao sindicato por medo da repressão. Durante vários anos o sindicalismo esteve envolvido com a questão da repressão (...) sempre trataram o sindicato como um caso de polícia, quando na verdade o sindicato é um órgão legítimo de organização da classe trabalhadora e eles conseguiram depois de tantos anos de ditadura, criar no trabalhador o medo de participar do sindicato, ou de perder o emprego, ou de ser preso etc. E o grupo de teatro via nessa possibilidade uma forma de atrair o trabalhador para o sindicato, que não somente com essa questão, o ‘bicho de sete cabeças’ aí que era a questão política ou a questão salarial que não deixa de ser política também. O outro caminho era chamar a atenção do dirigente sindical, do dirigente, como na época, não existia ainda, mas depois a gente acabou colocando isso, do próprio dirigente partidário, de que a arte é necessária, como o pão de cada dia. Por quê? Porque através do trabalho artístico é que se pode ter uma reflexão além da análise política, que é uma análise artística – se é que pode dizer isso – é a impressão do ser humano sobre os inúmeros eventos que ocorrem na vida e que muitas vezes a capacidade intelectual, racional, às vezes não dá conta de entender todo esse universo. Se nós tivermos a liberdade de criação, onde o artista pode se manifestar de uma forma ampla e bem, amar sem obstáculos, o próprio dirigente sindical e o próprio dirigente partidário vão poder observar no trabalho artístico, coisas que eles não percebem de uma forma racional; porque o trabalho artístico mexe muito com as coisas do próprio subconsciente ou da própria sensibilidade que não estão racionalizadas, que nem sempre são racionalizadas e que, a partir daí pode ser um instrumento para reflexão (...). Claro que tudo isso eu estou teorizando agora, mas a gente de certa maneira caminhava por esses dois aspectos”.*²

Com o apoio da liderança sindical, que resolveu encampar e estimular a iniciativa de alguns metalúrgicos que se juntaram com o propósito de fazer teatro, estava sendo forjado um dos mais importantes grupos de teatro operário do país.

Vale aqui recordar Marcel David, em uma discussão na Escola Normal Superior em Paris, no final da década de 60:

¹ Ver a esse respeito, PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes Que Brilham: Sindicalismo e Práticas Culturais dos Metalúrgicos de São Bernardo*. 2002. 406 f. Tese (Doutorado), IFCH, Unicamp, Campinas, 2002.

² Depoimento de Tin Urbinatti em 1992, no II Congresso de História da Região do Grande ABC realizado entre 27 e 31 de julho em São Bernardo. Ver *ANAIIS do II Congresso de História da Região do Grande ABC*. São Bernardo do Campo: Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 1992, p. 299-300.

³ DAVID, Marcel. "Formação operária e pensamento operário sobre a cultura em França a partir de meados do século XIX". In: BERGERON, Louis (org.). *Níveis de Cultura e Grupos Sociais*. (Colóquio da Escola Normal Superior de Paris. 7 a 9 de maio de 1966). Lisboa: Edições Cosmos, 1974, p. 304.

⁴ DAVID, Marcel. Op. cit., p. 302.

⁵ Desenvolvi inicialmente essa idéia no texto de minha autoria, intitulado "Educação sindical em São Bernardo nos anos setenta e oitenta". *Revista de Sociologia e Política*, nº 13, Curitiba, 1999, p. 153-174.

⁶ Depoimento concedido à autora em 31-01-2001. 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.

⁷ URBINATTI, Tin apud ANAIS do II Congresso de História da Região do Grande ABC. Op. cit., p. 301.

"(...) o movimento sindical convence-se pouco a pouco de que, para permitir aos militantes que cumpram as suas tarefas, não basta ensinar-lhes economia política, direito, contabilidade – mas que é necessário integrar na formação que lhes é dada, outras dimensões da cultura, as quais, de qualquer modo, invadem a vida do trabalhador; o sindicalismo, se não quiser ficar separado das massas, tem de se preocupar com isto".³

Para as lideranças sindicais de São Bernardo (mesmo não estando cientes dessa discussão) o que importa é tentar qualquer coisa para arrancar os trabalhadores de uma certa pobreza cultural, bem como da pressão a que estão submetidos pelos modernos meios de comunicação. Relembrando, uma vez mais, Marcel David, "(...) a parte utilitária da cultura faz parte da cultura: é uma cultura provisoriamente mutilada, mas na medida em que os conhecimentos servem para estruturar o pensamento de um homem, trata-se de cultura".⁴

Ao unir política e cultura, os dirigentes sindicais inovam no discurso e na prática do movimento operário dos anos 70 e 80. Assim sendo, ao visitar o Sindicato de São Bernardo, encontrei estratégias, imagens, métodos e alvos de uma luta política e cultural.⁵

Pensão Liberdade

Para Tin Urbinatti, os objetivos do Forja podem ser definidos na perspectiva de "(...) 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' ".⁶

Mais uma vez, Tin Urbinatti vem esclarecer como se deu o processo de "criação coletiva" do grupo:

