

MILITÂNCIA, ARTE E POLÍTICA: O TEATRO ENGAJADO NO BRASIL PÓS-1964*

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História Social pela Unicamp. Professora dos cursos de graduação de História e da Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. É autora do livro *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos* (1971/1982). Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória – Unicamp, 1999. É editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*.

* Este trabalho conta com o apoio financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e da Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais)

Resumo:

Entre as décadas de 70 e 80 do século XX, 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, instituíram o campo da educação sindical como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto, abordo o significado cultural e político de dois grupos de teatro – Ferramenta (1975-1978) e Forja (1979-1991) – constituídos por dirigentes sindicais, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro. Enfatizo, como características fundamentais desses grupos, a importância do teatro para o denominado trabalho de enraizamento do sindicato no meio da classe trabalhadora e a tarefa cultural de libertação dos trabalhadores.

Pra começo de conversa

A luta contínua para vencer o patrão/ na
rua/ na fábrica/ na hora da diversão
Suplemento Informativo dos Metalúrgicos
(16 jun. 1981)

Cabe salientar inicialmente que, mesmo sob a ditadura militar e dentro de uma estrutura corporativa, o Sindicato de São Bernardo (e não apenas ele) desempenhou o papel de “escola de cidadania operária” para uma parcela significativa dos trabalhadores do ABC paulista. Neste aspecto, teve atuação semelhante à do movimento operário organizado na Inglaterra durante os séculos XIX e XX, ao qual se atribui responsabilidade pela formação da cultura das classes trabalhadoras britânicas, porque “não era somente uma forma de luta, ele também representava para muitos de seus militantes uma forma de autodidatismo” (HOBSBAWM, 1987, p. 270).

Dentro do sindicato, dirigentes e intelectuais procuraram organizar atividades que tinham como objetivo formar os operários da base, assim como os próprios diretores. A participação ativa de intelectuais de esquerda, que ali estavam militando e também repensando discursos e práticas, enriqueceu – lembrando aqui a expressão de Williams – “todo um modo de vida” (WILLIAMS, 1969, p. 20).

Em colaboração com intelectuais de uma tradição de esquerda, o que o movimento dos trabalhadores do ABC fez em relação ao sindicato e à cultura é algo digno de registro. Por isso, ao focalizar esses homens, sujeitos sociais com práticas e experiências de vida e consciência distintas, o fator que prepondera é a disponibilidade para o exercício do pensamento. Os operários não são vistos como uma coisa. Seguindo os ensinamentos de Williams e Thompson (WILLIAMS, 1969 e THOMPSON, 1987) os trabalhadores não são apresentados como um grupo passivamente explorado, mas sim como um conjunto de pessoas capazes de criar sua própria tradição, apesar da modernização da mídia de massa e da incorporação à cultura massificada. A capacidade e a vontade de se formar mediante o contato com textos – dos jornais, das peças teatrais, dos livros e dos filmes – correspondiam ao desejo daquilo que desde cedo havia sido apartado dos trabalhadores: o conhecimento mais avançado como consequência da privação contínua desse benefício.

É importante esclarecer que as atividades de formação desenvolvidas pelos sindicalistas de São Bernardo – práticas vivenciadas 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 – incluíam iniciativas nos campos da comunicação, da educação e da cultura.¹

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 trabalhadores da base, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias – incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, ex-presos políticos e artistas. Por fim, no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós-64, autores como Maria Hermínia Tavares de Almeida (1975), Amnéris Maroni (1982), Eder Sader (1988) e Ricardo Antunes (1992) entre outros, 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 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.

Pensando no campo da cultura, particularmente no teatro no Brasil do pós-64, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. 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”,

Estes seriam os principais aspectos que aproximariam
esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos

¹ Ver a respeito PARANHOS, 2002.

independentes: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA, 2004, p. 124).

