UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MARCIO DE CASTRO

“Com quantas vozes se faz um coro”: Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986)

Versão corrigida

São Paulo
2020

MARCIO DE CASTRO

“Com quantas vozes se faz um coro”: Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986)

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral
Alambert Júnior

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C355c Castro, Marcio de
"Com quantas vozes se faz um coro": Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986) / Marcio de Castro ; orientador Francisco Cabral Alambert. - São Paulo, 2020. 207 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. Área de concentração: História Social.

1. Teatro. 2. Cultura. 3. Sindicalismo. 4. Formação Sindical. 5. Grupo Forja. I. Alambert, Francisco Cabral, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Marcio de Castro

Data da defesa: 06/08/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Francisco Cabral Alambert Júnior

Nos termos da legislação vigente, declaro ESTAR CIENTE do conteúdo deste EXEMPLAR CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 05/10/2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

CASTRO, Marcio de. **“Com quantas vozes se faz um coro”**: Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986). Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História Social.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

A Arthur e Lígia

que sempre

serão

nós três

talvez

AGRADECIMENTOS

Da iniciação tardia na graduação pelos caminhos escolhidos anteriormente em busca de uma formação teatral à efetivação dessa dissertação, a multiplicidade de caminhos, escolhas e recusas confrontou a minha realidade, que buscou ampliar horizontes e transformar-se em real importância social. A identificação com o ABC me propiciou isso. Coloco agora em palavras a busca dessa identidade, que não se fez sozinha.

Primeiramente, agradeço a Francisco Alambert que, no início dos meus passos, mostrou-se um interlocutor importante sobre a história social da arte tanto pela sua vida como professor quanto no seu envolvimento ao movimento de teatro de grupo de São Paulo e, abertas as portas deste mestrado, mostrou-se dedicado e respeitoso quanto as minhas escolhas, sempre me auxiliando a estruturar os caminhos da escrita. Sem ele, não haveria rigor.

Ao Lincoln Secco que me ajudou no levantamento das primeiras bibliografias e caminhos de pesquisa, e ao Sergio de Carvalho que trouxe toda a sua experiência da teoria teatral em suas considerações sobre meu projeto. Ambos foram essenciais na banca de qualificação dessa dissertação e nas mudanças posteriores que agora se encontram concretizadas por aqui.

À Katia Paranhos, Alexandre Mate e Fernando Kinas, referências importantíssimas para se pensar a arte periférica, política e sindical. Os quais aceitaram de pronto compartilhar conosco suas impressões a respeito desse trabalho.

Às professoras e aos professores das disciplinas de pós-graduação Maria Silvia Betti, Iran Jácome e Ricardo Musse, que proporcionaram conhecimentos importantíssimos durante suas aulas que se refletiram nos caminhos que escolhi.

A todas as trabalhadoras e aos trabalhadores da Universidade de São Paulo nas suas práticas mais que essenciais que sustentam a base do trabalho intelectual. Reconheço as injustiças da divisão de trabalho na Universidade. Por isso, lutamos para que elas se modifiquem.

Aos meus primeiros professores de graduação, ainda na Fundação Santo André antes de minha transferência externa à USP que despertaram meu amor à história, em especial Antônio Reis, Liliam Lisboa, Maria Antônia, Teresinha Ferrari, e o mais do que especial, Salloma “Sallomão” Jovino da Silva, a quem devo todo o meu afeto

fraterno de amizade que se iniciou em 2011 e persiste até os dias atuais, e que nem o fim do mundo será capaz de anular.

À Paula Bellaguarda pelas trocas entre teatro, política e afetividades. Ela no fim de sua dissertação e eu ainda no começo. À Luciana Gabriel, apesar de já termos nos encontrado antes pelas práticas de teatro de grupo em São Paulo, construímos uma amizade tardia por uma incrível coincidência de ingressarmos no mestrado juntos em departamentos diferentes com o mesmo objeto de estudo, e por termos dividido portanto as angústias, as informações, as apostas e os documentos.

Às magas da revisão Ana Aparecida, Lígia Helena e Sueli Almeida. Um dramaturgo tem sérios problemas em transformar o coloquial da palavra teatral em escrita científica. Obrigado por me mostrarem que seria possível.

Ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC através do CEMPI, mas, em especial, à Raquel Camargo, uma das grandes memórias sindicais. Muito dos caminhos tortuosos e cheios de pedregulhos foram limpos pelos contatos e articulações que essa fotógrafa maravilhosa proporcionou. Que toda a militância se inspire nela.

Na pesquisa do Grupo Forja, a todas as operárias e operários artistas que passaram pelo grupo. Ao Tin Urbinatti, pela incessante gentileza de me atender nos horários às vezes inoportunos para elucidar questões e dividir documentos. Três das dramaturgias que o Forja realizou só foram trabalhadas nessa dissertação porque Tin generosamente as cedeu para nosso campo de pesquisa.

A Eduardo Moreira, pai de artistas, foi um dos poucos que persistiu no Forja do início ao fim de sua trajetória. Ele nos legou momentos importantíssimos da experiência do coletivo através de suas entrevistas.

À Célia e à Maria Luiza da Costa, irmãs, que no fim dos anos 1970 não imaginavam que pequenos cadernos decorados com frases, poemas, adesivos e recortes da luta sindical fariam tanta diferença a pesquisadores quase quarenta anos depois, 32 após a nossa Constituição mais democrática.

Aos grupos de teatro do Estado de São Paulo, principalmente àqueles que antes de 2013 foram acusados de esquerdistas e tiveram suas obras diminuídas por suas escolhas estéticas apontadas como didáticas demais. Mas vemos hoje que estes grupos já sabiam onde estavam as trincheiras, enquanto os que os acusaram perceberam tarde demais.

A todos os meus parceiros arte educadoras e educadores que desde 2004 me acompanham na minha trajetória de professor, diretor e dramaturgo. Na contracena do

diálogo e discussões, vocês fizeram que eu partilhasse as minhas escolhas em consonância à pertinência da formação cultural na sociedade.

Aos grupos de teatro que trabalhei, em especial ao Teatro de Narradores que, à época do processo de nossa peça, abriu-me a possibilidade de pensar essa dissertação em 2011. Também ao meu coletivo, Núcleo zona autônoma, que junto com Talita Araújo, foi responsável em reacender em mim a gana por teatro político e periférico desde 2009.

À minha família expandida de amigos artistas teatrais, que tanto criamos quanto construímos nossas identidades através de trocas afetivas entre nós e nossos filhos: André Okuma, Carina Prestupa, Denise Guilherme, Emerson Almeida, Guilherme Santos, Ícaro Rodrigues, Jé Oliveira, Judson Cabral, Thais Póvoa e Júlio Dojscar. O mundo é para as crianças.

Aos meus cunhados e sogros que, além de me auxiliarem em muitas vezes com nosso filho em momentos de necessária imersão, também foram generosos em partilhar da experiência de vida em parceria.

Aos meus familiares de sangue: Luciana de Castro, Rosamaria Spanghero de Castro e Renê Barros de Castro, que foram compreensivos nestes quase 40 anos de minha vida sobre minhas escolhas e compreenderam, mesmo tardiamente, que não se tratava de falta de rigor, mas de buscar sentido na vida capitalista reificada.

Aos meus mais próximos, Lígia Helena de Almeida e Arthur Almeida Castro, pela constante compreensão nesses três anos de pesquisa, a todo suporte afetivo e amoroso, e por me auxiliarem a fazer as melhores escolhas. A quem devo a vida que faz sentido.

Desde o seu surgimento, o movimento operário revolucionário teve de superar os mais diversos descaminhos ideológicos; até agora, conseguiu superá-los, e estou convencido de que *o mesmo ocorrerá no futuro*. Permitam-me, por isso, concluir com uma frase um pouco modificada de Zola:

“La vérité est lentment en marche et à la fin des fins rien ne l’arrêtera [A verdade está lentamente em marcha e no fim dos fins nada a deterá]”

(LUKÁCS apud MÉSZÁROS, 2013, p. 31.)

RESUMO

CASTRO, Marcio de. **“Com quantas vozes se faz um coro”**: Teatro Forja, expedientes estéticos, formação cultural e sindical (1979-1986). 2020. 207f. Dissertação. (Mestrado). FFLCH-USP. São Paulo: 2020.

Essa dissertação tem por fim a reflexão sobre a ação cultural e política do Grupo Forja de Teatro (1979-1991), fundado dentro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD). Caracterizado pelo modo de criação coletivo e com a participação dos operários das metalúrgicas do ABC nas várias esferas de produção, o grupo realizou algumas das mais importantes criações teatrais de cunho político da primeira metade dos anos 1980 na região. Através do processo de criação de dramaturgia coletiva, colocou em cena as falas e desejos dos trabalhadores diante das lutas operárias e os contextos sócio-políticos do período entre o fim da ditadura militar (1964-1985) e a abertura política. O Forja nasceu junto com o novo sindicalismo, momento de agitação política que se aliou diretamente com a fundação do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1980, e da Central Única dos Trabalhadores (CUT), por meio do primeiro Congresso Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT), em 1983. Contudo, o próprio fortalecimento da CUT e a rápida ascensão do PT atravessaram a queda do Grupo Forja. A retirada da pauta de ação cultural como prioridade da direção sindical, associada a mudanças de gestão da diretoria, fizeram com que o Grupo perdesse seu diretor/coordenador e também assessor cultural do sindicato à época, Tin Urbinatti, o que resultou na saída coletiva de todos os integrantes. Investigamos as relações entre a formação política e a formação cultural promovidas no Sindicato durante o período em que o Grupo Forja estabeleceu sede e foi coletivo estável de Teatro (1979-1986). A partir desta pesquisa, verificamos se há mudanças estruturais que conduziram o pensamento do departamento do sindicato na priorização da formação de quadros políticos internos em detrimento da experiência obtida pela emancipação artística e o fomento às ações culturais. Fizemos também uma análise sobre os aspectos formais das criações dramáticas do Forja, associando suas escolhas estéticas com suas aspirações políticas e com o seu público.

Palavras-chave: Teatro. Cultura. Sindicalismo. Formação Cultural. Formação Sindical. Grupo Forja. Agitprop. Dramaturgia.

ABSTRACT

CASTRO, Marcio de. **“The number of voices a choir is made up of”**: Forja Theater, aesthetics, cultural and union formation (1979-1986). 2020. 207f. Dissertation. (Master's program). FFLCH-USP. São Paulo: 2020.

This dissertation aims at reflecting on the cultural and political action of Forja Theater Group (1979-1991), founded in the Factory Workers' Union of São Bernardo do Campo and Diadema (SMSBCD). Characterized by collective creation and with the participation of factory workers from factories in the ABC region, in the various spheres of production, the group produced some of the most important political theater creations in the first half of the 1980's in the region. Through the process of collective dramaturgy creation, they put on the scene the workers' speeches and desires in the face of workers' struggles and the socio-political contexts in the period between the end of the military dictatorship (1964-1985) and the political democratization. Forja were born along with the New Unionism, a moment of political unrest which directly allied itself with the founding of the Partido dos Trabalhadores – PT (Workers' Party), in 1980, and the Central Única dos Trabalhadores – CUT (Unified Workers' Central) through the first Congresso Nacional da Classe Trabalhadora - CONCLAT (Working Class National Congress), in 1983. However, CUT's strengthening and PT's rapid rise coincided with Forja Group's fall. The withdrawal of the cultural action agenda from the Union leadership priorities, associated with management changes in the Union leadership, provoked the Group's loss of their director/coordinator and also Union's cultural advisor at that time, Tin Urbinatti, which caused all the members to leave the Group collectively. We investigated the relationship between the political formation and the cultural formation promoted in the Union during the period when Forja Group established their headquarters and were a stable theater collective (1979-1986). Based on this research, we have verified whether there are structural changes that led the Union department to the idea of prioritizing the formation of internal political cadres over the experience obtained from artistic emancipation and cultural actions promotion. We have also analyzed the aesthetic aspects of Forja's dramaturgical creations, establishing connections among their aesthetic choices, their political aspirations and their audience.

Keywords: Theater. Culture. Unionism. Cultural Formation. Union Formation. Forja Group. Agitprop. Dramaturgy.

LISTA DE SIGLAS

AI-5	Ato Institucional Nº 05
CCQ	Círculos de Controle de Qualidade
CEB	Centro Eclesial de Base
CEMPI	Centro de Pesquisa, Memória e Informação
CET	Centro Educacional Tiradentes
CIPA	Comissão Interna de Prevenção de Acidentes
CONCLAT	Confederação Nacional da Classe Trabalhadora (1981)
CONCLAT	Congresso Nacional da Classe Trabalhadora (1983)
CPC	Centro Popular de Cultura
CUT	Central Única dos Trabalhadores
DEOPS	Departamento Estadual de Ordem Política e Social
DIEESE	Departamento Intersindical de Estatística e Estudos Socioeconômicos
FG	Associação Beneficente e Cultural de São Bernardo do Campo e Diadema - Fundo de Greve
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FMI	Fundo Monetário Internacional
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
INPC	Índice Nacional de Preços ao Consumidor
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LSN	Lei de Segurança Nacional
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MPC	Movimento Popular de Cultura
NEP	Núcleo de Educação Popular
OAB	Ordem dos Advogados do Brasil
OIT	Organização Internacional do Trabalho
OPEP	Organização dos Países Exportadores de Petróleo
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCdoB	Partido Comunista do Brasil
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PDS	Partido Democrático Social
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro

SMABC	Sindicato dos Metalúrgicos do ABC
SMSBCD	Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TM	Tribuna Metalúrgica
TPE	Teatro Paulista do Estudante
TRT	Tribunal Regional do Trabalho
TUCA	Teatro da universidade Católica de São Paulo
TUOV	Teatro União e Olho Vivo
TVT	TV dos Trabalhadores
UNE	União Nacional dos Estudantes
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
1.1	TEATRO E CULTURA NO CHÃO DE FÁBRICA.....	16
1.2	MODO DE PRODUÇÃO, FORMA DE RECEPÇÃO.....	20
2	CAPÍTULO I - O BOI CONSTITUINTE: O FIM DE UM CICLO.....	32
2.1	O OPERÁRIO QUE FORJA AS LEIS PARA O PAÍS	32
2.2	O BOI CONSTITUINTE: UMA DRAMATURGIA DA CONJUNTURA.....	43
2.3	PASSO ATRÁS, PASSO ADIANTE	60
3	CAPÍTULO II – INÍCIO DO GRUPO FORJA.....	62
3.1	PEÇAS DE PALCO.....	62
3.2	PENSÃO LIBERDADE	65
3.3	PESADELO.....	84
3.4	MODO DE PRODUÇÃO COLETIVO, CULTURA DE MASSA E PROCESSO FORMATIVO	102
4	CAPÍTULO III - PEÇAS DE RUA (1981-1985).....	109
4.1	CPC DA UNE VS CPC DOS OPERÁRIOS.....	114
4.2	PEÇAS DE RUA DO FORJA: ESPETÁCULOS E CONTEXTOS HISTÓRICOS	120
4.3	TEATRO DE RUA E AGITPROP DO GRUPO FORJA	141
4.4	ENTRE ASCENSÕES E REFLUXOS, O MOVIMENTO CULTURAL SINDICAL	158
5	DUAS CONCLUSÕES: PASSO ADIANTE	166
5.1	FORMAÇÃO CULTURAL E SINDICAL	166
5.2	TEATRO DE SEMINÁRIO, O TEATRO QUE NINGUÉM FEZ E NINGUÉM VIU: A MEMÓRIA DE UM COLETIVO.....	175
6	REFERÊNCIAS	180
6.1	DOCUMENTOS E FONTES	184
6.1.1	<i>Dramaturgia</i>	184
6.1.2	<i>Entrevistas</i>	185
6.1.3	<i>Jornais</i>	185
6.1.4	<i>Filmes e Vídeos</i>	185
6.1.5	<i>Relatórios, revistas, folhetos, boletins, apostilas, etc</i>	186
6.1.6	<i>Sites</i>	187
	ANEXO I – O BOI CONSTITUINTE.....	188
	ANEXO II – BRASIL S/A	190
	ANEXO III – DIRETAS, VOLVER!	200

1 INTRODUÇÃO

1.1 Teatro e Cultura no chão de fábrica

A produção cultural associada às conquistas e resistências políticas é pauta de diversos estudos na pesquisa científica. Sejam oriundas de escolhas hegemônicas ou não, a cultura é agente direto da sociedade. É ingênuo supor que a arte ilustra ou condiciona a sua criação estética sobre um acontecimento histórico. Muitas vezes, é o próprio processo artístico que proporciona ações no campo da história.

No fim da década de 1970 o movimento operário começou a se organizar sob outros parâmetros na região do grande ABCD, rompendo com uma forma sindical desgastada que pouco atendia a necessidade dos trabalhadores. Liderada pela base trabalhadora que ascendeu à diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD) no meio da década, se originou o chamado “novo sindicalismo”. A grande mobilização da classe operária surgiu na recessão econômica mundial brasileira que começou a atingir o trabalhador quando o famigerado “milagre econômico” ruiu. Segundo Ruy Braga, ocorreu:

[...] (a) indignação com a manipulação dos índices inflacionários. Liderada pelo Sindicato de São Bernardo, a campanha salarial de 1977 enfatizou a necessidade de (recuperar) tais perdas. A mobilização produzida pela campanha salarial revificou o sindicalismo do ABCD, fortalecendo, ao mesmo tempo, o movimento das bases, que exigiram a reestruturação da comunicação com as direções. Neste momento, o Sindicato de São Bernardo inovou ao reformular seus jornais e boletins, tornando-os mais atraentes e simples de serem lidos pelo jovem precariado metalúrgico. O material de comunicação do sindicato incorporou, então, a ilustração em forma de charges, de cartuns e história em quadrinhos em suas mensagens.¹

Este movimento não aconteceu isoladamente e as fragilidades da política econômica não sustentaram portanto o discurso nacional desenvolvimentista. Este mesmo governo, que no início de sua implantação em forma de golpe se legitimou consolidando o arrocho salarial mas compensou estas perdas com o oferecimento de alguns poucos direitos aos trabalhadores, se viu desacreditado no fim dos anos 1970.² E

¹ BRAGA, Ruy. O sorriso dos explorados. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do trabalho). p 162.

² Idem. p. 160.

o novo sindicalismo foi a estrutura organizativa que congregou a mobilização grevista que em 1978 paralisou a fábrica da Scania no ABC Paulista e que desencadeou um movimento em cascata por toda a São Bernardo do Campo e ABCD.

Havia de fato algo de novo acontecendo no ano de 1978. Elementos concretos como as greves foram cruciais para esta nova etapa de luta social. Mas elas vieram amparadas por outras mudanças. Para Marcos Napolitano, a primeira foi o término da vigência do Ato Institucional nº 05 (AI-5), ampliando as possibilidades de participação política e social além das esferas institucionais e militares. Mas a segunda novidade, esta ainda não imaginada, foi a formação de novos atores na disputa que estavam à parte do controle governamental como o movimento operário, e aliado a este, uma série de outros movimentos populares formados essencialmente nas periferias das cidades. Todos eles tiveram os acontecimentos das greves do ABC de 1978, 1979 e 1980 como grandes epicentros de concentração destas forças de mobilização que questionaram tanto o impedimento democrático do país, quanto o sistema socioeconômico que garantira até então a continuidade do regime militar. Segundo Marcos Napolitano:

A emergência do movimento social e sindical, apoiado por remanescentes dos agrupamentos de esquerda que tentavam superar a derrota político-militar da fase da luta armada (1968-1973), significava a entrada de novos atores na política, ampliando o corpo político da nação, não mais limitado às elites sempre hegemônicas e aos votantes como um todo. Tais movimentos tentaram ampliar os limites da política da “abertura”, direcionada para a normalização dos espaços institucionais e sistema de partidos. A rua, o bairro, a fábrica, a Igreja, tornaram-se espaços de ação política e questionamento do regime militar.³

Na perspectiva cultural, de 1964 até a democratização, muitos dos grupos de teatro da região metropolitana e principalmente da cidade de São Paulo que conservavam discursos estético-políticos de cunho combativo à ditadura saíram das regiões mais centralizadas das cidades e foram trabalhar nas periferias junto a centros culturais ou mesmo criando os seus próprios espaços culturais com a característica de criação e produção coletiva, como os grupos Apoená, Galo de Briga, Teatro União E Olho Vivo (TUOV), entre outros.⁴

³ NAPOLITANO, M. Introdução. In: **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. 374f. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. p. 07.

⁴ GARCIA, Silvana. O teatro popular de periferia dos anos de 1970. In: GARCIA, Silvana. **Teatro de militância**: A intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 125.

Ao fim da década de 1970 o cenário de abertura política iniciou o seu processo. E em maio de 1979 foi fundado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema o Grupo Forja, surgido com o fim da experiência cultural no Sindicato de outro grupo, o Ferramenta, que atuou por três anos. Tin Urbinatti, cientista social formado pela Universidade de São Paulo (USP), ator, dramaturgo e diretor teatral foi convidado por Augusto Portugal, ex-integrante do Ferramenta, para formar um projeto de teatro que congregasse a classe trabalhadora.⁵

O início desta parceria foi marcado pela encenação rápida de O Contrato Coletivo de Trabalho feita por integrantes do Sindicato que discutiam a luta da entidade.⁶ A trajetória do grupo seguiu-se ininterrupta a partir de então. As obras mais conhecidas do grupo são os espetáculos Pensão Liberdade (1981) e Pesadelo (1982). As duas foram inicialmente pensadas para serem apresentadas em espaços fechados, nas sedes dos sindicatos, na sede da Associação Beneficente e Cultural de São Bernardo do Campo e Diadema - Fundo de Greve (FG) e em galpões de centros comunitários ou salões de igrejas.

Mas além destas, uma série de outras peças foram encenadas: A greve de 80 e o Julgamento Popular da lei de segurança Nacional (1980), Operário em construção (1981), O Robô que virou peão (1982), Brasil S/A (1983), Diretas, volver! (1984), Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos (1984) e O boi constituinte (1985). O Grupo realizou cenas de Teatro de seminário, uma adaptação do conceito e obra do teatro invisível de Augusto Boal, em que durante reuniões no Sindicato o Grupo realizava intervenções sem que todos os presentes soubessem, a não ser os diretores do Sindicato.

O processo de criação e produção do Forja foi feito de modo colaborativo: todos os integrantes do grupo faziam parte do processo em princípio de forma horizontalizada, e as temáticas de dramaturgia foram definidas principalmente pela realidade dos próprios operários:

O teatro como criação coletiva (ou colaborativa para usarmos um termo da atualidade, não esquecendo que o teatro é essencialmente um trabalho de equipe, coletivo) e atividade de militância. O objetivo era realizar um trabalho de formação. Desenvolver noções de estética, de dramaturgia, para poder, aí sim, fazer um trabalho de profundidade,

⁵ Entrevista de Augusto Portugal em 14 de dezembro de 2017, SMABC. Augusto Portugal foi operário da SCANIA e esteve na comissão de mobilização que levou à grande greve de 1978. Permaneceu pouco tempo no grupo Forja pois se tornou dirigente da Associação Beneficente e Cultural de São Bernardo do Campo e Diadema - Fundo de Greve. Perseguido pela ditadura militar, hoje é um dos diretores da AMA-A – Associação dos Metalúrgicos Anistiados e Anistiantes do ABC.

⁶ URBINATTI, Tin. Razões deste livro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 15.

mais transformador, talvez revolucionário. De criar o trabalho teatral no meio operário, criar no meio das comunidades, nos bairros. Desenvolver um trabalho artístico, cultural.⁷

A base de pesquisa temática do grupo foi a realidade do trabalhador metalúrgico. Não só dentro da indústria, mas também na sua comunidade. Os artistas do Forja foram trabalhadores do chão de fábrica, e a discussão trazida para o trabalho cênico não foi puramente temático, pois tratava diretamente das suas vidas:

O Forja, desde sua fundação, esteve sempre ligado à pesquisa e coleta de dados, às impressões e aos anseios dos trabalhadores da região, dentro e fora das fábricas. Ligou-se sempre às preocupações e orientações da direção sindical para o conjunto da categoria. O grupo era estimulado pelo fazer teatral a buscar uma visão maior, de conjunto. Lia textos, ouvia palestras, participava das assembleias e congressos, militava dentro e fora das fábricas. Procurava entender e responder aos desafios de cada nova realidade e/ou campanha deflagrada pela diretoria sindical.⁸

Contudo, há contradições naquele processo histórico nas quais precisamos nos aprofundar. Inicialmente, é visível a força política que o movimento operário foi ganhando conforme se seguiu nos anos 1980. A este momento também estão aliadas outras dimensões internas do Sindicato: a publicação da *Tribuna Metalúrgica* (TM) e do *Suplemento da Tribuna* que existia desde os anos 1970 ganhou força.⁹ Durante a intervenção federal de 14 meses no Sindicato em 1979 no governo do presidente Costa e Silva fundou-se o FG, local onde as lutas operárias poderiam continuar, independentemente da ausência do Sindicato.¹⁰ Muitos parceiros foram também importantes neste processo: O Núcleo de Educação popular (NEP) 13 de Maio e o DIEESE, que realizavam projetos de formação política e sindical.¹¹ Também o trabalho de Antônio Carlos Félix Nunes, Júlio de Grammont e Alípio Freire na articulação e divulgação dos movimentos e lutas; os registros de memória das lutas e congressos pelas lentes de Renato Tapajós.¹²

⁷ Idem. p. 23.

⁸ Idem. p. 24-25.

⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Entre o céu e a terra. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**: O discurso sindical dos metalúrgicos. 2ªed. São Paulo: Unicamp, 2001. p. 220.

¹⁰ Ibidem, p. 226.

¹¹ Entrevista com Josimar Alves Bezerra. TVT. São Bernardo do Campo. Setembro, 2016.

¹² PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma Rede de Práticas Culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham**: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 279.

Mas esta realidade começou a se alterar a partir de 1984 com mudanças na condução dos projetos. A nova proposta foi a de que o quadro interno do Sindicato fosse o maior realizador destas ações, já que a descentralização das parcerias conferia autonomia aos processos, mas pouco controle pela entidade. Aos poucos todos estes agentes culturais e formativos foram afastados. Tin Urbinatti foi demitido, e, inevitavelmente, o Grupo Forja saiu do Sindicato.

Verificar os agentes desta conjuntura do Sindicato por meio das mudanças no Departamento cultural e de formação elucida propostas de ação que relacionem o trabalho de base sindical à agenda política nacional e como a perspectiva da cultura se insere neste panorama político.

A hipótese é que esse movimento também esteve ligado à criação da Central Única dos Trabalhadores (CUT) e ao Partido dos Trabalhadores (PT), já que as práticas de organização e gestão de ambos possuem linhas de ação muito parecidas, além de todos serem parceiros diretos no período em estudo.¹³

1.2 Modo de produção, forma de recepção

Se a arte não é reflexo e sim condutora de processos políticos e sociais, não devemos ter a análise de sua produção histórica aliada unicamente à conjuntura exógena. Ela também determina os caminhos de sua produção, recepção e fruição.

Acreditar que somente o conceito marxista de base e superestrutura justifica o contexto de produção e de elaboração subjetiva incorre numa leitura conjuntural que pode ser equivocada. Raymond Williams acorre à “estrutura de sentimento” como probabilidade de análise sobre a capacidade de leitura da produção cultural de seu tempo, e consequentemente a capacidade de leitura do produtor sobre a sua época, que necessariamente não significa uma leitura global e sem nuances, mas uma abordagem específica que pode gerar conhecimento a partir de um caso específico engendrado na superestrutura.¹⁴

Ao pensar sobre os conceitos de base e superestrutura na teoria de cultura marxista, entende-se que a análise em homologia se dá em um campo mais complexo e menos consequente entre uma e outra, e que a análise histórica é que construirá como

¹³ Ibidem, p. 336.

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. Literatura e sociologia: em memória de Lucien Goldmann. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011. p 31.

estas partes se relacionam em um contexto mais aprofundado.¹⁵ Para tanto, a pesquisa apresentada escolhe o caminho das dramaturgias do Grupo Forja desde o seu debut em 1979 com *Pensão liberdade* até o último espetáculo finalizado no Sindicato em 1985, *O boi constituinte*.

Pensar as formas, os modos e os meios (ou formas) de produção do grupo, assim como a recepção destas obras é fundamental para entender o período histórico e sua pertinência de análise social, aliado à contextualização do processo político brasileiro e regional, que foi a ascensão do novo sindicalismo e a fundação do PT. Analisar a função hegemônica de influência de poder do partido (dentro do Sindicato e junto à CUT), ao mesmo tempo que cumpria uma outra função, que foi o combate contra a hegemonia das representações de poder político-nacional. É pertinente a pesquisa das relações entre as formas de produção e recepção, justamente porque ambas narram aspectos de processos sociais.

No fim dos anos 1970 o pensamento sobre política e formação cultural era embrionário e não figurou com eficiência nos planos de políticas públicas de Estado, e a cultura na maioria das vezes esteve associada à ideia de evento cultural. Esta foi a ótica presente na cidade de São Paulo e também das cidades periféricas paulistanas. Até existiram equipamentos públicos culturais, mas a noção de cultura da população foi circunscrita a ideia de um objeto de consumo destinado as elites, algo que está alienado do cidadão. No ABC não foi diferente. Por isso muitas vezes o sindicato tornou-se o local de encontro dos migrantes operários que viam ali uma possível forma de dialogar com seus pares.

A presença do Grupo Forja nestes espaços tornou-se também aglutinadora de ações culturais que transcenderam as lutas e dinâmicas sindicais: foram espaços de partilhas, de pertencimento cultural e social. Tanto que o Forja participou no início dos anos 1980 de vários festivais de teatro amador como os da cidade de Santo André, (FETASA) ganhando vários prêmios, o que mostra o quanto o grupo foi referência não somente no espaço interno do sindicato e na sua relação endógena, mas provocou dinâmicas culturais para toda a região do ABC. O Forja também articulou outros projetos paralelos, como orientações de grupos amadores surgidos em vários locais da

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: UNESP, 2011. p. 47.

região, como na Favela do Jardim Silvina em São Bernardo do Campo e no bairro de Vila Palmares, em Santo André.¹⁶

Com a chegada do PT nas primeiras grandes prefeituras do país a partir da metade dos anos 1980– Maria Luiza Fontenele em Fortaleza, Luiza Erundina em São Paulo, Olívio Dutra em Porto Alegre e prefeituras em São Bernardo do Campo, Santo André e Diadema – começaram a se desenhar as primeiras propostas para a cultura oriunda de um partido que surge dentro do meio operário. Em 1983, a filósofa Marilena Chauí publicou um livro contendo estudos sobre o pensamento de cultura e o nacional popular¹⁷. Mas é na sua gestão da pasta de cultura na cidade de São Paulo em 1989 que surge a experiência da “cidadania cultural”, pelo qual a população precisa ter o direito de, a partir de sua própria ação, criar processos artísticos que lhe dissessem respeito diretamente: o cidadão como produtor cultural de sua própria obra, o seu reconhecimento de cidadão através da produção e fruição de cultura.

Existiu uma preocupação específica que permeou o pensamento do SMSBCD: sua relação com a esfera cultural e formativa. As perspectivas de ação foram lembradas em congressos estaduais, diretivas e teses apresentadas tanto pelo sindicato quanto pelas bases políticas aliadas ao movimento sindical, como o PT.

O intuito desta pesquisa foi analisar como caminharam ação cultural e formação sindical. Se em dinâmica de parceria ou se disputam espaço político e de poder. Analisar qual o entendimento da diretoria do sindicato sobre eventos e práticas culturais e sobre os processos artísticos. Segundo Tin Urbinatti:

O Forja contribuiu para o avanço da consciência, não só das pessoas do grupo, mas também de outras pessoas que usufruíam deste trabalho produzido. Contribui, sobretudo, na relação dinâmica com diretores sindicais recém saídos das fábricas, muitas vezes distanciados de uma discussão temática sobre cultura, estética ou teatro. Esses diretores tiveram que se deparar com um debate de natureza não muito comum no meio sindical, superando noções preconceituosas, de que “teatro é coisa de bicha”, “coisa de mulher à toa” ou de que “teatro é pra bacanal”... e compreender que o teatro pode ser feito, pode ser utilizado como peça importante no processo de conscientização, como formador de opinião auxiliando no processo revolucionário.¹⁸

¹⁶ URBINATTI, Tin. Razões deste livro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 22.

¹⁷ CHAUI, Marilena. Seminário I: primeiro semestre de 1980. In: CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (coleção O nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

¹⁸ URBINATTI, Tin. Razões deste livro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 23.

Os capítulos desta dissertação não estão divididos em ordem cronológica. A abordagem analítica, portanto, não cumpre esta premissa. Se justifica principalmente em estudar como foram fundamentados os meios de produção estética e política do Grupo Forja e as formas de recepção que determinaram os caminhos de sua construção entre 1979 e 1986.

O primeiro capítulo começa pela última montagem do grupo no Sindicato realizado em 1985: O boi constituinte. Através de uma peça popular de rua que alia a congada e o bumba-meu-boi, na construção de uma alegoria que tem o boi como a referência da constituição brasileira, propõe a discussão sobre a necessidade do fim do regime militar e a importância da luta sindical e da sociedade na busca da transição para a democracia. A escrita analisa como as escolhas temáticas do Coletivo, a sua autonomia diante de um projeto cada vez mais forte de centralização do Sindicato via CUT e PT e, por fim, um projeto de mídia pública com a criação da TV dos Trabalhadores (TVT) podem ter posto fim ao Grupo Teatral iniciado em 1979. E a partir destas conjunturas, a pesquisa se desenvolveu em contrapelo para entender como os meios e as formas de produção do Forja estiveram ligadas diretamente com o amadurecimento estético e político do Grupo, ao mesmo tempo que este processo colocou o coletivo em linha de colisão com a diretoria sindical eleita em 1984. Diante do levantamento da celeuma entre Forja e Sindicato, a trajetória a seguir da análise foi verificar os trabalhos do Grupo entre 1979 e 1985 que possam ser responsáveis por esta escolha de atuação em O boi constituinte.

O propósito do segundo capítulo portanto foi voltar para os primeiros trabalhos do Forja para analisar como um teatro surgido no seio do movimento operário iniciou o processo de suas montagens de dramaturgias próprias com características essencialmente dramáticas, e pensar porque esta opção foi feita em detrimento de uma estética mais combativa.

Em Pensão liberdade, os expedientes estéticos são mais próximos do que se convencionou na teoria crítica brasileira como teatro de característica dramática, seja pela formação anterior do coordenador do grupo Tin Urbinatti, seja pela necessidade de formação cultural teatral do coletivo, baseada essencialmente nas ferramentas de produção que Urbinatti conseguiu trabalhar com os operários diante da referência cultural que estes traziam para reconhecer o que poderia ser teatro, e responder uma expectativa inicial de produção artística. O trabalho se constituiu sob uma particularidade: conseguiu unir a forma burguesa com o teatro de contestação e denúncia, e ao mesmo tempo se aproximou dos trabalhadores quando estes

reconheceram nas trajetórias das personagens apresentadas em cena semelhanças com as suas próprias vidas. É importante também perceber que, mesmo se estabelecendo na dinâmica formal do drama, já é a estrutura dramática em crise que se apresenta no espetáculo.

Pesadelo, a segunda peça do grupo, foi mais ousada: intercalou tempos e espaços diferenciados no palco. Enquanto ações da fábrica aconteciam ao fundo, um chefe de seção no plano frontal do palco se via constantemente atormentado por sonhos e pesadelos em que estava sendo interpelado pela sua esposa que o acusava de “peleguismo”, assim como pelos seus companheiros que o conclamavam para tomar partido não do patrão, mas dos trabalhadores.¹⁹ Este é um claro exemplo artístico da discussão da consciência de classe da época, assim como elaborado em *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri.²⁰ Mas, no caso do Forja, os vários espaços de representação da peça não mais sugerem uma linearidade cadenciada, assemelhando-se ao que se viu no movimento de construção de dramaturgias modernas nacionais, como as elaboradas na segunda metade do século passado. Fizemos também comparações entre as duas dramaturgias separadas por mais de 30 anos, para analisar o quanto há permanências e semelhanças do trabalho desenvolvido pelo Arena sob direção de José Renato com a dramaturgia do Forja.

O terceiro capítulo trás a análise das peças seguintes sob outras formas de produção, pensando o teatro feito na rua e agitprop. Com A greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional, o Forja se desvinculou do espaço fechado e conformado, e iniciou a ação direta de suas apresentações junto a grandes assembleias em estádios e praças. Aproximando-se de uma estética popular, foi a primeira aparição de um ponto de virada no Grupo que foi buscado de forma mais sistemática nas últimas criações, e que levou o coletivo nesta primeira experiência a desvencilhar-se um pouco mais da estrutura dramática:

A famigerada Lei de Segurança Nacional, usada pela ditadura militar, dava amplos poderes aos generais de plantão, que em nome dela praticavam todas as arbitrariedades que lhes convinham. No país inteiro, amplas camadas da população brasileira se mobilizaram e se solidarizaram com a luta dos operários metalúrgicos de São Bernardo e Diadema. Não somente na solidariedade política, mas também na remessa de toneladas de gêneros alimentícios que foram entregues às

¹⁹ Sobre a construção da expressão “pelego” pelos operários e o novo sindicalismo, ver o quadro informativo descrito por Ruy Braga em: BRAGA, Ruy. O sorriso dos explorados. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do Trabalho). p 158.