"(...) a gente teve um grupo de teatro [na universidade], onde a gente escrevia muita coisa assim, a partir do que acontecia na realidade, a gente pegava uma notícia, achava importante trabalhar aquela notícia, reescrevia e fazia um espetáculo, chamado esquete, curto, de teatro, e montávamos rapidamente essas coisas. Eu fui aprendendo com isso, aí estudei um pouco de dramaturgia também e aí, com essa experiência acumulada, que a gente veio aqui, e tentamos, a partir das necessidades dos metalúrgicos, em fazer um trabalho de teatro voltado para as necessidades da própria categoria, é que nós chegamos à conclusão de que o próprio grupo deveria escrever o texto, o próprio grupo deveria escolher o seu tema e a partir daí nós fomos pesquisando o que fazer na própria fábrica, nos bairros etc. Cada um tinha a incumbência de trazer o resultado dessas pesquisas e assim foi uma espécie de processo contínuo, quer dizer, cada domingo que a gente se encontrava era uma espécie de caldeirão, onde a gente depositava todas as coisas que a gente tinha coletado durante a semana.".⁷

Assim, inicialmente o grupo estudou e debateu o texto "A mentalidade do 'homem simples' ", de Octavio Ianni. Esse autor enfatiza o interesse das artes e das ciências sociais pelos "homens simples". Ou seja, "a reconstrução do modo de ser e da mentalidade dos homens simples. (...) O misticismo e a violência são as duas tônicas e os dois pólos da exis-

tência dos homens comuns, que vivem no campo e na cidade, na fazenda e na fábrica". Trabalhando com as noções de "consciência ingênua" (que carrega o misticismo e a violência) e "consciência crítica", o interessante dessa análise é, primeiro, "conhecer o que é o universo cultural desses homens". E segundo, o "desdobramento do misticismo e da violência em uma atividade prático-crítica mais global, política".⁸

O universo cultural dos metalúrgicos começava a ser discutido por eles mesmos, incentivados por textos e práticas do cotidiano, que eram incorporadas à imaginação e à engenharia teatral. O Grupo Forja, formado por vinte trabalhadores, se propunha a ser uma "correia de transmissão do sindicato. (...) A arte como auxílio à campanha da diretoria. E a arte para atingir a fábrica por outra via: o 'artista' ".⁹

O grupo, após debates intensos, chegou à conclusão de que o "pano de fundo" que deveria nortear o tema era a "ausência de liberdade". Segundo Tin, "a questão central acabava sendo a falta de liberdade no País e tudo mais, e aí então o processo de criação era (...) discutia-se de uma forma ampla na mesa, por exemplo, definindo o tema. Quantos personagens vão participar desse tema? Bom, depende de onde vai acontecer esse tema, qual é o espaço onde esse tema vai acontecer, aí uma sala de uma pensão, ou um circo, ou a praça pública, enfim, cada um, uma idéia, e aí vai se discutindo, chegando à conclusão amarrando tema e personagens, isso sempre, ou em grupo grande discutindo a questão assim básica para todos os grupos encaminharem e subdividirem o trabalho, ou então dando os primeiros passos de uma forma, todo mundo junto, como foi o caso de *Pensão Liberdade*. Os primeiros diálogos da cena, quer dizer, quem que fala o quê; como é que começa a peça? Bom dia, boa tarde, como é que é? Quem entra, quem sai? Então aí começando do zero, do b-a-bá mesmo, o personagem fala tal coisa, o outro responde, bom, mas isso só não é suficiente. Por que eles estão conversando? O que movimenta os personagens? E aí, essa discussão, a gente pensa que é um 'bicho de sete cabeças', mas está na vida, se a gente observar, a vida da gente é um processo contínuo de conflitos e superações desses conflitos (...). E no teatro não deve ser diferente, porque ele espelha a vida da gente. Então aí começava. O que eles estão discutindo? Estão falando bom dia, mas um vai dar uma facada no outro. Então esse bom dia tem uma outra intenção, tem um conflito por trás e aí ia se discutindo e amarrando essas diferentes situações. Em cada uma das cenas, e de uma cena para outra ia sendo amarrado esse conflito e desdobrado esse conflito na outra cena e assim sucessivamente. É um pouco difícil, mas é por aí".¹⁰

Estava nascendo o primeiro texto coletivo do grupo Forja. Dentre os diversos problemas e tipos humanos que habitam numa pensão, foram selecionados os que mais se adequavam às preocupações do grupo. Surgiram: 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.

Segundo Tin Urbinatti:

"A imaginação e a euforia transbordavam.

(...) Cada domingo de reunião, todos traziam as sugestões que haviam pensado em casa, na fábrica (na hora do almoço ou no banheiro), ou no ônibus.

⁸ IANNI, Octavio. "A mentalidade do 'homem simples'". *Revista Civilização Brasileira*. nº 18, Rio de Janeiro, Março-Abril, 1968, p. 114 e p. 116-117.

⁹ Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31-01-2001.