A autora assevera que esses aspectos não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si”.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Ferramenta e o Forja se vinculavam aos movimentos sociais de bairros, sindicatos, comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Grupo Ferramenta de Teatro

Em São Paulo, o teatro feito por operários existe desde o final do século XIX e o início do século XX, sendo que os primeiros espetáculos são simultâneos à chegada dos imigrantes em 1876. De acordo com Luigi Molinari - num texto de 1905 em uma coletânea de dramas libertários,

Não resta a menor dúvida de que o teatro é um meio efficientíssimo para educar as massas. Ora, não nos admiremos com os que procuram difundir novos princípios de uma moral verdadeiramente socialista e libertária. A nossa finalidade, sem reticências e sem jesuísticas restrições, é utilizar o Teatro Popular para demonstrar quanto são incivis e desumanas as bases da sociedade atual; quanto é nefasto ao destino da espécie humana o sistema atual da família, vinculado à religião e à lei; quanto sangue custa a idéia selvagem do patriotismo; quanto são tirânicas (...) as formas políticas que nos encantam (*Apud* LIMA e VARGAS, 1986, p. 167-168).

É preciso ressaltar que o teatro torna-se também, além, de meramente didático, uma forma de facilitar o agrupamento. Engloba a aprendizagem (dentro das teses libertárias, a pregação ideológica é ligada a um conceito muito amplo de formação cultural), o lazer e a aspiração artística dos operários. O significado das atividades artísticas como alternativa de lazer, de aglutinação e de integração coletiva é algo notável entre os trabalhadores do ABC, desde as primeiras décadas do século XX. Em São Caetano do Sul, assim como em Santo André, por iniciativa dos trabalhadores, desde a década de 1920 vão ocorrer “festivais dramáticos e dançantes”. Em meados da

década de 1940, os operários do grupo Rhodia, ligados ao Clube Atlético daquela empresa, em Santo André, montaram um grupo de teatro e começaram a encenar os primeiros espetáculos. Para eles, fazer teatro era “um passatempo reconhecido, aceito e até apoiado, no mesmo nível que os demais programas sociais e esportivos”. Aliás, “o fato da atividade teatral em Santo André nascer junto à classe operária, num clube de empresa, reflete comportamento cultural próprio desse período, quando ‘alguns encargos culturais’, como o teatro, eram desempenhados por membros da classe média e do proletariado” (Ver SILVA, 1991, p. 17).

Com o transcorrer dos anos e principalmente a partir de meados da década de 1960, os grupos de teatro amador proliferaram por toda a região do ABC. Fazer ou assistir ao teatro passou a ser uma atividade familiar para muitos trabalhadores, pois tanto o público quanto os atores eram arregimentados nesse próprio meio. Entre 1961 e 1964, por exemplo, houve uma iniciativa cultural bastante relevante, a do Centro Popular de Cultura - CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. O CPC, intimamente vinculado ao PCB, dedicou-se às seguintes atividades: teatro, cinema, apresentações de música e dança e realização de conferências. O centro da programação era o teatro. As peças eram exibidas no salão dos metalúrgicos, nos bairros pobres da periferia da cidade e em vários outros locais. O CPC de base operária de Santo André - que tinha uma “relação de inspiração” com o CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) - produzia montagens teatrais a partir do repertório do CPC da UNE, do Teatro de Arena e da criação dos próprios trabalhadores (Ver CAMACHO, 1999). Para Thimoteo Camacho é

importante ressaltar que o CPC de Santo André foi uma experiência inovadora. Contribuiu para as modificações que se dariam mais tarde, dentro do próprio PC. Acabou se transformando numa espécie de ‘braço direito’ do Partido, onde haviam cursos de formação política, filosófica e de alfabetização. Por baixo do pano, eram cursos de formação de militantes para o PC (*Apud* TAKARA, 1990, p. 113).