²⁰ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

famílias dos operários em greve. Em função da enorme repressão desencadeada e “à caça” de militantes sindicais (inclusive operários-atores do Forja que militavam na Comissão de Salário), os demais atores do grupo atuavam no Fundo de Greve, auxiliando na organização e distribuição dos alimentos.²¹

Em comparativo, o capítulo analisa as dificuldades de realização dos espetáculos de rua para grandes públicos, pois ainda necessitavam de estrutura que muitas vezes falhavam, como caixas de som e microfones. O grupo, em resposta a isso, desenvolveu sua primeira criação de peças sem fala: O Robô que virou peão. O gesto substitui a palavra, e a alegoria a personagem realista. A fábula sintética se sobrepõe à elaboração psicológica das personagens, para transformar ideias em ação. Foi necessário apreender rapidamente os signos em uma peça teatral mais curta e eficiente:

O grupo Forja materializou alguns personagens, como o 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”. Ao discutir a robotização nas fábricas, o Grupo Forja apresentava, nas cenas finais, operário e o robô mandando para o olho da rua o patrão. Inclusive, no início da peça os operários haviam levado o novo companheiro para uma pescaria colocando um enorme coração no peito do robô.²²

Em Brasil S/A e Diretas, volver!, o projeto de teatro popular foi mais fundamentado. As figuras criadas pelo imaginário proletário do ABC (Sombra, Patronildo e João Ferrador), são agora aliados a alegorias clássicas da cultura popular. Neste capítulo a intenção também foi estabelecer proximidades e distâncias com os projetos de cultura popular no Brasil, sobretudo àqueles ligados ao frentismo cultural e ao Centro Popular de Cultura (CPC), e refletir porque o Grupo Forja se aproximou desta estética de forma tardia:

No ABC, o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos detinha uma proposta mais engajada politicamente. Entre outras atividades, mantinha um grupo teatral que fazia um trabalho chamado de “conscientização política” no início da década de 1960. Mas, devido às temáticas que trazia para discussão social, esses centros tiveram vida curta – de 1961

²¹ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O Grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 31.

²² PARANHOS, Kátia Rodrigues. Entre o céu e a terra. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**: O discurso sindical dos metalúrgicos. 2ªed. São Paulo: Unicamp, 2001. p. 234.

a 1964 – porque, com o golpe militar de 1964, foram fechados e seus participantes perseguidos. Desse teatro político e engajado muito se alardeia, mesmo no ABC. Sobre ele, discutem-se as questões de censura e repressão. O que pouco ganha destaque na cena do subúrbio são as manifestações teatrais de grupos amadores e suas relações com os mecanismos de censura em diferentes períodos da história brasileira.²³

O capítulo então se detém sobre a importância deste teatro combativo que se inicia no fim dos anos 1950 dentro do Sindicato de Santo André e no ABC, e porque esta linha foi pouco ou de nenhuma forma absorvida pelo trabalho do Forja nos anos 1980, existindo estas relações apenas nas peças finais e de rua do Grupo.

À guisa de conclusão, estabeleço dois olhares para a finalização desta pesquisa. Primeiro é entender os meandros aglutinadores entre PT, CUT e o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD) que tiveram relações diretas com o fim do grupo na entidade, principalmente pela mudança de organização a partir da diretoria eleita em 1984, que além de buscar a centralização de seu quadro de funcionários essencialmente ligados ao PT e expurgando outros partidos e aliados externos, também buscou um projeto de formação sindical que, de tão ousado, deixou de acolher o coletivo no sindicato. Apresento também a experiência da Associação beneficente e cultural de São Bernardo do Campo e Diadema – fundo de greve (FG), que funcionou como a sede representativa do movimento sindical real, já que o SMSBCD esteve sob a condução de um interventor. Analisar esta peculiaridade foi importante para entendermos como o Grupo Forja ao construir os seus trabalhos com uma autonomia indiscutível, atuou conjuntamente com a agenda de mobilização da diretoria cassada e presa. E como na mudança estrutural o FG mantém-se como parceira ao Sindicato e o Forja não, apesar de ambas nutrirem o seu objetivo de autonomia frente ao SMSBCD.

O segundo olhar, Teatro de seminário: teatro que ninguém fez e ninguém viu se utiliza da ideia das peças do projeto de Teatro de Seminário como analogia para pensar a memória do Forja. Teatro de seminário foi uma forma que os diretores sindicais, junto com o diretor e atores do Forja encontraram para debater assuntos polêmicos em reuniões, como a hora extra. Os atores ou outros convidados, em pré-acordo, encenavam conversas divergentes entre si, criando uma discussão acalorada. Ao fim, a encenação era revelada a todos, gerando até acusações de constrangimentos, reações

²³ LEMOS, Vilma; PERAZZO, Priscila F. O Palco das encenações. In: LEMOS, Vilma; PERAZZO, Priscila F. **Memórias do teatro no ABC paulista**: expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013 (coleção memórias do ABC). p. 26.

estas já previstas de alguma forma. Para a efetivação deste procedimento, era necessário um acordo tácito entre o Forja e os diretores sindicais ou condutores das reuniões e assembleias. Segundo Urbinatti:

Como os componentes do Grupo Forja eram muito conhecidos e também suas posições políticas, era necessário tomar cuidado com a escalação de nosso elenco. Ninguém sabia que o Grupo de Teatro estaria participando, fazendo teatro. Para todos os efeitos, quem estava participando eram os metalúrgicos do grupo de teatro. Em princípio ninguém desconfiava que fosse haver teatro ali naquele local.²⁴

Para tal, esta conclusão busca uma análise sobre a produção de memória e história do Forja sob dois aspectos: o primeiro deles é o que podemos chamar de memória oficial. Nela estão as publicações das dramaturgias de *Pensão liberdade*, *Pesadelo*, e *O robô que virou peão* ainda nos anos 1980 pela Editora Hucitec; o filme em super 8 Forja: teatro operário de 1984/1985 com trechos de peças do Grupo que, narrada pelo próprio diretor, apresentava a trajetória do grupo desde Pensão até Brasil S/A.; e a primeira edição do livro *Peões em cena: grupo de teatro Forja* também editada pela Hucitec e lançada em 2010 com autoria também de Urbinatti que, além de publicar em fac-símile os dois primeiros livros, anexou a dramaturgia de A greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional acrescentado de textos teóricos, críticas teatrais e entrevistas com ex-integrantes do grupo. O outro prisma relaciona-se com documentos de outra ordem que tem a capacidade de efetivar memórias passíveis de construções desta história, como arquivos pessoais de ex-integrantes, diários-atas dos ensaios e encontros, recortes de jornais do Sindicato da época, arquivos dispersos no Centro de Memória, Pesquisa e Informação do SMABC (CEMPI) e entrevistas de vários ex-integrantes e operários que se envolveram com o grupo.²⁵

Assim, a memória do Grupo Forja foi caracterizado no que pode ter sido um projeto objetivo de registro (através destas publicações e do filme) e um outro intuitivo, quando se gerou documentos sem a intenção de torná-los monumentos, e de como esta

²⁴ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 57.

²⁵ O SMSBCD se unificou com o sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá em 1988, em uma articulação que já se estendia por pelo menos sete anos, formando o SMABC. Em 1996 a diretoria começou a realizar assembleias para discutir o desmembramento dos sindicatos. A insatisfação surgiu principalmente do Sindicato de Santo André e Mauá, que reclamavam da pouca autonomia destes sindicatos após a unificação. Três anos depois ocorreu a separação, mas de forma muito violenta, com muitos documentos sendo perdidos e destruídos. O SMSBC segue filiado à CUT, enquanto o Sindicato de Santo André e Mauá, após anos de judice, se filia à Central Sindical. Para mais detalhes: Metalúrgicos de Santo André e Mauá: berço da resistência no ABC em 83 anos de luta. Sindicato dos metalúrgicos de Santo André e Mauá. Santo André, 2016.

relação pode ter construído a história de sua trajetória autônoma posterior depois de sua saída do Sindicato.²⁶ Na conclusão discutimos os meandros entre a fundamentação documental oficial e a construção de um imaginário e produção artística popular operária, e a relação destes com a conjuntura regional e nacional, principalmente com a formação cultural e sindical do SMSBCD, CUT e PT.

A pesquisa sobre os processos culturais deve procurar formatos de estudo que os considerem mais que acessórios a um contexto político. Esta especificidade produtiva necessita de olhares apurados para a compreensão de realidades complexas. Portanto é necessário entender que muitas vezes a cultura foi vista de forma paralela aos acontecimentos da sociedade, e a partir desta constatação, fazer uma nova análise de sua importância. Sobre esta criteriosa relação entre arte e história discute Williams:

A moderna convergência, incorporada pela sociologia contemporânea da cultura, é de fato uma tentativa de reelaborar, a partir de determinado conjunto de interesses, aquelas ideias gerais, sociais e sociológicas, nas quais foi possível conceber a comunicação, a linguagem e a arte como processos sociais marginais e periféricos ou, quando muito, como secundário e derivados. Uma moderna sociologia da cultura, quer em estudos que lhe são peculiares, quer em suas intervenções numa sociologia mais geral, preocupa-se acima de tudo em investigar, ativa e abertamente, a respeito dessas relações tidas como verdadeiras e presumidas, e sobre outras relações possíveis e demonstráveis. Como tal, ela não só está reelaborando sua própria área, como propondo novas questões e novas evidências para o trabalho geral das ciências sociais.²⁷

Além disso, identificar que o nosso projeto de pesquisa é do tempo presente traz como pressupostos aspectos políticos e sociais para além da intencionalidade de uma pesquisa sobre o passado. Para nós, historiadores, estudar o passado é estudar o contemporâneo do seu momento histórico dos acontecimentos, e sendo assim ver a conjuntura de forma viva. E, quando se trata de temáticas mais contemporâneas tal característica se amplia, pois nossas abordagens muitas vezes lidam com discussões ainda vivas, e ainda mais, os sujeitos históricos dos acontecimentos ainda permanecem vivos para dar os seus relatos e construir suas visões e interpelarem olhares que não compartilham sobre o mesmo momento. Trabalhar com a história do tempo presente

²⁶ “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de força que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”. LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. pp. 536-537.

²⁷ WILLIAMS, Raymond. Com vistas a uma sociologia da cultura. In: WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p.10.

pressupõe que iremos nos relacionar com discussões decisivamente contemporâneas que geram muitos embates e contraposições.

Assim como utilizar a história oral, buscando associar à pesquisa documentos para sua confrontação e aproximações, ou seguir a partir dela uma própria metodologia que, a partir das subjetividades inseridas nas entrevistas, geram a análise de uma época ou a sua memória. Para Alexandre Mate, se pratica uma distinção hierárquica entre documento físico e fonte oral. É necessário rearticular estas hierarquias:

Memória e história, mesmo distintas, são inseparáveis e mantêm permanentemente processos de intersecção. Mesmo sendo representação do real – que opera com o que está dito e posto pela experiência social, em algum momento e em algum lugar –, a história tende a reformular-se dependendo das perguntas feitas pelo historiador ou pela descoberta de novas fontes ou documentos. Por esse processo “imbricatório”, agregando aquilo que eventualmente já tenha sido produzido – num fluxo em que objetivo e subjetivo se mesclam, de interesses distintos e de processos de seleção específicos –, o historiador constrói uma narrativa e versão acerca dos acontecimentos.²⁸

Mate afirma que enquanto a memória oficial é construída pelo caráter universal, que tende a alocar as experiências nacionais por meio de heróis e circunstâncias de interesse patriótico e civil, as memórias populares se constroem pela transmissão na oralidade, de dimensão particularizada²⁹. Uma memória de baixo, não normativa e que não tenha um objetivo unificador oferece referenciais de fontes ricas em lacunas. Mas são nas lacunas, nas suas contradições, que se erigem as pesquisas históricas.

Grande parte dos atuantes e agentes políticos do Grupo Forja, assim como os operários presentes nas assembleias nos estádios nas greves do fim de 1970 e início dos 1980 ainda estão vivos. Negar a possibilidade de estudo e pesquisa com estas pessoas tornaria a pesquisa insuficiente. Confiar apenas aos documentos a legitimidade dos discursos escritos é esquecer o quanto estes podem também escamotear um processo histórico. Além disso, devemos fugir do estigma de utilizar as fontes orais apenas para complementos dos documentos escritos que possuam estas lacunas que seriam complementadas pelos relatos e entrevistas.

Contudo, quando se fala das décadas de 1970 e 1980 é impossível não pensar na superestrutura capitalista gerida no Brasil pela ditadura militar e suas relações com o

²⁸ MATE, Alexandre. Introdução. In: **A produção teatral dos anos 80 - r(ab)iscando com a faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança**. 2008. 340 f, V.1. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008. P. 34.

²⁹ Ibidem, pp 39.

imperialismo estadunidense. Negar esta superestrutura ou mesmo reduzi-la para analisar apenas as representações e relatos poderia constituir um erro grave. Como não considerar as perseguições políticas e ideológicas que só cessaram muito tempo após o fim da ditadura?

Antoine Prost fala da necessidade de se fazer a pesquisa histórica observando os documentos, e que toda escola ou teoria historiográfica é importante, desde que se tenha rigor na pesquisa, considerando as contradições da ideologia e da história como prática social.³⁰ Contudo, sabemos que escolher uma ou outra metodologia significa ganhar e perder procedimentos de análise.

Somando todos estes aspectos, a presença de bibliografia acerca dos Estudos Culturais de Raymond Williams e outros autores da mesma corrente teórica de pesquisa auxiliou diretamente na fundamentação de bases de análise sobre os processos históricos que pretendeu elucidar, já que se orientou pela ideia de materialismo cultural como base de um processo social.³¹ Também a presença teórica de Walter Benjamin através de sua reflexão sobre a oralidade e experiência inseridas em seu artigo *O narrador*: considerações sobre a obra de Nicolay Lescov, mas sobretudo suas análises sobre as formas de produção e reprodução cultural no artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foram indispensáveis para se pensar os processos de criação do Grupo Forja.³² Outras referências se somaram conforme o trabalho de pesquisa se intensificou.

Sob o contexto político, foram fundamentais para este trabalho a bibliografia sobre as greves sindicais, as “Diretas já!” e a Constituinte, que auxiliaram a elucidar processos históricos sobre as últimas peças do grupo. No campo formal, bibliografias que auxiliaram a estudar os processos estruturais das formas estéticas do teatro dramático ao agitprop, considerando desde a experiência brasileira do CPC na década de 1950 até o golpe civil-militar. Utilizamos como periodização o ciclo entre 1979 e 1986, período em que o grupo Forja realizou seus trabalhos tendo como residência o SMSBCD. As fontes se diversificaram entre narrativas orais, documentos materiais e filmografia. E conforme as análises avançaram, sejam sobre as dramaturgias escritas pelos grupos de teatro, arquivos dos sindicatos ou entrevistas colhidas durante a

³⁰ PROST, Antoine. Os fatos e a crítica histórica. In: PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008. p. 59.

³¹ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

³² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 8º Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 1v. (Obras Escolhidas)

pesquisa, seguimos no trabalho de confronto entre elas, buscando estabelecer comparações e evidenciando as suas contradições.

De mais, segue o estudo, nunca esquecendo que a forma artística de seu tempo escolhe seus caminhos sob a luz da urgência de sua época e luta. Merda!

2 CAPÍTULO I - *O BOI CONSTITUINTE: O FIM DE UM CICLO*

2.1 O operário que forja as leis para o país

Em 1985, assim como em todos os seus trabalhos anteriores, o Grupo Forja de Teatro saiu em pesquisa de campo nas fábricas e bairros da região do ABC paulista para levantar quais seriam as questões que estariam em voga, a serem utilizadas como temática de uma nova peça teatral após *Diretas, Volver!*, dramaturgia do grupo, e *Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos*. Analisar a conjuntura sempre foi a premissa básica do início dos processos do coletivo.³³ O momento político estava caracterizado pela possibilidade de eleição de um presidente civil, ainda que de forma indireta, após 21 anos de ditadura militar. Mesmo com essa mudança, o adiamento de eleições diretas frustrou o país e as categorias de luta no ano de 1984, entre elas o Sindicato e sua base:

Como ato final da transição, os militares se abstiveram de impor um general como candidato à sucessão presidencial de 1985, embora tivessem mantido a eleição indireta. Uma coalizão de forças da oposição e do partido do governo, PDS, levou à vitória do candidato oposicionista, Tancredo Neves, do PMDB, em janeiro de 1985. Por cruel ironia do fado, Tancredo morreu antes de assumir, causando um trauma nacional. Assumiu seu vice, José Sarney, antigo servidor dos militares. Mas era um civil, eleito pela oposição. Chegara ao fim o período de governos militares, apesar de permanecerem resíduos do autoritarismo nas leis e nas práticas sociais e políticas.³⁴

Derrotada a proposta da emenda Dante de Oliveira, que daria a possibilidade de eleições diretas em 1984, acreditou-se que seria impossível uma mudança social sem que um novo conjunto de leis fosse promulgado.³⁵ Os arremedos institucionais perpetrados pela ditadura ainda conservavam os seus poderes no processo de abertura política, sobretudo a repressão aos movimentos sociais e também às ferramentas das

³³ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 29.

³⁴ CARVALHO, José Murilo de. Passo atrás, passo adiante (1964-1985). In: CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. RJ: Civilização Brasileira, 2009. p.177.

³⁵ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o congresso nacional constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte: (1986-1988)**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p. 53.

lutas sindicais como as greves. Esses impedimentos de avanços políticos e sociais já eram apontados pela base sindical desde os movimentos de greve de 1978 e 1979.³⁶

Luiz Inácio da Silva, em decorrência desta questão, afirmou:

Pretendemos levar ao povo algumas alternativas para a estrutura sindical brasileira. Precisamos também levar à estrutura política existente, porque é muito difícil modificar tudo de uma vez, enquanto a conjuntura política vigente permanecer. As duas coisas estão muito interligadas. Só vamos conseguir a estrutura sindical perfeita quando tivermos o modelo político perfeito. Uma democratização, espera-se, abrirá a possibilidade de reformas, porque um governo democrático é mais sensível às exigências dos operários e as condições gerais de uma situação democrática permitem aos sindicatos e operários um grau muito maior de liberdade para se organizar e agir.³⁷

Esse processo levou o movimento operário a pensar em alternativas de confrontar as suas lutas diante de um governo aliado aos empresários e ao poder institucional amparado pelo regime militar, avançando não só na forma da burocracia sindical, mas também, literalmente, ocupando os espaços de poder na política representativa.

A fundação do PT foi uma resposta às pautas emergenciais de parte da classe trabalhadora sindicalizada. Para a ampliação destas pautas, além das questões trabalhistas, foi necessário também trabalhar por uma nova estrutura de leis para toda a sociedade brasileira, pelo restabelecimento do governo democrático a despeito das forças oligárquicas e militares, em conjunto com o que poderia se abrir de transformações profundas na sociedade, desde a regulação do trabalho até a Reforma Agrária, por exemplo.

A construção de uma nova Constituinte se tornou um dos assuntos mais importantes na sociedade e, conseqüentemente, movimentou as ações do PT, da CUT, do Sindicato e também figurou como pauta entre os operários, elaborada tematicamente pelas pesquisas dos atores e atrizes do Forja. Segundo Paranhos, “precisamente esse filão político que o Forja vai explorar na campanha salarial. A propósito de uma possível convocação de uma assembleia constituinte (decisão tomada pela OAB-SP), o grupo começou a elaborar uma peça de rua com essa temática”.³⁸

³⁶ CARVALHO, José Murilo de. Passo atrás, passo adiante (1964-1985). In: CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. RJ: Civilização Brasileira, 2009. p.177.

³⁷ BRAGA, Ruy. O sorriso dos Explorados. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2012 (mundo do trabalho). p. 165.

³⁸ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo**. 2002. 394 f. Tese

Embora o golpe civil-militar tenha sido vitorioso na construção de um Estado autoritário, de controle sobre as pautas revolucionárias e no combate de mobilização de políticas públicas sociais através do controle final do resultado eleitoral, seja na esfera estadual e seja federal, inicialmente, mostrou-se ineficiente em sistematizar suas mudanças na esfera institucional, A realização destas mudanças nos mais diversos decretos e atos institucionais foi necessária:

O regime autoritário brasileiro preocupou-se, muito mais do que o argentino, com a sua própria institucionalização, através de normas e procedimentos que, para além da mera aparência de legalidade, servia a propósitos derivados da necessidade mesma de regular seus conflitos internos [...]. É claro que nada disso retira o caráter essencialmente repressivo da ditadura que, através de instrumentos como o AI-5 e de uma máquina semiclandestina de perseguição aos opositores, podia suspender, da noite para o dia, todas as normas ou procedimentos e deixar qualquer cidadão à mercê de uma violência extrema, cuja simples ameaça já poderia dissuadi-lo de pendoros oposicionistas.³⁹

Mesmo tendo garantido sua hegemonia institucional, a ditadura brasileira precisou paulatinamente sofisticar as formas de opressão e controle social, da política e das práticas comerciais internas assim como as suas relações internacionais, principalmente quando a farsa deste crescimento econômico começou a ruir.

A alta concentração de renda da burguesia e da elite econômica, além da desigualdade social cada vez maior, foram enuviadas pelos números do produto interno bruto e pelo crescimento da economia nacional, inclusive das estatais, atravessada pela construção de obras de infraestrutura nacional. Contudo, ao fim do regime, quando a narrativa de crescimento começou a demonstrar a sua fragilidade enquanto sustentação econômica, esta foi atravessada por novos instrumentos de controle social institucional.

Já no agonizante regime em novembro de 1981 o General João Baptista de Figueiredo ao perceber a incapacidade do governo de ser vitorioso na maioria das eleições estaduais, anunciou um grande pacote configurado em reforma eleitoral. O pacote visou a proibição de coalisões, sendo necessário o lançamento de um candidato por partido, dividindo a oposição ao invés de conseguirem construir uma unidade ampla do pleito. Por sua vez, os eleitores deveriam votar no mesmo partido, de vereador a governador, fazendo que esta vinculação diminuísse a possibilidade de uma frente mais abrangente. Ao fim, o desejo pela renúncia do candidato estava ligado à necessidade de

(Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 329.

³⁹ ARAUJO, Cícero. O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte. São Paulo: **Lua Nova**, 88, 2013. pp. 337.

renúncia total do partido no pleito, forçando que a oposição não retirasse sua candidatura por outra de alinhamento político próximo, em nenhum momento da disputa eleitoral e que tivesse mais chances de conseguir se eleger.⁴⁰

Em franca decadência, o regime ainda tentou manter o seu poder articulado através de manobras institucionais de forma autocrática e unilateral. Estava claro que a mudança social buscada pelas entidades sociais, entre elas as sindicais, requeriam que estas repensassem como o processo de uma possível abertura democrática poderia ser conduzido.

Contudo, o ritmo de fragilidade da ditadura brasileira se revelou quando a busca por empréstimo com o FMI se tornou uma necessidade premente. As manifestações, tanto de setores de oposição e trabalhadores quanto por parte da burguesia começaram a pulular na praça brasileira. Através da legislação trabalhista vigente, o governo buscou repreender e abafar esses movimentos através de sucessivas intervenções na direção dos sindicatos caçando seus poderes, instituindo interventores, quando não a prisão de seus dirigentes.

1983 tornou-se emblemático para a constituição de um movimento de luta e virada em busca da redemocratização. Internamente, na oposição do PMDB, setores negociavam uma indicação indireta que destituisse o candidato militar via colégio eleitoral. Outra parte acreditava que a distensão já havia chegado ao seu ponto crucial de rompimento. Assim a convocação de eleições gerais seria uma determinante para a constituição de uma nova realidade brasileira.

Alguns partidos como o PDT e PT, mesmo distantes da realidade institucional mais fortalecida no congresso, construíram posições divergentes. O PDT era partidário da presença de Figueiredo por mais dois anos, enquanto o PT mantinha as suas cinco reivindicações sem atravessamentos: combate ao arroxo salarial, o fim da Lei de Segurança Nacional, a Reforma Agrária, o não pagamento da dívida junto ao FMI; por conseguinte, a convocação de eleições diretas e o encerramento do regime militar ditatorial.⁴¹

Segundo Luziano, esse período é o que vai confluir a discussão sobre as eleições diretas sem precedente até então:

⁴⁰ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o Congresso Nacional Constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte: (1986-1988)** Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p 44-45.

⁴¹ Ibidem. p. 52.

Esse movimento, denominado de Campanha das Diretas para Presidente da República, contou com a participação unificada das Oposições, tendo nas lideranças do PMDB (Ulysses Guimarães), do PT (Luiz Inácio Lula da Silva) e do PDT (Leonel Brizola) seus principais dirigentes, que, juntamente com diversas entidades representativas (sindicatos, movimento de favelados, associações de moradores, Ordem dos Advogados do Brasil, Associação Brasileira de Imprensa, grupos de direitos humanos, setores progressistas da Igreja Católica, etc.), mobilizaram o país. Os comícios e manifestações, conduzidos sob hegemonia da burguesia liberal, desencadearam em todo o Brasil uma série de expectativas e anseios por mudanças, que foram frustrados, de certa forma, com o resultado da votação da emenda.⁴²

Houve praticamente um consenso forte na população em geral que a continuidade de um processo militar era um erro. Mesmo os setores mais liberais da sociedade acreditavam que a constituição estatal do governo brecava possibilidades de crescimento e a construção de um território livre para o mercado nacional capitalista. Contudo, a mobilização pela votação da emenda se fortaleceu, mas foi derrotada por uma pequena maioria de 2/3 do congresso, inflada principalmente pelas abstenções na votação. Todavia, a não aprovação da emenda abriu uma frente muito importante para o caminho da redemocratização, segundo Florestan Fernandes:

Seria muito bom se tudo pudesse ser tão simples! Se bastasse uma emenda para derrubar uma ditadura que resistiu e frutificou em incontáveis cumplicidades durante 20 anos! Se o Congresso Nacional, que se curvou docilmente perante um poder maior antes e depois da Junta Militar, engoliu uma Constituição outorgada e comprometeu-se com tantos casuísmos pudesse tornar-se um aríete contra a nossa terrível bastilha, esta seria o grande milagre da história da República institucional. A emenda Dante de Oliveira deu origem a uma tática providencial. Permitiu que se atacasse de flanco uma ditadura que o medo impedia que fosse atacada de frente, frontalmente. Ao mesmo tempo, forçou os partidos a saírem do imobilismo e a procurarem o diálogo político com as suas bases, desvendando suas raízes sociais e suas tarefas políticas. Neste sentido, cumpriu frutiferamente a sua função (já que o congresso nacional recuou diante do seu dever).⁴³

Com a posse de Tancredo, sua rápida morte e então a ascensão de Sarney, seguiu-se o plano firmado em vários pontos por Neves. Algumas mudanças apontadas nessa breve disputa foram realizadas, mas parte se manteve como antes, por exemplo a

⁴² Ibidem. p. 53.

⁴³ FERNANDES, Florestan. Diretas-já: uma derrota? In: FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001. p 224.

Lei de Segurança Nacional, que atingia diretamente os trabalhadores e dificultava a luta por direitos trabalhistas e o movimento sindical.⁴⁴

Ao mesmo tempo que o governo herdou da ditadura militar a crise política representativa, econômica viu à sua frente a ascensão de novas representatividades tanto em movimentos sociais quanto na política. Estava claro que o processo de construção da Constituinte não teria mais como ser adiado, como já proferira Florestan Fernandes.⁴⁵

A discussão concreta sobre a Constituinte remonta os anos 1970. Um dos primeiros movimentos para esta discussão esteve aliado diretamente ao chamado Pacote de Abril de 1977, que foi instituído após o fechamento do congresso como represália do governo militar amparada pelo AI-5 frente à recusa do MDB em votar a favor da emenda nº 7, que tratou de uma reforma no judiciário.

A proposta negada pelo partido em votação tinha como objetivo direcionar o julgamento de policiais militares não mais por entidade civil, mas por um tribunal militar, com o objetivo de enfraquecer os juízes. O pacote, então, foi instituído após o fechamento do Congresso. Neste momento, lutando inclusive contra próprias correntes internas, o MDB recuperou a ideia da construção de uma nova Constituinte para o país.⁴⁶

Posteriormente em 1984 a discussão sobre a Constituinte voltou com mais força, tendo também neste momento maior apoio da sociedade civil. Apesar desta amplitude, ainda enfrentou resistência de setores políticos e alguns segmentos da sociedade. Após derrota da emenda Dante de Oliveira chegou-se a um ponto em que a discussão sobre uma nova constituição se tornou uma necessidade sobre a qual o país não poderia mais voltar atrás.

Duas teses acerca do formato desta convocação e da construção do documento se confrontavam diretamente. A primeira dizia respeito ao formato de uma Assembleia Constituinte, convocada exclusivamente para a construção do documento. Essa tese foi defendida pelos setores progressistas ligados aos movimentos de moradia, sindicatos, partidos de esquerda legalizados, movimentos negros, movimentos feministas, setor progressista da igreja católica e alguns estratos da burguesia nacional.

⁴⁴ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o Congresso Nacional Constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte**: (1986-1988) Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p 55.

⁴⁵ FERNANDES, Florestan. Diretas-já: Uma derrota? In: FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001. p 224.

⁴⁶ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o Congresso Nacional Constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte**: (1986-1988) Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p. 57.

A segunda esteve ligada a ideia de uma Constituinte Congressual, pelo qual deputados a serem eleitos na próxima eleição construiriam essa proposta juntamente com senadores eleitos já em pleito anterior. Então, os deputados e senadores dividiriam seu trabalho no Congresso, tanto na Assembleia Legislativa quanto na elaboração da carta. Os membros aliados a essa proposta estavam ligados a setores do PMDB, Governo Federal, uma parte do setor sindical (como a CONCLAT), grande parte do empresariado nacional e também as forças armadas.

A divergência sobre ambas as possibilidades ocorreu por meio de vários aspectos perigosos para o país. Debruçou-se principalmente na possibilidade que uma carta feita pelos senadores e deputados eleitos que, na divisão dessas funções, poderia aprofundar o processo de desigualdade social perpetrado na história nacional e pela história de seus múltiplos golpes de Estado nacionais. Sobre o pacto social das elites, Fernandes advertia que ele:

[...] não pressupõe uma República democrática. Exige, como base econômica, social e política, o velho arbítrio das elites – a concentração do poder no tope, como requisito de um clientelismo secular e infernal que reduziu o país ao que ele é hoje. A ditadura não construiu sozinha a miséria do povo, a ruína da Nação, a deterioração do Estado. Ela herdou, aplicou racionalmente e modernizou com ampla colaboração estrangeira padrões políticos de tipo neocolonial, de modo a enfiar o desenvolvimento capitalista monopolista dentro de uma camisa-de-força elaborada no período colonial e na sociedade escravista: o que fez com que a revolução econômica ocorrida nos últimos trinta anos só produzisse efeitos controladores – os pobres ficaram mais pobres, os multimilionários mais multimilionários. O Brasil converteu-se no símbolo do *novo colonialismo*, o espelho do que se pode esperar do êxito do capitalismo monopolista de periferia.⁴⁷

Portanto, a elaboração da Constituinte através de uma unidade congressual se faria presente ainda no processo de abertura política ou distensão autoritária das agendas conservadoras, já que os seus atores conservavam o acúmulo da desigualdade de direitos sociais, e também que a grande maioria do congresso era ainda formada pelas oligarquias políticas do Brasil que transcendem o período colonial até a república do século XX.

Ao mesmo tempo, não renunciar a esse propósito construtivo parecia ser crucial para modificar as estruturas vigentes do país diante de uma nova possibilidade de caminho constitucional. Se o MDB, algum tempo depois Partido do Movimento

⁴⁷ FERNANDES, Florestan. O pacto social dos oprimidos. In: FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001. p. 160.

Democrático Brasileiro (PMDB), viveu entre a cruz e a espada envolto em suas próprias contradições ao ser oposição do governo e, ao mesmo tempo, legitimar a sua ação constitucional, o dilema atravessou não só o partido, mas também, ao fim deste processo de disputa após ser acolhida a proposta de constituinte congressional, como deveriam ser os papéis dos atores sociais que contrapunham diretamente esta solução para a Constituinte.

Nesse sentido, houve algumas dissoluções de caminhos em conjunto. Já nos detivemos minimamente em como os partidos políticos de esquerda, neste momento o PT e o PDT, colocaram-se diante da proposta da Constituinte, mas talvez seja necessário ampliar de forma pontual como o movimento sindical se posicionou nesta perspectiva.

Inicialmente, a CUT, criada no ano de 1983, defendeu junto ao Congresso Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT) a solução pela Assembleia Nacional Constituinte livre e soberana, tendo seus integrantes eleitos somente para este propósito. Ligada essencialmente ao PT, a CUT decidiu seguir pela assembleia exclusiva. Ao passo que a Confederação Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT) de 1981, ligada a setores do PMDB e PCB recuou e absorveu a ideia de Constituinte Congressional, não sem a necessidade de manter a atuação do plenário de pró participação popular. Interessa-nos como a CUT agenciou os caminhos para, no início de suas atividades, aliar-se ao propósito de uma Constituinte livre e soberana, feita e operada pelo povo, em contraponto ao Congresso Constituinte, gerida pelo “entulho autoritário” da ditadura.⁴⁸

Para este momento, apresentamos a plenária da CUT de 1985 realizada em São Paulo, que entre vários assuntos importantes fundamentou sua análise e posição pelo objetivo de construção da Constituinte brasileira. Como o SMSBCD foi e é associado diretamente à CUT, tomamos como base as diretrizes do sindicato frente a esta luta. Para tanto, a consideramos não sem esquecer que a própria história do sindicato teria as suas singularidades, mas ponderando que havia cada vez mais uma busca pela unidade da luta que ligaram CUT, SMSBCD e PT. Esse caso será melhor analisado posteriormente, quanto nos atentaremos a esse material em específico para apresentar nossa análise.

O chamado *Manifesto da CUT aos trabalhadores brasileiros* de dezembro de 1985 repõe a leitura sobre a conjuntura brasileira que encontrou ecos em várias outras

⁴⁸ Resoluções da Plenária Nacional da CUT. Central Única dos Trabalhadores. São Bernardo do Campo, 1985.

análises de época. Particularmente, a que propunha que o processo de abertura democrática, a “Nova República” distanciava-se do aparato militar apenas de forma superficial, já que em sua essência conservava as estruturas de submissão oligárquica da constituição das desigualdades do Brasil que, segundo o documento, era sinal de continuidade do processo fortalecido na ditadura militar.

Apresentada de forma ampla, a pauta se debruçou não somente sobre os direitos usurpados dos trabalhadores, mas as prerrogativas como um todo. Essencialmente, a discussão se referendou sobre a dificuldade do governo em conter a inflação, os pacotes econômicos um a um naufragando, e a dívida com FMI, considerando a incapacidade deste novo governo para combater problemas econômicos gerados pela ditadura:

A inflação permanece acima de 200% enquanto o salário mínimo vigente corresponde a um terço do salário mínimo real, segundo os cálculos do DIEESE. O pacote econômico do governo, anunciado com grande alarde, é uma faca de dois gumes: o que oferece com uma mão, tira com a outra. Enquanto o governo afirma que não vai pagar a dívida externa com o suor do povo e não aceita as imposições do FMI, assume o pagamento da dívida externa de bancos falidos.⁴⁹

Foi claro que o projeto de distensão da ditadura se construiu pela incapacidade de o governo militar procrastinar sua presença já num processo político de falência da propaganda insuflada pelos militares nas décadas de 1960 e 1970:

Em 1973 tinha acontecido o primeiro choque do petróleo, isto é, um aumento brusco no preço do produto, promovido pela OPEP, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo. A triplificação do preço atingiu o Brasil com muita força, pois 80% do consumo dependia do petróleo importado. O general Geisel fora presidente da Petrobras e podia bem avaliar a gravidade da situação. Os anos do “milagre” estavam contados e eram necessárias novas estratégias para enfrentar os tempos difíceis que se anunciavam. Nessa conjuntura, seria melhor para o governo e para os militares promover a redemocratização enquanto ainda houvesse prosperidade econômica do que aguardar para fazer em época de crise, quando os custos da manutenção do controle dos acontecimentos seriam muito mais altos⁵⁰

Essa justificativa já estava apontada pela luta dos trabalhadores no início do Novo Sindicalismo, quando se fundamentaram os grandes movimentos da virada da década de 1970 e que fortaleceu as lutas dos trabalhadores e mesmo a fundação da CUT. Foi importante para a entidade aglutinadora dos sindicatos que as suas pautas não

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ CARVALHO, José Murilo de. Passo atrás, passo adiante (1964-1985). In: CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: O longo caminho**. 23ªed. RJ: Civilização Brasileira, 2017. p. 178.

versassem apenas pelo direito dos trabalhadores, mas também pela nova construção social, apontada no início deste capítulo.