¹⁰ URBINATTI, Tin apud ANAIS do II Congresso de História da Região do Grande ABC. Op. cit., p. 301-302.

¹¹ URBINATTI, Tin. "Pensão Liberdade: uma criação coletiva". In: GRUPO de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 13-18.

¹² Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31-01-2001.



Depois de ouvidas todas as sugestões, debatíamos e escolhíamos a que pudesse render mais. Definimos a primeira cena: os pensionistas estão assistindo uma novela na televisão. (...) Depois a novela deverá ser interrompida porque o presidente da república irá falar à nação. (...) E assim fomos construindo a trama. Só a estrutura das cenas. Sem texto.

(...) Nova tarefa: escrever os diálogos. Novos problemas: como é que fala um operário? Como é a construção sintática de suas frases? Sua linguagem? Qual é a linguagem de um empresário ou de governante?

(...) Resolvemos o problema estudando e debatendo a tese Os Peões do Grande ABC, de Luís Flávio Rainho. (...)

(...) As falas dos empresários, governantes etc., estavam nos jornais diários. Líamos seus discursos, depoimentos, entrevistas e adaptávamos aos nossos personagens.

Escrevemos conjuntamente os diálogos das seis primeiras cenas. Foi um processo lento e de aprendizado para todos. A partir daí nos dividimos em grupos de duas ou três pessoas e cada grupo se encarregou de escrever diálogos de duas ou três cenas.

Por exemplo: o grupo A escrevia os diálogos das cenas 7 e 8 (...). Depois nos juntávamos e cada grupo expunha seu trabalho. Discutíamos, corrigíamos e aprovávamos.

Num certo dia, após a leitura de algumas cenas, alguém disse, entre surpreso e maravilhado: 'Escuta aqui negadinho! Eu acho que nós estamos criando um monstro!'

(...) em quase todas reuniões que fizemos, o tempo era dividido. Na primeira parte debatia-se, trocava-se experiências, observações, líamos e escrevíamos. Na segunda, fazíamos exercícios de preparação de atos: condicionamento físico, respiração, ginástica, dicção, mímica, desinibição, improvisação, laboratórios etc.

O texto já estava pronto. Fizemos uma discussão aleatória dos personagens e começou a primeira leitura. Terminada essa leitura restou-me uma imensa dúvida e um desafio gigantesco, pois até então não tinha percebido que alguns metalúrgicos-atores eram semi-alfabetizados. Apresentavam enorme dificuldade em ler o texto. Silabavam.

Seria possível uma pessoa assim fazer teatro? Essa dúvida, no entanto, foi se desfazendo à medida que avançávamos nos ensaios. Uma dessas pessoas, por exemplo, nos laboratórios e em outros exercícios de teatro, destacava-se de forma brilhante.

Resultado: terminou fazendo um dos personagens mais difíceis do ponto de vista da representação cênica. E, para facilitar a memorização do texto, utilizou-se como recurso a própria 'marcação' do espetáculo. Isto é, cada movimento do personagem correspondia a uma fala ou imagem que o texto sugeria. Além disso, a solidariedade.

Havia companheiros que à noite, durante a semana ajudavam os que tinham mais dificuldade em memorizar. Encontravam-se e um 'tomava' o texto do outro.

A distribuição de papéis foi feita após várias leituras em que os atores iam se revezando nos papéis, até encontrarmos aquele que mais se adaptava ao personagem. Levávamos em conta o tipo físico, o timbre e a capacidade vocal, o desempenho nos exercícios e a preferência do ator.

Fiz a 'marcação' das primeiras cenas e discutimos os seus princípios básicos. Daí para frente a marcação foi feita coletivamente".¹¹

Assim é, importante realçar que a feitura do texto passava pela "tarefa de casa. Cada um do grupo tinha que tentar escrever dois personagens. Os que tinham dificuldades o processo funcionava da seguinte maneira: uma falava e o outro escrevia. A seguir, lia o texto, para ele, e ele falava. Depois eu discutia o sentido da fala. Além de decorar a frase e o movimento de cena – marcação. (...) Decorando o texto e a marcação do texto".¹²

A dimensão cultural entendida como parte significativa da vida vai adquirindo, para os atores-metalúrgicos de São Bernardo, um significado especial, no qual esse instrumento passa 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 o(s) sindicato(s) e o(s) ativista(s) como uma maneira de se apropriar, daquilo que é desde cedo recusado a eles. Os trabalhadores começam a assumir a potencialidade e a riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo começam a perceber que a cultura não pode ser entendida apenas como um suporte utilitarista. Ou seja, a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores é um modo de vida e de luta constante na sociedade capitalista. Afinal, lembrando aqui Gramsci, a cultura não é só dos grandes intelectuais, dos iluminados:

*“(...) dou à cultura este significado: exercício do pensamento, aquisição de idéias gerais, hábito de conectar causas e efeitos. Para mim, todos já são cultos, porque todos pensam, todos conectam causas e efeitos (...). Organizemos a cultura, assim como buscamos organizar toda atividade prática”.*¹³