Desse modo, entre os anos 60 e 70, a luta operária:

não se reduziu apenas às atividades diretamente políticas. Também no plano cultural se fizeram sentir os seus efeitos, e o ‘reflexo artístico’, ao seu modo, procurou reproduzir a situação da classe e suas lutas. Refiro-me, aqui, à produção artística elaborada pelos próprios operários, como os cordéis, poesias e músicas que auto-refletiram a travessia do movimento operário. Foi, entretanto, no teatro que esse processo atingiu o seu

ponto mais alto, em decorrência do caráter coletivo da criação teatral (...). (...) dezenas de peças foram encenadas às pressas nos bairros da periferia por operários que se dirigiam a uma platéia igualmente operária que, no final, era convocada para debater o retrato artístico e a própria realidade por todos vivida. Essas peças eram em geral curtas e simples: mostravam algumas cenas do cotidiano na fábrica, a prepotência dos chefes, um acidente de trabalho, a reação dos operários etc. Ou então retratavam a história de uma família de sítiantes que caiu no engodo de um firma construtora que empregara os seus membros para abrir estradas. Todas essas atividades são o sintoma de um importante fenômeno: a existência de uma visão articulada e abrangente da realidade social, de uma concepção do mundo centrada no ponto de vista operário (FREDERICO, 1979, p. 148-149).

Em São Bernardo do Campo, desde 1971, os dirigentes sindicais 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 Esporte*² que, além de futebol e passeios, enfatizava fatos históricos, procurando explicá-los para os trabalhadores metalúrgicos.

Em abril de 1975, o jornal *TM*, n. 28, 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), Ala Vermelha e a dissidência do PC do B.

No CET o então coordenador já havia sido procurado em 1974 pelos alunos que queriam montar um grupo de teatro. Além de lecionar, “Mickey”, apelido afetuoso com que ele era tratado, vai participar da organização de uma atividade que iria estimular

² O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete. Outros serão criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra. Ver *TM*, n. 1, 1971, p. 7, e n. 8, 1972, p. 4-5

ainda mais a leitura de textos e livros. Segundo José Roberto Michelazzo e Expedito Soares Batista³ as reuniões ocorriam nos finais de semana, com “aulas de dicção” e o contato inicial com autores como William Shakespeare, Bertolt Brecht, Ariano Suassuna, Martins Pena e Plínio Marcos. O grupo com vinte integrantes - entre alunos e professores - costumava ir a São Paulo para assistir a peças e apresentações de outras companhias e/ou atores populares. Alguns professores, independentemente do grupo, levavam os alunos aos cinemas, incentivavam a elaboração de um jornal e do mural discente. Nas apostilas de Educação Artística, por exemplo, a discussão em torno da “função da arte” estava centrada na preocupação com o teatro como forma dramática e em sua função didática. Discutia-se também sua história e a experiência teatral numa “sociedade em que a luta de classes se aguça (...)”⁴. Desse modo, mesmo os alunos que não eram membros do grupo de teatro, nas aulas de Educação Artística, eram incentivados a ler textos de Bertolt Brecht, Ernst Fischer e Augusto Boal, demonstrando o trabalho afinado entre alguns professores do CET.

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 do jornal *TM* ressalta que a representação foi feita pelo grupo “formado e mantido pelo sindicato, como parte das suas atividades culturais e constituído por associados da entidade”(TM, n. 28, 1975, p. 5).

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” (BRECHT, 2000, p. 233). Ao iniciarem as

³ No final da década de 1970, Expedito Soares Batista trabalhava como controlador de qualidade junto à linha de montagem na fábrica da Arteb. Ele foi aluno do CET e integrante do Grupo Ferramenta de Teatro. Desde 1991 é advogado do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC.

⁴ Consultei Apostilas, Centro Educacional Tiradentes - Educação Artística: “A função da arte”, “A Grécia e o teatro”, “Brecht” e “A história do teatro no Brasil”, S/D.

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 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*, de Chico de Assis e Carlos Lyra, e exibiu também a peça de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*. Relata o ex-aluno do CET e ex-integrante do Ferramenta, Expedito Soares Batista: “naquele ano 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” (Depoimento concedido à autora em 2001).

A peça teatral *Eles crescem e eu não vejo* (BATISTA, 1977) tem como mote o retrato da vida cotidiana dos operários. O texto possibilita uma mediação, um canal de acesso, principalmente com o “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 (Ver TM, n. 40, 1977), procurando, portanto, construir diferentes canais de mediação com os metalúrgicos.

A imagem que Batista apresenta sobre a 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 a 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 Davis (1990, p. 184), “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 construíram 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.