Por conta de tal agenda que a CUT se impôs frente àquela esta luta, no sentido que, se ainda existia a permanência de setores conservadores na política e na tomada de decisões, uma nova forma organizativa da população por liberdade e lutas civis e democráticas não conseguiria mais recuar. Como uma fenda aberta diante de tanta barreira, “[...] o que mudou neste país foi fruto da luta organizada dos trabalhadores, que recusaram na prática o projeto da Aliança Democrática e seu pacto social”.⁵¹ Sobre esse mesmo processo de avanços, após a derrota da emenda Dante de Oliveira, observou Florestan Fernandes:

Ora, é preciso que se convenha, em troca de uma “derrota parlamentar”, ganhamos um exército pronto para o combate político, e pela primeira vez em vinte anos, a ditadura não só foi virada pelo avesso, posta no pelourinho e desafiada por milhões de cidadãos conscientes e dispostos a tudo – foi batida dentro do campo da ordem ilegal que ela forjou. Os votos que faltaram para “aprovar” a emenda jamais chegariam. Estavam nas mãos dos donos do sistema, que não os largariam por nada neste mundo. Contudo, eles não puderam impedir, apesar do recurso irresponsável à força bruta, a maior demonstração de ativismo político popular que já se realizou no Brasil, e foi exatamente neste terreno, o qual a República institucional não logrou minar e submeter, que a ditadura se viu irremediável e vergonhosamente batida.⁵²

Os expedientes do governo se fundamentaram numa aparente legalidade de seus propósitos através dos atos institucionais e decretos. Ver esta legitimidade ameaçada foi sinal claro de que os movimentos democráticos não seguiriam a ideia inicial dos militares. Foi nessa esteira que a CUT fundamentou a sua luta. Inclusive, contrapondo-se diretamente à CONCLAT através de uma estratégia de maior enfrentamento. Contra o pacto social aceito pela CONCLAT, a CUT referendou sua disputa pela Constituinte livre e exclusiva.

Fica claro no documento que a entidade não acreditava que os processos por esse modelo se consolidassem. Justamente por isso, a necessidade de que a discussão fosse a de uma Constituinte mais popular, que representasse como um todo os trabalhadores deveria ser enfrentada. Assim, sabendo dessas dificuldades “a CUT conclama os trabalhadores a apoiar candidatos comprometidos com os interesses dos

⁵¹ Resoluções da Plenária Nacional da CUT. Central Única dos Trabalhadores. São Bernardo do Campo, 1985.

⁵² FERNANDES, Florestan. Diretas-Já: Uma Derrota? In: FERNANDES, Florestan. FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001. p. 222.

trabalhadores e que assumam de fato as nossas propostas”.⁵³ É essa diferença e descolamento que CUT impôs, inclusive em relação à confederação nacional:

O avanço de todas essas lutas teve que enfrentar a ação dos dirigentes da CONCLAT, que aceitaram o pacto social e têm agido com o objetivo de esvaziar as lutas dos trabalhadores, como se verificou nos boicotes às greves e campanhas salariais, aos atos contra a dívida externa, bem como no apoio irrestrito à Constituinte de Sarney, sem falar da sua ofensiva contra a aprovação da Convenção 87 da OIT, o que revela o medo que tais dirigentes têm da liberdade e autonomia sindicais.⁵⁴

A luta pela Constituinte exclusiva ou no seu limite, uma “constituinte dos trabalhadores” buscou uma relevância na agenda política nacional, que consolidasse e abrisse caminhos também para as pautas específicas do Sindicato, como a autonomia sindical, direito à greve e o fim da Lei de Segurança Nacional. Assim, mesmo com a pauta parecendo específica, o objetivo foi que a discussão fosse a mais pública e popular possível. O *Suplemento informativo* nº 880 da *Tribuna Metalúrgica*, de setembro de 1985, evidenciou essa direção do movimento operário mediado pela CUT:

Somos contra a existência de comissão de “notáveis” ou seja lá o que for. Que tente substituir a participação popular. Em lugar dessa Comissão nós propomos a eleição de um conselho de representantes em cada município brasileiro, que teria a função de ouvir a população em seu município e enviar as sugestões à Assembleia Nacional Constituinte.⁵⁵

Mesmo com a convocação pela opção do Congresso Constituinte praticamente encaminhada, o Sindicato reafirmou a sua posição da Constituinte exclusiva.⁵⁶ Como o próprio periódico aponta, a Constituinte fora uma das principais bandeiras dos trabalhadores e, sendo bandeira da categoria, a ideia de uma carta da população significa que seria essencialmente feita pelos trabalhadores. A sutileza desse encadeamento pode significar o que este pensamento teria gerado divergências entre CUT e CONCLAT e, no plano mais privado, entre o Sindicato e Grupo Forja.

⁵³ Resoluções da Plenária Nacional da CUT. Central Única dos Trabalhadores. São Bernardo do Campo, 1985. p. 05.

⁵⁴ Resoluções da Plenária Nacional da CUT. Central Única dos Trabalhadores. São Bernardo do Campo, 1985. p. 01.

⁵⁵ Constituinte ou Enganação. **Tribuna Metalúrgica**: Suplemento Informativo. Nº 880. pp. 1-2.

⁵⁶ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o Congresso Nacional Constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte**: (1986-1988) Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p. 67.

2.2 O Boi Constituinte: uma dramaturgia da conjuntura

Para Tin Urbinatti, diretor do Grupo Forja, seria ilusão imaginar uma nova realidade brasileira sem que houvesse a construção de uma nova base política e social. Estabelecer as lutas com leis e regras instituídas na ditadura era deficitário e limitador ao processo de redemocratização e a vitória da classe. Essa foi a aposta temática de pesquisa do grupo Forja, em O boi constituinte:

A peça é composta de duas danças populares brasileiras: o ‘Boi Bumbá’ e a ‘Congada’. Mediante as imagens, as evoluções, mostram-se o interesse dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia a dia. No caso, apresentava-se a recapitulação da luta pela anistia, pela liberdade política e pelo fim das prisões. A “nova constituição” era representada pelo “novo boi”. Este usava uma capa que continha “pedaços da lei” feitas pelos trabalhadores.⁵⁷

A inspiração nas danças tradicionais brasileiras foi estratégica na tentativa de aproximar as discussões da classe trabalhadora sob a forma de um teatro popular.⁵⁸ Essa curiosamente se aproximou também das apostas ligadas ao surgimento do CPC ainda nos anos 1960, mesmo com algumas diferenças. Tin Urbinatti faz uma crítica ao CPC pois, pelo seu olhar, ele teve como mote principal ensinar ao povo o que é arte através do nacional-popular e, no caso do Forja, a atividade já seria essencialmente de um teatro popular, pois foi elaborado e apresentado pelos próprios trabalhadores:

O CPC ia para periferia como fazedores da cultura e levar cultura ao povo. Era a classe média se aproximando do trabalhador. No caso do Forja são os próprios trabalhadores que acabam se envolvendo no trabalho artístico e acabam produzindo a obra deles. Eu coordenei, claro, mas a potência vinha deles, o que acontecia era resultado da criatividade, da força dos metalúrgicos.⁵⁹

Na peça em questão, o boi é a alegoria da Constituição, tanto da velha criada durante o período do regime militar, quanto do desejo de criação de uma nova Constituinte ao país em seu recente processo de abertura democrática.

O trabalho se inicia com o boi ao centro do espaço cênico. Ainda numa espécie de prólogo, atores e atrizes circulam entre a plateia e distribuem papéis que eles devem

⁵⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo**. 2002. 394 f. Tese (Doutorado). Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 330.

⁵⁸ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 65.

⁵⁹ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13/02/2017.

preencher com o que acreditam ser importante numa nova Constituinte para o Brasil. Um general-capitão conduz o boi do centro para uma das laterais do espaço cênico. Os dois grupos – cordões – são de natureza diferentes, um – o vermelho – representa os trabalhadores, enquanto o outro – azul – representa os patrões.

A primeira “luta” se trava entre o operário e o patrão, o operário perde. O patrão saúda o boi. A segunda luta segue a mesma resolução. Contudo, na terceira, o operário oferece dificuldades para que o patrão vença, o general-capitão apita e o boi avança sobre o trabalhador, salvando assim o patrão. Na última evolução, surpreendentemente, o boi avança agressivo tanto sobre o operário quanto sobre o patrão. O boi se cansa.

Os operários, assim como os patrões, confabulam entre as suas classes uma estratégia de combate e juntos decidem prender o boi. Arrancam a capa antiga que cobre o animal/alegoria, enquanto um operário entra com placas “liberdade e autonomia Sindical” e outro com a placa “greve geral”. Eles são presos pela polícia. Um jornalista registra todo o acontecimento por uma câmera, mas também é detido. Os atores conclamam ao público presente para que os ajude a libertar os presos da polícia.

Os atores e atrizes recolhem os papéis escritos pelo público durante toda a encenação e os colocam por cima de uma nova capa, que agora cobre o boi, onde são afixados os desejos para uma nova Constituição. A cada papel afixado, um ator diz o que está escrito, os outros atores repetem em esquema de jogral até a última lei sugerida.⁶⁰ Ao fim, uma conversa é aberta à plateia. Por muitas vezes, durante a discussão, os presentes continuam sugerindo outras novas leis.⁶¹

O boi constituinte é criado agregando os processos artísticos acumulados pelo grupo com a maturidade de seus seis anos. Os procedimentos de pesquisa sobre conjuntura e temáticas da classe trabalhadora são aliados à forma estética popular iniciada com o Robô que virou peão em 1982. Foram inspiradas na versão do Forja de agitprop e procedimentos de criação artística como a elucidação do público sobre o assunto em questão. Essencialmente o entendimento dos próprios atores sobre a temática trabalhada em cena, algo análogo ao que podemos definir como peça de aprendizagem em Brecht.⁶²

Mesmo sendo um coletivo com criação autônoma, essa peça assim como as anteriores foi criada para as campanhas salariais do Sindicato. Segundo Eduardo

⁶⁰ **O Boi Constituinte**. Dramaturgia manuscrita. Arquivo pessoal de Eduardo Moreira.

⁶¹ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 14 de junho de 2018.

⁶² KOUDELA, Ingrid Dormien. Introdução. In: KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 23-24.

Moreira, ator do Forja e que permaneceu no grupo de 1979 até o seu fim, nos anos 1990:

“Quando a gente preparava esses esquetes, todas elas, o Robô que virou peão, a Lei de segurança nacional, O boi constituinte... A gente estudava muito a conjuntura nacional. O Tin também estava muito afinado. Então, acertava todas. Ó, esse ano a pauta dos metalúrgicos com certeza vai ser a Constituinte”.⁶³

Mesmo que a prática do coletivo estivesse ligada diretamente ao conhecimento do processo político no país, ainda eram frágeis as formulações do grupo sobre o que seria uma Constituinte. Se na pesquisa de campo era recorrente a discussão, seu aprofundamento entre os próprios atores era deficitário. O procedimento deveria não somente elucidar a Constituinte para o público, mas também para os próprios atores e atrizes:

[...] a peãozada que estava no grupo também carecia conhecer o que significava a Constituinte, ninguém sabia como funcionava uma Constituinte e quem vai assistir também não sabe. Nós vamos falar, mas ninguém sabe como é isso. Aí foi a discussão. Vamos ensinar ao povo o que é a Constituinte. Como se faz? Como que é? E aí o próprio grupo aprendeu o que era uma Constituinte e claro que a gente discutia isso. Que força que você tem pra mudar? [...] Era uma questão de conscientização. Além do que, você vai pedagogicamente ensinar o público a exercer a função que seria criar a nova lei.⁶⁴

O boi constituinte estreou em 1985 e circulou pela região do ABC e Zona Sul da cidade de São Paulo no mesmo ano. Apesar da pertinência política desse espetáculo, este foi o último trabalho do coletivo finalizado dentro do Sindicato, pois, durante a montagem de A revolução dos beatos em 1986, Tin Urbinatti foi demitido do cargo de assessor cultural. As motivações da demissão foram difusas, cabe agora analisar suas possíveis circunstâncias.

Podemos destacar a primeira delas que se refere ao fortalecimento do projeto de formação sindical, que ganhou força após o congresso de 1983. Os cursos de formação sempre foram presentes no Sindicato, desde o fim do Centro Educacional Tiradentes, mas, nesse período, fortaleceram-se com a centralização do processo com quadros orgânicos do Sindicato. Para a instituição deste novo modelo de formação foram contratados Paulo Vannuchi e Frei Betto.⁶⁵

⁶³ Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

⁶⁴ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 06 de março de 2018.

⁶⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo**. 2002. 394 f. Tese (Doutorado). Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 334-335.

O novo projeto de formação tentaria responder tanto à emergente necessidade de composição de quadros para o PT e a CUT, quanto à preparação de formadores próprios. Inspirados pelas teses de Paulo Freire contra uma educação bancária, também por diferenças ligadas a posicionamentos políticos, o NEP 13 de Maio e o DIEESE deixam de atender as demandas de formação, sendo essa feita totalmente pelo próprio Sindicato sob a coordenação de Vannuchi.⁶⁶

Houve dificuldades de justificar a importância de um projeto cultural além de suas funções objetivas de divulgação, propaganda e ferramenta de mobilização. O Grupo Forja sabia disso. Portanto, em sua trajetória não se furtou à elaboração de registros sobre sua prática, originando as publicações de *Pensão liberdade e Pesadelo*, acrescidas da dramaturgia de *O robô que virou peão* e o documentário *Forja: teatro operário*, documentário feito por Aurea Ianni, Eduardo Noguchi, Jockey de Lima e Grupo Forja, filmado em super 8 que registra as atividades do grupo de 1979 até 1984.

A autonomia do Grupo Forja e, conseqüentemente, a do diretor e assessor cultural Tin Urbinatti no Sindicato foram um problema que algumas vezes esbarrou em questões pessoais. Urbinatti era reconhecido por grande parte dos sindicalizados, bem como os atores e atrizes do grupo, que gozavam de livre circulação e infiltração nos mais diversos setores e indústrias, já que o grupo era formado pela classe operária das fábricas do ABC em sua maioria. Essa influência foi evidente com a participação dos operários durante o congresso de 1983 na formulação de uma das teses:

“O TRABALHO CULTURAL COMO FORMA DE SUSTENTAÇÃO DA LUTA”

I - IMPOSIÇÃO CULTURAL DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA E SUAS CONSEQÜÊNCIAS.

A imposição cultural exercida pela classe dominante que lançando mão dos meios de comunicação de massa aliena o homem fazendo-o perder sua identidade cultural. A perda desta identidade tira do homem a capacidade de pensar, se organizar e lutar pelos seus direitos. Diante deste fato pouco se tem feito até agora, enquanto isto as grandes empresas têm capitalizado todos esses dados culturais que estão inseridos no dia a dia da vida do trabalhador.

II - POLÍTICA CULTURAL COMO FORMA DE LUTA

Na sua vida, no seu cotidiano, o operário escreve poesias, faz músicas: uma forma de resistir ao que é imposto pelos meios de comunicação de massa. Através da arte ele fala sobre os mais diversos aspectos da vida, externa suas emoções, pinta o quadro de sua vida.

Temos que pegar as raízes, libertar o que existe dentro das pessoas, o que elas mais se identificam o real de cada um, essa raiz do povo que vem do interior não está sendo passada para os seus filhos.

⁶⁶ Ibidem. p. 335.

A nossa música sertaneja por exemplo, muitas vezes temos vergonha de falar que gostamos porque ouvimos coisas diferentes, coisas que não são nossas, coisas importadas. O próprio operário que viveu dentro dessa cultura é obrigado a negá-la.

Sabemos que as atividades culturais fazem as pessoas discutirem ao mesmo tempo em que conservam a cultura. Por isso essas atividades tem que ser continuadas. É importante que sejam divulgadas.

Sem dúvida que a existência de um departamento cultural com diversas promoções culturais é um fato positivo, mas é necessário que esse espaço seja ampliado pois na medida em que não fazemos isso, damos oportunidade para as empresas canalizarem essas manifestações em prol dos seus interesses, com promoções sociais, shows musicais regionais, promoção de torneios e abertura de espaço para a arte, com isto, ela consegue muitas vezes desviar o interesse da categorias.

III- EM QUE CONSISTE ESSA POLÍTICA CULTURAL

Na medida em que o povo está perdendo o destino do seu país e também sua cultura, o sindicato enquanto órgão que defende os interesses da categoria, deve ser um canal onde o trabalhador possa socializar suas experiências, mostrar sua capacidade de criação e incentivar o intercâmbio entre os trabalhadores das indústrias da base. Entendendo que é de interesse do sindicato trazer pessoas para dele participar, as atividades culturais têm se mostrado bastante positivas.

Somente no 11º Ciclo de Cinema conseguiu-se trazer para o Sindicato aproximadamente 2.000 pessoas, os debates sobre futebol, FMI e Mulher trouxe um total de 2.300 pessoas; o lançamento do livro lutas sindicais e operárias 200 pessoas e o Grupo de Teatro Forja só com o espetáculo "Pesadelo", trouxe cerca de 2.500 pessoas.

Isso é mobilização e atinge principalmente trabalhadores que não têm atividade sindical, é uma outra forma do sindicato entrar na fábrica, é uma outra ligação dos trabalhadores com o sindicato.

Mostra que quando organiza uma atividade cultural o sindicato consegue tirar o trabalhador de frente da televisão e levá-lo a refletir, discutir seus problemas, e em alguns casos até a se organizar como aconteceu com o grupo de cinema. Quando se dá novos espaços, novas pessoas, novas idéias, novos trabalhos surgem com êxito.

Na medida em que experiências vão formando as pessoas, a atividade cultural é uma contribuição para a formação de consciências.

A abertura de um espaço cultural não significa necessariamente resultados imediatistas, mas uma possibilidade em que se forjam consciências que enquanto tal, são pilares que sustentam uma luta.

Diante disso, acreditamos que caberia ao departamento cultural, a Diretoria do Sindicato, apoiar as atividades culturais no sentido de divulgar, discutir abrir um espaço para essas manifestações, e que o Congresso assuma como bandeira de luta uma maior implementação às atividades culturais.⁶⁷

O Forja destacou pelo menos 22 integrantes do Grupo para participar do grupo de trabalho e auxiliar a formular essa tese no congresso. A justificativa da importância do trabalho cultural como base de sustentação da prática sindical foi convocada na

⁶⁷ Teses para o IV congresso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. **O trabalho cultural como forma de sustentação da luta.** IV Congresso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Piracicaba, 1983.

elaboração do documento, o qual propõe que a cultura seja elemento intrínseco à prática sindical. Buscou-se a ideia de um cidadão e trabalhador que não só consome, mas também frui e produz cultura, aquilo que Marilena Chauí irá conceituar posteriormente como “Cidadania Cultural”:

Não se trata de instrumentalizar a cultura para luta política e sim de fazer da própria luta pela hegemonia o processo histórico de instituição de uma cultura política. Nas esquerdas brasileiras, a luta pela hegemonia transformou-se em atuação pedagógica (ensinar a verdade às massas), propaganda (convencer as massas) e produção de sentimento identificador (a consciência de classe autêntica e correta). Entre outras consequências, isso levou a chamar de “cultura popular” a maneira como as classes populares incorporam em seu universo próprio as belas artes burguesas, em vez de, à maneira Gramsciniana, apreender os processos pelos quais uma cultura popular é produzida nas lutas sociais e políticas. Assim, além da adesão às ideias dominantes sobre a cultura, os dirigentes petistas incorporaram essa equivocada interpretação das ideias de Gramsci. Eis por que, toda vez que a discussão cultural é feita no PT, ela se faz por três prismas: o do entretenimento, o da agitação cultural (instrumental) e o da divisão doutrinária entre cultura de elite e cultura popular.⁶⁸

Chauí elaborou essa reflexão no fim da década, mas eram ideias que já estavam em formação desde o começo dos anos 1980. Em sua recorrência nos Partidos e instituições como as sindicais, a cultura é entendida como instrumento de mobilização, ilustrativa de um assunto ou de uma causa, uma necessidade publicitária.

Relacionar-se com esta realidade não seria uma novidade para o Forja e, nesse sentido, por anos o grupo soube aliar as necessidades pragmáticas do Sindicato à elaboração de um projeto de criação que contemplasse o subjetivo e a formação cultural dos próprios atores, estendendo a criação de suas peças não somente ao projeto formativo da plateia, mas também aos operários atores. Além disso, a ampliação de um vocabulário estético contribuía para o processo de entendimento de cidadão além das esferas do trabalho, voltando-se às suas práticas culturais. Este não seria apenas consumidor, mas também produtor de seu próprio discurso e estética, criador de novos meios de produção artística. Tratava-se de uma arte proletária específica dos operários do ABC. Mas é claro que o grupo no Sindicato cumpria uma função de mobilização dos operários, e Urbinatti também não se furtava a esta responsabilidade.

Assim como os seus dirigentes, o Sindicato precisava responder a demandas por eles classificadas como maiores, principalmente as ligadas ao mundo do trabalho, bem

⁶⁸ CHAUI, Marilena. Cultura política e política cultural. In: CHAUI, Marilena. **Cidadania cultural: O direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006. p 10.

como fortalecer as bases dos quadros sindicais. A escolha da formação sindical ser o carro chefe em detrimento da cultural se deu por um efeito de priorizá-la, mais do que o desejo de destruição de um projeto cultural, segundo Nilton Teixeira, que foi assessor do Departamento de Segurança do trabalhador e meio ambiente a partir de 1983.

Tanto Renato Tapajós que trabalhou com a produção de vídeos e documentários como Júlio de Grammont que foi responsável pela mídia da *Tribuna Metalúrgica*, possuíram uma grande autonomia nas suas atividades desenvolvidas no Sindicato. Assim também agiu Tin Urbinatti, que soube a importância em colaborar diretamente com o Novo Sindicalismo e seguir as orientações da direção, mas ao mesmo tempo o artista possuía a sua forma particular de desenvolvimento das ações culturais. Este espaço autônomo incomodou muitos dirigentes devido a alguns aspectos, tanto pelo espaço político e intelectual que estes aliados ocupavam no SMSBCD, quanto a erudição destes colaboradores, que poderiam conferir insegurança à diretoria, dileitante com relação à matéria que eles não conheciam profundamente (arte e informação).⁶⁹

É claro que esses processos e idiosincrasias devem ser considerados na análise, mas esses muitas vezes indicaram que questões pessoais determinaram completamente o processo de demissão do assessor cultural. Na realidade os elementos concretos da necessidade política e sindical, que começavam a apontar novos rumos para o projeto do Novo Sindicalismo, também do poder político partidário, deliberaram esse processo.

A diretoria entendia a cultura como um instrumento de mobilização. Por isso, quando não eliminaram as práticas culturais, essas deixaram de ter espaço na discussão hegemônica. O que estava em questão foi o entendimento da diretoria acerca dos processos criativos e formativos no âmbito cultural, que tratavam a cultura como evento:

[...] nós fomos conversar com o Lula, quando estava bem no auge quente dessa questão. A gente se juntou e foi conversar sobre tudo isso, sobre o trabalho da gente, o que que a gente estava fazendo com a nossa apresentação, e do valor que tinha o teatro. A gente conversou sobre a importância [...] E eu lembro da resposta dele. [...] que o nosso grupo tinha que entender que tinham muitos diretores que ainda estavam num processo de crescimento e formação, que não tinha maturidade pra entender. [...] que tinha uma dificuldade deles entenderem que o teatro era importante. Porque tinha uma parte que achava que não. Da direção.⁷⁰

⁶⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado). Curso de História, IFCH, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 339.

⁷⁰ Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

Por esse motivo, o convite a Tin Urbinatti para que, se assim quisesse, poderia continuar com as práticas culturais no Sindicato como um voluntário, não é de todo uma manobra de ultraje e desmerecimento de seu trabalho. Apesar de parecer ser um instrumento de desqualificação da importância de Urbinatti como assessor do departamento de cultura, o convite também demonstrou que o olhar sobre o trabalho cultural poderia ter a sua continuidade, não mais como pauta da direção, e sim como algo paralelo e de menor importância.

Essa disputa entre a formação cultural e sindical foi uma constante durante todo o período em que o Forja atuou no Sindicato.⁷¹ Nos suplementos da *Tribuna* entre os anos de 1981 e 1983, os chamados calhaus se dividiam entre chamadas para participar do Grupo Forja, anúncios das atividades culturais, convite a contribuir com o Fundo de Greve e por fim anúncios dos cursos de formação sindical.⁷²

É evidente que, independentemente das relações subordinadas ao desejo de mobilização sindical a que o Forja estava submetido, a autonomia do coletivo produziu algumas distâncias entre o pensamento do grupo e a orientação da direção sindical. Este foi um elemento que sempre esteve presente desde o início do trabalho do grupo no Sindicato com O contrato coletivo de trabalho. Urbinatti foi convidado a elaborar a dramaturgia para a campanha salarial de 1978 e, no processo de elaboração, não se limitou a ouvir apenas as orientações da direção para a criação do texto. Foi buscar na conversa com os operários que frequentavam o Sindicato quais eram as suas reivindicações e questionamentos sobre a temática.⁷³

Essa distância de pensamento e autonomia podem ter como exemplo a própria peça O boi constituinte. Não como movimento de cisão, mas como algo a corroborar tal distância. O grupo optou por colocar o boi, a alusão à constituição, como personagem. A constituinte velha, autoritária, opressora, que detém muitos privilégios e os oferece àqueles dentro de seu círculo de interesses. O boi velho carrega uma história já difícil de se manifestar, mesmo com a condução do general-capitão, representando o chefe da constituição. O boi é resultado do desgaste tanto das práticas constitucionais da ditadura militar que não mais se sustentava com o fim do milagre econômico, quanto da explicitação das práticas de autoritarismo como os assassinatos, a tortura, a manipulação de informações e a censura, que já não agradava grande parcela da sociedade. O desagrado era presente inclusive entre os próprios militares, já que boa parcela destes

⁷¹Entrevista com Nilton Teixeira. São Paulo. 18/07/2018.

⁷²Foram consultados os suplementos informativos da Tribuna Metalúrgica entre 1981 a 1983.

⁷³Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13/02/2017.

entendia a intervenção de 1964 como ato provisório de restabelecimento de seus interesses, algo perdurou por 21 anos.

A leitura do grupo sobre a Constituinte, baseada nas pesquisas entre os operários, foi de um movimento rumo a um projeto nacional de novas leis que deveriam unir toda a sociedade, independente de seus setores. Menos radical, mais conciliadora, o projeto de um país com todas as suas realidades conjuntas para a elaboração do texto. Torna-se flagrante essa justificativa de Urbinatti, quando o grupo assume a seguinte ação no espetáculo:

A LUTA

Inicia-se a luta ao ritmo da música (dança-congo).

O patrão avança sobre o operário e vence o duelo.

O patrão vitorioso vai até o Boi e o saúda tirando a cartola. O Boi retribui a saudação.

Nova luta entre outro patrão contra outro operário.

O patrão vence novamente e repete o gesto frente ao Boi que retribui.

Patrão e Operário restante retomam a luta.

O Operário avança sobre o Patrão. Patrão fica em situação difícil diante da pressão do Trabalhador.

General –Capitão do Boi apita e o Boi avança sobre o trabalhador, salvando o patrão. O Boi se acalma quando o General-Capitão apita novamente. (a “Velha constituição” ajudando o patrão).

Todos (Patrões e Trabalhadores) voltam a lutar ao mesmo tempo.

Até que o Boi avança sobre todos (A velha constituição não “ajuda” mais ninguém, nem Patrão nem Trabalhador).

Boi se cansa e dá uma trégua. Enquanto isso operários se reúnem num círculo fazendo mímica de que estão planejando algo.

Os patrões fazem o mesmo.

Ambos decidem prender o Boi. (decidem acabar com a “velha constituição”)

Usam uma corda e num gesto grandioso prendem o Boi.⁷⁴

Operário e Patrão tiram a “capa” - colcha do Boi.⁷⁵

Na montagem da Constituinte do Forja, seria necessário unir as forças de todo o país, mesmo quando estas fossem combativas entre si, no caso a classe trabalhadora e a classe patronal. Em sua discussão, a peça orientava a construção de um pacto entre as forças populares para a elaboração da Constituinte. Embora fosse um grupo ligado ao Sindicato, com pautas de esquerda e progressistas e, sendo o trabalho também resultado desta mesma ideologia, a força da cena, que apresentava a união entre os operários e patrões foi expressiva. Considerando que a peça não possuía falas, já que era projetada em grandes assembleias com milhares de pessoas, tratava-se de uma imagem de alto impacto que poderia gerar leituras controversas. Enquanto isso o PT, a CUT e o

⁷⁴ Grifos meus.

⁷⁵ **O Boi Constituinte.** Dramaturgia manuscrita. Arquivo pessoal de Eduardo Moreira.

Sindicato apontavam a necessidade de uma Constituinte elaborada pelos trabalhadores.⁷⁶ A negação se dava essencialmente pela ideia de um Congresso Constituinte, em vez da convocação de uma Assembleia Nacional Constituinte exclusiva, irrestrita e ampla.⁷⁷

Nos casos da CUT e do Sindicato, podemos confrontar ao trabalho do Sindicato o próprio material base de articulação e propaganda direcionado aos trabalhadores e operários. O documento em questão é um informativo realizado pelo DIEESE em parceria com o SMSBCD, o FG e CUT, que buscou conscientizar o trabalhador sobre a importância de uma nova Constituinte. Trata-se de uma reprodução do *Caderno de educação sindical nº 01*, do próprio DIEESE. Ilustrado pelo cartunista Laerte, foi um informativo popular e acessível para toda a comunidade dos trabalhadores, assim como o trabalho do Forja.

A introdução do material é feita pelo Sindicato, FG e CUT, contextualizando o porquê da reprodução na obra elaborada pelo DIEESE. A publicação em um breve editorial elucida que entre o caderno impresso inicialmente pelo DIEESE e o momento desta nova publicação, algumas mudanças políticas e de articulação aconteceram no cenário brasileiro. Então alguns enxertos foram feitos nesse material, como a introdução e a parte final, que tratam sobre a emenda Sarney de junho de 1985.⁷⁸

Apresentada a diferença entre a Constituinte exclusiva e o Congresso Constituinte, o documento afirma a sua intencionalidade de defender a primeira, e esta defesa se deu pela necessidade de barrar a ideia que deputados e senadores, vindos de uma elite política e oligárquica brasileira, legissem para seus próprios privilégios. Após criticar propostas feitas à essa emenda que chamuscavam os reais interesses de seus propositores, o caderno considera qual substitutivo estaria em acordo com as ideias do Sindicato, CUT e PT e que, consequentemente, seria melhor para os trabalhadores. Segundo o caderno, a proposta do substitutivo ideal foi feita pelo Partido dos Trabalhadores. Em resumo, segundo o próprio documento:

1.º) No dia 1º de março de 1986 deve ser eleita uma Assembleia Nacional Constituinte, sem distinção entre senador e deputado, com a finalidade única de elaborar uma nova Constituição para o país.

⁷⁶ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13/02/2017.

⁷⁷ LIMA, Luziano Pereira Mendes de. O caminho para o Congresso Nacional Constituinte. In: LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte: (1986-1988)** Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009. p. 58.

⁷⁸ O trecho refere-se a emenda trazida pelo presidente José Sarney que, diante da possível participação massiva de movimentos sociais organizados na Constituinte, elaborou uma série de critérios para a construção dessa, que concretamente limitaria a participação popular. Ibidem. p. 64.

2.º) No dia 15 de novembro de 1985 devem ser eleitos, em todos os municípios do país, Comissões Consultivas Municipais, encarregadas de formular, em 90 dias, sugestões para a elaboração da nova Constituição, garantindo se, assim, uma participação mais ampla do povo neste processo.

3. º) Para que estas eleições sejam realmente livres, devem ser revogadas a Lei de Segurança Nacional, a Lei de Imprensa, a Lei de Greve, o Decreto-lei 1632 (greves nos serviços essenciais) e todos os dispositivos da atual Constituição que falam em estado de Emergência, Medidas de Emergência, etc.

4.º) A propaganda no rádio e na TV deverá ser feita em horário gratuito, distribuído igualmente por todos os partidos. Proibida qualquer propaganda eleitoral paga, no rádio, na TV, nos jornais e nas revistas.

5. º) A Assembleia Constituinte deverá iniciar suas atividades no dia 21 de abril de 1986 (homenagem a Tiradentes), cabendo a ela decidir sobre os prazos para elaborar a Lei Maior.

6. º) Poderão votar e ser votados todos os brasileiros com, no mínimo, 18 anos completos (garantindo assim o direito dos analfabetos também serem eleitos, o mesmo acontecendo com os cabos e soldados).

7. º) O número de representantes de cada Estado na Assembleia Constituinte deverá ser proporcional à população desse Estado, corrigindo a distorção atual em que os Estados mais populosos têm uma representação proporcionalmente menor. O Acre, por exemplo, com 300.000 habitantes, tem 8 deputados e São Paulo 60 (menos de 10 vezes, quando a população paulista é 80 vezes maior que a do Acre).⁷⁹

Assim como na justificativa apresentada na argumentação impressa na edição da *Tribuna Metalúrgica*, a defesa de uma Constituinte exclusiva se deu porque esta faria parte de uma carta feita pelos trabalhadores. Nesse início, sem apontar diretamente que se tratava de consolidar e lutar pelas reivindicações sindicais, fica implícito que a relação entre povo, trabalhadores e sindicalismo estão em rota direta pelo mesmo objetivo, sendo as instituições que representam os trabalhadores as responsáveis por aglutinar os objetivos que estão destacados. A crítica apontava que deputados e senadores estariam em desvio de suas funções iniciais no momento das suas eleições, fazendo com que a hegemonia representada por estes influenciasse a escrita do documento, uma vez que carregavam o “entulho autoritário” das leis e atos institucionais do período de governo militar em sua gênese.⁸⁰

No encontro extraordinário do PT entre 12 e 13 de janeiro de 1985, realizado na cidade de Diadema, o anexo da ata do documento *Contra o continuísmo e o pacto social* colocou em pauta como política de organização do PT refutar as possibilidades de

⁷⁹ É só fazendo que se aprende. Escola sindical do DIEESE. DIEESE: São Paulo, 1986. p. 38-39.

⁸⁰ Centro Sergio Buarque de Holanda. **O PT e a Constituinte, 1985-1988**. 2011. 192f. Documento. Disponível em: <<http://bit.ly/38NNWsU>>. Acesso em: 23 jul. 2018. p. 99.

⁸⁰ Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

reformas da constituição pela aliança democrática ou a construção de uma Constituinte por meio dos deputados e senadores eleitos. O partido deveria lutar por essas demandas antes mesmo da instalação da Constituinte, conduzindo as lutas e reivindicações em acordo com os 10 pontos do PT, a revogação da Lei de Segurança Nacional, participando dos movimentos pela Assembleia Constituinte, travando lutas nos espaços de trabalho, no campo, nas ruas, entre outras ações. Sua palavra de ordem foi: “o PT continuará lutando para transformar a ordem social, econômica e política vigente, já que nosso objetivo é a construção do socialismo”.⁸¹

O boi constituinte, ao contrário, tratou da união de todas as forças. Assim, apontava uma diferença entre o que o grupo desenvolvia como discurso estético e político e o que pensava a cúpula do Sindicato, PT e CUT, ligados aos ideais contra hegemônicos do capital. Esse é um possível dissenso entre as práticas da diretoria sindical e do Forja. Segundo Urbinatti:

A diretoria não falava na Constituinte. Eles eram contra. Eles não assinaram a Constituinte, eles achavam que era uma luta burguesa. Aí, eu brincava com eles: Por que não faz a constituição da revolução? [...]. Discutiam, aí escreviam o manifesto. Como que era o manifesto? Desde que seja uma Constituição a favor dos trabalhadores. Matou! Matou a discussão. Quem não é a favor? Agora, faz isso num congresso, dentro de um processo em que a ditadura ainda está se desfazendo, que você tem que compor com o pacto social, porque a constituinte é isso. Cada um mede a sua força e cada um vai colocar o que consegue dentro da nova lei. Se eu tenho condições, como foi na Rússia, durante o processo revolucionário, impor a minha Constituição, eu passo por cima. Mas você em 1985, 1986, que mal você conseguiu tirar o colégio eleitoral, que teve que engolir o Tancredo numa eleição indireta, que força que você tem pra bancar uma constituição operária?⁸²

Este relato trazido a respeito das diferenças de condução e pensamento do Forja e sindicato encontram ecos nos movimentos contraditórios e plurais à época da busca pela redemocratização. Marcos Napolitano comenta que a busca de luta dos anos 1980 coexistiam entre os limites das possibilidades de abertura democrática via distensão do regime e a radicalidade do modelo social de esquerda, formulado pela “ética de convicção” e a “ética de responsabilidade”:

A primeira se quer pura, intransigente nos seus valores e não faz concessões ao inimigo. A segunda ética é mais pragmática, busca eficácia da ação e é guiada por uma lógica racionalista. Via de regra, a

⁸¹ Centro Sergio Buarque de Holanda. **O PT e a Constituinte, 1985-1988**. 2011. 192f. Documento. Disponível em: <<http://bit.ly/38NNWsU>>. Acesso em: 23 jul. 2018. p. 101-103.

⁸² Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13/02/2017.

primeira está ligada a atitudes e posições mais sectárias, enquanto a segunda está ligada a posições mais frentistas. Entretanto, em muitos casos, inclusive no caso brasileiro aqui examinado, o discurso ancorado na “ética de responsabilidade” pode adquirir um sentido colaboracionista e submisso às políticas ilegítimas das ditaduras, como parece ter acontecido, sobretudo, com os movimentos de resistência hegemonzados pelas correntes liberal-conservadora.⁸³

Napolitano analisa o processo cultural no período de ditadura militar no Brasil. Em seu ensaio, organiza as resistências do período pré-abertura entre os anos 1970 e 1980 em quatro parâmetros no espaço de disputa político cultural, que partilhavam em conjunto a resistência ao governo militar: os liberais, comunistas, a contracultura e a nova esquerda.⁸⁴ A relação dos limites entre um campo e outro foram por vezes conflitantes, por vezes contraditórios e matizados. Por ora, cabe-nos fixar que havia um desejo muito forte do rompimento da nova esquerda com a frente comunista ou o frentismo cultural, protagonizada essencialmente pela ideologia do PCB.