O interesse pelo campo cultural não estava restrito ao Sindicato de São Bernardo. Em 1979, por exemplo, surge o Movimento de Cultura Popular (MCP) da Baixada Santista que irá congregar 10 sindicatos, a Federação do Teatro Amador e 4 diretórios estudantis. As atividades propostas eram palestras e cursos com temas variados, shows, cursos de teatro (e apresentação de peças), artesanato, violão, capoeira, feira de livros, entre outras.¹⁴ No Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista, a partir de 1978, o departamento cultural implementou o Teatro dos Metalúrgicos (Temetal), o cine-clube (Cinemetall) e a Minigaleria de Arte do Metalúrgico. No Sindicato dos Bancários de São Paulo em 1979, com a vitória da Oposição Sindical criou-se um suplemento diário e contratou-se um grupo de teatro para um trabalho de animação cultural. Daí surgiu o grupo Treta com a proposta de teatro de rua, o teatro de participação coletiva.¹⁵

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 mediante o dia-a-dia em uma pensão. Os temas focalizados são: a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, a escola, o sindicato, a assembléia, a greve e o piquete.

Na opinião de Octavio Ianni:

“A peça é bem uma amostra, uma miniatura da sociedade. Parece o Brasil. Revela que a vida dentro da pensão é o mesmo que a vida lá fora. A Pensão Liberdade revela a força e a valentia da classe operária na briga contra a ditadura, contra a ditadura do capital sobre o trabalho.

A televisão está lá dentro; da pensão e dos pensionistas; da classe operária. Todo o dia, sempre, ela invade a casa e a gente. Mostra o que a propaganda, a burguesia, o capital, o governo querem mostrar para o povo. Mente dia e noite. Fazendo de conta que fala o que acontece, mente sem parar sobre o que acontece. Mente sobre a intenção do empresário e do governo, sobre a enchente no Nordeste, sobre o diálogo do governo com o povo, sobre a visita do presidente à Pensão Liberdade.

(...) A Pensão Liberdade parece o Brasil. Por tudo e por todos; aquela gente é a gente;

¹³ GRAMSCI, Antonio apud DIAS, Edmundo Fernandes. *Gramsci em Turim. (A construção do conceito da hegemonia)*. São Paulo: Xamã, 2000, p. 68. O texto citado é “Filantropia, buona volontà e organizzazione” de 24-12-1917. Sobre a crítica à concepção da cultura como “saber enciclopédico”, ver “Socialismo y cultura”. In: GRAMSCI, Antonio. *Antologia*. 12ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992, p. 14-17.

¹⁴ Ver *JORNAL do MCP* (Movimento de Cultura Popular), nº 1, Outubro de 1979. Entre os sindicatos envolvidos nessas atividades culturais estavam os dos Vigias Portuários, dos Jornalistas, dos Gráficos, dos Metalúrgicos, da Associação das Famílias Sertanejas, entre outros.

¹⁵ Ver ARAÚJO, Braz José de. *Operários em Luta. Metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, especialmente p. 174-175 e p. 250-256 e BLASS, Leila Maria da Silva. *Estamos Em Greve! Imagens, Gestos e Palavras do Movimento dos Bancários*. São Paulo: Hucitec/Sindicato dos Bancários de São Paulo, 1992, p. 81-84.

¹⁶ IANNI, Octavio. "O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida". In: GRUPO de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. Op. cit., p. 21–22 e p. 29–30.

eles e nós; todos. Na pensão aparecem todos os elementos importantes da sociedade: estudante e classe média, prostituta e presidente, homossexual e ministro, fura-greve e empresário, burguesia e classe operária. De repente, está tudo ali. A exploração e o explorado, o explorador e o trabalhador, a televisão e a propaganda, a mentira e o engano, o dinheiro pouco e o dinheiro muito, o cansaço e a sufrença, a luta e a conquista, o poder da burguesia e o poder da classe operária. É uma miniatura da sociedade. Tem liberdade só no nome. Pensão Brasil. Só. Por enquanto.

Um dia a pensão vai ser desapropriada. Não será nem pasto verde nem fábrica. Vai ser um lugar de viver e morar, de trabalhar e divertir. Sem dividir. Os operários vão desapropriar a Pensão Brasil. Para viver, morar e divertir, sem dividir. Todo o mundo vai ter que trabalhar. (...) Nesse tempo, a Pensão Brasil será o reino da alegria. A liberdade da classe operária vai trazer a liberdade de todos".¹⁶

São personagens dessa Pensão:

- Luís e Santa, os donos, que estão interessados no seu negócio, em defender a disciplina, a ordem, a moral e os constantes aumentos nos preços ("E pra vocês terem um bom atendimento aqui na pensão, nós temos que aumentar o aluguel. Então, a partir do dia dez, o aluguel vai ter aumento").
- A filha de Luís e Santa, a estudante Maíra que aparece mais no pensamento do que ali na ação. Todos falam dela, querem Maíra de volta. Ela é construída na fala dos operários. (Numa manifestação de estudantes, a repressão policial da ditadura militar, ao bater, prender e jogar bombas, atinge Maíra.) No fim da peça, ela volta do hospital, na cadeira de rodas, aleijada. "Ela tá assim hoje, presa nessa cadeira meio sem-vida. Ela queria que a gente estudasse, por isso tá assim, e o pior (...) é pra toda a vida. É a gente vê que não tem muito a perder não (...)".
- Carolina e Antônio. Para viver, Carolina que é balconista precisa fazer hora extra. E a hora extra dela é a prostituição. Vender-se de dia e de noite. Antônio, empregado no escritório da fábrica. Como homossexual é marginalizado pelos outros. Tem uma visão individualista, não se interessa pelos problemas dos operários. Entretanto, tem um lado afetivo e de cumplicidade com Carolina. Eles, dois marginalizados.
- Pedro, Tomé, Manoel, José, Paulo e Rui são os seis operários que dão o tom e o andamento em tudo o que acontece na peça. Cada um tem um jeito próprio, diferente. Pedro é o operário que está sempre na luta política. Na fábrica, na pensão, na rua, no sindicato. "Fico preso a vida toda, na máquina a trabalhar. Mas a outra prisão é honra de poucos, que por muitos estão a lutar". Tomé não quer saber de sindicato, greve, piquete ou política. Só pensa no seu trabalho, na hora extra. Acaba perdendo os dedos na máquina e aí ele reconhece: "hora extra nunca mais!" E descobre o "nosso sindicato". Manoel, José e Paulo caminham, ainda lentamente, para a união, a organização, o sindicato, a luta da classe. ("(...) o trabalhador que é o que faz tudo neste país".) Rui, o operário cego, atravessa a estória de ponta a ponta, tecendo os fios dos personagens da Pensão. É ele

que defende Antônio e Carolina das gozações dos outros. É ele que vai mostrando a Tomé – e a todos (todos nós) que a questão operária é política; que não há outro caminho senão a da organização e luta. É ele que apóia a luta diária de Pedro. É ele que oferece o carinho, a atenção, a delicadeza, em condições de vida tão abrutalhadas, economicamente, socialmente e espiritualmente. “É, a gente vê que não tem muito a perder, não, (...) e é por isso que a gente se afoita (...). (...) como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica.”¹⁷

Pensão Liberdade “retratava muito a história deles ... (...)”. Por isso, “o texto do Rainho ajudou muito. A linguagem (...). Tínhamos ainda a preocupação de não ficar restritos à fábrica, ao sindicato. Mas sobretudo uma temática ligada também ao bairro, à comunidade, ao senso-comum – o vizinho, o comerciante, o contraditório ... (...) O problema ‘liberdade’ ser encaixado, no caso, em uma pensão ... ou pensam, o duplo sentido. Muitos lêem e pensam. O jogo duplo da palavra pensar. Pensar o universo comum, principalmente dos nordestinos. (...)”¹⁸

Desse modo, o “pano de fundo” que norteia a peça é a da 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.

Enquanto a peça estava sendo apresentada, nos fins de semana no auditório do sindicato, os 60 mil metalúrgicos aprovavam, em uma assembleia no dia 16 de março, a operação “marcha-lenta”. O jornal *Movimento* anunciava “A produção já começa a cair. Os operários se preparam para a greve (...)”. Ao lado dessa matéria aparecia outra: “Pensão chamada liberdade”. Ao se referir às apresentações do grupo Forja, o jornalista José C. Ruy afirmava que a peça *Pensão Liberdade* representava “seguramente, um avanço nas tentativas de teatro popular feitas nos últimos tempos em São Paulo”.¹⁹

Dia 1º de abril de 1980, o jornal do sindicato o *Suplemento* informava: “Paramos, estamos em greve. Um, dois, três, agora é a nossa vez”.²⁰

Mesmo com a intervenção no sindicato – em decorrência do movimento grevista – o Grupo Forja continuou apresentando a peça em frente ao sindicato – numa “loja de comércio”. No entanto

“violenta repressão se desencadeou sobre o movimento grevista. Bombas, espancamentos e prisões eram rotina. O terror imperava. Muitas pessoas tiveram que viver clandestinamente.

Apresentar a peça de teatro nessas circunstâncias significava um atentado à “Lei de Segurança Nacional”. Mas para o Grupo, naquele momento, o prioritário não era a apresentação da peça e sim a continuidade da greve. Mesmo que quiséssemos seria quase impossível apresentá-la, pois havia atores presos e outros desaparecidos. Quem não teve maiores problemas trabalhou no Fundo de Greve, na Comissão de Salário ou nos bairros.

*Esses dias não foram ensolarados. Foram nublados. Incertos. Helicópteros do Exército “treinavam” sobre as cabeças de milhares de trabalhadores. O sol aparecia timidamente entre uma e outra nuvem de fumaça de gás lacrimogêneo”.*²¹

¹⁷ GRUPO de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. Op. cit., p. 41–111.