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. No final 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.

Grupo de Teatro Forja

Maio de 1979, um grupo de operários e filhas de operários metalúrgicos reunia-se na sede do sindicato, que há menos de dez dias estava sob intervenção. O grupo pretendia realizar um trabalho cultural a partir do sindicato, que além de ser uma opção de lazer, pudesse também contribuir no crescimento e avanço da consciência da classe operária. O teatro era arma. Formou-se assim o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Mas não era a primeira vez que esses operários se reuniram para falar de teatro. Alguns já haviam participado do extinto Grupo Ferramenta também do sindicato (URBINATTI, 1981, p. 9).

Já em fins de 1978, na preparação da campanha salarial para 1979, esse grupo de trabalhadores metalúrgicos havia se organizado para montar 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. Baseado em entrevistas, o coordenador-geral Tin Urbinatti⁵, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, escreveu um “esquete curto e grosso: *O contrato*⁶, que em menos de um mês eles montaram e apresentaram no sindicato e nos bairros” (URBINATTI, 1981, p.10).

⁵ 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.

⁶ A peça *O contrato* (URBINATTI, 1978) 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.

Depois da greve e da intervenção, o Grupo Forja estava criado e tinha definido alguns de seus objetivos: “atuar no sindicato, 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” (URBINATTI, 1981, p.10).

Para Tin Urbinatti,

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. (...). 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 (*Apud* ANAIS, 1992, p. 299-300).

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

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 (DAVID, 1974, p. 304).

Para os metalúrgicos 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 (DAVID, 1974, p. 302).

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’ (Depoimento concedido à autora em 2001).

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 existência 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” (IANNI, 1968, p. 114 e p. 116-117).

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 e três 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’” (Tin Urbinatti, depoimento concedido à autora em 2001).

O grupo, após debates intensos, chegou à conclusão de que o “pano de fundo” que deveria nortear o tema era a “ausência de liberdade”. 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.

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 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.⁷

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 congrega 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 (Ver JORNAL DO MCP, 1979)⁸. No Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista, a partir de 1978, o departamento cultural implementou o Teatro dos Metalúrgicos (Temetal), o cine-clube (Cinemetal) 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 (Ver ARAÚJO, 1985 e BLASS, 1992).

⁷ *Apud* DIAS, 2000, p. 68. O texto citado é “Filantropia, buona volontà e organizzazione” de 24-12-1917.

⁸ 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.

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 (IANNI, 1981, p. 21-22).

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.

. 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.

. 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.

. 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 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, (...). (...) como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica”) (Ver GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1981, p. 41–111).

Pensão Liberdade, retratava muito a história deles ... 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 (Tin Urbinatti, depoimento concedido à autora em 2001).

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.

No dia 7 de março de 1980, o informativo *Suplemento* lançava o personagem Sombra, que denunciava as irregularidades nas fábricas. As notícias da Ford, da Brastemp e da Volks dividiam espaço com as do Fundo de Greve – a exemplo deste chamado: “Baile para ajudar o Fundo de Greve da categoria. Compareça” – e as do teatro – “*Pensão Liberdade* é o nome da peça que o Grupo Forja, formado por trabalhadores, irá apresentar domingo dia 9 às 20 horas, no auditório do sindicato. Compareça e traga a sua família” (SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1980, p. 1).

Enquanto a peça estava sendo apresentada, nos fins de semana no auditório do sindicato, os 60 mil metalúrgicos aprovavam, em uma assembléia 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” (*apud* MOVIMENTO, 1980, p. 8).

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 (URBINATTI, 1981, p. 19-20).

Em 1981, foram apresentados dois trabalhos: *Operário em construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvisky, 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* (Ver SUPLEMENTO, 1981)⁹. Essas peças eram encenadas nas ruas, nas praças, na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, nos locais onde a diretoria cassada em 1980 – o sindicato estava sob nova intervenção federal – realizava as assembléias da campanha

⁹ *A Greve de 80* foi escrita especialmente para auxiliar a diretoria cassada do sindicato na campanha salarial de 61. 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 destruído e incendiado pelos presentes.

salarial de 1981. Sem a sua casa, sua oficina de trabalho, representada aqui pelo sindicato, os operários utilizavam o espaço do Fundo de Greve.