Principalmente após a derrota da luta armada, os comunistas não consideravam um processo de tomada revolucionária como mote inicial, mas a luta pela ruptura do governo ditatorial rumo ao governo democrático. Para tanto, estabeleceram bases de presença, não só no enfrentamento com o governo, mas também nos campos de mídia e cultura lhes eram caros. Assim, foram confundidos muitas vezes na perspectiva colaboracionista através dos olhares mais radicais.

Já a nova esquerda surgiu da organização do setor popular, ligado a igreja católica e a uma série de grupos sociais, mas que aglutinavam em comum serem “todos eles críticos do liberalismo, do “populismo” e do “nacionalismo de esquerda””.⁸⁵ Essa nova corrente é preponderante no surgimento do PT nos anos 1980, trazendo tal experiência como deflagradora de formas menos dirigistas. Ataque feito diretamente ao processo do frentismo cultural e ao pensamento pragmático, próprio do PCB à época.

Assim, entre a “ética de convicção” e a “ética de responsabilidade”, estavam em rota de colisão com os desejos formativos/intelectuais da nova diretoria do sindicato e a prática do Forja que, apesar de ser fortemente construída pela crítica ao CPC e aos procedimentos do frentismo, viu-se enfraquecida pela possibilidade de estarem dando espaço a um processo colaboracionista junto à ideia de um pacto com outros setores da

⁸³ NAPOLITANO, Marcos. Introdução. In: NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios; USP (Programa de Pós-graduação em História Social, 2017. p. 36.

⁸⁴ Ibidem. p. 23.

⁸⁵ Ibidem.

sociedade pela Constituinte. Este processo de resistência cultural, que acabou conciliando perdas e danos num processo democrático, ocasionando muitas vezes a opção pela transição de discurso rumo a “ética de responsabilidade” pela necessidade da construção de uma agenda positiva.⁸⁶

Apesar de estarem dividindo o mesmo espaço de luta com o Sindicato, o Forja atentou muito para os desejos dos trabalhadores nas suas camadas mais populares. Através de entrevistas, conversas, e também laboratórios no chão de fábrica, a pesquisa do grupo constatou aquilo que era mais genuíno da família do operário, na maior parte das vezes sem a consciência de uma luta coletiva de classe. O desejo de uma resolução do impasse democrático, mesmo aliadas aos desejos mais radicais que poderiam reservar à mente dos trabalhadores, frequentemente conduziam nos extratos mais puros e concretos o desejo de mudança na sociedade, não revolucionária, mas pela via democrática, não raro, conciliatória. Ao mesmo tempo, o encontro com pensadores, intelectuais e mesmo a leitura da conjuntura feita juntamente com a diretoria apontou os caminhos de construção dos espetáculos.

Assim, a Constituinte foi o assunto em comum, mas a sua resolução em cena não necessariamente se construiu diretamente em consonância com o que pensava a diretoria, caracterizado essencialmente pela autonomia do Grupo em relação ao Sindicato e pela distância dos propósitos entre o coletivo teatral e a instituição que se tornava cada vez maior.

Outro elemento, que corrobora nossa reflexão sobre os rumos que levaram a diretoria ao redirecionamento de seus esforços do departamento cultural e de formação, está ligado a outras formas de comunicação entre o Sindicato e o trabalhador. Como é o caso da criação do canal oficial de comunicação entre a diretoria, o partido, a CUT e os trabalhadores: a TVT – TV dos Trabalhadores, a partir do ano de 1986.⁸⁷

A estrutura de radiodifusão brasileira foi e ainda é dominada pela elite oligárquica e patronal no país. À época, esse foi um dos maiores problemas da mobilização sindical, dada a facilidade com a qual agências e concessões de TV e rádio deturpavam a luta dos trabalhadores. Assim:

a) O sindicato é pioneiro no trabalho de vídeo na América Latina.

⁸⁶ Ibidem. p. 36.

⁸⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 349.

- b) As possibilidades de vídeo são diferentes da imprensa escrita. O vídeo não depende de níveis de alfabetização.
- c) É preciso “criar uma nova maneira de ser imagem, capaz de ser identificada pelos trabalhadores como algo novo e que lhes pertence”.
- d) As possibilidades de vídeo são ilimitadas: “pode ser usado para informação (jornal do sindicato), formação (para a escola de formação), agitação (convocando para uma greve), promoção (contando o que é o sindicato), propaganda (lançando um candidato para presidente do sindicato), denúncia (mostrando irregularidades numa fábrica), documentação (de uma assembleia de trabalhadores), memória popular (reconstruindo as lutas), entretenimento (vídeo clube), ação cultural, etc.”⁸⁸

Dentre os objetivos citados, podemos destacar alguns que partilham de demandas que também estavam ligadas ao grupo de teatro do Sindicato.

Sobre a questão de o vídeo não depender da alfabetização de quem o assiste. A criação de uma nova imagem dos trabalhadores pressupõe o desejo por uma identidade diferente daquela das grandes corporações midiáticas, algo em que o trabalhador se reconhecesse. Esse também era um dos objetivos do grupo Forja: não só se sentir representado pelas histórias e dramaturgias colocadas em cena (*Pensão liberdade e Pesadelo*), mas também obter o reconhecimento de uma prática popular cultural (de *Diretas, volver! à O boi constituinte*). O Grupo Forja várias vezes usou de sua prática artística para a convocação de público em bairros, portas de fábrica, assembleias e praças. Interagindo com as pessoas, os personagens apresentavam pequenas esquetes e, ao fim, convidavam quem acabava de assistir a comparecer ao evento. Também ilustrava cenicamente muitas das discussões que depois eram eleitas como exemplos pelos diretores sindicais durante o debate em uma reunião ou assembleia. Em diversas ocasiões, as palavras de ordem proferidas pelos atores e atrizes empolgavam o público para a construção de uma luta coletiva.

Todos estes elementos aparecem como pertinentes ao projeto da TVT.⁸⁹ Porém o alcance é maior e mais dinamizado com a mídia televisiva. Claro que, durante o período ainda sem concessão pública, havia a necessidade de um projetor destes vídeos, como um aparelho de videocassete e um televisor. Estando nas mãos do Sindicato, os meios de produção seriam importantes para também organizar as vias de difusão e projeção, oferecendo agilidade ao trabalho de base e de formação; realidade concreta dos novos rumos da reestruturação sindical. Além dos desejos e objetivos de base, foi claro

⁸⁸ FESTA, Regina. O projeto. In: FESTA, Regina. **TV dos trabalhadores: a leveza do alternativo**. 1991. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 70.

⁸⁹ Ibidem.

também que a criação da TV dos trabalhadores buscava alcançar não só o trabalhador operário, mas a sociedade de forma mais abrangente e, desde a sua fundação, a busca por uma concessão de transmissão foi um foco de trabalho incessante, até sua conquista nos anos 2000.⁹⁰

A disputa por espaço e hegemonia se deu principalmente pelos suportes que são oferecidos às manifestações, tanto a do Forja como a TVT. Após a intervenção sindical de 1979, o Grupo estabeleceu residência no FG, que concretamente cumpria as funções do Sindicato e da diretoria cassada. Tornou-se a base de muitas ações culturais e de formação nos anos que se seguiram, principalmente por conta de sua gráfica que, além de imprimir os boletins e material de divulgação, também foi centro dos encontros da categoria. Com a ideia de fundação da TVT, o suporte também é oferecido pelo FG. Assim, “em âmbito local, a TVT contou com o apoio do Fundo de Greve, criado durante a paralisação geral dos trabalhadores do ABC, em outubro de 1979, e legalizado em agosto de 1980”.⁹¹

Para o Grupo, a importância para a TVT no novo ciclo do Sindicato é muito concreta e a mudança de pensamento sobre o processo foi evidente:

A direção sindical, quando chega neste período está encaminhando a formação cultural num outro sentido. O teatro não tinha tanta importância também, nessa estrutura. Porque? Primeiro que o teatro que era feito pelo Forja se mostrou meio independente. E até crítico em relação a algumas posturas. E eles estavam indo em direção de criar uma TV dos trabalhadores. Que depois veio a ser a TVT. Diante de um trabalho de teatro e de um trabalho de televisão é evidente que a televisão é muito mais abrangente do que um grupo de teatro, óbvio. Eles partiram pra isso. Além do que eu não era um cara do PT, eu não tinha filiação partidária, era acusado de ser do PC do B.⁹²

Mais uma vez o fantasma da filiação partidária de Tin Urbinatti aparece para corroborar o desfecho de sua saída do Sindicato. Todavia, para analisar esta realidade é necessário frisar que o início do Novo Sindicalismo, a partir da segunda metade da década de 1970, foi inevitavelmente formado por quadros de partidos de esquerda como o PCB, PCdoB e mesmo o MDB, além de todas as suas correntes partidárias. Somente a partir da fundação do PT e da CUT é que se iniciou um movimento de disputa

⁹⁰ MENEZES, Eduardo Silveira. TV dos trabalhadores: história, trajetória e consolidação. In: MENEZES, Eduardo Silveira. **Audiovisual alternativo: a experiência da TV dos trabalhadores (TVT)**. 2011. 176f f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação; 2011. Disponível em: <<http://bit.ly/2Wc9fSG>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 109

⁹¹ Ibidem. p. 110.

⁹² Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13/02/2017.

hegemônica, desigual, já que a maioria dos sindicalizados vislumbrava a possibilidade de construção do partido deles e para eles; assim assumiram a filiação e militância no PT. Os quadros anteriores permaneceram pelo menos até a metade da década de 1980:

Sem dúvida alguma, o projeto que estava sendo construído, excluía aqueles que batalhavam durante alguns anos no Sindicato. O ciclo de Tin Urbinatti, dos membros do 13 de maio e de Celso Mados tinha se encerrado. Mario dos Santos Barbosa reconhece que “existia muita tensão, conflitos, desavenças. [...] Na área da cultura tudo era muito centrado na figura do Tin, uma pessoa muito determinada, voluntariosa. Agia com independência do sindicato, com uma postura autoritária. [...]. Na verdade, tínhamos feudos [...] pequenos castelos, que estavam fortemente guardados. Mudar isso, fazer com que estas estruturas pudessem potencializar um projeto de comunicação... [...]. É uma coisa que [...] a impressão que se tem é que é uma ideia que não foi muito bem comprada por todo mundo. Havia muita desconfiança, um clima de insegurança.”⁹³

Os conflitos existiram, mas nunca houve uma intervenção direta na autonomia durante os anos de permanência do Grupo Forja no Sindicato. Tanto que durante os primeiros anos e pelo menos até Diretas, volver!, os diretores do Sindicato utilizavam as cenas, temáticas e discussões elaboradas na peça como exemplos a serem tratados com a base. A perspectiva é de uma mudança de pensamento e de condução ideológica em relação aos parceiros. Uma mudança de tempo. Junto ao PT e à CUT, o sindicato apontava outros projetos para a sua trajetória e, na luta entre formação cultural e formação sindical, a primeira delas perdeu espaço e deixou de existir. Houve tentativas menores de sua continuidade, mas somente nos anos 1990 esta é novamente retomada.

Assim, O boi constituinte sela a experiência de uma época de criação artística, de um teatro operário pelo e para os trabalhadores. Uma experiência de mais de seis anos de transformação, agitação, disputas e crises. Seu fim anuncia um novo ciclo, com a perspectiva cultural de criação autônoma e formativa renegada. O teatro operário do SMABC chegava ao seu fim.

⁹³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado). Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 349.

2.3 Passo atrás, passo adiante ⁹⁴

Se a peça O boi constituinte foi deflagradora do processo de cisão do grupo Forja com o SMSBCD no processo de sua montagem e apresentação, podemos afirmar que há elementos razoáveis para a elaboração de hipóteses que construíram o desgaste final da residência do coletivo artístico capitaneado pelo diretor Tin Urbinatti. E elaborar também as perguntas de quais foram os fatores cruciais estruturantes da trajetória anterior deste processo que conduziram a este processo tão complexo e contraditório.

É necessário compreender que a trajetória do Forja no sindicato se amalgama conjuntamente com a burocratização do SMSBCD após a consolidação do Novo Sindicalismo e com a fundação do PT e da CUT. Oriundos do movimento que tiveram como catalisadores o processo à princípio mais autônomo que deu origem às grandes greves de 1978, 1979 e 1980, o próprio aparelho sindical soube se aliar a manifestação espontânea e buscou por todo o processo posterior a estes eventos incorporar as novas necessidades criadas na esteira do Novo Sindicalismo, referente à estruturação de um Sindicato junto à disputa pela legislação estatal. Ou seja, uma disputa não só no campo da luta do trabalhador, mas da população brasileira como um todo. Ao mesmo tempo, o Grupo Forja também saiu de uma estrutura ainda ingênua dos seus primeiros trabalhos quando pensamos o seu modo de produção, pois, se no início os espetáculos foram construídos com expedientes mais dramáticos, de palco italiano, em espaços fechados e controlados, aos poucos o coletivo começou a verticalizar a sua criação com uma coluna mais política na forma (teatro de Boal, agitprop, procedimentos épicos dialéticos brechtianos), tendo a política não somente mais como tema e assunto, mas como forma, modo de produção e fruição.

Levanto, portanto, a tese de que no mesmo tempo que se consolida o trabalho do Forja há também um arrefecimento no movimento operário espontâneo pós-1980. Esta realidade obrigou o Sindicato a ser mais presente nas lutas gerais do país, e que fez com que o Forja fosse um catalisador também nesta realidade, aliando a sua criação em consonância com a direção a respeito dos temas e trabalhos que deveriam ser desenvolvidos. A burocratização do Sindicato se confundiu, portanto, com o processo da maturidade formal do Forja. A grande contradição é que, ao mesmo tempo em que os procedimentos teatrais estiveram mais em consonância com os desejos combativos

⁹⁴ Título em referência ao capítulo do livro **Cidadania: o longo caminho** escrito por José Murilo de Carvalho e que faz parte da bibliografia utilizada para essa escrita.

levantados pela própria diretiva de cultura trabalhada pelo PT, na busca do cidadão dono dos modos e dos meios de produção cultural, a autonomia do coletivo dentro da instituição gerou estranhamentos de alinhamento político: quanto mais próximo, mais distante.

Para isso, farei nos próximos capítulos uma análise crítica das produções do Forja, aliando os seus procedimentos criativos – seu modo de produção – com o contexto histórico do país e as relações deste trabalho com as demandas e diretivas do Sindicato. A princípio analisando os espetáculos de palco já em transição de forma (Pensão liberdade e Pesadelo) e posteriormente os espetáculos de rua (A greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional, O robô que virou peão, Brasil S/A, Diretas, volver! e O boi constituinte). O fim do Forja no Sindicato deflagra na análise a discussão sobre seu modo de produção – entender os meandros deste processo, seu espetáculos, suas produções e o cotejamento deste processo com a burocracia sindical de São Bernardo do Campo, que partiu da cisão em 1985 com O boi constituinte para refletir e analisar sua trajetória como grupo teatral operário de esquerda.

3 CAPÍTULO II – INÍCIO DO GRUPO FORJA

3.1 Peças de palco

Em um primeiro momento, a exemplo da grande parte da produção teatral de esquerda brasileira do período, espera-se uma característica estética do Grupo Forja estreitamente ligada a uma linguagem combativa a exemplo do agitprop, o teatro épico brechtiano ou trabalhos guiados pelas premissas do frentismo cultural. Mas não é exatamente o que se configura, principalmente nas primeiras montagens (as mais emblemáticas do grupo) *Pensão liberdade* e *Pesadelo*.

O propósito desta reflexão é analisar como um teatro de esquerda surgido no seio do movimento sindical conduz a sua elaboração estética com características formais aliadas essencialmente ao drama, e como esta dramaticidade é atravessada por expedientes narrativos e épicos quando ela mesma não contempla a discussão trazida em cena para explicitar os problemas levantados pelos artistas operários.

Antes mesmo de recorrer à própria criação e dramaturgia do Grupo Forja, é necessário nos ater àquilo que fundamentamos como perspectiva ontológica da prática dramática no teatro. Apesar de variante e histórica com grandes modificações ao longo dos séculos, é necessariamente da experiência do século vinte que se demonstram as principais referências que tomaremos como base de análise do gênero dramático, ou melhor, da sua crise enquanto estética formal. Navegando entre a estética de Aristóteles, teatro renascentista ou elisabetano, o caminho pelo qual podemos designar esta análise se fundamenta por uma abordagem mais recente do que a história geral do drama, aqui apontada por Szondi:

Drama designa, portanto daqui pra frente, apenas uma determinada forma de literatura teatral. Dessa não fazem parte nem as representações religiosas da Idade Média nem as representações de Shakespeare. O modo histórico da abordagem exige que se prescinda igualmente da tragédia grega, que só poderia ter sua essência reconhecida num horizonte distinto.⁹⁵

Assim, pensar o drama não é pensar a produção teatral como um todo, mas uma especificidade estética. E seguindo nessa proposta, nossa abordagem se verticaliza no objeto das linhas essenciais da forma dramática diante de seus próprios impasses e

⁹⁵ SZONDI, Peter. Introdução: Estética histórica e poética dos gêneros. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 21.

contradições. Inclusive porque, ao contrário de uma forma hegemônica de prática teatral burguesa paulista pós TBC, a dinâmica do fazer teatral político na década de Pensão liberdade e Pesadelo já conhecia as estéticas épico dialéticas ou de natureza popular iniciadas no país tanto pelas práticas dos grupos ligados ao CPC, quanto à formação política nas periferias ou no campo.⁹⁶

Consideraremos como base de análise as seguintes premissas do gênero dramático que se impõe à perspectiva criativa do trabalho cênico tomando como base apenas de forma distante a ideia de um drama clássico e renascentista, que espraia no drama moderno e contemporâneo, suas influências e posteriormente as suas crises. Primeiramente, a ideia de que no gênero dramático a sua existência é fechada em si mesma, não construindo relações subjetivas no campo da apreciação e fruição, como também se eximindo de dialéticas alienadas à sua própria lógica: “O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”.⁹⁷

E para construir esta unidade fechada em si mesma o primeiro elemento é que a essência da unidade dramática se dá na construção da relação entre os personagens. A dialética de construção do pensamento se dá “no entre, na relação entre a ação e pensamento”,⁹⁸ em conflito com outros personagens, e “tudo que estava aquém ou além deste ato devia permanecer alheio ao drama: tanto o inexprimível como a expressão, tanto a alma ensimesmada como a ideia já alienada do sujeito”.⁹⁹

Assim, o drama tem como base o mundo em si, e consequentemente a sua própria lógica intrínseca de linearidade de tempo e espaço. Segue como base desta mesma lógica que as relações no drama e seu desenvolvimento se estabelecem pelo diálogo nas relações humanas, destituindo a necessidade de prólogo, coro e epílogo.¹⁰⁰ E assim extingue-se qualquer unidade ou identidade criativa alienada à sua lógica, como o pensamento do autor, que também não explicitamente em cena:

O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala, institui o que se pronuncia. O drama não é escrito, antes posto. Nele, todas as palavras ditas são “decisões”: nascidas da situação, nela permanecem, não

⁹⁶ Para esta questão, ver: COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não dramático. In: COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 17. E: GARCIA, Silvana. O teatro de periferia dos anos de 1970. In: GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: 2004. p. 123.

⁹⁷ SZONDI, Peter. Introdução: estética histórica e poética dos gêneros. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 25.

⁹⁸ Grifo meu.

⁹⁹ SZONDI, Peter. Introdução: estética histórica e poética dos gêneros. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 24.

¹⁰⁰ Ibidem. p. 24.

devendo de forma alguma ser acolhidas como palavras que emanam do autor. O drama só pertence a este em seu conjunto e essa referência não constitui parte essencial de sua existência enquanto obra.¹⁰¹

E se o dramaturgo está ausente, mesmo na perspectiva de uma peça de conversação (como veremos adiante tanto em *Pensão* como em *Pesadelo*), o ator muito menos. Não se constitui uma presença mínima distanciada, e a personagem é a unidade em si em relação com os outros, e é nessa inter-relação que se estabelece a unidade de cena. É importante esse ponto pois ele fundamentará muito do que vamos perseguir posteriormente, pois a construção da persona é um dos elementos mais marcantes nas primeiras dramaturgias do Grupo, assumindo no seu trabalho a seguinte perspectiva de importância nas criações: dramaturgia, laboratórios, interpretação, encenação.

Apesar de aparentemente simplista, a concatenação destes poucos elementos apresentados auxiliará no objetivo de entender os encontros entre o drama e as obras analisadas aqui:

Visto sob outro prisma, a natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe em si próprio em cena, é em sua própria encenação. Sua ação, como cada um de suas réplicas, é “originária”, realiza-se no ato mesmo de seu surgimento. O drama não conhece a citação, nem tampouco a variação. A citação iria referi-lo ao que é citado; a variação questionaria sua qualidade primária, seu “ser verdade” e, sendo uma entre outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário. Além disso, nas duas hipóteses seria preciso pressupor a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido.¹⁰²

Temos portanto como base de análise estes poucos mas importantes pontos: uma história, fechada em si mesma e que considera o presente como unidade temporal e que reconhece o passado como algo que já se passou e que não pode ser retomado, e o futuro como elemento intangível e não palpável; a perspectiva que o desenvolvimento das ações se constituem na linguagem através do diálogo, eximindo a responsabilidade da narrativa nos atos, e entendendo diálogo como característica da ação cênica; ausência do pensamento e presença do dramaturgo, tendo as próprias relações humanas o guia do desenvolvimento e, por conta deste elemento, consequentemente, a inexistência de um intérprete, sendo a unidade da personagem presa a si própria, como num mundo apartado da realidade; e ao fim, por isso, a importância da linearidade e do tempo e espaço próprio, apesar de sua existência ser um simulacro do tempo dos homens. Pensar

¹⁰¹ Ibidem. p. 25.

¹⁰² Ibidem. p. 26.

que a unidade de exposição, pela apreciação do público e espectador inexistir, e a relação de empatia ocorrem pelos espelhamentos e distanciamentos entre as personagens e o público.

Assim como Szondi, buscaremos aqui na análise de *Pensão liberdade e Pesadelo* o rompimento de expedientes dramáticos em sua obra, não apenas para evidenciar a crise do drama, mas para demonstrar o quanto nas primeiras obras do grupo, mesmo ainda em sua formulação, já aparecem elementos que serão trabalhados em peças posteriores, pois o tempo histórico convoca à urgência.

3.2 *Pensão liberdade*¹⁰³

Pensão liberdade é uma peça que acontece em uma pensão homônima. A sala desta pensão reúne as mais variadas alegorias sociais e de poder: a pequena burguesia, metalúrgicos, assalariados, desempregados, subempregados, intelectualidade, mídia e política. Estas representações se estruturam na dramaturgia na figura de algumas personagens que assumem na sua maioria uma espécie de reflexo da sociedade.

O grande centro de acontecimentos da peça se verticaliza pela presença dos operários que vivem na pensão. Pedro, por exemplo, é um operário que tem consciência da sua realidade como sujeito histórico na luta dos trabalhadores. Mais jovem, é quem mobiliza o pensamento no engajamento da importância da disputa operária dentro da pensão. Ele concilia ao mesmo tempo embates que tentam deslegitimar a luta da classe trabalhadora, enquanto busca agir como um pedagogo no processo de construção de consciência proletária. Com calma, tenta apaziguar as opiniões divergentes, no intuito buscar o entendimento de quais as verdadeiras questões estão em jogo, pois estas nem sempre ficam claras a todos.

Rui, um operário que ficou cego por causa da exposição às insalubridades do chão de fábrica, segue o mesmo fio de resistência de Pedro:

[...] Rui é o filósofo da classe operária. Vê o longe e o perto, o miúdo e o graúdo, o secundário e o fundamental, o sentimento e o pensamento. Tanto assim que é Rui que coloca todos os problemas da classe operária diante do presidente, do símbolo do poder burguês. Na falta de Pedro, que está na cadeia, ele fala por todos. Não se assusta. Fala claro. Simples. Direto. Como maçarico no ferro.¹⁰⁴

¹⁰³ A peça estreou no dia 09 de março de 1980 no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

¹⁰⁴ IANNI, Otávio. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Urbinatti, Tin. **Peões em cena**: o grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 222.

Muitas vezes Rui e seu carisma é desqualificado e ridicularizado por Tomé, também operário, mas que possui pensamento conservador e arredo aos movimentos de luta sindical. Defende o governo militar, o patrão e os empresários, e opera na dinâmica contra a mobilização: fura greves, faz hora extra e deslegitima a luta dos companheiros. E assim como muitas vezes o pensamento conservador não é só político, mas também moral e de comportamento, reiteradamente desqualifica os outros personagens, seja pela sua conduta social, ou mesmo por suas limitações como no caso de Rui, que é atacado muitas vezes pelo fato de ter a vista comprometida.

Há mais três personagens operários que compõem a história:

Manuel, José e Paulo são os outros operários vivendo as incertezas e lutas, esperanças e os dias da classe. Dão a ideia de ser uma parte importante dos trabalhadores. Caminham para a união, a organização, o sindicato, a luta da classe. Compreendem alguma coisa, mas não compreendem tudo, suficiente para entrar na luta de corpo inteiro.¹⁰⁵

Na peça, estes personagens acompanham a trajetória da vida da pensão de forma ativa. Paulo, por exemplo, é um homem que teve seu filho roubado pela primeira dama do país quando a sua esposa morreu no parto, e é preso após assalto a uma loja em circunstância de desespero para pagar a pensão porque está desempregado, justamente na loja onde trabalha uma das moradoras da pensão. Aliás, a confluência de coincidências que acomete as relações entre os personagens opera numa estrutura televisiva melodramática muitas vezes questionável e ingênua.¹⁰⁶

Apesar de seguirem ativamente no desenvolvimento da dramaturgia tendo as suas próprias trajetórias pautadas, discutidas e mobilizadas, Manuel, José e Paulo cumprem principalmente uma função didática no espetáculo: assumem uma espécie de espelho da plateia operária, pois reverberam os acontecimentos na cena como o grupo previa que a plateia em âmbito geral poderia reagir. Com suas dúvidas, perguntas ou incertezas, passam por um processo didático como personagens, e esta percepção ou aprendizado sobre os acontecimentos da peça, em alguma medida, cumprem uma função de representação direta do público operário.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 220.

¹⁰⁶ “Essa forma de desenvolvimento dos episódios lembra frequentemente a linguagem da telenovela – não por acaso a televisão tem um papel importante na peça –, há uma aparente cronologia de ações, mas cada fragmento deste fluxo temporal refere-se a uma situação em particular (do mesmo modo como, na televisão, o vídeo seleciona *quem* e *onde* para dar continuidade à trama)”. GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: 2004. p. 159.

Luis e Santa cumprem na história representações de poder, mesmo que sejam de uma pequena burguesia. Casados, são donos da pensão onde moram todos os hóspedes, e reproduzem a opressão de classe e de Estado contra os moradores. Fazem isso quando regulam o comportamento social e moral, através do aumento do valor da mensalidade da pensão, pressupondo transferir os sacrifícios totalmente para os residentes, e pelo controle do horário de chegada e saída dos inquilinos, questionando as dinâmicas e vidas individuais dos operários, principalmente de Carolina e Antônio. Mesmo nos momentos em que a sua própria sobrevivência encontra-se ameaçada (quando há uma chance da pensão ser desapropriada para ser feita uma ampliação da planta produtiva de uma fábrica vizinha) teimam em não entender o processo de violência Estatal, e continuam a enaltecer ou mesmo relutam em contrapor o regime militar e o general presidente.

O contraponto desta realidade pequeno burguesa é a jovem Maíra. Filha do casal e estudante, se envolve em lutas e manifestações contra o governo militar, e logo no início da peça, após uma breve aparição, a sua presença seguirá sendo enunciada como paciente de um hospital, construindo durante quase toda a peça a sua presença feita de sua ausência na pensão, na construção de um ideal de luta projetada por uma tese marxista de luta de classes. Maíra, além de fugir da representação burguesa dos pais, também é atacada diretamente por seu pai Luis, que na maioria dos diálogos em que se refere a ela, credita sua subversão à condução educacional realizada por sua esposa:

Podia ter evitado tudo isso, não é?! Quem foi que deu tanta liberdade para ela? Eu não fui. Você sim é que defendia ela toda vez que eu chamava atenção. Eu sempre fui contra essas ideias dela. Essas ideias aí... de... ajudar os pobres e tal. Ela devia de pensar na nossa situação que não anda nada boa, isso sim. E no fim, olha aí no que deu. E você sempre foi contra mim, não é? ¹⁰⁷

Mesmo na representação pequeno burguesa, o machismo constitui-se em elemento central de fortalecimento do poder institucionalizado na rotina dos moradores, apesar de não haver um elo na dramaturgia entre a estrutura patriarcal e o capitalismo. É assim também a atitude de Luis – e também de forma consequente a atitude de Santa – com dois outros personagens desta pensão: Carolina e Antônio. Ambos representam uma espécie de ‘lumpemproletariado’ social na pensão.

Carolina trabalha numa loja de roupas durante o dia e, para complementar a renda para viver na pensão, se prostitui à noite. Ela sofre com um pensamento muito

¹⁰⁷ URBINATTI, Tin. Pensão liberdade. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: o grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 297.

arraigado sobre a prostituição, justificado em sua mente como uma necessidade de subsistência, mas que é tolerado no pensamento progressista como sendo subproduto das desigualdades sociais, embora também esteja carregado de preconceito moral:

Forçada a prostituir-se, ela serve três vezes ao capital. Primeiro, porque assim o dono da loja continua a lhe pagar pouco, um salário infame. Segundo, porque a prostituição é um negócio rendoso para a polícia. Terceiro, porque a prostituição de mulheres de classe média e operária é uma forma de garantir a falsa moral da família burguesa. A “pureza” da jovem da família da burguesia tem muito a ver com a prostituição da jovem que trabalha em fábrica, loja, escritório. Mas Carolina entende tudo isso, a seu modo. Tem clareza sobre o poder dos interesses e das razões morais que a empurram para a prostituição. Ela também sente que é a sociedade capitalista que a condena a viver como mercadoria; não como gente.¹⁰⁸

É curioso perceber que o tratamento destinado à Carolina na dramaturgia é ainda bastante conservador, mesmo por parte dos operários mais militantes da pensão. Curioso porque ele ainda é elementar e parece ser uma posição escolhida para que fosse assim na dramaturgia, mas ao entrar em contato com os diários de trabalho de Pensão, percebemos que no processo criativo havia um desejo de que esta questão fosse apresentada como forma de se criticar os tabus comportamentais, porém a dramaturgia não alcança e não oferece esta crítica.¹⁰⁹ Octávio Ianni, em bate papo com os integrantes do grupo, ainda a respeito unicamente da escrita dramaturgical antes da estreia, disse:

IANNI - A contrapartida da prostituta é o homem. Porque o homem entra nessa? tem algo aí. Por trás da prostituição tem a família. A válvula de escape da moral da burguesia. A explicação econômica existe. Mas existe a realidade mais profunda. O da moralidade burguesa.

LUIS (ator) - Teria jeito de acabar com a prostituição?

IANNI - Já. Em países socialistas. A nossa moral sexual (é) burguesa, leva a um controle rígido da afetividade. Só se pode casar se tiver condições econômicas. Em Cuba não há delinquência, prostituição. Liberdade não é só política. Nossa liberdade humana, a liberdade de não ser obrigada. Que benefícios trazem os tabus para a burguesia? A ideia de casar virgem está ligado a ideia de casal monogâmico, e por trás disso traz a ideia de propriedade. A propriedade privada, se não houvesse o problema do casamento, com quem fica a herança? Essa

¹⁰⁸ IANNI, Octávio. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Urbinatti, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 218.

¹⁰⁹ Foram Consultados os *Diários de trabalho* da atriz Maria Luisa da Costa de 1979 até 1983. O acervo de diário da atriz é valioso pois alia não só a descrição da atividade pessoal dela em ensaios, mas também seu registro é praticamente uma ata dos encontros, além de toda uma documentação de matérias de jornal e de receptividade dos trabalhos do Forja em mídias impressas diversas.

moral é difundida pela burguesia. Família operária não se preocupa muito com isso.¹¹⁰

Fica claro que na discussão sobre a prostituição há uma perspectiva reflexiva mais humanista em relação à prática do que a ação aparenta na peça, pois muitas vezes em *Pensão liberdade* a ação de Carolina é extremamente julgada e refutada. E mesmo quando a defesa dela acontece, essa se desenrola numa perspectiva moral que parece distante da própria indicação de Ianni, que foi um consultor muito próximo do grupo durante as suas elaborações artísticas, e que apesar de compreendê-la, também trabalha sua análise sob uma perspectiva moral forte no âmbito da condenação da prática, acreditando que o fim da prostituição está ligado também a uma perspectiva marxista.

Há aqui talvez um desejo de espelhamento do pensamento do trabalhador operário com a discussão apresentada pelo tema da prostituição. Assim, mesmo o Grupo Forja não concordando com o pensamento e as palavras ditas pelas personagens conservadoras, foi uma forma de aproximar o trabalhador desse pensamento moral, para posteriormente propor uma reflexão em contraponto. Mas faltou o elemento de distanciamento: mais aproxima do que destoa.

Antônio trabalha no setor administrativo na indústria, mas como rapaz gay sofre todas as consequências da homofobia, seja pelos moradores da pensão – sobretudo os homens como Luis e Tomé – como também pela polícia, ao apanhar dos oficiais em uma passagem na dramaturgia. Mais uma vez a identidade homossexual é tolerada, vista como uma parcela da sociedade que não se encaixa, mas também é pouco desenvolvida.

Como elemento forte que fecha este tabuleiro desigual temos a televisão: ela assume a persona do capitalismo, do mercado e do Estado, oferecendo consumo pelas suas telas e promovendo a propaganda oficial, seja pelo enaltecimento do governo, seja pela estratégia de apaziguar e abafar questões sérias de opressão e mentiras:

A televisão está lá dentro; da pensão e dos pensionistas; da classe operária. Todo o dia, sempre, ela invade a casa da gente. Mostra o que a propaganda, a burguesia, o capital, o governo querem mostrar para o povo. Mentem 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*.¹¹¹

¹¹⁰ Ibidem. Caderno 2, XXV.

¹¹¹ IANNI, Octávio. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Urbinatti, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 216.

Atribuo à televisão característica de personagem, pois ela cumpre uma função protagonista na peça: mobiliza as discussões entre os moradores e os donos da pensão, articulando para o público a diferença entre o que é mostrado na tela e o que é de fato a realidade com uma crítica óbvia ao consumo e à propaganda, e sendo por fim o instrumento de projeção oficial do governo: quer seja pelos pronunciamentos oficiais do general, quer seja pelas entrevistas constantes a canais de TV alinhados com a política ditatorial. A televisão é um elemento frio, mas ao mesmo tempo proporciona a contradição: vemos a distância entre o que ela projeta como simulacro e a realidade do dia a dia do brasileiro, operando com mais contraponto do que a própria trajetória de alguns personagens.

Assim, *Pensão liberdade* conta a história de personagens que têm como ponto de encontro a moradia comum. A pensão e as personagens vivem em compasso de espera, e, localizada num bairro com o nome alegórico de “Esperança”, confronta a trajetória destes habitantes com os acontecimentos do país, sendo seu ponto culminante, que poderia se caracterizar como terceiro ato, a presença do presidente na pensão, anunciada pela televisão: “[...] colocar o presidente da república em cena no final é um recurso forçado para chegar a uma conclusão dramática: mas é preciso não esquecer que a ditadura brasileira utilizou este recurso como forma de demagogia populista”.¹¹²

Se fossemos dividir em três momentos-atos, teríamos um primeiro momento construído numa espécie de contextualização das personagens; o segundo momento-ato se faz através de conflitos que começam a aparecer entre as personagens, o contexto político do país, a visita prometida do presidente e os preparativos para este evento; e um terceiro momento, que seria a volta de Maíra para a pensão em cadeira de rodas, a prisão de Paulo pelo roubo em uma loja com a finalidade de usar o dinheiro para pagamento da pensão, o acidente de Tomé enquanto realizava hora extra, e por fim a chegada do presidente à pensão com toda a sua comitiva, o confronto com as falas demagógicas do chefe de Estado com as reivindicações dos moradores de *Pensão liberdade*, e a repercussão final desta visita na televisão, feita de forma maquiada pela mídia televisiva.