¹⁸ Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31-01-2001.

¹⁹ RUY, José C. apud *Movimento*, 24 a 30 de março de 1980.

²⁰ SUPLEMENTO, 01 de abril de 1980.

²¹ URBINATTI, Tin. “Pensão Liberdade: uma criação coletiva”. Op. cit., p. 19–20.

²² 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. 16-18.

²³ Idem, p. 18.

Pesadelo

Em 16 de outubro de 1982, o Forja estreava uma nova criação coletiva a peça *Pesadelo*.

De acordo com Tin Urbinatti:

"(...) o Grupo esta inquieto. Sentia a necessidade de realizar um novo trabalho. Uma nova peça, que a exemplo da Pensão Liberdade (...) pudesse refletir de uma forma mais global os diferentes aspectos da nova realidade. Surgiram desse debate as primeiras questões: escrever sobre o quê? Qual o tema a ser tratado? Qual a forma? (...) No bojo dessa discussão surgiram temas inevitáveis como a reformulação política-partidária, o sectarismo de certos grupos políticos ou grupos que conciliavam com o regime etc. etc. Este debate, na medida que se aprofundava, ia criando uma espécie de impotência e impossibilidade de o Grupo Forja achar a sua 'nota azul', ou seja, o fio condutor do seu trabalho artístico.

(...) Mas o Grupo Forja não esmoreceu.

Sugeri então que fizéssemos um estudo do nosso trabalho anterior, Pensão Liberdade, e procurássemos dar prosseguimento à vida dos personagens daquela peça. (...) Qual a seqüência e problemas de suas vidas? Isso sem contar que cada membro do Grupo tinha como tarefa durante a semana observar a vida na fábrica, nas ruas, botecos, nos bairros, na televisão e nos jornais.

Numa reunião de avaliação dos fatos da semana, um companheiro da Mercedes-Benz narrou o processo que a empresa utilizou para demitir mais de cinco mil operários. A narração do fato vivida pelo companheiro e profundamente emocionante, 'incendiou' o Grupo. Encontrávamos ali a 'nota azul' – O Desemprego.

E realmente constatamos que este fato tocava na vida do trabalhador de forma marcante. Drama da classe trabalhadora. Um verdadeiro pesadelo.

Embora o desemprego seja algo presente na vida do trabalhador brasileiro, sobretudo depois do golpe militar de 1964 com a implantação do Fundo de Garantia, (...) o grande desemprego nesse momento atingia proporções até então inéditas, principalmente na região do ABC paulista. Mais de cinqüenta mil só em 1981. A novidade, o que impressiona é o grau a que se chegou".²²

Definido o tema, o grupo iniciou uma série de leituras e debates sobre outras peças: *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, intitulado: *Pata, Espada e Bala*). O intuito dessas sessões era "aprender sobretudo as técnicas de dramaturgia desses autores, as qualidades literárias, a trama, o desenvolvimento dos personagens, a abordagem do real, as propostas de cenário, os espaços, a utilização do flash-back".²³

Desse modo:

"Precisávamos criar então a ligação, criar a estória. Discutimos várias idéias sugestões e concluímos que o desemprego deveria ser vivenciado principalmente pelo chefe de seção. Um chefe normalmente nunca supõe que ele também corre o risco de ficar desempregado. Que ele, ao contrário do que imagina (...) também é operário, trabalhador e não patrão.

Os fatos da vida real brasileira iam sendo registrados e discutidos. Em especial destaque os casos de operários que perdiam o emprego e se matavam. O suicídio e a formação das Comissões Sindicais de Fábrica (da Fiat, no Rio de Janeiro e da Ford, em São Bernardo do Campo) deram ao Grupo os ingredientes principais para a

elaboração do final do 'Pesadelo'.

Para construir as cenas estabelecemos os mesmos critérios da Pensão Liberdade: uma cena teria que brotar, nascer da outra. Assim a primeira cena se ligou à última. (...) Utilizamos alguns laboratórios (...) para descobrir ou conferir certos textos ou posturas.

Utilizamos ainda depoimentos colhidos por Luís Flávio Rainho e registrados em seu livro Os Peões do Grande ABC, vários outros colhidos nas entrevistas que fizemos com vários operários empregados ou não e ainda um depoimento de um camponês, colhido por Maria Antonieta da Costa Vieira e registrado em sua tese Caçando o Destino.

A pesquisa que o Grupo de Teatro Forja realizou sob forma de entrevista forneceu uma referência bastante atual do que pensavam os operários quanto à nova situação vivida. Procurávamos saber: os dados pessoais do entrevistado, que fato curioso se recordava das demissões, o que sentiu quando soube da sua demissão, o que estava fazendo para sobreviver e, como se resolveria, ou o que seria preciso fazer, para acabar com a situação de desemprego.