Com as duas peças, “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” (URBINATTI, 1982, p. 15-16).

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 (Ver SUPLEMENTO, 1982). Simultaneamente, estava sendo agilizada a campanha salarial de 1982 e *O robô que virou peão* foi a peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do sindicato nas assembleias – um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas à base de mímica e gestos.

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” (URBINATTI, 1982, p. 78). 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 (Ver GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA 1982, p. 77-81).

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

De acordo com Tin Urbinatti,

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. (...) o grande desemprego nesse momento atingia proporções até então inéditas, (...). Mais de cinquenta mil só em 1981 (URBINATTI, 1982, p. 16-18).

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*” (URBINATTI, 1982, p.18).

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 assembleias, 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 assembleias, 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 duvida 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? (GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1982, p. 74-75).

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”(SUPLEMENTO, 1982, p. 1).

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” (SUPLEMENTO, 1982, p. 1).

É interessante ressaltar a opinião do crítico de teatro Sábato 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.

Sente-se, sem medo de equívoco, a presença do sadio teatro popular (MAGALDI, 1982, p. 8).¹⁰

Aliás vale realçar que 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 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. Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras

¹⁰ 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, 1992, p. 300.

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.

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 da 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” (Ver SUPLEMENTO, n. 513, 1983).

Já em 1984, o Forja exibiu duas peças de palco: *Operário em construção* e *Pesadelo* – esta no Teatro Elis Regina em São Bernardo (Ver SUPLEMENTO, n. 669, 1984). As duas peças de rua *Diretas volver* e *CIPA* focalizavam temas candentes para a campanha salarial e para o próprio sindicalismo: a importância das CIPAs e das eleições diretas para presidente da república. 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.

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* (Ver SUPLEMENTO, n. 826, 1985), esta composta de duas danças populares brasileiras, o Boi-bumbá e a Congada. Focando como tema a Constituinte, o espetáculo evidencia, por meio da evolução de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia-a-dia (Ver SUPLEMENTO, n. 841, 843 a 845 e 847, 1985).

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 (Ver SUPLEMENTO, n. 1129, 1987).

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 Calango¹¹. 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, (...) (RESOLUÇÕES DO 6º CONGRESSO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1991, p. 22).

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 (Ver TM, n. 1863, 1991). 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.

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 lembra Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural” (IANNI, 1991, p.128).

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

¹¹ Ver TM entre os anos de 1988 e 1991. Sobre o encerramento das atividades do Grupo Forja, ver PARANHOS, 2002.

que apareciam nos ensaios e/ou reuniões de ressaca, mal-dormidos ou mesmo alcoolizados, falta de disciplina, autoritarismo dos dirigentes sindicais (e mesmo do coordenador Tin Urbinatti), 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 distinguiu 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 de *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.

Como diz Tin Urbinatti,

o objetivo 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 (Tin Urbinatti, depoimento concedido à autora em 2001).

Vale também destacar um balanço coletivo de 1983 realizado pelos próprios atores operários,

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 (SAMPAIO, 1983, p. 3)

Para se ter claro se é válido o trabalho que o Forja vem desenvolvendo, acho que é preciso analisar de várias formas esse trabalho.

Por exemplo, o que acontece com as pessoas que dele participa. 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 claro a importância de todas as manifestações culturais (MORAES, 1983, p. 5)

Como já mencionado anteriormente, entre o final dos anos 80 e a década de 90, o departamento cultural do sindicato – além da realização de inúmeros eventos, como *shows*, sessões de cinema e de teatro, palestras etc – procurou incentivar a formação de um novo grupo de teatro com operário metalúrgicos. Assim sendo, uma curta experiência ocorreu em 1992, com o Grupo Teatral Operários da Arte. Em setembro daquele ano, após inúmeros ensaios e reuniões, eles apresentaram a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Era uma tentativa de retomar as experiências marcantes do Ferramenta e do Forja (Ver TM, n. 2149, 2150 e 2151, 1992).