Opto aqui em apresentar primeiro a construção das personagens e depois trazer, ainda que de forma sucinta, a estrutura dramatúrgica, pois foi esse o caminho seguido para a construção do espetáculo. Como forma de trabalho, os atores, atrizes e diretor debateram exaustivamente sobre quais as representações que gostariam de colocar em

¹¹² PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. P. 228.

cena como sendo importantes na discussão da luta operária. Assim, o leque variável de personagens veio antes mesmo da busca de uma espinha dorsal que contivesse um enredo tradicional de dramaturgia. Como base destes encontros, a discussão foi sobre os possíveis locais pelos quais a peça se desenvolveria. Após discussões bem abrangentes, chegaram em quatro modelos de dramaturgia: uma peça em duas estruturas, onde em uma delas se discutiria o plano nacional político, e na outra a dinâmica dos movimentos sociais; uma segunda, que aconteceria dentro de um circo em decadência, e a sociedade sendo representada pelas suas personagens artistas, cada uma delas com uma história de vida para contar; uma família que se constituísse através de personagens alegóricas, exemplos da sociedade brasileira (filhos conscientes, filho religioso, pais conservadores, etc); e por fim, uma pensão, trabalhando como pano de fundo o fantasma da greve e a história de um personagem acidentado.¹¹³

Decidiu-se em conjunto que o pano de fundo para o trabalho seria a ausência de liberdade. E a pensão se tornou o espaço social que pode congrega as mais variadas formas de expurgação desta liberdade, como os donos da pensão controlarem os horários limites a se chegar da rua para pernoitar, mesmo com os moradores tendo pago todo o mês, o aumento arbitrário da mensalidade, o espaço público da sala que reúne as discussões sobre liberdade sindical, violência policial, governo militar, ditadura, preconceito, homofobia e machismo, entremeadas com um televisor que pontualmente se divide entre e anúncios de produtos de consumo e as falas em rede nacional do presidente militar para a população.

Mas a ausência de liberdade não foi o único caminho que se solidificou como proposta para a criação da pensão:

Pensão e liberdade. Tinha muita pensão em São Bernardo. Gente de todos os Estados do Brasil. Então era comum muita pensão. Eu e a minha família mesmo viemos do interior. E como era uma pensão? Quem morava lá? O dono, quem era? Tem o dono da pensão, tem a filha do dono da pensão [...] Aí, que, como se diz, teatro é conflito, ó o conflito: A filha do dono da pensão estudava [...] Aí tinha aquele episódio da polícia que jogou bomba na PUC, que uma menina ficou parálitica, então nós trabalhamos isso. Então, a gente também trazia recorte do jornal, trazia fatos [...]. As falas também a gente discutia na mesa. Aí, o Tim dava uma lapidada... E a gente lá mesa: Ó, fulano falou tal coisa. Ele responde o quê [...]. E a gente também colhia como o pessoal falava nas fábricas. Pois a parte do processo, num determinado momento era o trabalhador. Escolhe um trabalhador. O jeito que ele anda, o jeito que ele entende. Então, a gente trazia. Olha, eu trouxe essa proposta: ele anda assim, ele fala dessa forma. E aí, nós

¹¹³ *Diários de trabalho* da atriz Maria Luisa. Caderno 01. Página 05.

íamos discutir se era por aí mesmo. Ele escrevia, fazendo a amarração, mas também muita coisa era discutida no mesmo diálogo. Olha, eu falei isso, por exemplo: Vou cortar o pescoço dele [...]. O facão vai pegar ele e vai arrancar o pescoço dele [...]. Ele fica com essas ideias aí de [...]. Ele vai ver só [...]. Aí, trazia proposta de fala também. O que ele poderia estar falando.¹¹⁴

O trabalho do Grupo Forja na constituição de sua temática se deu primeiramente pela construção de um território amplo de desenvolvimento da estrutura, e essencialmente pela construção de personagens. Nos encontros semanais que aconteciam aos domingos à tarde, parte do trabalho era destinada a desenvolver a dinâmica, essência e gênese das personagens, e outra parte destinava-se a práticas teatrais (improvisação, prática vocal, prática corporal denominada “ginástica”), entre outras atividades relacionadas à rotina do sindicato.¹¹⁵

Este é um primeiro elemento que aparece como expediente dramático: o desenvolvimento dos personagens. Sobre este aspecto cabe ressaltar que:

Na maioria dos casos, o processo de produção de texto se apoia exclusivamente em trabalho de mesa e não se confunde nem subsidia o processo de montagem: são etapas separadas. Só mais pra o final da década, com a disseminação da prática de improvisação, alguns grupos começaram a incluir uma etapa prática no processo.¹¹⁶

Tal realidade apresentada por Garcia remonta a uma prática de montagem de teatro brasileiro ligada essencialmente às práticas oriundas do modo de trabalho similares ao TBC, e o Forja destinou inicialmente a discussão da peça através da formação dos personagens em desenvolvimento concomitante à elaboração das cenas:

Trocando em miúdos, sobre os personagens do drama pode-se dizer que devem ser *indivíduos* bem caracterizados, e é por essa razão que os críticos exigem *profundidade psicológica* dos dramaturgos.¹¹⁷ Esses indivíduos devem ser capazes de assumir seu próprio destino, bem como as consequências dos seus atos, sem se submeterem a instâncias externas ou superiores (fatalidade, deuses, tradições). Ao contrário, normalmente os heróis dramáticos *enfrentam* esse tipo de instâncias nas pessoas de seus agentes/representantes (já se vê que não é qualquer um que pode ser um herói dramático).¹¹⁸

¹¹⁴ Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

¹¹⁵ *Diários de trabalho* da atriz Maria Luiza.

¹¹⁶ GARCIA, Silvana. O teatro de periferia dos anos de 1970. In: GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: 2004. p. 153.

¹¹⁷ Grifos da autora.

¹¹⁸ COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. In: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p 57.

Assim, a construção das personagens de *Pensão liberdade* se desenvolveu de forma concomitante a montagem e à escrita das cenas. É possível verificar nos *Diários* que houve a divisão de escrita cena-por-cena entre os integrantes, e para alimentar a construção destas cenas e o desenvolvimento das falas e situações, o trabalho de fortalecimento de construção da gênese das personagens se aprofundou. Assim, eram levantadas num primeiro momento, em trabalho de mesa com todos presentes, as intenções gerais e sociais de cada personagem que estariam em conflito no espetáculo, e que perpassassem os momentos anteriores de fechamento da dramaturgia e também após a finalização da peça como forma de fortalecer estas mesmas personagens:

Não é na leitura que se faz o personagem. Ela dá elementos. Cada um deveria (de forma cuidadosa. Imaginada). Sinceridade de construção dados é o que vai dar a realidade para os personagens:

1. Quantos anos tem?
2. Nome?
3. Endereço?
4. Identidade?
5. Assinatura?
6. Altura?
7. Peso.
8. Dados pessoais (físicos).
9. Sinais particulares.
10. Como é a casa?
11. A cor do quarto?
12. O último emprego?
13. Cor do ônibus que toma para ir à pensão?
14. Filiação?
15. Cor preferida?
16. Comida preferida?
17. Objeto pessoal?
18. Que animal prefere?
19. Objeto pessoal?
20. Que animal prefere?
21. Música que gosta?
22. Passa tempo preferido?
23. Quanto tempo está na pensão?
24. Que programas na tv gosta de assistir?
25. Mora sozinho ou não?
26. Que cor é o quarto da pensão?
27. O que mais gosta e o que mais detesta dos moradores da pensão?
28. Quanto paga de aluguel?
29. Qual o maior sonho da personagem?
30. Que personagens mais gosta na Tv?
31. Onde fica o sindicato.
32. Como é o sindicato.
33. Quem é a diretoria? Etc.
34. Que pensamento/opinião tem sobre a greve?¹¹⁹

¹¹⁹ *Diários de trabalho* da atriz Maria Luiza. Caderno 01, p 69.

No final do caderno, numa espécie de rascunho de estudo sobre personagem, temos a escrita destas perguntas pela atriz Maria Luiza, em relação à personagem Luiz, casado com Santa, a personagem que ela interpretou em *Pensão*:

Num velho navio no longínquo ano de 1930, chegava em Santos Giuseppe Pinnotti, juntamente com seus pais Giordano Pinotti e Conchitta Pinochi. Logo que chegaram, foram para Lins, trabalhar na lavoura. A família sempre morou lá, até que um dia em que Giuseppe conhece Santa, nessa ocasião Giuseppe trabalhava como encarregado na fazenda do Fonseca e Santa na casa dos Albuquerque. [...] No dia 26 de maio de 1955 casaram-se, depois de 10 anos de casada, e Luis resolveu vir para São Paulo. Aqui ele começou a trabalhar numa tipografia. Ele é inteligente, trabalhava muito e foi progredindo, até que hoje, “graças a Deus” tem um negocinho seu.¹²⁰

O desenvolvimento deste exercício parece ter sido interrompido. Um risco diagonal na página sugere esta minha interpretação, inclusive pelo que vem depois desta escrita, que é a construção da história de Santa em terceira pessoa, como se fosse alguém que falasse dela, possivelmente uma amiga próxima. E, numa organização em espécie de narrativa, vão sendo incluídas as respostas ao questionário da gênese de personagens descrito anteriormente:

Conheci Santa há pouco tempo. Jamais pensei que pudesse conhecer alguém como ela. No primário achava-a um tanto quanto rude e reacionária, mas com o tempo fui conseguindo entendê-la melhor. Acho que a vida dura deixou ela assim. O nome completo dela é **Santa Lignori Gonçalves**, uma senhora de meia idade de **42 anos**, completou no dia **13 de dezembro**, é **pequeninha**, mas muito arisca, deve ter pelo menos **um metro e meio**, pesa uns **58, 60 quilos**.¹²¹ Agora que acostumou na cidade muito mais fácil porque quando ela veio para cá saída daqueles anos era difícil. [...]. Só tem uma coisa: Acho que ela não se adaptou muito bem ao clima aqui em São Paulo embora ela não voltasse para Minas, porque já se acostumou com o conforto daqui. Só sei que outro dia quando o Manuel, na hora do almoço estava comentando sobre a diferença entre a comida do interior e a nossa (da cidade) ela sentiu uma ponta de saudade, tempo em que **ela trabalhava na roça em terreiro de café**. Como era bom, depois de varrer o terreiro de café, sentar embaixo do cafezal vendo todo aquele terreiro. [...]. O único receio é de morrer e a Maíra não ter casado. Primeiro porque nos dias de hoje a moça ficar sozinha é muito perigoso. E segundo porque ela gostaria tanto de ter

¹²⁰ Idem, caderno 02.

¹²¹ Grifos da anotação.

um netinho! Todo dia ela dá uma olhadinha no Santo Antônio que ela ganhou da mãe, com a esperança de que aconteça logo.¹²²

A abordagem da construção da gênese é contraditória, pois se por um lado ela é feita por uma ideia de fortalecimento da psique da personagem na perspectiva de laboratório de fundamentação da identidade, por outro ela acaba sendo construída em terceira pessoa, como num desejo de distanciamento próprio de um procedimento épico. Torna-se, portanto, um procedimento muito específico da forma de trabalho do Forja com o trabalho de construção da personagem, que identifica que a análise pessoal do ator/atriz sobre quem irá representar não se pode constituir unicamente pelo que ele acha, mas o que um olhar distanciado sobre ele poderia considerar. Ainda assim, o procedimento é de análise de pesquisa dramática.

A unidade de tempo/espço é imprescindível para o desenvolvimento dramático, como disse Peter Szondi:

A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da sequência absoluta de presentes, pois com ela cada cena possui uma história prévia e uma sequência (passado e futuro) fora do jogo cênico. As diferentes cenas ficam assim relativizadas. A sequência onde cada cena gera a seguinte (a aqui exigida, portanto, pelo drama) é a única que não implica a presença do montador. Uma frase como “Deixemos agora que se passem três anos” pressupõe a existência de um eu épico, seja ela pronunciada ou não.¹²³

E este foi um caminho buscado pelo grupo durante o processo de escrita da dramaturgia. Como se realizou de forma coletiva, apenas conseguiram entender a linearidade com o processo praticamente finalizado:

Nossa preocupação era criar uma trama que, problemas e situações colocadas no início não se perdessem no meio do espetáculo, mas que se amarrassem ou tivessem alguma ligação com o final. Esse método nos obrigou a criar cenas muito interligadas e dependentes. Uma brotava da outra.

Quando terminamos a trama, constatamos que o tempo cronológico da peça, isto é, do começo da ação dramática até o fim, dura apenas algumas semanas, mas os problemas tratados neste espaço de tempo, nos dão um painel de questões que se agravaram pelo menos nos últimos quinze anos.¹²⁴

¹²² Ibidem.

¹²³ SZONDI, Peter. Introdução: estética histórica e poética dos gêneros. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 27.

¹²⁴ URBINATTI, Tin. Pensão liberdade. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. p 208.

E a linearidade temporal apresentada em semanas se conjuga com a construção de uma espacialidade fixa com poucas modificações espaciais, de modo a fortalecer a leitura dramática, como vemos nas indicações da dramaturgia em sua publicação:

Sala de Pensão. Ao fundo uma enorme televisão onde se desenrolam as cenas das novelas, reportagens, propagandas, etc. Uma mesa com cadeiras, etc. Um banheiro numa das laterais: uma para a rua, outra para o lado oposto, por onde se chega aos quartos dos pensionistas. Uma porta ao fundo, ao lado da TV, por onde entram Luis e Santa. É uma construção simples, porém muito desgastada: paredes velhas, reboco solto, pintura velha, etc. (sugestão: se houver condição, após a visita do “Agente Ponci”, na cena em que os trabalhadores reformam a pensão, pintar as paredes, trocar vidros, etc, dando novo aspecto à pensão)¹²⁵

Assim como estrutura clássica dramática teatral, *Pensão liberdade* se vale dos expedientes dramáticos tanto na sua estrutura final em dramaturgia como também no seu processo de montagem e encenação, configurando a base de direção e interpretação com foco no desenvolvimento de personagens realistas, de enfoque psicológico inclusive. A dramaturgia por vezes peca em querer discutir uma série muito grande de assuntos, que proporciona a incapacidade de desenvolvimento profundo das personagens, objetivo explicitado no trecho acima, mas não por conta disso descaracteriza o projeto de montagem da peça que se fundamenta na trajetória das personagens.

Mas os elementos colocados acima, apesar de instáveis e mesmo contraditórios, não explicitam os reais embates da forma dramática de *Pensão liberdade* com a ideia de crise do teatro moderno. Apesar de frágeis, elas ainda sustentam a ideia dos expedientes dramáticos em sua essência, mesmo que vulgar.

Seguindo por aqui colocaremos quais são as fugas deste modelo representativo teatral em *Pensão*, de forma a discutir como o modo de trabalho e desejo criativo e político do grupo proporcionaram a mudança do modelo dramático em pontos específicos, a exemplo de outras experiências já mapeadas por Szondi e Iná Camargo Costa.

Início colocando em confronto a forma dramática com as questões sociais contemporâneas. A partir do pressuposto de que a perspectiva da arte burguesa entra em crise de representatividade, abre-se a possibilidade irrefutável de angariar novas formas de resolução dos problemas cotidianos. Sobre a passagem deste momento, indica Costa:

¹²⁵ Ibidem. p 238.

Se Lukacs demonstrou que a experiência histórica da passagem do indivíduo para o individualismo teve como resultado a crise do drama, podemos afirmar, com apoio de Anatol Roselfeld, que a solução desta crise pelo teatro épico é resultado de uma nova experiência em que *o centro não está mais no indivíduo*, mas no complexo das relações sociais (situações, como diria Brecht). Em outras palavras, o solo do indivíduo desapareceu, sobrevivendo-lhe o individualismo como ideologia em estado puro, contrapostas às concepções que privilegiam o social como tentativa (nem sempre bem-sucedida, como se sabe) de dar conta da nova realidade. O teatro épico, forma e conceito, se desenvolve nesta segunda alternativa. Este parece ser um dos sentidos da seguinte afirmação de Anatol Roselfeld: “a ideia épica do teatro resulta de uma concepção que coloca o centro fora do indivíduo”.¹²⁶

Em *Pensão*, o foco não está mais na relação entre os indivíduos, mas numa perspectiva social e política mundial em que apenas as relações humanas não são capazes de organizar. Existe um contexto social e político, forças externas à perspectiva do drama burguês e moderno que adentra as realidades humanas que devam ser consideradas não somente na perspectiva do personagem.

Os vários elementos contrastantes à realidade do trabalhador no fim dos anos 70, com o princípio de uma abertura política, fortalecimento do sindicato, a proposta de uma representação de operários para operários e a idealização de um futuro em crise trazem as possibilidades de rompimentos e de transição de forma:

Assim como a crise do drama levou à passagem do estilo dramático puro para o estilo contraditório, partindo dos deslocamentos temáticos, deve-se compreender a mudança seguinte numa temática que em grande parte se mantém a mesma como o processo no qual o que era temático se precipita em forma, explodindo a antiga.¹²⁷

As personagens de *Pensão* liberdade teimam em assumir a experiência dramática, tratando entre si como relações humanas que desenrolam a estrutura dialógica da história, mas o contexto social é que as fazem lidar com estas relações, às vezes de resoluções abruptas, atravessadas por mudanças de tempo, com um corte de luz que determina o avanço em semanas, ou mesmo o silenciamento de uma ascensão dramática da personagem que é apartada, pois um outro assunto ou perigo se coloca em urgência.

¹²⁶ COSTA, Iná Camargo. A produção tardia do teatro moderno no Brasil. In: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p 18.

¹²⁷ SZONDI, Peter. Transição: teoria de mudança de estilo. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 82.

O que pode a princípio estabelecer como unidade melodramática, imaginando os caminhos da obra quando se assemelham a estrutura de folhetim – não à toa, a televisão em vários momentos apresenta os dramas de personagens de uma novela, que são atravessados por pronunciamentos oficiais do governo – na verdade se constituem como rompimentos de uma unidade de tempo e espaço com o intuito de buscar uma outra forma de mediação e apreciação por parte da plateia.

As personagens agem de forma dramática, mas a estrutura não. A contradição está no fato de saber quando uma contrabalança a outra na urgência da cena. A estrutura atravessa a dramaturgia e a cena de forma épica, mas a personagem mantém-se na estrutura dramática, por isso muitas vezes aparenta ingênuo e lacunar. Porque a lacuna não é trabalhada na perspectiva dialética e distanciada, ela é cadenciada e busca uma resolução temporal, quando o que lhe emerge é a necessidade de pausa e corte estético de estranhamento. A televisão age de forma peremptória sobre esta realidade. As realidades de diálogo são interrompidas pelos pronunciamentos, o que aparece inclusive na forma de registro dramatúrgico:

ANTÔNIO – (Olhando para o relógio.) Ei pessoal, está na hora da novela.

JOSÉ – É mesmo, e eu quero ver o pau que está dando entre a Maria Teresa e o Arthur.

(Antônio liga a TV. Aparece no vídeo uma reportagem que já estava sendo transmitida.

MINISTRO NA TV – é assim, senhores e senhoras, a situação nos leva a apertar o cinto. Portanto exportar é o que importa. O governo encontra-se, neste momento, profundamente preocupado com a situação que atravessa o país. Lamentavelmente estamos sendo forçados a restringir as importações, principalmente de bens supérfluos, daqueles produtos que não são essenciais a nossa economia, ao nosso desenvolvimento. Povo deste país, o governo espera de cada cidadão, de cada trabalhador, das donas-de-casa, enfim, de todos, uma colaboração efetiva e concreta, no sentido de economizarem em tudo que for possível e até mesmo impossível, pois a situação nos levou a decretar economia de guerra.

TOMÉ – Ei, Antônio, está no canal errado. Muda isso aí!

PEDRO – Um momento pessoal.

ANTÔNIO – Ah! Vamos por na novela (Vai mudar o canal e Pedro Interfere.)

PEDRO – Um momento! É o ministro que está falando!

TOMÉ – Nada disso! Eu quero assistir a novela!

JOSÉ – Pô! Vocês já vão brigar? Deixa um pouco aí e a gente já vê a novela.

Ao mesmo tempo que a televisão parece não dialogar diretamente com as personagens, o seu disparo em cena determina necessidades formais – inclusive na escrita da dramaturgia – que fogem a perspectiva da peça dramática.¹²⁸ O modelo encontrado de registro em dramaturgia demonstra que uma ação acontece concomitantemente com o diálogo das personagens, para que uma multiplicidade de ações atravesse a cadência linear do drama.

A interferência na unidade dramática de tempo/espço da TV ocorre em momentos até mais radicais do que a escrita indicativa, como no momento entre a propaganda da TV e o momento que antecede a visita do presidente na pensão:

(José liga a TV. Propaganda de roupas. Um homem e uma mulher serão os propagandistas. Sugestão: algumas roupas a mais no corpo, além de outras na mão.)

HOMEM – Você aí, preocupado com o que vestir para a recepção amanhã, não se esqueça: use roupas com etiquetas da Vila Renata, aquela que tem a roupa que você quer.

MULHER – Ela é ideal para bailes, festas, coquetéis, reuniões especiais, e também recepções. E mais: ela é importada.

HOMEM – (faz um gesto como se estivesse ouvindo alguém falar da sala da pensão.) Ah! Você deve estar preocupado em como pagar, não é mesmo? Não se preocupe! Vila Renata facilita as coisas pra você. (os propagandistas descem da tv [saem] e entram na sala da pensão.)

MULHER – (colocando uma gravata em Luís.) Você com todo esse charme, (toda sensual.) compra agora, começa a usar e vai pagar muito depois... por muito tempo depois.

HOMEM – (Indo em direção à Santa. Coloca-lhe um xale e um chapéu.) Veja como a senhora está elegantíssima! A senhora está simplesmente maravilhosa. Pronta pra ir a uma festa.

MULHER – (Colocando um paletó em José.) Se eu tivesse que escolher o homem dos meus sonhos, escolheria você que usa roupas com etiquetas da Vila Renata. (Mais insinuante ainda.) Olha! Feita especialmente pra você, que pensa em progredir na vida, ter ótimas relações, não é mesmo?

HOMEM – (Colocando uma blusa em Manuel.) Veja! A roupa da Vila Renata foi feita para transformar você. Não se esqueça a etiqueta é?...

MULHER – Vila Renata! (Som da TV indica o fim da propaganda. Sugestão: “Blim Blim”. Os propagandistas correm em direção às pessoas para retirar-lhes a roupa.)

HOMEM – (Começando a tirar a gravata de Luís.) O senhor ficou muito bem. Passe em qualquer das nossas lojas e adquira um igualmente a esta pela metade do preço! (surge no vídeo o agente.)

AGENTE – Não! Não! Não retirem as roupas deles não! Deixem eles vestidos assim! Nós do governo, queremos que o povo se vista bem.

¹²⁸ Em função disso, a citação transcrita na página 76 segue padrão diferenciado das demais. Foi necessário demonstrar que a estrutura da escrita dramaturgica impressa interfere diretamente no formato de cena. Com o recuo padronizado, essa leitura não seria possível.

Ah! vocês aí! (Dirigindo-se aos propagandistas.) Aproveitem e distribuam essas bandeirinhas para estas pessoas tão simpáticas (música animada. Os propagandistas distribuem e saem, isto é, voltam ao vídeo e somem.)¹²⁹

A interferência da televisão através da propaganda ativa uma fuga do drama, uma espécie de suspensão do tempo dramático e, também com algum grau de ironia e comicidade, proporcionam um estranhamento à cena, quebrando a estrutura e proporcionando o distanciamento, evidenciando outros agentes na história, não somente a relação entre as personagens, como também o consumo e o poder do governo pela manipulação em propaganda e imagem. Imediatamente na cena o diálogo entre as personagens é retomado, a princípio sem nenhuma interferência desta ação nestes mesmos diálogos, assumindo de fato uma ruptura, o que não seria possível num expediente dramático tradicional, pois cada ação depende da outra, como já apontado aqui sobre a continuidade temporal trazida por Szondi.

Outro elemento de quebra da estrutura dramática se refere à construção da trama na perspectiva do espaço de cena. Numa das últimas considerações de Szondi em *Teoria do drama moderno*, como forma de “transição – teoria de mudança de estilo”, o autor apresenta o entendimento do estreitamento e existencialismo.¹³⁰ A análise de Szondi é, rompida a relação inter-humana dos personagens numa construção que os impelem ao isolamento e ao enfrentamento consigo mesmos, trazem como consequência a vazão à elaboração de monólogos interiores. Uma estratégia de consolidação da peça seria então criar um espaço de confinamento:

Fechamento e incapacidade de qualquer dialética (inter-humana) destruiriam, decerto, a possibilidade do drama, que vive das decisões tomadas por indivíduos que se abrem à decisão recíproca, se o mais limitado dos círculos não levasse à ruptura violenta desse fechamento, se entre os homens isolados mas encadeados uns aos outros, homens cuja fala abre feridas na clausura alheia, não surgisse uma dialética que lhes é imposta. A estreiteza que aqui domina nega aos homens o entorno de que eles precisariam para estar a sós com seus monólogos ou em silêncio consigo mesmos. A fala de um viola, literalmente, o outro, irrompe o seu fechamento e o obriga a retrucar. O estilo dramático que a impossibilidade de diálogo ameaça destruir é salvo na medida em que o próprio monólogo se torna impossível no espaço estreito e se reconverte necessariamente em diálogo.¹³¹

¹²⁹ URBINATTI, Tin. Pensão Liberdade. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. pp. 294-295.

¹³⁰ SZONDI, Peter. Transição: teoria de mudança de estilo. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 96.

¹³¹ Ibidem.

Já explicitarei anteriormente o quanto a pensão trouxe como proposta de aglutinação de ideias de personagens diversos, e também que ela, de alguma maneira, representaria a realidade de um trabalhador migrando para o centro industrial do país, que teria nela a sua morada, mesmo que transitória. Mas se jogarmos Pensão à luz das reflexões trazidas por Szondi, perceberemos como a realidade dos personagens que se encontram nesta situação concatenam com a ideia de que um espaço confinado, não reconhecível como seu, transitório, sem identidade pessoal, e que possa gerar enfrentamentos e confrontos, que na perspectiva de uma identidade em isolamento individual não traria:

PEDRO- Viu só a peãozada na hora de decidir? Todo mundo rapaz! (Levanta o braço imitando a votação.) Tinha nego levantando as duas mãos até. Parecia um mar de mão, tudo levantada.

MANUEL – Não sei não, viu pessoal. Mas dá uma coisa aqui dentro que o cara não aguenta, quer gritar. Aí eu gritei junto “trabalhador unido, jamais será vencido!” (Entra Tomé.)

PEDRO – (Olhando pra Tomé.) Olha aí! Garanto que foi puxar o saco do patrão, não foi? Foi trabalhar, não foi?

TOMÉ – Quer saber duma coisa? Não foi só eu não. Tem muita gente indo trabalhar. (Tempo.) Vão é se danar, isso sim. Vocês tudo. (Tomé sai.)

RUI – (Tempo.) Não acabei de falar? Taí! Tá vendo Pedro!? O pior mal nosso, não é a polícia contra nós não! Dessa, a gente até que está aprendendo a enfrentar. Não é a justiça que está sempre do lado do patrão também. Não! O maior mal nosso são esses companheiros que ainda não enxergam direito. É mais cegueira que a minha. Isso sim que é o mal.

MANUEL – Sei não, pessoal. Mas se a coisa continuar assim...

PEDRO – Eu concordo com isso, viu seu Rui. Temos que conversar mais com os companheiros. Explicar melhor que é a nossa união que faz a força. Mas tem nego...¹³²

O diálogo, aparentemente realizado de forma forçada, se origina de um confronto entre Pedro e Manuel enaltecendo o movimento e a mobilização operária contra Tomé, que desdenha da ação. Tal diálogo entre as personagens dificilmente aconteceria de forma espontânea em outro espaço, como numa assembleia, salvo em formato narrativo. Assim, a pensão é um local que impede a concentração em guetos ou identidades, e o confronto de classe, raça e gênero torna-se inevitável.

A característica deste diálogo se assemelha a uma ideia no qual as falas se originam muito mais do pensamento do autor sobre a situação do que essencialmente do pensamento dos personagens. Claro que, considerando Pedro e Manuel, que são

¹³² URBINATTI, Tin. Pensão liberdade. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. pp. 249-250.

militantes e nutrem simpatias pelo movimento, o diálogo parece mais uma fala única do que um encontro. A estrutura formal é indicada por Szondi em justificativa do porque este tipo de especificidade dialógica ocorre:

A relação é distinta em numerosas obras da dramaturgia mais recente nas quais, por um ato dramatúrgico que precede o drama, as personagens são transportados para uma situação de estreitamento que, não lhes sendo de modo algum característica é, no entanto, o que possibilita sua entrada em cena. Obras que tem como palco, uma prisão, uma casa trancada, um esconderijo, um posto militar isolado. A reconstituição da atmosfera particular destes lugares não deve nos enganar quanto à sua função formal. E o estilo dramático que elas tornam possível – aqui como na peça de conversação - é também mais aparente que efetivo. Pois a dimensão absoluta de tais situações acidentais de estreitamento é suprimida tanto pela *dramatis personae*, que pela exterioridade dessa circunstância que nos remetem as suas origens épicas, como pelo dramaturgo, incluído na obra como seu sujeito por força de compreensão dos personagens que leva a cabo.¹³³

Ainda que se chame Pensão liberdade, a estada transitória apresenta-se na dramaturgia como único local possível de moradia das mulheres e homens dali. Não há utopia de ascensão de melhora ou mudança, como por exemplo um sonho de se conseguir a casa própria. Portanto, podemos também considerá-la como uma espécie de prisão, tanto que o fato de haver uma ameaça dela ser desapropriada – o que acontece com o anúncio do presidente ao final – se traduz na incapacidade dos personagens em vislumbrar uma mudança estrutural em suas vidas.

Por fim, a própria estrutura épica aparece na obra de forma substancial em pelo menos dois momentos. O primeiro ocorre quando os moradores e donos da Pensão descobrem pela TV que o presidente da república vai visitá-los como forma de conhecer a realidade do povo brasileiro. Felizes com a visita do general, armam uma festa durante a noite, e, no desejo de dançar com Rosinha, uma vizinha à pensão, Pedro e Tomé entram em disputa na forma de “repente”, naturalmente narrativo.

TOMÉ - Você é que não me engana
 Rosinha tem que saber
 Que pra tu ganhar a vida
 Só faz os outros perder
 Com esse lance de greve
 Um dia vão te prender (aplausos.)
 PEDRO - De ser preso eu me preocupo
 Por isso deixa eu te contar
 Fico preso a vida toda

¹³³ SZONDI, Peter. Transição: teoria de mudança de estilo. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 99.

Na máquina a trabalhar
 Mas a outra prisão
 É honra de poucos
 Que por muitos estão a lutar (Aplausos.)
 TOMÉ - Lutar, eu luto sem parar
 Fazendo hora extra
 Pra poder melhorar
 O que sabes é agitar
 E com isso só ganhas
 É pau da polícia militar
 PEDRO - Peço muita atenção
 Pois Tomé fez provocação
 E agora eu vou ter que falar
 Precisamos acabar
 É com a repressão militar
 E com o patrão salafrário
 Que vive a nos explorar.¹³⁴

A dramaturgia posteriormente transborda na chegada de Carolina machucada após ter sido torturada por policiais, e então se descobre que a prisão de Paulo é consequência da delação de Carolina aos policiais. O repente interrompe, se tornando na obra em estrutura uma espécie de fuga da fábula, um elemento épico usual. Apesar de ser justificado em contexto de festa, é através dele que vemos novamente o posicionamento do autor – ou da autoria coletiva – de *Pensão liberdade*, ao tematizar a violência da ditadura ou da exploração do patrão.

O segundo momento sobre a presença épica estabelece-se na mudança final encontrada na narrativa de todas as discussões acumuladas na peça trazida pelo personagem Rui quando este indaga o presidente que foi visitar a pensão. E o expediente posterior constrói-se com todos os personagens paralisados em cena, enquanto a TV projeta uma edição posterior à visita do presidente à pensão. Na representação da TV, as falas e reivindicações de Rui são suprimidas e toda a matéria jornalística apresentada pelo âncora do telejornal seria na verdade uma propaganda do governo, evidenciando as manipulações. Segue-se a peça, e então são feitas as falas finais dos personagens:

RUI – Como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem na fábrica, doutor?
 ANTÔNIO – (*Mostrando a foto.*) Cadê o filho do seu Paulo?
 MANUEL – Onde é que está o Pedro?
 TOMÉ – E o nosso sindicato?
 CAROLINA – E essas marcas? (*Mostrando as torturas no seio.*)
 JOSÉ – Continuam as favelas?

¹³⁴ URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 279.

SANTA – E a indenização?

LUÍS – Quando sai?

MAÍRA – Queremos o Paulo de volta. (Todos os personagens da última cena devem repetir mais de duas vezes o mesmo texto. Todos simultaneamente num crescendo e cortar. Som de marcha militar) (Apagam-se as luzes.)¹³⁵

Estas falas que encerram a peça não são mais direcionadas ao drama, mas sim ao épico. Os personagens se transformam em indivíduos, praticamente a identidade do ator/autor se personifica. Mesmo pelo fato de o presidente ainda estar presente de frente aos personagens, denota-se uma nítida certeza de que estas falas se direcionam à plateia, o que configura uma quebra na unidade temporal e estética.

Assim, numa confluência rica de encontros, desencontros, desacertos e incoerências, *Pensão liberdade* se apresenta como a primeira peça do Grupo Forja, de origem dramática, mas já em crise.

3.3 Pesadelo¹³⁶

Se em *Pensão liberdade* os rompimentos aconteceram por uma confluência mais confusa em relação aos expedientes dramáticos, com características épicas de forma sutil e ainda descompromissada, *Pesadelo* assume sem receio estas formas de trabalho e fruição teatral. Mas, ainda que outras formas sejam experimentadas como maneira de assumir a função política na forma e não só temática, ainda há a presença – ou permanência - dos expedientes dramáticos na dramaturgia e na peça como forma de continuidade do trabalho iniciado em fins de 1979 com o início da montagem de *Pensão* que seguiu até a sua estreia e temporada. Entre *Pensão liberdade* e *Pesadelo* outras peças e esquetes foram criadas pelo grupo, entre elas a intervenção *A greve de 80* e o julgamento popular da lei de segurança nacional (1980), o espetáculo *Operário em Construção* (1981) e *O Robô que virou peão* (1982). Apesar do grupo já trabalhar com esquetes e intervenções de rua desde o seu início no Sindicato, apenas depois de *Pesadelo* é que este trabalho começa a ser visto como espetáculos teatrais e não somente como esquetes. No prefácio escrito pelo próprio Tin Urbinatti, observa-se:

O grupo estava inquieto. Sentia a necessidade de realizar um novo trabalho. Uma nova peça, que, a exemplo da *Pensão liberdade*

¹³⁵ URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 305.

¹³⁶ A peça estreou dia 16 de outubro de 1982 no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.

(primeira peça escrita coletivamente), e pudesse refletir de uma forma mais global os diferentes aspectos da nova realidade. Surgiram desse debate as primeiras questões: Escrever sobre o que? Qual o tema a ser tratado? Qual a forma? Um fenômeno social preocupava o grupo. Havia naquele momento uma grande quantidade de “atos públicos” contra as mais diversas arbitrariedades cometidas pelo governo que, direta ou indiretamente, afetavam a vida dos trabalhadores e, no entanto, a cada manifestação aparecia menos trabalhador.¹³⁷

Pesadelo é a continuação de *Pensão* como tema, mas com muitas rupturas na forma, ou pelo menos assumindo procedimentos estéticos além drama com mais clareza e propriedade. O Grupo, assumindo um projeto de maior monta em relação à pesquisa e profundidade dramática, e através de leituras de autores como Vianinha, Dias Gomes, Consuelo de Castro e dramaturgias do próprio Urbinatti, buscou outras escritas para aprender “sobretudo as técnicas de dramaturgia desses autores, as qualidades literárias, a abordagem do real, as propostas de cenário, os espaços, a utilização do flash-back”.¹³⁸ Foi necessário avançar sobre a forma de trabalho iniciada com a primeira montagem do grupo. E essa ideia de continuidade fica evidente na justificativa da montagem no prefácio de Urbinatti:

Outro companheiro do Forja trouxe uma espécie de roteiro de vida de alguns dos personagens da *Pensão* liberdade. Isto é, o desenvolvimento da vida de alguns daqueles personagens até 1981. Um destes personagens chamou a atenção de todos: José, que na “*Pensão*” é um operário muito individualista e até combate os que lutam pelos direitos dos trabalhadores. Um “puxa-saco” do patrão em suma. Agora, em 1981, José conseguia ser chefe de seção. Além deste personagem o companheiro havia criado outros; Alice, esposa de José, Lusía e Júlio, camponeses, seus cunhados. Estes personagens constituiriam a base principal em torno dos quais outros surgiriam.¹³⁹

É claro que neste processo, assim como em *Pensão*, o mote criativo é a elaboração da dramaturgia com base em pesquisas e entrevistas com operários e trabalhadores, laboratório de práticas cênicas, interpretação e encenação.

Pesadelo conta a história dos trabalhadores diante das incertezas do início dos anos 1980. O terreno em que se assenta a obra é formado pelo refluxo do movimento sindical após as diversas intervenções no próprio sindicato, derrotas em campanhas salariais, falta de perspectiva de melhora da vida, em confluência com o regime

¹³⁷ URBINATTI, Tin. *Pesadelo*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 337.

¹³⁸ Ibidem. p 338.

¹³⁹ Ibidem.

ditatorial que, embora apresentasse desgaste, ainda era responsável pela violência social.