Finalmente o texto. (...) em virtude da própria estrutura das cenas, da densidade psicológica de certos personagens, o Forja sentiu que era preciso lapidar mais o texto. Pesar cada palavra. Selecionar. Enfim, criar um texto que literariamente tivesse uma beleza e profundidade próprias".²⁴

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 deverão ocorrer as cenas de Assembléias, Reuniões da Comissão de Fábrica e com o presidente da fábrica, jogo de truco etc. 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 aparece 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 e buscando ao mesmo tempo denunciar o processo de massificação veiculado por esse instrumento. 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. Num tom sensacionalista, ele afirma:

“Matou-se hoje, numa tarde fria de agosto. Estamos aqui, caros telespectadores, para presenciar com vocês o momento desta tragédia. Vejam o bairro onde mora José, seus vizinhos, sua esposa, todos aqui desolados. Tudo começou a ficar diferente, neste bairro simples, (...) hoje à tarde (...). A casa estava vazia, já que sua esposa havia saído. Lá pelas quinze horas, ao chegar em casa, ela encontra uma lata de formicida aberta! Esta pobre mulher que aqui vemos cai em desespero. (...) Tentamos falar com dona Alice, mas ela não diz nada, tamanha é a sua dor. Aqui, os vizinhos agitados relembram que José, ultimamente, sofria de horríveis pesadelos. Mas ninguém du-



²⁴ Idem, ibidem, p. 18-20.

²⁵ GRUPO de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. Op. cit., p. 74-75.

²⁶ SUPLEMENTO, nº 443, outubro de 1982.

²⁷ SUPLEMENTO, nº 450, novembro de 1982. Consulte também *PESADELO, Relação de Apresentações, S/D*.

vida que o casal era feliz. Os filhos ... não vieram, mas os dois, todos dizem, eram felizes. Caro telespectador! A dor entre os vizinhos e parentes é tão grande que nos contagia (chora). (...) Por que teria José Alves Filho (...) se matado? (...) Covardia? (...). Desemprego? ... Ora, se há tantos desempregados! Seus terríveis pesadelos? Responda você mesmo, caro espectador: Por quê? ”²⁵

A estréia da peça *Pesadelo* no sindicato contou com a participação de 1200 pessoas, que “não só assistiram ao espetáculo, mas também participaram, demonstrando que praticamente viviam junto as cenas dos personagens”. A repercussão na grande imprensa atingiu “até a TV Globo”, que divulgou o trabalho do Grupo Forja, “demonstrando a importância dessa peça, feita por trabalhadores e que fala dos nossos problemas: nas fábricas e em casa, com a família, enfrentando o medo do desemprego”. O Grupo lançou também o livro com o texto da peça – e com o outro trabalho que fora encenado, *O Robô Que Virou Peão*. Sendo que os dois primeiros livros foram entregues às Comissões de Fábrica da Ford e da Filtros Nasa, “como uma forma de o grupo homenagear a organização e a luta dos trabalhadores”.²⁶

O Grupo de Teatro Forja encenou a peça *Pesadelo* entre outubro de 1982 e maio de 1984, totalizando vinte e oito apresentações. Com um público médio de 250 pessoas, não apenas no Sindicato de São Bernardo, os atores-operários vão correr por outros espaços. Como por exemplo: o TUCA de São Paulo, o Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, o Teatro Municipal de Santo André, o Teatro Municipal de Ribeirão Pires, o Teatro Municipal de Mauá e o Teatro Arthur Azevedo de São Paulo. Ainda merece destaque igualmente a premiação no II Festival de Teatro Amador do ABC, realizado em outubro de 1982. O grupo Forja recebeu troféus pelo melhor espetáculo, melhor cenário, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante e medalhas de Menção Honrosa para Jonas Francisco dos Santos e José Carlos Barbosa (pelo trabalho de ator), Tin Urbinatti (direção) e figurinos. Os prêmios ficaram em exposição no sindicato. De acordo com o *Suplemento*, “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”.²⁷

É interessante ressaltar a opinião do crítico de teatro Sábado Magaldi sobre mais uma criação coletiva do Forja:

“Os operários identificaram o problema que os aflige especialmente, anotaram suas experiências e as reflexões que elas suscitam, passando ao preparo do texto e do espetáculo. É incrível que, em reduzido número de ensaios, a montagem tenha ficado perfeitamente de pé.

Não se está diante de um elenco profissional, que reclamaria domínio técnico de cada natureza. (...) A maior qualidade do desempenho se encontra na verdade que todos transmitem, à margem de qualquer artifício. Esse é um autêntico teatro amador, na melhor acepção do termo.

Soube que a pouca familiaridade com as letras chegava a dificultar a um ator a anunciação das réplicas e o exercício de decorar o texto. Se houve essa dificuldade prévia, a encenação superou-a, porque ninguém parece fazer esforço acima de seus meios. Tudo se beneficia da sugestão da espontaneidade, ligada ao propósito de valorizar o veículo da arte.