Para as lideranças sindicais 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” (I CONGRESSO DOS METALÚRGICOS DO ABC, 1993, p. 25). 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 (para citar alguns: Luis Inácio da Silva (o Lula), Djalma Bom, Jair Meneguelli e Vicente Paulo da Silva). 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 Ianni (1991, p. 139) Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outras personagens.

Em abril de 2000, uma matéria na *Folha de S. Paulo*, com o título “MST apresenta peça em assentamento”, colocou em evidência o Grupo Teatral Vida em Arte, criado em 1998 no assentamento de Rondinha, e o espetáculo *Retorno à terra*. De acordo com os coordenadores do grupo, “o objetivo é utilizar o teatro como instrumento de reflexão e conscientização da sociedade” (FOLHA DE S. PAULO, 2000, p. 9). A peça foi encenada por 16 agricultores que trocaram a lavoura pelo palco, repetindo o movimento dos metalúrgicos que nos anos 70 deixavam as fábricas e iam falar de trabalho, política e sociedade em outros palcos do ABC paulista.

Fontes

Depoimentos

Expedito Soares Batista concedido à autora em 29/01/2001.

Tin Urbinatti – Anais do II Congresso de História da Região do Grande ABC. São Bernardo do Campo: Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 1992.

Tin Urbinatti concedido à autora em 31/01/2001.

Documentos diversos

Apostilas do Centro Educacional Tiradentes, S/D.

I Congresso dos Metalúrgicos do ABC, Resoluções, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993.
MORAES, Sonia. Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja. 24 de junho de 1983. (Texto datilografado)
Resoluções do 6º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, São Bernardo do Campo, 1991.
SAMPAIO, Jorge. Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja. 24 de junho de 1983. (Texto datilografado).
URBINATTI, Tin. Aos companheiros do Grupo de Teatro Forja. 19 de março de 1983. (Texto datilografado).

Jornais

Folha de S. Paulo, sexta-feira, 28 de abril de 2000.
Jornal do MCP (Movimento de Cultura Popular), n. 1, out. 1979.
Movimento, 24 a 30 de março de 1980.
Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica, 1980 a 1987.
Suplemento Informativo dos Metalúrgicos, 1981.
TM, 1971 a 1992.

Textos teatrais

BATISTA, Expedito S. *Eles crescem e eu não vejo*. 1977 (texto datilografado).
GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*. 1981.
GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.
GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.
GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. O robô que virou peão. *In: Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.
URBINATTI, Tin. O contrato. 1978 (texto datilografado).

Referências

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. O sindicato no Brasil: novos problemas, velhas estruturas. *Debate & Crítica*, São Paulo, n. 6, 1975.
ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.
ARAÚJO, Braz José de. *Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985
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.
BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
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.

- 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*. Lisboa: Edições Cosmos, 1974.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- DIAS, Edmundo Fernandes. *Gramsci em Turim: a construção do conceito da hegemonia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- FREDERICO, Celso. *A vanguarda operária*. São Paulo: Edições Símbolo, 1979.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HOBSBAWM, Eric J. A formação da cultura da classe operária britânica. In: *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- IANNI, Octavio. A mentalidade do 'homem simples'. *Revista Civilização Brasileira*, n. 18, Rio de Janeiro, 1968.
- _____. 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*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LIMA, Mariangela Alves de e VARGAS, Maria Thereza. Teatro operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni. *Libertários no Brasil: memória, lutas, cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MAGALDI, Sábato. Em Pesadelo, a presença do sadio teatro popular. *Jornal da Tarde*, sábado, 30 de outubro de 1982.
- MARONI, Amnérís. *A estratégia da recusa: análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado em História Social) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2002.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SILVA, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André 1944-1978*. Santo André: Public Gráfica e Fotolito Ltda, 1991.
- TAKARA, Alexandre et al. A igreja e as esquerdas na luta operária. In: *Anais do I congresso de história da região do grande ABC*. Santo André: Prefeitura Municipal de Santo André, 1990.
- THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3 v.
- 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.
- 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.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Editora Nacional, 1969.