A trama é construída com foco na personagem de José, um chefe de seção que inicialmente era peão como todos e ascendeu ao cargo, e agora cumpre suas funções de subordinação em total acordo com o patrão e a indústria para a qual trabalha. Ligado diretamente ao ambiente familiar de José está Alice, sua esposa, e seus cunhados Lusía e Julio, camponeses que estão na cidade hospedados pelo casal provisoriamente. Há também nesta história trabalhadoras e trabalhadores da seção de José, que temem pelo desemprego com a chegada cada vez mais forte do financiamento internacional nas fábricas, o que pode ser verificado pela presença de indústrias estrangeiras, comprando as unidades industriais ou precarizando o trabalho na busca por um lucro maior, pela robotização dos processos de produção, pela economia na planta produtiva aliando tecnologias para conter o desperdício, o que na verdade se traduz numa consequente redução de funcionários.

A trama se desenvolve em três planos: o plano do fundo é o da indústria e do chão de fábrica, onde se encontram os operários subordinados a José na seção. No plano central, todos os espaços de encontro: sindicato, rua, espaços de convivência dos trabalhadores no lazer ou assembleias da classe, a roça e o campo, espaços de sonho e alucinação. Em, em primeiro plano, a casa de José, em convivência com Alice e seus cunhados. A ligação entre todos os planos se dá por José que, quando não atua ativamente pelos seus diálogos entre personagens na fábrica ou em casa, liga os tempos pela alusão direta ao que ele representa como personagem ativador da trama como protagonista. Entre a cruz e a espada, José segue a perspectiva dialética da melhora de vida pessoal em detrimento aos avanços de uma luta da classe trabalhadora por melhores condições coletivas de trabalho. A trama finaliza-se com a trágica morte de José que toma formicida, numa fuga da vida diante das alucinações reais pela ameaça da perda do emprego, como também por sua incapacidade de perceber a consciência de classe dos seus companheiros de trabalho e de sua esposa, e também diante do impedimento, da interdição, da incompreensão subjetiva de sua lógica, o que lhe foge à realidade.

A peça começa já rompendo com a linearidade. No início, quando aparenta estarmos dentro da fábrica, ou seja, adentrarmos no universo de José na indústria entre os operários ou então em espaço privado frontal – já que se trata de uma peça que reconstitui a ideia de palco italiano – estamos nos defrontando a uma mistura de ações cênicas:

Abre a “luz geral” em resistência baixa no plano da Fábrica. Operários trabalhando. Uns cantam, outros riem. Sempre trabalhando. Sons de batidas nos metais. Ruídos de serra, prensa, etc. “Luz geral” em penumbra. Entra no som uma narração de futebol no momento de um gol. Simultaneamente abre um foco de luz forte num operário. Tempo. Apaga. Som de rádio com programa sertanejo [Zé Bétio]. Foco de luz forte noutro operário. Som de música sertaneja. Foco em outro operário. Som de choro de criança. Foco noutro operário. Som com a voz de Júlio Cesar. Luz geral continua em penumbra. No segundo plano, sentado em uma cadeira, Júlio Cesar. Entram dois torturadores. Luz.¹⁴⁰

A profusão de imagens, gestos e sons entremeados de cortes abruptos de luz já nos indica que a trajetória da peça poderá seguir outra forma que não a do drama hegemônico. É notório identificar que mesmo em *Pensão*, a peça não se inicia pelas vozes dos personagens, mas sim pelo diálogo que ocorre na televisão durante a projeção do folhetim, sendo este um pretexto interno para conduzir a ação. Logo após a projeção é interrompida para o pronunciamento do novo presidente da República, à época o general João Baptista de Figueiredo.

No caso de *Pesadelo* a profusão de imagens ocorre diretamente à forma de um teatro que não tem a linearidade temporal como base da trama. A cena que segue é a da sala de tortura, em que os agentes inquirem violentamente o personagem Júlio através de choques, pois querem à força desvendar a morte de um fazendeiro. E quando parece que seremos conduzidos à trajetória de um desses personagens (Júlio, torturadores ou médico), ocorre a mudança no plano de cena e então somos levados novamente à seção de fábrica. Segue-se um diálogo entre personagens que alia discussão sobre futebol, o fim de semana e o possível corte de funcionários na empresa no dia, até a chegada de José, que causa tensão entre os companheiros.

As características de “peça de conversação” aparecem com maior vigor do que em *Pensão*. À primeira vista ingênuas, demonstram na verdade que há o desejo cada vez maior em sair da experiência da representação para a perspectiva pedagógica que o diálogo, na ausência da narrativa, deve assumir. Após alguns receberem carta de demissão após o almoço, segue trecho de um diálogo:

ARREPIADO – Oh! Pessoal! Juro por Deus, a minha vontade mesmo era arregaça esta bosta aqui! (Chuta a máquina.)
ANTÔNIO – Calma, companheiro! O culpado dessa nossa situação não é a máquina não! São os governo e os patrões que só exploram o trabalhador. É o imperialismo, as multinacionais que vem pra nossa

¹⁴⁰ Ibidem. p 361.

terra fazer a gente dar sessenta, setenta horas de trabalho por semana em troca de uma miséria de salário.

[...] LUISÃO – Pessoal, a gente tem que enfrentar a situação unidos, porque todo mundo sabe que se um galho se quebra fácil, mas um feixe não quebra não. Por isso que eu digo o sindicato é a gente mesmo. Se for cada um pra um canto, num vai ter sindicato que resolva. Vamos ficar unidos.¹⁴¹

Ainda mais à frente, podemos ter um outro exemplo mais categórico deste expediente formal. Durante a investida do Sr. Smith, representante do investidor internacional imperialista, numa retórica de convencimento da necessidade de austeridade e contenção de gastos, segue-se a resposta dos operários como se fosse num texto corrido:

ANTÔNIO – Já na minha época também se falava nas comissões sindicais de empresa, né? O pessoal começou a sentir a necessidade de fazer com que o Sindicato se apoiasse numa base e não somente numa cúpula como acontecia. Hoje nós estamos vendo o erro que nós cometemos de não ter levado adiante, com seriedade, as comissões sindicais na empresa. Então, eu penso assim, que a comissão que nós vamos formar seria com um elemento de cada seção. Tem que ter o presidente que é o camarada que orienta a comissão, informa e tal. Deve ter um secretário, que organiza, que planifica, que faz o balanço, que vê como é que está a sindicalização e outras tarefas e, o tesoureiro pra arrecadação de finanças pra custear as despesas da própria comissão, ou então pra socorrer um companheiro que esteja em situação grave para não cair nas mãos dos agiotas que hoje estão existindo muito dentro das fábricas.

DITO – Eu mesmo já tive precisão, mas o juro é muito alto. Tem que acabar com essa agiotada. Sem contar que é o próprio contramestre que organiza a “caixinha”.

LUISÃO – É pessoal, nós estamos vendo que por todos estes motivos é importante a gente fazer uma comissão aqui na nossa fábrica. Eu acho assim, que qualquer trabalhador daqui pode participar da comissão. Ele tem que ser eleito. Se ele não cumprir com as obrigações a peãozada pode tirar ele.¹⁴²

O diálogo, praticamente extraído de um ideal narrativo, quase um aconselhamento, liga-se diretamente a uma das maiores reivindicações da classe trabalhadora do período que, diante das dificuldades de articulação de forma global, pequenos organismos internos de concentração trariam perspectivas mais concretas sobre a luta coletiva, em consonância com a ação maior liderada pelos sindicatos. As comissões de fábrica foram uma das maiores reivindicações durante as campanhas salariais no início dos anos 80 no sindicato. A forma, mais do que um diálogo, praticamente uma palestra, inevitavelmente se originou do contato do Grupo com as

¹⁴¹ Ibidem. pp 368-369.

¹⁴² Ibidem. pp 397-398.

pautas trabalhadas diretamente pela diretoria sindical e pelos seus cursos de formação sindical.

Mas se por um lado há um indicativo direto da diretoria de forma categórica, outras formas da “peça de conversação” aparecem, na perspectiva do “monólogo interior”. O preparador, após a demissão, segue em direção às máquinas nas quais trabalha e estabelece um “diálogo”:

PREPARADOR – (para a máquina um: “Baixinha”.) É Baixinha. Vamu ter que nos separá. Num tô cum raiva não. Eu sempre gostei de você. Tem pessoas que nem eu que zela pela sua máquina, cuida. Agora, tem outras que nem o Arrepiado que vê ocê cum raiva. Qué destruí. Cabá cum você. Eu até falei pra ele num te judiá, mas sabe o que ele falô pra mim? “Num é meu não rapaiz... deixa isso cabá. Se isso cabá pra mim não é nada. Ocê pra mim que é bobo, uma coisa que num é seu fica aí zelando”! Mas eu falo pro cê “Baixinha”: ocê é parte da minha vida, do meu bem estar. Da minha subsistência. Quando ocê vai bem ocê representa bondade. Quando começa quebrá, que eu tenho que ficá te abrindo, enfiando a mão dentro lá e imendando fio... pra mim é duas coisa: bondade e ruindade só. Ciao, “Baixinha”! (José observa. Vai em direção à outra máquina. Olhando para a outra máquina: “Fura queijo”, volta-se para a “Baixinha” e diz:) Olá Baixinha”, a “Fura Queijo” tá chorando. Vai que é ciúmes (Vai até a “Fura Queijo”.) Num precisa chorar viu “Fura Queijo”, eu também gosto do cê. (Chora.) É gosto de verdade, pra toda vida. Vô senti muita saudade. Ciau pro cê também. (Passa a mão sobre a máquina. Caminha em direção a outra: é “Catá”.) Ocê pensou que eu ia me esquecer de me despedir do cê né Catá?! É Catá, acho que essa é a última vez que nós estamos junto... Ocê tá rindo não é? Eu sei pur que. Nunca te chamei assim. Sempre te chamei pelo seu nome inteiro: Catarina. Fui eu mesmo que te arranjei esse nome, alembra? Faiz muito tempo. Eu vim do interior tentar a sorte aqui na cidade grande. Quando eu entrei aqui nessa imensidão de fábrica, ocê foi a primeira máquina que eu aprendi. Alembra? ... me alembro até hoje, ocê era azul pintada de novo. Até lumiava. Catarina, não é por falar não, mas eu gosto de todas as máquinas daqui sabe, mas deixa eu conta uma coisa só pra você: de você eu gosto mais... Mas hoje é a última vez não é? Por isso eu fiz questão de te limpar assim, bem limpinha. Ah! Também não precisa chorar agora. Máquina não chora. (chorando.) Máquina não chora. Não sente dor. Não tem fome. Não tem ilusão. Você é forte. É de ferro. É... É um dia a gente vai se encontrar de novo. Quando eu for que nem bagaço, catando ferro velho, catando lata. E você, num monte de ferro retorcido, sem serventia, que nem sucata. (Passa a mão sobre a máquina e sai. José Também sai.) Muda a luz.¹⁴³

A estrutura dialógica do preparador remete diretamente ao precedente das peças de conversação apresentada por Szondi. Na impossibilidade de o diálogo dar conta das necessidades prementes da trama, é necessário criar uma forma que quebre a estrutura

¹⁴³ Ibidem. pp 369-370.

dramática em essência, estabelecendo outras formas de interlocução, em que a elaboração do sujeito histórico apareça:

Sendo separada do sujeito, carece da possibilidade de enunciação subjetiva, se reverte em positivo na medida em que o espaço dialógico esvaziado é ocupado por temas da ordem do dia. As peças de conversação giram em torno de questões como direito ao voto, feminismo, amor livre, direito ao divórcio, *mésalliance*, industrialização e socialismo. Desse modo aquilo que em verdade se contrapõe ao processo histórico ganha ar de modernidade. Ao mesmo tempo moderna e exemplarmente dramática, a peça de conversação define, no início do século, a norma da dramaturgia; quem buscava formas novas para novos enunciados foi com ela criticamente confrontado e dela teve a custo de se distinguir.¹⁴⁴

O que origina o trabalho da peça de conversação é inquirido como uma falha de construção da dimensão psicológica da personagem, e que fortalece o pensamento do sujeito – no caso o autor – sobre a obra apresentada. Notadamente acusado de panfletário pela crítica, o procedimento é não raramente atacado como dispositivo raso da teatralidade. Nas palavras de Sérgio de Carvalho:

O modo crítico pede do ator e do espectador uma atitude *moral* diante da ficção narrada. Brecht era particularmente cuidadoso no uso dessa palavra, pois muitos acusavam o teatro épico de ser “demasiado moral” (segundo a expressão de Schiller), o fazia num sentido muito específico de, sem negar a noção schilleriana de um palco que diverte e recreia o público ao “propagar ideais”, superava-a dialeticamente, Brecht posicionava-a na contramão da chamada moralidade burguesa, a fim de cumprir o “verdadeiro propósito” do teatro épico: mais do que moralizar, analisar. A ironia brechtiana não perdoava a conversão burguesa do prazer do dever moralista “do prazer sexual extraímos deveres conjugais”. A consciência moral, ao contrário, é que deveria ser convertida em prazer.

Mais do que uma simples mensagem normativa, a representação crítica pede do ator e do espectador um confronto crítico com sua realidade, confronto que dá margem a uma ampla reflexão, o que só ocorre, segundo o “Pequeno órganon para o teatro”, se o teatro conseguir “transformar o elemento moral em algo agradável, ou melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos”.¹⁴⁵

Muito da crítica destinada às peças de cunho político, e essencialmente de forma épica, segue a ideia do rompimento de uma lógica que se constrói pela dimensão de desenvolvimento da trama, roteiro ou personagem, quando há a perspectiva de

¹⁴⁴ SZONDI, Peter. Transição: teoria da mudança de estilo. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 89.

¹⁴⁵ CARVALHO, Sergio de. Aspectos da representação brechtiana. In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 131.

rompimento de empatia, tal qual nos mostra o teatro político, em essência o seu desejo enquanto forma teatral.

O último diálogo do preparador antes de sua demissão apresenta outra particularidade do trabalho épico em Pesadelo, que é a narrativa em cena. Apesar de se apresentar imperativamente como um diálogo entre operário e máquina, sua forma se coloca na perspectiva do narrador como aquele que rompe com a linearidade do diálogo, trazendo a capacidade de narrar, algo execrado pelo drama, que rompeu com o narrador em cena.

Diferente do coro ou corifeu é a experiência pessoal do personagem, em perspectiva narrativa, que apresenta a história além da estrutura linear e temporal da trama, trazendo a ideia de passado como construção de um pensamento sobre o presente. É importante ressaltar que nos diálogos em escrita de característica dramática em vários momentos os personagens se utilizam da narrativa para exemplificar ou estabelecer justificativas sobre suas argumentações, mas ela não é o coração da estrutura do diálogo, sendo mais um suporte paralelo.

No caso desta experiência, a narrativa é o centro, a pausa, o estabelecimento de um outro tempo, que leva o espectador a ver as imagens narradas pelo personagem. O personagem se distancia aos poucos da sua individuação, e a sua experiência pessoal busca a discussão universal consequentemente dialética.

Este elemento aparece também de forma bem forte sobre outro personagem, Júlio. O personagem como um homem que está louco vai, paralelamente à trama, traçando a sua trajetória. Na luta pela terra no campo, é acusado de ter matado um fazendeiro e, em meio aos choques da tortura, foge com sua esposa para a cidade grande, mas a tormenta nunca mais sai-lhe do corpo. Com sequelas psiquiátricas da intervenção violenta dos torturadores, apresenta todo o seu mundo como uma experiência paralela que, dialeticamente, mostra a luta do homem do campo, ao mesmo tempo em que denuncia a violência da ditadura brasileira em contraponto ao sujeito que não é mais digno de respeito e juízo. Júlio anda pela casa com uma caixinha na mão, conversando com ela o tempo todo, numa alusão à sua incapacidade racional.

Porém, há algo de novo nesta personagem pois, além de narrar em primeira pessoa as experiências por ele vividas e trazidas como acontecimento, também se transfigura em outros emissores narrativos em cena:

JULIO – (Põe a “caixinha” no chão e passa a conversar com ela) Oê num vai acreditá se eu contá o que eu vi. Mas foi o home que falô, e adespois ele amostrou. Ele sabe um montão de coisa que assucedo

aqui na cidade e falou tudo. Inté parecia a comadre Mariquinha quando ia posá com nois. E ele falô ansim! (imitando o repórter.) “E atenção! as chuvas caídas na última semana tem provocado grandes danos para a população. É vinte cinco o número de famílias desabrigadas. As águas paradas tem ocasionado vários casos de doenças. Até o momento dez pessoas morreram vitimadas por tifo” (interrompe.) Aí começou uma musiquinha e o outro home começo a falá: “o Seu problema é dinheiro”? O seu sonho é ter uma casa própria? Um carro zero? Não se preocupe, nós temos a solução: Banco... (volta a confidenciar com a “caixinha”.) Morreram déis pessoa de tifo. Déis pessoa... Isso lá no interior, lá no roçado, morria a vila inteirinha. Os que não morria de tifo, morria de desgosto. Já pensou vê filho que a gente cria morre assim, ou os pai que criaram a gente? É tristeza que não acaba mais.¹⁴⁶

Além de explicitamente assumir o dispositivo narrativo em cena, Júlio também apresenta uma novidade na dramaturgia, que é o sujeito em cena. Transfigurando-se como narrador, toma a interpretação caracterizando-se numa persona que não é a sua, dialogando inclusive fora do sotaque de homem do interior, e assumindo a individualidade do repórter. Entre a apresentação da notícia das mortes de tifo, a propaganda e o retorno à narrativa em primeira pessoa, os cortes bruscos evidenciam o procedimento de montagem brechtiano como escape à história e comentário do sujeito histórico – o ator – em cena. Nas palavras de Walter Benjamin:

O teatro épico, diz Brecht, não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações, entretanto, apresentar, aqui, não significa reproduzir no sentido do teórico naturalista. Trata-se, primeiro, de descobrir as situações (também é possível dizer: distanciá-las [*verfremden*].) Esta descoberta (este distanciamento) das situações se dá por meio da interrupção dos processos.¹⁴⁷

Contudo, o espanto distanciado diante do estranhamento do personagem épico em cena, apesar de contrastante como forma, se efetiva na construção psicológica do homem louco, o que, na trajetória da peça, torna-se passível. Aquilo que poderia ser uma quebra fundamental rumo ao teatro épico, é justificado pela trajetória individual do personagem, freando a expectativa de quebra dramática. O distanciamento se dá pela metade: no primeiro momento ele se efetiva. Porém, é compreendido como desvio de personagem, não como forma. A investida épica falha, pois é necessário um verniz dramático – senão trágico – para a justificativa da ação de Júlio, ou seja, o Forja

¹⁴⁶ URBINATTI, Tin. Pesadelo. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. pp. 378-379.

¹⁴⁷ BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico (segunda versão). In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 26.

considera a situação apresentada pelo personagem como necessária à discussão que quer colocar em cena, forma pela qual o drama não tem condições de elucidar, mas tem dificuldade de encará-la como radicalidade de rompimento e interdição como proposta concreta. Prefere seguir em explicar o porquê da ação da personagem em confluência na universalidade do drama fechado em si mesmo, e sua justificativa retira a potência de distanciamento que o procedimento poderia conferir ao trabalho em relação à sua recepção.

O personagem Júlio não apresenta somente os procedimentos de monólogo interior, interdição e distanciamento, próprios da crise e da transição do drama moderno. Um outro elemento utilizado de forma premente no trabalho refere-se à linearidade dos encadeamentos das ações: o “flashback”. Numa situação em casa, quando a esposa Lusía chama enfermeiros para levarem Júlio a um hospício, mesmo diante de José e Alice, somos invadidos por lembranças de Júlio na eminência da internação:

JULIO - (Gritando.) Num quero ir! Num vô! Fica comigo! Num quero ir! Num vô... (Começa a gritar e a chora num acesso.)

LUSIA – Calma, home!

JOSÉ – Calma, não é nada!

ALICE – Calma, fica sossegado. (Ambos tentando tranquilizar Júlio.)

JOSÉ – Lusía, você quer que eu chame a ambulância para vir buscar ele? Pode ajudar! (Júlio começa a cantarolar para a “caixinha”.)

JÚLIO – De que mê adianta viver na cidade se a felicidade não me acompanhar... (Lusía consente e José vai chamar a ambulância.)

Flash-back. Muda Luz. Foco em Lusía.

LUSIA – Júlio! Júlio! Foge! A polícia te descobriu! Foge! Foge! Eu tava lá no roçado, eles descobriram que ocê tá escondido aqui na mata! Ligerio, home! Foge! Foge! (cena volta para a casa de José. Muda luz. José está presente. Chegam os enfermeiros.)

ENFERMEIRO – Boa noite!

JOSÉ – Boa noite! É ele (apontando para Júlio. Enfermeiros vão em direção a Júlio que começa a gritar:)

JÚLIO – Eu num vou! Zia, num deixa eles me levá! Eu um vou! Num vô! Num quero fica só. Alice! Cumpadre! Lusía! Num deixa eles me levá...

Flash-back. Plano indefinido. Uma cadeira vazia, repete-se a cena da tortura de Júlio

TORTURADOR 1 – (Dando choque.) Fala! Fala!

TORTURADOR 2 – Fala! Fala! Filho da puta!

TORTURADOR 1 – Dá choque nele!

TORTURADOR 2 – Fala! Fala!

TORTURADOR 1 – Dá choque! Choque! Pra valer!

Volta luz na casa de José. Enfermeiros controlam Júlio numa camisa de força.¹⁴⁸

¹⁴⁸ URBINATTI, Tin. Pesadelo. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 389.

As imagens que aparecem já misturam realidade e alucinação. E somos então convidados a rever as imagens pelo imaginário de Júlio, e não pela sua presença naturalista na casa de José. O espetáculo assume neste momento que a alucinação não se passa apenas no delírio de Júlio: somos impelidos a adentrar no universo subjetivo do personagem ou na melhor acepção épica, entrar em contato com o material em debate em cena além da situação de diálogo dramático, o contexto de discussão que ultrapassa o tempo/espaço do drama.

A sequência segue por uma narrativa feita por Júlio sobre o homem pobre, camponês, perseguido, sem chances no mundo, como uma reflexão narrativa em completo exercício de racionalidade, dando passagem a um ator-narrador, que segundo Benjamin, tem a tarefa de “[...] deixar claro, durante a atuação, que mantém a cabeça fria. Mesmo para ele, a empatia é de pouco proveito. O ator do teatro dramático nem sempre está completamente preparado para este tipo de situação”.¹⁴⁹ De maneira fria portanto, o Júlio narrador/ator, numa espécie de fechamento de ciclo de sua participação na peça, apresenta o olhar da trajetória da personagem em síntese ao processo de exploração e violência vividos até então.

Mas o elemento que nesta sequência mais detém nossa atenção na pesquisa é o recurso do “flashback”. É a interdição total da linearidade temporal dramática do drama. A forma talvez mais contundente de quebra da estrutura. Szondi também já anunciava o recurso como uma espécie de falha dramática. No intuito de aludir a uma nova necessidade estética, a partir da obra *A morte do caixeiro viajante* de Arthur Miller, descreve:

As recordações constituem, todavia, o caminho novo – é certo que há tempo conhecido no cinema como *flashback* – pelo qual o passado passa a ser introduzido para além do diálogo. A cena se transforma sempre de novo naquele espetáculo que a *mémoire involontaire* oferece ao caixeiro viajante. Diferente do processo judicial de Ibsen, a recordação é levada a cabo sem que disso se fale – inteiramente, portanto, no plano formal. O herói assiste a si próprio no passado e é incorporado na subjetividade formal da obra como o eu que recorda. A cena se limita a mostrar seu objeto épico. O próprio eu recordado – o caixeiro viajante no passado – ao falar com os que lhe são próximos. Estes não são mais *dramatis personae* autônomas mas, como as figuras projetadas da dramaturgia expressionista, aparecem referidas ao Eu central.¹⁵⁰

¹⁴⁹ BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico (segunda versão). In: BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017. Pp 27-28.

¹⁵⁰ SZONDI, Peter. Tentativas de resolução. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 150.

Júlio vê a si no presente, diante do trauma de ser preso num hospício, e compara a experiência da tortura como um gatilho direto que cumpre a função restaurativa da imagem não apenas para ele, mas também para o público. Não interessa somente o drama da personagem a quem o público pode se espelhar e catarticamente se associar: as duas dimensões conferem a dinâmica épica da montagem de imagens – clássica já no cinema, como o próprio Szondi assinala – que constituem a construção de sentido na confluência de materiais colocados em cena de forma a cotejar a recepção da informação. O personagem não só alude a tortura a si como gatilho, mas também monta a construção da violência manicomial como o sujeito que está fora das condições sociais: quem luta pelos seus direitos, escolhas, política social e coletividade deve ser apartado de sua realidade. A discussão desprende-se da esfera individual e alcança a arena coletiva. A síntese da situação como narrativa do homem em luta que agora sucumbe cumpre não só o resultado dramático, mas a chamada pela reflexão e ação da luta do trabalhador pela justiça social.

O evento estético na obra acomete não apenas Júlio, mas também o protagonista da obra, José. As alucinações e “flashbacks” que acontecem com o personagem se dão em esferas diferentes, mas que fazem parte do mesmo caleidoscópio a que os outros personagens são submetidos na obra. Ora envolto na relação realista com sua esposa, acometido por alucinações da perda do emprego, desprende-se da realidade concreta para colocar-se em situação seja de projeção de futuro, seja de passado. O personagem conjectura a partir da previsibilidade de algo acontecer num futuro próximo a partir de consequências anteriores.

No caso de José, essas recordações estão mais atreladas à ideia de uma perseguição e medo de perder as conquistas individuais. Como um personagem perdido entre as mais diversas formas que lhe aparecem defronte, é mediado pela profusão dos três planos, caracterizando o tempo presente, realidades de um passado próximo e projeção de futuro não desejável. Após uma miss en scène que retira de cena operários que não serão demitidos e que simula a entrega de carta de demissão por José a trabalhadores, segue um diálogo entre funcionários, o “demônio” e José:

GENÉSIO – Porque o senhor fez isso, heim?! O senhor é uma pessoa maldita. Nunca vai tê sossego. Quando a gente afirma bem as vista no senhor acaba vendo é o patrão. E ocê é um passa fome que nem todo mundo. Num adianta disfarça (José volta-se para o lugar onde estava Ana e no seu lugar já está o personagem do “Demônio” rindo.)

DEMÔNIO – (Sussurrando.) Você é que tá certo. (Ri. José leva um tremendo susto.) Tenta sair pelo lado oposto e se depara com uma

cobra que se enrola numa de suas pernas. Ele fica tenso, tenta soltar-se mas não consegue. A cobra bafeja e faz alguns ruídos ameaçadores.)

GENÉSIO – Cobra é traição ó! (apontando.)

PREPARADOR – (Atrás de uma máquina.) Traidor! Traidor! Traidor!

ASSOMBRAÇÃO – (Dá um grito terrificante surgindo e desaparecendo atrás das máquinas. José cada vez mais tenso e nervoso tenta desvencilhar-se da cobra. Num crescendo.)

DEMÔNIO – Você está certo! Certo!

GENÉSIO – Num adianta disfarçar!

ANA – O senhor vai se lembrar de mim!

ASSOMBRAÇÃO – (Dá outro grito e desaparece.)

PREPARADOR – Traidor! Traidor! Traidor!

GENÉSIO – O cabra é safado mesmo! (Pode se repetir algumas vezes até criar um clima insuportável para José. Muda luz)

JOSÉ – (Só no palco.) Não, eu não mandei ninguém embora! Foi a firma! Foi a firma é isso!... Não, não é isso! Mentira! Fui eu!... Não, não fui eu! Não fui eu! Não é verdade! Foi a firma e eu... Eu fiz tudo o que tinha que fazer. Não. Eu juro! Eu não traí ninguém... As coisas que eu faço?... o que eu faço... mas eu preciso fazer! Não, não preciso fazer! Louco! É claro que precisa fazer; Cê é chefe, Chefe!... Chefe... Um chefe tem que defender os interesses da firma. É como se fosse dele! É dele! Tonto! Não é dele não!... é sim. É nossa! Todo mundo tem que zelar. Mas um chefe tem que zelar mais. (Pausa.) Tá certo, a gente também é operário, mas é um operário que tá aqui pra firma ir mais pra frente. Pra manter a organização. Todo mundo sabe que a firma é muito bem organizada. Dá gosto... Mas eu... eu não queria fazer isso com vocês... Mas todo mundo deu alguma razão também. Num foi à toa. Eu não queria... Num queria fazer isso com vocês... Não queria, juro! (ajoelha-se e se encolhe. Corta luz. Luz na casa de José.)¹⁵¹

O universo da cena confunde realidade e alucinação, presente e futuro. A responsabilidade da função do chefe de seção é posta em xeque, com a participação não só de personagens da firma, mas também de presenças alusivas, como o caso do “demônio” e assombração. A “cobra que enrola” não é vista apenas por José, mas também por Genésio, e conduz ao monólogo em disparate da personagem que, falando consigo mesmo busca, de forma fracassada, a ideia de uma síntese que faça algum sentido. Na cadência da cena, perde-se a referência de qual das ações seria parte da dramaturgia linear e quando passa para a alucinação, e se o que ocorre seria parte de uma projeção imaginada ou a mistura de um acontecimento passado com um medo indissolúvel na mente de José.

Assim a personagem busca a cadência dramática, mas o mundo em que ele está inserido vive outra realidade. Tenta a todo custo sustentar-se em um drama, mas as discussões que são colocadas a ele diante de dilemas que o convocam a uma ação coletiva, o tiram da ação e o colocam em **situação**. O personagem busca o drama, tenta

¹⁵¹ URBINATTI, Tin. Pesadelo. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. Pp. 377-378.

se manter neste suporte estético, no máximo acolhe uma temática alienada a ele que é a negação da luta proletária, mas a forma não condiz mais com os dilemas do indivíduo, pois as questões que lhe são inerentes não dizem respeito somente a ele: outras individualidades estão engendradas diretamente nas escolhas do personagem: sua dimensão é agora pública, não mais privada.

Como rendição ao procedimento épico, há uma cena central que propõe o completo rompimento com a forma dramática. Uma evolução em dois planos, onde em um deles encontram-se os trabalhadores da fábrica em assembleia para discutir como andam as mobilizações operárias, e em outro está um suspeito Sr. Smith juntamente com o gerente da fábrica. As ações acontecem de forma concomitante, mas entrecortadas pela luz, e seguimos com as duas linhas de ação. Enquanto Sr. Smith fala em inglês e é traduzido pelo gerente de forma frontal ao público como um pronunciamento feito em cadeia nacional, os trabalhadores começam um diálogo que aos poucos vai se transformando em palavra de ordem. Inicialmente os espaços dedicados a cada um dos planos é maior, mas a velocidade de corte vai diminuindo freneticamente, conferindo agilidade e ritmo à cena até o momento final:

LUISÃO – (todos que participaram da reunião saíram. Discursando:)
Companheiros, a greve é um direito sagrado dos trabalhadores.

GERENTE – Prometemos que assim que superarmos a crise, iremos readmitir aqueles que hoje ficarão desempregados. (Smith chama o gerente que interrompe o seu discurso, a contragosto.)

SMITH – Please, tell them...

GERENTE – (Cortando.) Yes! Yes! (Retoma o discurso.)
Conclamamos, portanto, todos os trabalhadores a se unirem e cooperar, aceitando esta dura fase que atravessamos.

LUISÃO – Temos que ficar unidos e organizados para enfrentar esta dura fase que atravessamos.

GERENTE – Somente com o trabalho e o sacrifício de todos é que podemos ter o progresso.

LUISÃO – Somente com o trabalho consciente de cada um é que podemos vencer esta luta.

GERENTE – Ao trabalho!

LUISÃO – A luta!

JOSÉ (No plano da casa) Ao trabalho!¹⁵²

Justificado em cena como sonho de José, mais uma vez o rompimento estético do drama procura responder o desvio da forma pela experiência do personagem. Mas o desenrolar da cena traz uma potência cênica discursiva dialética que põe em cena um

¹⁵² Ibidem. pp. 398-399.

dispositivo de confronto entre as duas ideias e ideais de mundo. O personagem está no drama, mas a discussão é pública.

A passagem do sujeito privado para o público também foi objeto de trabalho na “fracassada” experiência de expediente dramático, porém contundente obra artística *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Espetáculo montado em 1958 pelo Teatro de Arena em São Paulo sob a direção de Zé Renato, colocou em cena os operários e a greve como protagonistas.¹⁵³ Diante de dilemas familiares, onde Otávio é um operário militante, em contraponto a seu filho Tião, um jovem fura-greve, toda a discussão de escolhas individuais e coletivas ultrapassa o plano privado da família e ganha a dimensão pública da consciência de classe:

Pela primeira vez no teatro brasileiro, a greve operária e as suas questões políticas e morais figuravam no centro de uma peça. No ambiente jovem do Arena, próximo ainda das lutas estudantis, o novo tema refletia a subida do movimento popular, que modificava o debate cultural ao lhe levar as suas preocupações. Por seu lado, o público que manteve o espetáculo em cartaz durante mais de um ano também era diferente, anunciando a radicalização da próxima fase: uma plateia mais moça, politizada e informal, com birra das elites e ligada as reivindicações sociais de que o teatro anterior não se ocupava.

Em cena, vemos os conflitos individuais dos operários ao passo que a greve, que é o centro de tudo, tem presença apenas indireta, através de comentários e discussões. Noutras palavras, o principal está fora do palco, e deve a existência a procedimentos com fundo narrativo (por oposição dialógico), que do ponto de vista da regra de gênero são tantos outros defeitos. A não ser naturalmente que o gênero é que esteja superado. Seja como for, a crítica na época notou e apontou o deslize, identificado como baixa da tensão literária. Assim, a ordem do dia passava a incluir a contradição entre a forma dramática pura e, do outro lado, as novas realidades sociais e as técnicas necessárias à exposição teatral destas.¹⁵⁴

Guarnieri situa os três atos da história em poucos dias, entre a descoberta de Tião, que é filho de Otávio, de que irá se tornar pai de um filho com Maria, sua namorada, a apressada celebração de noivado no fim de semana, o estouro da greve na segunda-feira, a prisão arbitrária de seu pai pelo governo em decorrência da organização dos piquetes, enquanto Tião fura a greve e tenta trabalhar e, ao fim, o êxodo de Tião, após ser reconhecido pela família como um traidor da classe.

Black tie defronta-se com problemáticas similares com às de *Pensão* ainda no fim dos anos 1950. Assim como a conformação do capitalismo brasileiro se constitui de

¹⁵³ SCHWARZ, Roberto. Uma evolução de formas e seu depoimento histórico. In: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. p. 08.

¹⁵⁴ Ibidem.

forma tardia ou mesmo específica dos países subdesenvolvidos, ou melhor, constituída através de uma mescla do arcaico e moderno tão bem discutidos por Schwarz em *As ideias fora do lugar*¹⁵⁵, também é o processo de modernização do teatro brasileiro, e essencialmente de sua dramaturgia:

O caráter que o teatro moderno assume no Brasil é semelhante ao dos grandes centros, por razões opostas – aqui é por falta e lá é por “excesso” de experiência com o movimento operário, sempre sem esquecer que as nossas relações de base permanecem inalteradas. Mas, havendo o referido desenvolvimento do mercado interno – dentro de limites também determinados por aquelas relações de base, como se sabe –, ao menos na superfície (mercado incluído), o Brasil dos anos de “substituição de importações” apresentava pressupostos semelhantes para a produção daquele “teatro moderno” que na Europa e nos Estados Unidos regredira o espaço conceitual que vai do naturalismo ao expressionismo.¹⁵⁶

Guarnieri busca pelo drama hegemônico a discussão de temas que a própria forma não suporta, tal como em *Pesadelo* e *Pensão*. A constituição da obra em atos, as ações mais importantes sendo trazidas como relatos – ou seja, o território da ação estando fora de cena – e mesmo a incompreensiva atitude de Maria no final, por não seguir com Tião quando este é expulso do morro por trair a classe, traduz as problemáticas da forma dramática que se assemelham em alguma medida às obras do Grupo Forja.

Aliando semelhanças entre as obras, principalmente pela resolução da discussão temática da luta de classes, em *Black tie* a traição acomete o filho de Otávio – Tião – justificada em alguma medida pelas várias vezes em que Otávio permaneceu preso em consequência das lutas operárias, obrigando a família que Tião fosse criado por parentes na cidade burguesa mais como pajem do que como filho, finalmente forjando um ser alienado das lutas de sua classe. Em *Pesadelo*, contudo, José é acometido pelo fantasma do desemprego e da promessa da ascensão de uma condição social que não pressupõe a coletividade da luta dos trabalhadores. E se em *Black tie* a justificativa moral é a de que o meio social molda a individualidade e a subjetividade do sujeito, em *Pesadelo* a traição de classe busca menos as explicações psicológicas e apresenta o problema como um aconselhamento ao operário que fura a greve e não adere à luta coletiva. A indefinição de José é um pesadelo para ele, enquanto a tomada de decisão de Tião é

¹⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 09.

¹⁵⁶ COSTA, Iná Camargo. *A produção tardia do teatro moderno no Brasil*. In: COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. pp. 35-36.

racional e precisa, independentemente de suas possíveis consequências. É importante para Tião tomar uma decisão e assumir essa tomada de posição, mesmo que não seja a favor dos seus:

JESUÍNO – Olha, velho!... Eu me lembro do Torquato; arrebentaram o menino...