(...) A criação coletiva utiliza um recurso que, tradicional na dramaturgia, marcou particularmente as peças de Oduvaldo Vianna Filho (...): ao invés de privilegiar o

herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo. Raciocinando sobre esse erro, leva a platéia a encontrar o certo. José, que trai os companheiros, acaba solitário e, desempregado como os outros, só vê a saída do suicídio. Estamos longe das exaltações de sentimentos, de idéias demagógicas, de proselitismo que apenas afugentam qualquer público.

(...) o processo de trabalho adotado revela-se o mais eficaz, porque parte de um consenso, em que o testemunho honesto sobre uma coletividade concentra as preocupações. Sente-se, sem medo de equívoco, a presença do sadio teatro popular".²⁸

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.

Fernando Peixoto também se manifestou sobre a peça:

"Utilizando recursos da dramaturgia mais elaborada, Pesadelo desvenda de forma mais aguda o cotidiano de dilaceração e opressão da classe trabalhadora, sem deixar de indicar os caminhos de sua possível libertação ... é mais uma prova de que a verdade da classe operária pode ocupar seu espaço mesmo servindo-se das conquistas da estrutura dramática burguesa. Na busca do teatro popular, todos os caminhos são válidos e necessários".²⁹

Tin Urbinatti, naquele momento, procurava ressaltar:

"(...) [o] projeto é fazer um trabalho cultural, mediante o teatro, para os trabalhadores, não apenas os metalúrgicos, mas todos aqueles que, por questões econômicas, falta de hábito ou falta de identificação com as atividades artísticas e culturais oprimidas pelos meios tradicionais se mantêm à margem do processo. (...) [a] tentativa (...) é, desde o início de nosso trabalho, tentar chegar mais perto do referencial cultural dos trabalhadores da região, oferecendo apresentações gratuitas de peças que tenham a ver com sua vida".³⁰

Tin discordava da visão que encarava o trabalho artístico do Forja "como mera pregação política. (...) o trabalhador que faz um curso técnico profissional é treinado para ser eficaz do ponto de vista do interesse do capital, para produzir apenas. Não recebe nenhuma formação humanista. Disso pode resultar uma produção artística rude, fria. Nós tentamos superar isso, buscando a beleza estética dos objetos tratados. Se você fala da vida do trabalhador, das condições difíceis que ele vive, encontra, por trás disso tudo, figuras humanas belas, cheias de conteúdo. (...) Nossa referência é a situação do operário metalúrgico de São Bernardo (...). A tendência dos grupos de teatro que têm essa preocupação é ficar fechados nessa situação imediata. Nós pretendemos ir além: partindo de São Bernardo, tentar apreender a situação do trabalhador em geral, submetido às mesmas condições que o trabalhador de São Paulo, de Minas ou de outro país submetido às mesmas formas de exploração capitalista. A gente só apreende esse sentido humano (...) abrindo a discussão, tentando representar esse caráter universal do operário. Esse é também o caminho para a conscientização. (...) É preciso transcender a aldeia. (...) temos que partir de realizações significativas para

²⁸ MAGALDI, Sábato. "Em Pesadelo, a presença do sadio teatro popular". *Jornal da Tarde*, Sábado, 30 de outubro de 1982.

²⁹ PEIXOTO, Fernando apud CRUZ, Ulysses. "O Forja de volta, depurando a consciência operária". *Diário do Grande ABC*, 30 de janeiro de 1983.

³⁰ URBINATTI, Tin apud CRUZ, Ulysses. "O Forja de volta, depurando a consciência operária". Op. cit.

³¹ Idem. A propósito da repercussão do Grupo Forja, a revista cubana *Conjunto*, da Casa das Américas, deu destaque em um dos seus números à questão da criação coletiva dos textos produzidos pelos operários. A peça *Pesadelo* também marcou presença num evento cultural em junho de 1992, sobre os 500 anos da Descoberta da América, em Zurique, na Suíça. O texto foi um dos escolhidos, entre os autores brasileiros, para uma sessão de leitura. Cf. URBINATTI, Tin apud *ANAIIS do II Congresso de História da Região do grande ABC*. Op. cit., p. 300.

³² IANNI, Octavio. "Teatro operário". In: *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 138.

a cultura popular brasileira: Vianinha, Paulo Pontes, Guarnieri, Ferreira Gullar, Drummond, e de trabalhos que estão aí (...). E tentar ir além. O que o Forja está fazendo hoje, o Vianinha não conseguiu fazer: ir para dentro do sindicato. Temos que ousar. Por que é que o trabalhador não pode ver Shakespeare? Há nele uma forte identidade com aquilo que está no nosso trabalho: a crítica à sociedade burguesa. Montar Shakespeare aqui é uma idéia que ainda pretendo concretizar".³¹

O Grupo Forja acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, 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 lembra Octavio Ianni, "a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural".³² Desse modo, é possível afirmar que a organização dos metalúrgicos de São Bernardo, bem como a sua conscientização e luta, têm muito a ver com o desenvolvimento de práticas culturais, nas décadas de 70 e 80.



Artigo publicado originalmente em ArtCultura, v. 4, n. 4, jun. 2002.