TIÃO – Tu tem medo de briga é? Depois, essa greve gorou antes de começá.

JESUÍNO – Tião, eu sou pela sorte. Vamo tirá no palito. Se eu ganhá, a gente fura de combinação com a gerência. Se eu ganha, a gente fura de fato...

TIÃO – Besteira! Eu tô fazendo isso consciente. Único jeito que eu tenho é me arrumá, não devo satisfação pra ninguém. Quem quisé que se arrebente de fazê greve a vida toda por causa de mixaria. Eu não sou disso. Quero casá e vivê feliz com minha mulhé! Se a turma quisé, pode dá o desprezo... Neste mundo o negócio é dinheiro meu velho. Sem dinheiro, até o amor acaba! Pois eu vô sê feliz, vou tê amô, e vou tê dinheiro, nem que pra isso eu tenha que puxar o saco de meio mundo!

JESUÍNO – Tu tá com a razão. Vamo furá com peito!

TIÃO – Que seja o que Deus quisé!¹⁵⁷

Se Tião é “traidor por convicção”, por assumir a ideologia pequeno burguesa, José é “traidor por covardia”; então ele ainda teria chance de ser salvo. A tomada de posição de Tião não se espelha em José. Apesar de seu dilema conduzi-lo a um fluxo aparentemente natural de seguir a indústria e os empresários, os assombros que lhe atingem a obra colocam o personagem numa indecisão mais complexa do que a de Tião. A crise é mais complexa, mas a realização dramática oferece pouco espaço para a mediação das crises de José, e sua saída determinante é o suicídio.

É salutar também a semelhança entre as figuras femininas nas duas obras. Se temos em *Black tie* a força de Romana, e em sua esteira a recusa de Maria em seguir com o fura-greve, *Pesadelo* apresenta Alice, esposa de José, que também confronta o marido pelas escolhas em favor da firma. Mas Alice não é mais apenas a esposa do operário. É também ativa nas lutas comunitárias, sendo uma mobilizadora no bairro em que mora, seja pelas lutas operárias ou na busca de melhores condições de vida.¹⁵⁸ Temos também um momento importante de confronto entre José e Alice, assim como entre Tião e Romana:

¹⁵⁷ GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black tie**. RJ: Civilização Brasileira, 2010. p. 68.

¹⁵⁸ URBINATTI, Tin. *Pesadelo*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 371.

JOSÉ – Eu pensei sim e não quis prejudicar ninguém. Mas agora é diferente. Tem um pessoal lá, uns agitadores, que não trabalham e só sabem é reclamar, tão lá se reunindo para fazer uma tal comissão. Mas eu já sei quem tá encabeçando, e mando tudo embora. Faço tudo para manter disciplina e tudo ficar em paz.

ALICE – Que isso agora? Traindo os companheiros também José?

JOSÉ – Você está enganada. Se essa comissão fosse pra ajudar nos problemas da firma eu até entrava. Mas o que eles querem é bagunçar, tirar a organização que a fábrica tem. Que vem desde a diretoria até o mais baixo operário. Olha o que eu achei na porta dos banheiros (Mostra o papel.)

ALICE – (Pega o papel e lê.) Sei! Ajudei a distribuir aqui na Vila. Eleição da Comissão da fábrica, no Sindicato, sábado dia 10. E o pessoal tá certo! Você é um covarde! Só pensa em subir nessa firma de porcaria!

JOSÉ – O quê!?? Você sabia e não me disse nada? Traição, Alice, traição.! Como é que a gerência vai me tratar se um dia ficam sabendo que a minha mulher, *a minha mulher* faz parte desse pessoal, heim Alice? Ia ser a minha perdição. A desgraça! Você não presta! Sai fora daqui, sai da minha frente! Agora eu tô só, Alice! Sai! Só tenho o meu trabalho. Só. Sai daqui, demônio de mulher, sai. Traição, traição, traição...¹⁵⁹

Importante considerar a ação de Alice em cena. A sua diferença em relação à Romana é que a esposa de Otávio, mesmo sendo uma mulher que apoia e é parceira, age de forma passiva: cuida da casa, dos afazeres domésticos e dá suporte ao marido na luta. No caso de Alice, além desta característica, há algo mais: é mobilizadora no bairro, está atenta às necessidades e reuniões e ainda trabalha junto como militante. É um grande ganho, considerando a dramaturgia anterior do Grupo Forja. Em *Pensão liberdade*, a presença da mulher em cena é secundária, não é ativadora da trama em nenhum momento. Carolina, a lojista que se prostitui à noite, traz a discussão sobre a precariedade da mulher trabalhadora mas que permanece imersa na condição de exploração; Maíra, a filha militante, acidenta-se durante uma manifestação e volta de cadeira de rodas para a pensão mas, apesar de ideológica, não cumpre nenhuma função ativa durante a peça; e por fim, Santa, esposa de Luis, dona da pensão, que age como uma espécie de sombra do marido, inclusive sendo destrutada por ele muitas vezes, por ser responsável pelo fato de “não ter dado a educação correta à filha”, e sendo ela culpada pela desgraça da menina, Santa acolhe a crítica passivamente. Se a verossimilhança foi importante e acreditou-se que mostrar as mulheres em cena nesta condição seria o caminho ideal para aquele momento histórico, em *Pesadelo* esta

¹⁵⁹ URBINATTI, Tin. *Pesadelo*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. pp. 401-402.

discussão se aprofunda e se transforma: as mulheres deixam de refletir as ações de luta e passam também a ser elas protagonistas de suas vidas e da coletividade:

Alice mostra para José o que é o outro lado da luta operária. Ela não está do outro lado, está com a maioria. Não se renega. Está na luta de Luisão, da Comissão da Fábrica. Sabe que a libertação do operário depende da luta de classe operária e não das migalhas que o proprietário da fábrica dá ao seu marido. É assim que Alice mostra que o caminho de José, que a luta apenas individual não leva longe: primeiro, porque essa forma de luta esquece ou trai a classe; segundo porque o patrão pode demitir quem quiser, sem explicações, inclusive José. Você não tem mais amizade com ninguém.¹⁶⁰

A dramaturgia termina valendo-se da presença da televisão, que também foi muito importante em *Pensão liberdade*. Mas aqui ela vem pontuar a finalização da trajetória. Em tom sensacionalista, indicado pela própria rubrica do texto, apresenta-se a história de José como se fosse um quadro de programas policiais. A trajetória do homem casado, chefe de seção, que tinha tudo para ser feliz. A narrativa do locutor confunde-se em trazer a experiência de distanciamento do fato estimulando o público a fazer as suas próprias análises, com a exploração da dor humana pelo programa. O fechamento do drama, abrupto, parece frágil diante do que a obra poderia ainda render, mas talvez o Forja, de forma empírica, tenha cumprido com maior potência a força de um teatro épico ao proporcionar a possibilidade de seu espectador viver a experiência final sem necessariamente se espelhar em seu anti-herói.

3.4 Modo de produção coletivo, cultura de massa e processo formativo

Formulo como material a complementar a análise duas outras hipóteses do porquê a escolha estética das peças *Pensão liberdade* e *Pesadelo* ser a forma dramática. A primeira delas diz respeito à própria experiência anterior do artista e coordenador do Forja, Tin Urbinatti. Embora tenha realizado espetáculos de teatro na faculdade de Ciências Sociais com estudantes na Universidade de São Paulo, sua base formativa é o teatro oriundo da experiência dramática trazida por Ziembinski e Eugênio Kusnet, aliados esteticamente ao TBC e ao drama europeu.¹⁶¹ O trabalho de Urbinatti, mesmo sofrendo influências contemporâneas no período como o trabalho do Arena, TUOV e outros coletivos teatrais de São Paulo, ainda continha como base a estrutura de

¹⁶⁰ IANNI, Octávio. Um pesadelo a diversas vozes. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 342.

¹⁶¹ LIMA, Eduardo Campos. **Peões em Cena**. Brasil de Fato. São Paulo, 15 set. 2011. p. 10-10. Disponível em: <<http://bit.ly/2wRsLck>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

formação clássica do ator através de escolas de artes cênicas e dos grandes diretores do teatro tradicional paulista, diferente da premissa fundamentada pelo projeto popular de cultura do frentismo cultural e de sua posterior formatação pelo CPC.¹⁶² E é essa base teatral clássica, de gênese burguesa, que é ensinada e formada no início do Forja.

Outra hipótese seria porque o projeto tratou de uma formação não só política, mas essencialmente cultural. Consideramos que a referência de arte dramática comum dos metalúrgicos-atores tiveram inicialmente seu modelo nas telenovelas. Assim, podemos identificar que os processos criativos, por mais que possuíssem problematizações de Urbinatti, tendiam a seguir a estrutura dramática destas projeções televisivas, pelo menos nas primeiras elaborações estéticas do grupo.

O processo coletivo de criação pressupõe que os trabalhadores se apropriem de seu trabalho criativo. E esta realidade de referência estética influenciada pela televisão, que de antemão possa parecer se processar como um teatro conservador, se transforma numa grande força para o coletivo. Segundo Paranhos:

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.¹⁶³

Os envolvidos no processo de criação do Grupo e consequentemente de sua obra teatral trabalharam com aquilo que tinham em mãos. Os trabalhadores: o discurso, a luta, e a cultura residual e de massa; o diretor e coordenador dramaturgico, a estética. Deste encontro surge uma forma de diálogo com o seu público que se tornou extremamente atraente para os funcionários das indústrias e suas famílias, pois se tratou de uma estrutura de fácil assimilação, mas extremamente potente com os seus propósitos de articulação. Não é difícil você conversar com uma das pessoas que presenciaram os primeiros momentos de atuação com o Forja na peça *Pensão Liberdade*

¹⁶² Idem. p. 31.

¹⁶³ PARANHOS, Kátia. O teatro operário entre em cena: duas versões do mundo do trabalho. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 207-220, jul.-dez. 2013. p 212-213.

e ouvir que a experiência apresentada pela peça era a realidade da vida deles naquele momento.¹⁶⁴ Segundo Walter Benjamin:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção de sua época? É compatível com elas, é reacionária, ou visa sua transformação? É revolucionária? – Em vez desta pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar qual a posição de uma obra literária *em relação* as relações de produção da época, gostaria de perguntar: qual é a sua posição *dentro* destas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras.¹⁶⁵

Apresentei aqui as análises das obras através de sua perspectiva literária, aliada a entrevistas, narrativas e documentos de época que conduzem na sua conjectura ao que foi a experiência real da produção cênica, e por isso acredito que esta acepção levantada por Benjamin também diga respeito ao nosso objeto de estudo. É claro que diante de outras experiências de teatro de esquerda – mesmo as amparadas pela estética naturalista e épica, que tinham aportes diretos no ideal brechtiano como experienciava o Arena, Pensão liberdade e Pesadelo à primeira vista aparece como uma dramaturgia menor e consequentemente também a sua encenação. Contudo, considerando o período histórico, o projeto menos direcionado e mais colaborativo como pareceu ser, foi inevitável que os caminhos e as finalizações carregassem consigo maiores incongruências, lacunas e fragilidades. Mas podemos apreender que nos sete anos em que o grupo estabeleceu sede e foi um coletivo estável no sindicato (1979-1986), este primeiro momento pode ter sido fruto de um processo formativo de ação e fruição cultural. Segundo Iná Camargo Costa, sobre as peças Pensão liberdade e Pesadelo:

Um dos objetivos do trabalho é conseguir que a plateia se manifeste a respeito de algum aspecto, porque é muito difícil falar. Trata-se de uma avaliação muito precisa da situação de restrições à conversa, tanto no ambiente de trabalho quanto na esfera pública (vivíamos os últimos anos de ditadura aberta do capital: naquele início dos anos 1980 a própria existência de um grupo de teatro atuando no sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, era, por si só, um indicativo de que aquela forma violenta de dominação estava com os dias contados...). Mas há também algumas constatações importantes sobre

¹⁶⁴ URBINATTI, Tin. Razões deste Livro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 19.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: Conferência pronunciada no instituto para o estudo do Fascismo em Paris, 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 8ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 1v. (Obras Escolhidas). p. 131.

a situação geral da companheirada: pouca gente vai ao teatro porque é caro; para muita gente teatro é aquilo que vê na televisão. Em contraposição a isso, um desses nossos artistas formulou uma esclarecedora analogia para explicar o que é teatro exigente: teatro é como um quadro que você pinta, só que aquilo que você pintou no quadro se torna vivo [...] e age de várias formas na cabeça das pessoas.¹⁶⁶

O expediente dramático que foi de grande ganho para as primeiras inserções da vida do grupo teatral na história do sindicato e de sua importância na vida dos trabalhadores se transformou nas peças seguintes. Já em *Pesadelo* o grupo avançou nas propostas estéticas ao não recorrer unicamente à dramaturgia linear e nem à unidade de tempo/espço único na cena. As várias ações intercaladas entre os três planos além de propor cortes temporais e proporcionando distanciamento da unidade dramática, também construía a ambiência de José em conflito com a sua esposa Luisa e os companheiros de trabalho, aludindo às suas alucinações embasada pela discussão de consciência de classe pretendida pelo espetáculo, assim como em *Eles não usam black-tie*. Se em *Guarnieri* a linha dramática ainda era necessária (e por conta disso foi descrita frágil por críticos como já vimos pela insistência da criação de seus três atos), *Pesadelo* se desvencilhou dessa regra dramática, rompendo, inclusive com as dramaturgias dramáticas modernas pós TBC.

Ainda sobre leituras da crítica teatral, sobretudo na peça *Pesadelo*, foram dados devidos créditos às obras. Como se tratou de peças feitas para um palco clássico, talvez tenham conseguido um âmbito crítico que seria impossível para as peças de rua, das quais trataremos posteriormente. Porém, muitas vezes encontramos dificuldades para encontrar o caminho específico sobre o trabalho de sua análise como modo de produção e forma de recepção, pois se elege o teatro paulista profissional ou hegemônico como base de crítica comparativa para se pensar as obras do Grupo. Fernando Peixoto, não se deixando enganar pela facilidade em se realizar uma abordagem como acima descrita, desenvolveu sua crítica de forma mais cuidadosa:

Pensão liberdade não é nenhuma obra prima. Tem um bilhão de falhas de dramaturgia. É uma síntese de análise que apenas se esboça, sem um aprofundamento maior. Mas diante deste texto mil e uma elucubrações psicológicas e metafísicas caem por terra. Ninguém deve ler este texto como modelo de nada. Ele possui apenas uma qualidade indestrutível: reproduz personagens e situações que nos remetem diretamente a pensar a vida quotidiana da classe operária. Exprime

¹⁶⁶ COSTA, Iná Camargo. Sobre as vozes do Grupo de Teatro Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 131.

impulsos e dúvidas com a sinceridade de quem busca comunicar-se no terreno do real: não esconde suas imperfeições ou debilidades. Mas faz do exercício do teatro uma atividade extremamente digna e responsável. Não inventa uma linguagem ou uma estrutura: serve-se das já existentes para tentar transformá-las em veículos de preocupações autênticas. E dentro desta aparente simplicidade, tem sua complexidade: os melhores momentos usam o teatro para desmistificar a mentira.¹⁶⁷

Peixoto cuidadosamente repara naquilo que é mais forte na dramaturgia do grupo, que seria a confluência da forma tendo como propósito um objetivo muito concreto e direto. O que na teoria, fundamentada na forma hegemônica, poderia ser um desvio desqualificável do ponto de vista estético, no encontro com o seu público se transfigurou em potência de recepção com os espectadores em formação, tanto o público como os atores operários e operárias. Continua:

Para nós, acostumados com o teatro profissional ou amador de classe média, uma realidade incontestável: teatro, naquele local, feito daquela forma, nada tem a ver com o que produzimos e fazemos. É outra estética: nasce de uma necessidade e em função dela constrói sua gramática própria. E nos dá uma lição que inclusive atesta que a propalada e eterna “crise teatral” é a crise do teatro profissional de classe média: impotente e preso à mística do sucesso, incapaz de pensar ou dizer o que pensa.¹⁶⁸

O Forja, sob a batuta inicial de Tin Urbinatti, escolheu não reproduzir formas estéticas previamente antes de entender as suas próprias necessidades: encontrou o seu modo de produção peculiar, e o que não apareceu como inventividade estética na cena, esteve como forma organizativa do coletivo, que teve como base ao mesmo tempo a formação e produção cultural. No mesmo momento que o ator e a atriz começaram a entender a forma teatral, eles produziram dramaturgia, estudaram contextos históricos e políticos, fizeram análises conjunturais e apoiaram-se nas necessidades da classe trabalhadora e da população para a criação das suas obras.

Mas, em alguma medida, a legitimidade de suas peças perpassaram os caminhos da organização clássica teatral: formas de temporada, subsídio por meio de bilheteria, busca por apresentações em espaços consagrados da crítica. Não à toa, Pesadelo logrou mais conhecimento que a primeira montagem, e ainda assim além das críticas de Ianni, Peixoto e algumas matérias em jornais variados, teve também o olhar de Sábato Magaldi, diante de uma apresentação realizada no TUCA em São Paulo. Talvez um

¹⁶⁷ PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. pp. 227-228.

¹⁶⁸ Ibidem. pp. 229-230.

pouco menos cuidadosa que a crítica de Peixoto, em sua análise transparece um olhar pela obra quase da ordem do exótico, em que a esmiúça sob outros contextos não para verificar sua potência, mas para identificar uma incapacidade de se aliar aos ditames do teatro profissional, sendo classificada na cena teatral como “a presença de um sadio teatro popular”.¹⁶⁹

Iná Camargo Costa considera os perigos e a dificuldade que a crítica teve em absorver o teatro épico dentro de uma perspectiva até então de análise do drama burguês. Distante algumas décadas entre *Black tie* e *Pesadelo*, Iná indica o quanto uma crítica de Magaldi sobre a peça de Guarnieri tinha dificuldade de perceber outras formas do teatro que não o drama, e aí uma acepção de falha onde na verdade era a sua maior potência, uma quebra estratégica na profundidade que poderia apresentar na verdade o maior vigor do distanciamento que a prática teatral brechtiana poderia apresentar.¹⁷⁰

Considero que o Grupo Forja também tenha tentado uma legitimidade além dos espaços do sindicato – apesar de suas obras posteriores na maior parte do tempo de atuação até 1986 praticamente se focarem em esquetes e peças de rua – pois ainda encontrava grande dificuldade em ter o seu trabalho reconhecido no sindicato para além de um mero evento artístico de animação. A busca por uma peça teatral de teor psicológico mais profundo, como o próprio Urbinatti assinala foi o desejo disso. E, em alguma medida, ter o reconhecimento dos meios formais como jornais, revistas, periódicos da classe auxiliariam na permanência do grupo no Sindicato, que incomodavam aqueles menos afeitos ao trabalho de arte na entidade, e não eram poucas estas pessoas, mesmo na diretoria. Mas a busca de legitimação em território externo pôde trazer um olhar pouco compreensivo para a especificidade do trabalho, algo que Costa já assinalou quanto à crítica teatral especializada sobre novas formas teatrais. A respeito da dificuldade de entendimento sobre o trabalho de *Eles não usam black tie*, Iná Camargo Costa propõe:

Como, entretanto, o dramaturgo adere explicitamente ao seu conteúdo, a ponto de a crítica cobrar-lhe o castigo, tido como excessivo, ao traidor, encontramos a principal razão do sucesso de *público* de *Eles não usam black tie*: embora até esta altura o público do Arena fosse praticamente *o mesmo* das demais companhias existentes em São

¹⁶⁹ MAGALDI, Sábato. *Pesadelo* 30/10 - criação coletiva. In: VAN STEEN, Edla. **Sábato Magaldi**: amor ao teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014. p. 879.

¹⁷⁰ “Sábato Magaldi escreveu que “do ponto de vista dramático o segundo ato perde em intensidade e vigor”, no que tem toda razão. Mas não se pode tirar daí qualquer conclusão sobre a qualidade do texto pois, não sendo dramático, como já vimos, o assunto não precisa ser trabalhado com “intensidade e vigor” dramáticos. Talvez o contrário seja mais apropriado, pois “vigor dramático” pode destruir um assunto épico”. Ibidem. pp 26.

Paulo, pode-se dizer que a peça trouxe em massa um *público novo* ao teatro. Sobretudo estudantes e jovens trabalhadores do setor terciário, que viram no espetáculo do Arena o tratamento a sério de questões que estavam na ordem do dia, do *seu* dia a dia, e por isso garantiram com sua presença a permanência da peça em cartaz por mais de um ano. Se não fossem simpatizantes, eram pelo menos preocupadas com as lutas dos trabalhadores e, por estarem se iniciando na experiência teatral naquele momento, não dispunham de um repertório que permitisse questionar o tratamento dramático de seu assunto. Por isso, o aplauso à encenação da greve, ainda que em chave *alusiva*. Sem excluir, é claro, aquela parcela identificada com a perspectiva do herói a ponto de reclamar do desfecho [...].¹⁷¹

Há um claro movimento de que existe um novo terreno de experiência e recepção sobre a forma teatral a que a crítica especializada ainda não havia aderido. Em consonância, *Pensão liberdade* e *Pesadelo*, tidas inicialmente como construções pobres e até mesmo ineficientes no campo de sua dramaticidade, psicologia das personagens, diálogos não aprofundados, construção de tempo e espaço, demonstraram na verdade que a busca estava pelo reconhecimento da arte pelo seu público e também por um caminho que faria sentido àqueles envolvidos. Não eram atores e atrizes que buscaram o trabalho de base fora dos centros de São Paulo pela dificuldade de se criar durante a ditadura. Foram aqueles oriundos da classe trabalhadora que trataram de criar o seu próprio trabalho. Enquanto, no período de distensão do regime militar, uma grande parte destes atores profissionais (que estavam na ativa atuando em processos de teatro amador) começaram a abandonar os grupos para tentar voltar à cena central, o Grupo Forja se fortaleceu porque seu objetivo nunca fora o de buscar a profissionalização, mas sim continuar com o trabalho “amador”, de base, sedimentando a formação cultural e política de seus integrantes e de sua classe através do teatro.

¹⁷¹ COSTA, Iná Camargo. Rumo a um teatro não dramático. In: COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016. p. 38.

4 CAPÍTULO III - PEÇAS DE RUA (1981-1985)

Gostaria de iniciar essa análise estabelecendo as bases de discussão sobre o nacional, o popular, nacional-popular, teatro popular no ABC, e especialmente o Centro Popular de Cultura (CPC) ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá (1962-1964). Com isso, desenhar um fio que ligue as duas experiências no tempo histórico das criações culturais dentro do universo sindical do operariado do ABC, por constatar que o acúmulo dos processos de criação artística do CPC não reverberou objetivamente na produção do Forja.

A busca por uma arte nacional, popular, e por fim revolucionária, tornou-se imperativa para o pensamento e ação no século XX. Sobre a ideia de nação e nacionalidade, núcleo gerador das experiências de reconhecimento e identidade da qual se ramifica a ideia de arte popular no Brasil, aponta Chauí que:

O fato de que possa haver diferentes discursos sobre a nação, à direita e à esquerda, e uma diversificação desses discursos em cada um dos lados antagônicos, costuma levar, num primeiro momento, a duas atitudes: ou julgamos que é necessário “aferir” cada um dos discursos com a realidade para decidir quanto à sua realidade ou falsidade, ou julgamos que a nação é uma simples ideia e, sobretudo, uma ficção do capitalismo.¹⁷²

A constituição do nacional de uma sociedade em que a base é popular deve se sobrepor à formação da cultura oficial e cabe, também, aos intelectuais construir as pontes de legitimação desta realidade. A recuperação ou legitimação do passado é a possibilidade de relevar apropriação cultural e social de um povo que tenha como base o recorte de classe popular trabalhadora contra a classe dominante. Neste sentido, é inevitável aliar a perspectiva do nacional e do popular com o conceito de hegemonia que é a ideia de pertencimento e legitimidade de um povo de uma determinada localização ou prática social que a compõe, que se fortalece numa articulação conjunta de direção política e social com valores de sujeitos de uma sociedade, e assim “hegemonia é sinônimo de cultura em sentido amplo e sobretudo de cultura em sociedade de classes”.¹⁷³ A construção do nacional e popular contra hegemônico não deve reconhecer as fronteiras e nem mesmo uma época como a ideia de um mito

¹⁷² CHAUÍ, Marilena. Seminário I: primeiro semestre de 1980. In: CHAUÍ, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 42. (coleção o nacional e o popular na cultura brasileira). p. 19.

¹⁷³ Ibidem. p. 19.

fundador para se constituir. A característica do nacional-popular é dada pela universalidade deste conhecimento e prática (que até podem se reconhecer num espaço e tempo específico, mas como consequência e não como partida inicial). O reconhecimento da especificidade de natureza nacional popular é inerente à constatação da força e identidade, assim como fortalecimento da prática cultural de um povo.¹⁷⁴

Como consequência de reconhecimento e identificação nacional, o popular é: aquilo que pode ter sua elaboração feita por artista ou intelectual sob a égide de autorreconhecimento do povo e sobre essa criação, por ser de moral e ética universal; a capacidade de captar na realidade o instante oriundo da epifania de um acontecimento em que o povo se reconheça e partilhe da mesma sensação; a transformação de temas gerais em conjunturas específicas de reflexão; e por fim, a generosidade de reconhecer e reconhecer-se no sentimento e subjetividade popular. O trabalho de uma elaboração sobre o nacional-popular age não pela perspectiva unicamente arqueológica em escavar e encontrar as raízes de uma determinada prática cultural e essencialmente de natureza popular, mas, a partir do reconhecimento antropológico daquilo que é deflagrador de uma prática social, sustentá-la como base de construção e luta diante da afirmação de sua realidade diante de uma perspectiva de poder hegemônico que a segrega, limita, violenta e apaga. E dada a importância do reconhecimento de uma cultura nacional-popular, deve se seguir a construção de uma obra que considere as premissas deste pensamento para a instauração de um processo de legitimação e consciência política ética e social que considere as especificidades de seu povo juntamente a uma égide política que sustente a produção desta premissa.

Sabemos o quanto a construção de um ideário popular confundiu-se e confundeu-se com populismo e como isso nos legou períodos históricos terríveis (a própria experiência brasileira ligada ao movimento integralista carregou em sua essência algumas destas características), portanto, não deixando de considerar como estas fundações de Estado Nação amparadas por um abstrato conjunto de ideias de fundação

¹⁷⁴ “Todavia, visto ser possível falar em “sentimento nacional”, ou numa “consciência nacional” como fundamento de uma “identidade nacional”, assim como é possível falar em “espírito de um povo” impresso nos amores ou na língua, ou ainda em “soberania popular” materializada nas instituições políticas, é necessário admitir que a exterioridade – o nacional – comporta uma interiorização e que a interioridade – o popular – comporta uma exteriorização. A unificação dessas duas determinações, marcadas pelo selo da determinidade, isto é, da particularidade (pois nação e povo são retro de uma mesma realidade *determinada* [grifo da autora] e por isso particular, nenhum dos dois termos possuindo universalidade), só poderá ser efetuada por um terceiro termo que apareça como transcendente a ambos: o Estado Nacional. Assim, é o Estado, em última instância, que define o nacional-popular e, neste caso, desfaz a universalidade sem fronteiras espaciais e sem limites temporais que uma perspectiva marxista atribuiria ao popular”. Ibidem. p. 21.

popular levou a experiências nazifascistas, vamos por ora nos ater essencialmente à perspectiva histórica de uma construção popular de esquerda, e por fim brasileira.

Seguimos da decorrência da primeira ação de busca pelo nacional-popular progressista, que consiste essencialmente pela luta anticapitalista. E, se a lógica do Estado capitalista tende a transformar o nacional e o popular como reconhecimento inerente, oficial e discurso único de fundação sem contradições, como consequência coloca em choque estes elementos fundantes como a divisão de classes e fazendo destas abstrações (quando na realidade são elas que se chocam diretamente com o real). Ao revés, Chauí aponta que a crítica marxista busca contrapor o nacional do popular, pois o primeiro é a contradição do segundo, e esse sim seria capaz de trazer uma nova ordem política cultural. Pois se os modos e meios de produção determinam o sujeito, consequentemente também determinam as classes, e assim, a fuga destes pressupostos constitui-se como fuga à hegemonia capitalista.¹⁷⁵

A forma de internacionalização dos meios de produção capitalista está fundada na concepção de conquistar outros territórios de exploração, baseada na ideia de nação que tem como objetivo o desenvolvimento capitalista. A sua divisão em territórios tem como objeto a acumulação global proveniente da mercadoria e da mais-valia em contraponto à unidade geral capitalista, derivada pela sua fragmentação em escala mundial das camadas sociais que a compõe. Assim, “a divisão se torna diversidade, contradição se torna contrariedade ou oposição, o desenvolvimento aparece como social, nacional, popular ou estatal e não como desenvolvimento do capital”.¹⁷⁶

Em contraponto a esta construção apresenta-se o ideal socialista que, fundante na perspectiva de entender as realidades locais e nacionais, busca socializar os modos e meios - ou formas - de produção. Assim, a busca por uma internacionalização em perspectiva comunista é antes para aprender sobre processos anteriores e paralelos de submissão temporária capitalista e formas de luta para combatê-la do que essencialmente apropriar-se de sua experiência específica.

Na prática brasileira, a formação e produção do nacional-popular congrega as experiências de luta anticapitalista e anti-imperialista com a fundação de um ideário popular, revolucionário e de vanguarda, mas também contraditoriamente contaminada pela acepção de um romantismo que remonta à ideia de democracia racial apontada por Freyre no início do século XX, com elementos fundantes de uma espécie de

¹⁷⁵ Ibidem. p. 34.

¹⁷⁶ Ibidem. p. 36.

comportamento brasileiro.¹⁷⁷ Na perspectiva romântica conservadora, o brasileiro e sua cultura nacional-popular está adormecida, alienada, e cabe àqueles que detêm o conhecimento e a tutela do povo despertá-la, e no caso do “populismo de esquerda”, identificar a vanguarda do que há por vir no curso da história libertadora de prática revolucionária. Ambos se situam numa redoma congelada, seja o que já se foi, seja o que virá. Esta acepção de populismo de vanguarda é o que nos reserva Chauí acerca dos processos que culminaram na criação e na prática do CPC.

Podemos ter como parâmetro como isso se seguiu com a linguagem teatral no Brasil. A construção de um teatro de esquerda de maior abrangência se consolidou, conforme já trabalhado no capítulo anterior, com a montagem pelo Teatro de Arena de Eles não usam black tie, no ano de 1958. O grupo tentou descolar-se da produção paulista inspirada em modelos internacionais e de dramaturgia estrangeira e que na maioria das vezes trazia à cena o teatro hegemônico. A escolha da peça escrita pelo jovem dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri guardou em sua gênese a experiência ligada à militância do PCB e ao Teatro Paulista do Estudante (TPE), e a escolha esteve ligada diretamente ao formato do teatro sede que o grupo buscou e formou anos antes, em 1953:

Nele não existe cenário e o palco é um simples espaço no centro do círculo formado pelas cadeiras. Para um teatro de pouco público, como o brasileiro, a única possibilidade de auto-suficiência, parece-me está no teatro de arena, que despende menos dinheiro. Numa montagem comum gasta-se a décima parte do que exigiria um teatro normal. A adaptação da loja na rua Theodoro Bayma para teatro de 150 lugares importou na despesa de 250 mil cruzeiros, quando outra casa de espetáculo de igual capacidade importaria maiores recursos técnicos no palco e a utilização de poltronas (ao invés de arquibancada estofada), com gastos inevitavelmente maiores.¹⁷⁸

Apesar de a escolha de construção da sala teatral justificar-se pela sua economia e subsistência, seu modelo é inspirado nas experiências do Theatre’ 50 estadunidense, que, ao buscar o distanciamento da sala convencional, proporcionava espetáculos mais acessíveis. Mas sabemos também o quanto as formas de produção de um espetáculo em semi-arena (quebra da quarta parede, proximidade do público, revelação dos expedientes técnicos como refletores, músicos em cena) conduziu a forma e estética que

¹⁷⁷ Para mais, ver: FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003; Holanda, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁷⁸ GARCIA, Miliandre. Do Arena ao CPC: disputas estéticas e ideológicas. In: GARCIA, Miliandre. **Do teatro Militante à música engajada**: A experiência do CPC da UNE (1958/1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção história do povo brasileiro)

consequentemente colocou o Arena em um enfrentamento com seu engajamento que o distanciou da produção burguesa e de mercado paulista da época.¹⁷⁹

Mesmo com o sucesso do Arena com a montagem de *Black tie*, não demorou para que fossem evidenciadas as contradições do teatro produzido pelo grupo, sendo a sara desta crítica surgida dentro mesmo do próprio grupo. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, foi quem inicialmente começou a questionar qual o alcance político das obras com o público em geral, porque o espetáculo não atingia aqueles que não tinham acesso à sala de espetáculos, ou seja, a classe trabalhadora.

A viagem do grupo ao Rio de Janeiro para temporada de três de seus espetáculos, além de organização de um seminário sobre Brecht e Piscator pareceu uma forma de dissuadir as crises internas, mas a sua permanência durante a temporada na cidade ampliou as suas relações e buscas pela construção teatral que as contradições do Arena não lhe possibilitavam mais. No Rio, Vianna Filho conheceu Carlos Estevam Martins, que junto a ele abririam o processo de articulação para a criação do CPC. Durante a temporada de seu espetáculo *A mais-valia vai acabar*, seu Edgar, houve um incômodo do Arena com a ausência do integrante que parecia estar muito mais envolvido com as produções cariocas de suas peças do que com a Cia. O Grupo retornou para São Paulo sem o seu autor, e a partir deste momento Vianinha já não era mais do Arena. Uma confluência de encontros e articulações darão o passo primordial para a criação do Centro Popular de Cultura e “podemos dizer, portanto, que a aproximação dos artistas e estudantes do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a ruptura de Vianinha com o Teatro de Arena e, por último, o contato dos idealizadores da peça *A mais valia vai acabar*, seu Edgar com a UNE propiciaram a criação do CPC”.¹⁸⁰

Entre as ações de massificação cultural a que se propunha o CPC e suas produções, foi inerente a busca da formulação de uma base teórico/prática que fundamentasse as suas propostas. Entre escritos dispersos, entrevistas e um dos materiais mais conhecidos que foi o artigo de Vianinha *Do Arena ao CPC*, inevitavelmente o anteprojeto / manifesto / Carta de Intenções de Carlos Estevam Martins foi o que ocupou a maior parte da discussão programática das intencionalidades do CPC e consequentemente a sua celeuma.

¹⁷⁹ Ibidem. p. 16.

¹⁸⁰ Ibidem. p. 29.

4.1 CPC da UNE vs CPC dos operários

Enquanto a célula mais conhecida do CPC situou-se na cidade do Rio de Janeiro, uma experiência eclode nas bordas de São Paulo, no coração operário do ABC, na cidade de Santo André. O sindicato de Santo André é anterior à fundação do sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, sendo que sua criação data originalmente em 1918 como União Operária de São Bernardo do Campo, que à época congregou várias categorias de diversas cidades do ABC à Sorocaba. Foi reconhecido formalmente pelo Ministério do trabalho em 1933. A história da sua formação se congregou diretamente com a história do Partido Comunista na cidade, muito forte desde os primeiros momentos aliados à internacional comunista, principalmente pela coligação que teve com operários imigrantes ligados à perspectiva anarcosindicalista. Tanto que um dos fundadores do Sindicato, e que também foi presidente da instituição entre os anos de 1958 a 1964 – período em que se instituiu o CPC na cidade -, foi Marcos Andreotti, quadro do PCB.¹⁸¹

E se na esfera paulista e carioca o racha entre Arena e PCB configurou uma disputa de discurso e encaminhamentos, principalmente sobre as aspirações teóricas e práticas com o CPC, em Santo André ela já começou com um passo a frente: se uma das grandes questões era a busca de uma arte e cultura popular, se seria feito para os trabalhadores ou com os trabalhadores, esta fase já não era problema, pois o CPC do Sindicato foi formado na sua essência por proletários. Assim, dificilmente em Santo André a célula de trabalho poderia ser reconhecida como CPC da UNE, já que não foi essa a sua história de criação e nem de formação.

Mesmo possuindo o teatro como linguagem artística mais forte, o CPC de Santo André também ofereceu outras propostas de ação como cursos de arte e atividades esportivas. Mas também a preocupação com a formação educacional foi muito demandada, com processos de alfabetização de adultos e admissão para o Ginásio. É salutar considerar este fato, de que a alfabetização e formação política, educacional, cultural e sindical sempre andaram próximas, não sem suas crises de disputas. Assim foi no sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo com CET (Centro

¹⁸¹ CAMACHO, Thimoteo. Santo André: “cidade operária”. In: CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política**: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André. Fundo de Cultura do Município de Santo André; 1999.

Educacional Tiradentes) que proporcionou a fundação do Grupo Ferramenta de Teatro que antecedeu ao Grupo Forja.¹⁸²

Mesmo após as diferenças ideológicas estéticas entre O Arena e o CPC, em Santo André a célula realizou inclusive uma montagem do grupo paulista no primeiro festival de cultura do sindicato ligado ao CPC com *Eles não usam Black tie* no ano de 1962 (depois de um desejo de montar inicialmente *A mais valia* vai acabar, seu Edgar, que não se efetivou porque ainda havia poucos integrantes para realizar a peça). Em entrevistas realizadas por Thimoteo Camacho, chama a atenção características muito parecidas com a formação dos operários-atores do Forja que se formaram quase vinte anos depois, como a presença de atores semialfabetizados, que necessitavam de um apoio maior para consecução das leituras e para que decorassem os textos, mas igualmente como relatada nas experiências do Forja, a realização na cena não indicava ter havido esta dificuldade de alfabetização e que ela tivesse de alguma forma comprometido a interpretação do ator, pelo contrário, o intérprete se construía de forma elogiosa.¹⁸³

Além desta montagem, o repertório trabalhado pelo grupo foi essencialmente aquele do CPC e do Arena, mas houve também a realização de dramaturgia própria dos integrantes de Santo André, como *O berço de Suzana* de Jurandir Alécio, migrante nordestino, cuja montagem foi encenada na cidade com a direção de Augusto Boal. O CPC de Santo André assumiu características muito parecidas com os modos de produção e fruição do Forja, que não limitando-se a apresentar apenas no Sindicato, e circulou também por pátios de igrejas, outros sindicatos, praças e escolas.

Outra similaridade com os processos do grupo Forja foi uma certa aversão face à presença burguesa não operária, estudantil e intelectual no CPC, mesmo quando estes eram dos quadros do PCB, tudo muito ligado à questão dos reformistas e ortodoxos após o processo de queda do culto à figura de Stalin. Independente de contextos históricos díspares, o Forja também passou por processos de criticidade interna sobre a

¹⁸² “Se alguns agrupamentos recusaram o PT, como o PCB, MR-8 e PC do B, alguns grupos de extrema-esquerda preferiram inserir seus militantes, em regra geral provenientes do meio estudantil e do funcionalismo público, para influenciar as assembleias do sindicato dos metalúrgicos, algo que se tornou prática habitual, sendo que alguns deles foram “proletarizados”, e, depois, se tornaram sindicalistas, embora tivessem desde cedo sua origem reconhecida pelos dirigentes operários. Um local de intervenção era o curso de Madureza do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Quando Lula descobriu que aquilo era um aparelho de esquerda, resolveu fechá-lo.” SECCO, Lincoln. *Formação* (1978-1983). In: SECCO, Lincoln. **História do PT**. 4º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p 49.

¹⁸³ CAMACHO, Thimoteo. *O Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. In: CAMACHO, Thimoteo. **cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André**. Fundo de cultura do Município de Santo André; 1999. p. 128.

permanência ou não em seu quadro de integrantes pessoas que não eram metalúrgicas e foram oriundas dos ambientes estudantis e intelectuais.¹⁸⁴

Camacho aponta que talvez a facilidade de montar o Centro Popular de Cultura em Santo André contrastou com a dificuldade de criar este centro na cidade de São Paulo, talvez por conta do racha com o Teatro de Arena. A característica aparentemente autônoma em relação aos outros CPCs proporcionou uma trajetória curta, porém consolidada na cidade. O CPC de Santo André, assim como todos os outros espalhados pelo país, encerrou-se em 1964 com o golpe militar.

Em 1962 foi publicado na jornal *Movimento* um artigo de Carlos Estevam Martins com o título: *Por uma arte popular revolucionária*. Chamada de manifesto, anti-projeto e também mais parecida com uma “carta de intenções”, tal escrito gerou mais controvérsias do que acordos sobre a prática do que o CPC fazia ou deveria fazer e representar. A ideia era circunscrever a arte numa perspectiva nacional-popular: “cabia aos artistas e intelectuais escolherem uma entre três alternativas propostas pelo anteprojeto do CPC: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária”.¹⁸⁵ O recorte de ação cultural popular é similar ao apregoado por Gramsci, a partir de moral e ética popular que suscita suportes de entendimento sobre a ação artística e sua responsabilidade social e política na perspectiva nacional-popular.¹⁸⁶

Para Martins a literatura, o teatro e outras artes são conformadas em três formas: uma delas é condicionada aquilo que condiz com a opressão imperialista; a segunda é oriunda de um inconformismo e está presente em grupos de produção política, mas estes não conseguem radicalizar nas suas formas e meios de produção, como o caso do Teatro de Arena, e por fim não alçam o verdadeiro objetivo político contra o qual se inconforma; e a terceira é a salvação e o caminho da prática essencialmente nacional-popular que está na atitude revolucionária. E, para tal, o expediente de arte revolucionária precisa entender que a evolução da forma compromete a elucidação

¹⁸⁴ Foram consultados os *Diários de Trabalho* de Maria Luiza da Costa, reafirmados por entrevista com a atriz realizada na sede da CUT em setembro de 2017.

¹⁸⁵ GARCIA, Miliandre. O CPC da UNE. In: GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958/1964)**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro). p. 32.

¹⁸⁶ “Gramsci afirma que existem uma religião e uma moral do povo, muito diversas daquelas organizadas pelos intelectuais da hierarquia eclesiástica e da classe dominante, fazendo com que existam crenças e imperativos muito mais fortes, tenazes e eficientes do que os da religião e moral oficiais. Distingue-se três estratos: os fossilizados, que refletem condições de vida passada e que por isso são reacionários e conservadores; os inovadores e progressistas, determinados espontaneamente pelas condições atuais de vida e, finalmente, aqueles que estão em contradição com a religião e moral vigentes. São estes a quem devem mais interessar a quem se ocupa com o nacional-popular”. Seminário I: primeiro semestre de 1980. In: CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 42. (Coleção o nacional e o popular na cultura brasileira). p.15.

popular sobre o seu processo revolucionário: será preciso estabelecer freios para criações estéticas subjetivas diante de um bem maior, que foi da necessidade da revolução socialista através da cultura. Assim, didatismo teria de ser de primeira importância, renegando a invenção e experimentação artística. Segundo Miliandre Garcia, conseqüentemente haveria de ter uma tutela do povo pelo criador artístico na apresentação de sua arte popular revolucionária como formação e engajamento político. Considerando que haveria então uma tutela, um artista que conhecia os modos e meios de produção e de como funciona a sociedade, na decorrência disso considerava-se que a arte popular revolucionária seria maior do que a arte burguesa ou inconformista, porque conseguia concretizar seus objetivos de mobilização e conscientização.

A carta de intenções foi contrastada com divergências dentro do próprio CPC, como o caso do artigo de Vianinha *Do arena ao CPC*, que discorreu sobre a não existência de um limite concreto entre arte burguesa e arte revolucionária, pois ambas partiam de objetivos específicos de ação, cabendo ao artista escolher os caminhos e propósitos que pretenda levar à sua criação.¹⁸⁷ Houve, segundo Garcia, um processo constante de avaliação sobre a prática estética, principalmente pela ideia de que existia um agente que criava a produção artística e outro, passivo, o povo, que consumia os ensinamentos e a dialética apresentada. Tal pensamento mostrou-se um equívoco ao partilhar a diferença entre as duas partes que compõe a fruição artística, atingindo um processo de construção e pensamento de que era ideal que tanto o povo quanto o artista fossem criadores de sua própria arte, subjetividade e sublevação.

No processo de construção de sua atividade política, o CPC teve como objetivo uma “frente única e no apoio de organizações estudantis, operárias e camponesas, que ajudariam a transformar as estruturas socioeconômicas e as relações de poder do país, tinha como componente a conscientização política, a mudança social, e por fim, a libertação do povo brasileiro”.¹⁸⁸ Cultura popular como agente e reagente em ressignificar as estruturas brasileiras pelo seu reconhecimento e alçar ao processo revolucionário. Houve outras acepções sobre a constituição do projeto do CPC, em constante transformação, realinhamento e desenvolvimento, que, além das propostas artísticas e aberturas de centros pelo país, também se preocupavam em elaborar pensamentos em artigos e escritos, como o livro *Cultura posta em questão* de Ferreira Gullar. Assim, a carta de intenções ou anteprojeto era uma proposta que, se foi pensada como síntese, integrou apenas uma parte do pensamento e ainda alinhado com a

¹⁸⁷ Ibidem. p. 34.

¹⁸⁸ Ibidem. p. 54.

produção de um de seus integrantes, então aliá-la à ideia de síntese gerou um problema analítico que comprometeu a própria ideia de objetivos do CPC à época.

Marcos Napolitano reforça que o CPC foi frágil em atingir as massas, mas se mostrou extremamente eficiente em dialogar com o meio estudantil. As experiências populares de encontro com um público de massa se configuraram mais uma dificuldade e precariedade do que essencialmente uma tomada de ação bem resolvida e pensada. O desejo foi de atingir a população pelos meios de comunicação de forma ampla, é claro, sem cair nas armadilhas do mercado, e as ações se verticalizaram com dois focos de trabalho: o primeiro no meio intelectual, e segundo o autor foi realizado essencialmente no meio estudantil; e o segundo seria a construção de ações culturais de politização das massas.¹⁸⁹

Chauí é uma das pessoas que critica o CPC por buscar ser uma célula de tutela do pensamento de povo brasileiro, altamente autoritária e sectária sob o verniz de popular. Para ela o artista do CPC, reconhecendo sua identidade originária de um substrato burguês, abdica de seus privilégios, e constrói uma arte com a missão de conscientizar o povo que tem como objetivo a sublevação contra o capitalismo e imperialismo. Assim, ao mesmo tempo que reconhece o povo como a saída da luta antiburguesa, o desqualifica e o despreza porque está na busca do “povo essencial”.¹⁹⁰ Sobre esta perspectiva vinda do CPC, pondera Tin Urbinatti:

A diferença do CPC pro Forja é que o CPC era um conjunto de pessoas de classe média, universitárias, que iam à periferia, iam aos sindicatos, mostrar para o operário como é que deveria ser a luta, dar instrumentos da reflexão da realidade brasileira daquela década de 60. Final de 1950/1960. E o Forja não era isso. Era o operário mesmo fazendo teatro para os operários, levar grupos de operários que fazem uma reflexão sobre arte, teatro, estética mediante o cenário histórico político econômico. [...] o operário falando com o operário, o operário fazendo arte, fazendo construção estética e debatendo com o outro.¹⁹¹

A análise de Urbinatti - como a de Chauí - pode até ser considerada controversa, mas foi muito do que se pensou sobre o CPC nos anos posteriores. Até porque, com a invasão nos CPCs pelo país na ditadura, sua dissolução e apagamento sistemático oficial de suas práticas, não houve tempo de equacionar suas dicotomias e contradições. E

¹⁸⁹ NAPOLITANO, Marcos. Dilemas da arte engajada na busca de um público. In: NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 114.

¹⁹⁰ CHAUI, Marilena. Seminário II: segundo semestre de 1980 – Considerações sobre alguns Cadernos do Povo Brasileiro e o Manifesto do CPC. In: CHAUI, Marilena. **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 42. (Coleção o nacional e o popular na cultura brasileira). p. 91.

¹⁹¹ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13 de fevereiro de 2017.

assim pairou o fantasma dirigista do CPC, inclusive com o advento cultural da nova esquerda.

Aliando os mais diversos espectros progressistas no fim dos anos 1970, deste a esquerda católica a intelectuais socialistas e não nacionalistas, “o nacional-popular tornou-se objeto de suspeita para o conjunto da nova esquerda, pois implicava uma visão político-cultural que corroborava a aliança de classes com setores da elite, estratégia que teria conduzido ao desastre de 1964”.¹⁹² A nova esquerda apostou na ideia de construção pela base de uma cultura popular, contudo queriam se afastar dos conceitos de povo e nação. Além da contracultura e da ação clandestina ligada ao PCB, este novo olhar fundamentou a criação popular, comunitária e operária.

A cultura popular aliada ao comunitarismo ficou muito forte na entrada dos anos 1980. Buscou estar apartada do mercado da arte e do entretenimento, e construiu o ideal de reconhecimento da capacidade do próprio povo em criar arte sem necessariamente um artista lhe mostrar os caminhos. Ou seja, a própria subjetividade popular e comunitária seria capaz de criar os seus discursos poéticos, estéticos, políticos e éticos para sua comunidade e classe, proporcionando assim o protagonismo do povo no processo cultural e social:

Na “nova esquerda”, da época, nota-se o mesmo olhar generoso e esperançoso sobre a comunidade popular – materializada no bairro, na favela, na vizinhança, na festa, no mutirão, na família operária – como fonte de inspiração e exemplo efetivo da nova democracia a ser construída. Sem dúvida, o vigor dos novos movimentos sociais e o protagonismo do sujeito popular a partir do final dos anos 1970 estão na base dessa perspectiva, e não seria exagerado se perguntar se ela resistiu ao tempo e à modernização brutal da sociedade brasileira. [...]. O princípio central do “comunitarismo” é a crença na autoformação da consciência popular pela experiência comunitária e histórica, entendida como um campo de interação de pessoas e sujeitos concretos, moldados na sua experiência de mundo.¹⁹³

Este foi o contexto social, político e cultural que o Forja viveu no início dos anos 1980. Foi nesse território que o Forja se inseriu, e a partir daqui que começou o Grupo, com uma crítica dura ao frentismo popular e diante da nova esquerda apontada por Napolitano. Mas é precisamente nas esquetes e peças de rua que veremos

¹⁹² NAPOLITANO, Marcos. A questão cultural e as linhagens político-ideológicas da oposição e da resistência. In: NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)** – ensaio histórico. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017. p. 52.

¹⁹³ Ibidem. p. 326.

formatadas estas premissas ligadas ao teatro comunitário, popular, e incrivelmente inspirado no agitprop.

4.2 Peças de rua do Forja: espetáculos e contextos históricos

As esquetes ou peças de rua do Grupo Forja foram trabalhos realizados com características diferentes das peças de palco. Vinham a partir da emergência de temas ligados à conjuntura brasileira, principalmente a sindical, e estavam aliadas essencialmente à campanha salarial da entidade, que acontecia no primeiro semestre de cada ano entre de fevereiro e março, período em que os dissídios deveriam ser estipulados. Assim, o processo de pesquisa das peças iniciava-se no ano anterior, em meados de outubro, novembro e no máximo dezembro, para ser levantado como material cênico a ser apresentado antes das assembleias da classe pelas cidades do ABC. Mas entre todas elas, há uma que foge a esta organização, que é A greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional.

A categoria, que havia se fortalecido após as grandes greves de 1978 e 1979, buscou ousar e ocupar de forma mais veemente a luta pela campanha salarial de 1980. Se a movimentação dos anos anteriores reacendeu a chama da mobilização política e social tendo como um dos epicentros no Brasil o ABC com os Sindicatos dos metalúrgicos, o governo ditatorial, mesmo em crise, se preparou para que não houvesse um movimento maior do que nos anos anteriores e endureceu as resistências e ataques aos trabalhadores. Foi uma luta contra “um novo Palmares”.

Entre as estratégias dos operários e os diretores sindicais, que temiam uma intervenção na entidade a exemplo do ano anterior, foi organizado um comando de greve caso a direção além de deposta também fosse presa na ocasião. Um número de 45 multiplicadores centrais ligados a mais 400 outros multiplicadores descentralizados foram responsáveis em dar capilaridade às decisões do comando de greve e organizar as mobilizações setoriais em espaços como comunidades de bairro, igrejas, bares, centros comunitários e o FG, que, aliás, foi um espaço aglutinador importante para a categoria na campanha daquele ano.¹⁹⁴ A petulância do trabalhador organizado apareceu com cara e forma: nas *Tribunas* e no *Suplemento* as frases que compunham as mobilizações juntamente com os personagens clássicos João Ferrador e Sombra foram “tá chegando a hora da onça beber água!” ou “chegou a hora! Vamos matar a nossa sede!”. Vários

¹⁹⁴ BRAGA, Ruy. O sorriso dos explorados. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do Trabalho). p 169.

adesivos desta campanha foram distribuídos, com o João Ferrador segurando uma onça de frente a uma tigela d'água. O enfrentamento era claro e o sindicato, como bicho, iria para cima dos patrões a todo custo.¹⁹⁵

As mobilizações dos trabalhadores buscaram não apenas o dissídio anual que indicava o valor de 15% acima do INPC. Diversificaram a pauta e buscaram transformar a fábrica em espaço de luta, e na reivindicação estavam também presentes o aumento do piso salarial, reajuste trimestral, garantias sindicais e do emprego, jornada de 40 horas e fim da hora extra.¹⁹⁶ Sobre esta última, durante a operação tartaruga, é curioso apontar chamadas do suplemento da *Tribuna Metalúrgica* apontada por Paranhos:

Operação marcha lenta; Companheiro, troca a hora extra por um curso no sindicato; Nenhuma peça produzida a mais!; Quanto mais o companheiro produzir, melhor será para o patrão e menor chance nós teremos para conquistar nossas reivindicações; Orelhudo, não faça hora extra. Pois não é justo você ganhar um pouco mais às custas do desemprego do seu companheiro; Fiesp pede fim da operação tartaruga.¹⁹⁷

No dia 16 de março de 1980 foi chamada uma grande assembleia que decidiui que a greve se iniciaria no dia 1º de abril caso as reivindicações do sindicato não fossem atendidas. Como era de se esperar, no dia 1º não haviam chegado a um acordo e a greve estourou. O personagem João Ferrador orientou através do *Suplemento* quais seriam os passos que o trabalhador, organizado, deveria seguir a partir do comando de greve.

Curiosas as indicações, pois são estratégias de luta organizada, pedindo aos trabalhadores para não irem às portas das fábricas; buscar se informarem sobre o decurso da greve seguindo até a sede do Sindicato e ler os seus boletins; não acreditar nos jornais impressos e na mídia televisiva que insistiam em dizer que a greve já fracassara; economia de gastos pessoais, estimulando a que o operário “Faça seu próprio Fundo de Greve”; conversa com a família; e comportamental, sugerindo que os trabalhadores evitassem usar bebidas alcoólicas para manter a serenidade para este momento de tensão.¹⁹⁸

¹⁹⁵ Panfleto campanha salarial de 1980. **Abc de luta**. Disponível em: <<http://bit.ly/2TT6Jz8>>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

¹⁹⁶ PARANHOS, Kátia Rodrigues. João Ferrador vai ao paraíso? In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**: O discurso sindical dos metalúrgicos. 2ªed. São Paulo: Unicamp, 2001. p. 169.

¹⁹⁷ Ibidem. p. 171.

¹⁹⁸ Ibidem. p. 172.

A Federação Paulista das Indústrias não demorou e logo pediu junto ao TRT que fosse decretada a greve como ilegal. O TRT no primeiro momento se julgou incapaz de decidir, fez uma proposta aos metalúrgicos que não foi aceita, e posteriormente, pressionado, decretou em 15 de abril a ilegalidade da greve. Dia 18 os sindicatos estavam sob intervenção federal e já no dia 20 de abril os dirigentes foram presos. E segue o fio das repressões com a proibição de manifestações no paço municipal e no estádio da vila euclides em São Bernardo do Campo.

Como ato catártico deste movimento, os trabalhadores convocaram um grande ato pelo apoio à greve, à libertação dos dirigentes sindicais e ao fim da intervenção sindical no dia 1º de maio de 1980 no paço municipal de São Bernardo do Campo. Com a presença de mais de 200 mil pessoas, esta assembleia se tornou uma das maiores batalhas durante as greves do Sindicato, com uma força policial que tentou a todo custo impedir sob bombas de gás e prisões que a assembleia fosse realizada. Diante do impasse e do grande número de pessoas presentes, o governo recuou e permitiu que os trabalhadores se reunissem no estádio, sendo a caminhada um dos atos mais bonitos e resistentes do processo. Este momento foi eternizado por duas produções cinematográficas: *Linha de montagem* de Renato Tapajós – que ainda fazia parte como colaborador cultural do sindicato – e *ABC da greve* de Leon Hirzman, que no ano de 1980 estava filmando a adaptação da peça *Eles não usam black tie* de Guarnieri e, com os meios de produção em mãos por circunstância do filme, decidiu paralelamente registrar o processo grevista que eclodia no ABC.¹⁹⁹

Há uma série de adaptações da dramaturgia para o roteiro do filme *Eles não usam black tie* que exaltam a experiência grevista no ABC, quando, por exemplo, o personagem Otávio, militante grevista, discute com Sartini, um outro militante porém mais radical. A discussão, realizada numa pista de bocha, é iniciada por Otávio por conta de um indicativo de greve que Sartini mobilizou, e que Otávio e Bráulio acharam prematuro. Sartini insiste que os piquetes irão paralisar a fábrica e então Otávio retruca: “Tá pensando o quê Sartini, que nós estamos onde heim? Em São Bernardo? Nós não estamos organizados assim não!”.

Mas deixando de lado por um momento a euforia e a representação que esta greve nos trouxe 40 anos depois, a realidade é que, após 41 dias a classe operária

¹⁹⁹ Sobre estas referências, ver: **Linha de montagem**. Direção de Eduardo Tapajós. Tapiri Cinematográfica., 1982. (90min.), DVD, son. Color. **ABC da greve**. Direção de Leon Hirzman. Produzido por Uli Bruhn, 1990. (1h15min), son, color; **Eles não usam black tie**. Direção de Leon Hirzman. Embrafilme, 1981. (2hrs), son, color.

desgastada com a greve decidiu encerrá-la. Os dirigentes são enquadrados na Lei de Segurança Nacional (LSN) e o sindicato permaneceu sob intervenção. Os operários não conseguiram nenhuma negociação com a classe patronal, a não ser a proposta inicial de 7% trazida pela FIESP, restando um saldo da campanha de 1980 substancialmente político, sem nenhuma perspectiva de melhora das condições de trabalho.

Quando a campanha salarial e a greve se consumaram, o Forja já havia estreado o seu primeiro trabalho *Pensão liberdade* no dia 09 de março de 1980. Eram ainda uma pequena célula dentro do sindicato sem muita unidade. Na verdade, a diretoria sindical não entendia muito o que significava um coletivo artístico ser sediado pela entidade. O Grupo teve por ocasião da greve dificuldade de continuar com o trabalho de apresentação do espetáculo porque a conjuntura de intervenção afetaram diretamente a produção e os encontros do Forja. As dificuldades estavam também em continuar porque neste momento os atores se juntaram à força do FG para o recolhimento dos alimentos e prestação com esta entidade, agora reconhecida como a legítima sede dos Metalúrgicos de São Bernardo. Operários perseguidos, incertezas, preocupações: o Grupo Forja estava paralisado. Durante a greve foi possível encontrar nos *diários* de Maria Luiza Costa alguns registros sobre este período, folhas e folhas vazias, e uma anotação solta que aparecia entre as páginas:

Houve uma reunião durante o período de greve. Deveria ser discutido o problema das apresentações nos bairros no período de greve. Porém, devido à própria situação dos atores – alguns ajudando no FG, outros no comando – isso não foi discutido. Aliado a isso, a própria falta de concentração do pessoal na discussão, acredito que em virtude da própria situação.²⁰⁰

É importante ressaltar para compreensão que duas das pessoas que participaram do grupo, Expedito Soares e Augusto Portugal, estavam ligados diretamente ao comando de greve. O primeiro no comando, e o segundo como um dos integrantes da Associação Cultural e Beneficente de São Bernardo do Campo e Diadema – Fundo de Greve (FG). Quando o grupo volta a se encontrar no dia 18 de maio de 1980 – após o fim da greve – as anotações se referem a voltar a circular com o espetáculo *Pensão liberdade*, mas também fazem uma espécie de avaliação do quanto a greve afetou os integrantes do grupo, desde a dificuldade de pensar como seguiriam em relação a espaço e continuidade, e também o que significava trabalho de teatro, cultura e o trabalho político que o grupo deveria ou não desenvolver. Foi uma forma de assimilar as

²⁰⁰ *Diários de trabalho* de Maria Luiza da Costa. CADERNO 2, LXXVI.

narrativas pessoais de cada integrante sobre o acontecimento e como aquilo os ligavam dentro da proposta do Forja. Começava a se encontrar uma unidade para pensar numa ação em concomitância com a greve de 1980, mesmo que tardia.

Pode ser uma coincidência de registro, mas a partir daí começam a aparecer escritas maiores de militância do coletivo junto ao sindicato e a diretoria no FG em paralelo enquanto pensavam e articulavam a agenda de apresentação de Pensão. A ideia de um trabalho mais imediato já havia aparecido em algumas reuniões anteriores à estreia, principalmente quando o grupo e alguns de seus integrantes realizaram reuniões com a diretoria antes da intervenção sindical. Ainda em 15 de fevereiro, antes da estreia da peça, relata-se uma reunião de integrantes do Grupo com a diretoria sobre as funções e necessidades do Forja. Entre a autonomia de trabalho artístico, possíveis ameaças veladas de interrupção do trabalho cultural pela decisão da direção sindical e a discussão sobre a presença de atores e atrizes não metalúrgicos, aparece como linha de trabalho possível o desenvolvimento de peças mais elaboradas e o desenvolvimento de esquetes urgentes e mais imediatas. E assim estava nascendo o primeiro trabalho de rua do Forja.

A Lei de Segurança Nacional foi reconhecida como a grande questão a ser discutida pelos trabalhadores nessa esquete. Tratava-se do instrumento da ditadura militar que dava amplos poderes de se controlar a movimentação dos trabalhadores. Por ela a greve foi considerada ilegal, teve os seus dirigentes sindicais presos, enquadrados na lei e, portanto, não puderam reassumir os cargos no sindicato, precisando ser criada uma diretoria reconhecida, mas paralela.

Em A Greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional atores e atrizes entram no espaço em conjunto com o público e dançam frevo. Aos poucos, abrem uma roda para o espaço da peça, delimitando-a com uma “corda de isolamento”, mas não fazem isso sozinhos, vão pedindo ajuda ao público para fazerem juntos. Entra um ator, ele está com um boneco similar ao boneco de Judas que é malhado na páscoa, e nesse boneco se lê as iniciais da lei: LSN. Os atores cantam uma música com frases e estrofes curtas, atacando o interventor como inimigo, em contraponto à força dos trabalhadores organizados. Um líder sobe em um palanque, pega o microfone e discursa como se fosse um dirigente sindical. Essencialmente discursa sobre os parâmetros da campanha sindical de 1978, 1979 e 1980. Um militar sobe ao palanque, toma o microfone e “o sindicato”. Ele chama vários soldados que prendem o líder. Chega um homem de terno: é o interventor. O militar, com o boneco da LSN em mãos, entrega “o sindicato” para o interventor pelas mãos dos soldados, e lê artigos da Lei de Segurança

Nacional. Não se trata dos artigos reais, mas a modificação destas leis para o que elas realmente representariam para o povo. Os atores – convocando a público – vão as palavras do militar. Num instante, um operário toma o microfone e rebate o enquadramento da lei, que é violenta diante das necessidades de luta dos trabalhadores. Atores que estão no meio da plateia gritam em apoio à fala do operário e incitam o público a fazer o mesmo. Alguns jograis são estimulados pelos atores contra a LSN. A polícia intervém nos atores e na plateia, fazendo alusão de suas constantes violências, mas de forma paródica, molhando as pessoas com bisnagas de carnaval ou usando latas que contêm talco, na busca de mimetizar fumaça de bombas. Os jograis, no entanto, continuam sendo entoados pelos atores e convoca-se a plateia para continuar também, pedindo que ela resista à truculência encenada. A corda que estava aberta e circundava o espaço cênico vai se juntando pelas mãos dos atores, e no centro estão os soldados que são amarrados. Um ator vai até uma grade onde se encontra o líder preso e a retira. Outro ator resgata “o Sindicato” das mãos do interventor e o devolve ao líder. Outro ator discursa sobre as ameaças do governo para os trabalhadores e a população em termos gerais, e que por trás das justificativas de todas estas ações estão as atividades enquadradas na Lei de Segurança Nacional, e mostra o boneco com as iniciais LSN. Pergunta por fim ao público o que fazer com a lei. Neste momento, os atores pedem para jogar o boneco no meio do público. Faz-se então uma votação para saber quem é a favor e quem é contra a lei. Os atores não votam inicialmente, e esperam a resposta do público. A votação é repetida, então, os atores votam juntos. O boneco é jogado ao público, e um jogral é convocado contra a lei de segurança. O fim da peça é, portanto, o encaminhamento da assembleia da campanha salarial.²⁰¹

Entre o fim da greve de 1981, a reestruturação do grupo na sede do FG devido a intervenção federal e o início do processo de montagem deste trabalho não conseguimos ser muito precisos, mas sabemos que o texto foi finalizado entre fim de 1980 e janeiro de 1981, estreando no dia 17 de fevereiro na cidade de São Bernardo do Campo.

A peça foi a primeira experiência do grupo com o trabalho ligado diretamente às campanhas de rua do sindicato. Antes da assembleia e da apresentação do espetáculo, o grupo Forja saía no bairro em ruas próximas para, por meio do cortejo, convocar a população a estar presente nas assembleias. Isso fica claro no documentário do Grupo Forja que apresenta imagens da chegada do grupo no estádio enquanto a presença ainda

²⁰¹ URBINATTI, Tin. Pesadelo. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 407.

é muito pequena, e também por registros de infiltrados do DEOPS nas atividades da diretoria cassada:

Por volta das 17:30 hrs chegou ao local de reunião o ex-diretor Manuel Anísio Gomes no sedan VW azul chapa MZ-3129. Juntamente com alguns elementos do bairro, providenciou a instalação de luminárias no palanque, utilizando-se de fios e lâmpadas trazidas por um dos elementos. Foi usada a força elétrica da EEPG do bairro. Com a instalação do sistema de som, trazido pelo furgão Mercedes Benz [...] foi dado início a uma sonoplastia de músicas, intercaladas com apelas à população no sentido de comparecerem à ‘grande assembleia com Lula e demais dirigentes cassados’. Foram usados fogos de artifício para reforçar a convocação.

Apesar de tudo isso, às 18:30hrs ainda era insignificante o nº de pessoal no local. Sendo necessário que o Grupo Forja saísse, como sempre faz, pelas cercanias chamando a população em geral.

Um fato inédito foi notado por ocasião da passeata do grupo. Por várias vezes deitaram-se no meio da rua, parando totalmente o trânsito, enquanto alguns componentes davam explicações aos motoristas do que se tratava. Apesar destas explicações, em algumas dessas paradas foi observado que alguns motoristas, principalmente dos coletivos, irritavam-se e jogavam seus veículos em cima dos baderneiros, sem chegar no entanto a machucar alguns.

[...]. Por volta de 19:30 hrs quando já estavam aglomeradas cerca de 500 pessoas, na maioria mulheres e crianças, o Grupo Forja deu início à apresentação da peça teatral A Greve de 80 e o Julgamento popular da Lei de Segurança Nacional.

Terminada a apresentação, foram iniciados os trabalhos [...] tendo como coordenador Manoel Anísio Gomes [...].²⁰²

Em trechos seguintes trazidos por Paranhos, os agentes infiltrados falam do sucesso de tais empreitadas graças ao Forja, quando conseguiram reunir uma média de 1300 pessoas para atividades em bairro, uma das maiores com estas características. Podemos perceber também que a atividade do Forja no Sindicato se evidencia pelo seu trabalho ligado diretamente à base, não se limitando somente à cena, pois sua atividade começava muito antes de a peça começar.

Talvez por isso que, com uma coragem reservada a poucos coletivos, o Forja desde sempre assumiu que A greve de 80, apesar do alcance diferente de Pensão e Pesadelo, possuía limites estéticos para o trabalho na rua. O espetáculo foi

²⁰² Documentos extraídos dos arquivos do DEOPS/SP. Pasta 20-C-44-16005 (“07-03-81 – Reunião de metalúrgicos promovida pela ex diretoria do Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo.”) Conferir também as pastas: 20.C.44.15002 (“Relatório da assembleia do bairro Pauliceia – 21-02-81”); 20 c-44-16002 (“Reunião de metalúrgicos na Praça São José – Baeta Neves – 08-03-81”); 20-c-44-16082 (“Portaria da VW – distribuição de panfletos – 13-03-81”). Arquivos do DEOPS – SP – Dossiê – Sindicato/São Bernardo. Cit op: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 228.

extremamente dependente das enunciações em microfone, que nem sempre funcionavam (consideremos o relato do DEOPS acima, que a luz que foi trazida à assembleia veio de uma escola da região: e se caso não tivessem conseguido?) e comprometeriam a apresentação, tal qual nos aparenta no documentário do Grupo. Além de o espaço cênico ser muito pequeno e limitado e estar dependente do palanque sob o qual se realizavam as falas dos dirigentes cassados. A partir daí que nasce a nova proposta estética do grupo: um teatro de imagens e evoluções cênicas, sem texto. Assim surge O Robô que virou Peão.

Durante o processo de pesquisa e de levantamento de temas para a campanha de 1982 junto aos trabalhadores, além de todas as reivindicações que se repetiam de anos anteriores, havia um novo fator: o medo do desemprego, não amparado somente pela demissão diante de acúmulo de excedente das indústrias, mas também pelo fato de que o trabalhador poderia perder o seu emprego em consequência da crescente automação das plantas fabris das fábricas e montadoras da região. Havia também o medo dos círculos de controle de qualidade (CCQ), que de alguma maneira pressionavam os operários a produzirem mais sob condições de exploração já conhecidas no chão de fábrica. Portanto, há toda uma nova tecnologia sendo implantada, não somente na robotização além da produção, mas também na administração dos processos produtivos.²⁰³

Os trabalhadores não foram contra o processo de robotização e automação, ao contrário, acreditavam que ele poderia vir para auxiliá-los nas suas atividades. Mas duas questões aparecem oferecendo perigo à classe: uma o fato de a tecnologia estar disponível para a classe detentora dos meios e modos de produção, no caso os empresários e o capitalismo, impedindo qualquer divisão dos recursos obtidos pela mais-valia para o operário, o que na prática era uma estratégia de maior enriquecimento das indústrias, e outra que o robô não entraria para desenvolver atividades em locais insalubres que poderiam colocar o trabalhador em risco, mas sim aceleraria o processo de produção, eliminando gastos e demitindo milhares de operários diante das novas tecnologias.

O primeiro passo a fazer com o trabalho seria desenvolver uma dramaturgia sem texto. Se pensarmos que toda a base de trabalho do Forja até Pesadelo se constituía na perspectiva de uma dramaturgia sendo criada e estudada em mesa, tratava-se de um desafio gigante do grupo, ao mesmo tempo em que se transformava em uma peça que

²⁰³ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Entre o céu e a terra. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**. O discurso sindical dos metalúrgicos. 2ªed. São Paulo: Unicamp, 2001. p. 228.

alterava a sua relação com a rua, a exemplo de A greve de 80, profundamente amparada no discurso da fala, mesmo em ambiente aberto. Sobre as mudanças entre A greve de 80 e o Robô que virou peão discorre Urbinatti:

Quais foram as lições que a gente tirou disso? Primeiro, quanto menos palavras tiver na rua, melhor, pra não depender de instrumental nenhum tecnológico. Ao mesmo tempo, quando você cria uma cena a partir da palavra, o diálogo, você tem que respeitar o que aquela palavra quer dizer. Então, do ponto de vista psíquico, aquilo tem um componente. Se você fica irritado, se você fica calmo, se você fica feliz... A percepção no olho humano, até vinte metros, você consegue identificar, a partir dali você não vê mais nada, a nuance se perde, você já não consegue mais identificar isso. Agora, você imagina, como você fazia isso num estádio de futebol, com trinta mil assistindo! Então, a gente usou um recurso. Tudo que fosse palavra a gente ia transmutar para imagens. Então é aí que nasce o Robô. Aí que a gente vai buscar o sombra que é uma figura do sindicato, o “patronildo”, e materializa isso na frente da cena, como o João Ferrador, que era a paixão de todo mundo. Só que ninguém nunca tinha visto o João Ferrador, só via no papel, no panfleto do sindicato. Quando o João Ferrador começa cumprimentar os caras, nossa! Criou uma arruação maluca. O “patronildo”, a quantidade de chute que o Jorjão levou na bunda era um negócio louco, porque os caras queriam pegar de porrada mesmo! Não falava nada, era só a presença física e a ação evidentemente no centro da roda da apresentação que mandava o recado, e em muitas das cenas de rua, aliás, quase em todos os espetáculos, o Robô, o Brasil S. A., Diretas, volver!, o público dava o texto, quer dizer, o público comentava coisas, xingava. Então esse foi um grande diferencial. Tirar a palavra da ação e pôr os símbolos de inconsciente coletivo ou de conhecimento mesmo do público.²⁰⁴

Outra novidade do trabalho foi a inclusão de personagens já conhecidos pela comunidade operária através das *tribunas metalúrgicas*, dos *suplementos da tribuna*, dos *boletins* do sindicato e do FG:

O João Ferrador apareceu na *Tribuna Metalúrgica* pela primeira vez em maio de 1972. Naquela época ele não passava de uma vinheta da coluna “bilhete do João Ferrador”, o que importava era o recado passado para as autoridades: presidentes, ministros da economia, do trabalho... Seu sobrenome vem dos primeiros metalúrgicos da região do ABC: os ferradores que trabalhavam nas diversas ferrarias da região fazendo ferraduras para montarias. Só a partir da greve de 1978 ele é adotado pela categoria como símbolo de suas lutas. Seus bilhetes, escritos pelo jornalista Antônio Carlos Félix Nunes, lhe davam personalidade. As vezes indignado, outras zangado, irônico,

²⁰⁴ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo, 03 de março de 2018.

sempre corajoso e fiel companheiro, Os metalúrgicos ostentavam orgulhosos o chaveiro João Ferrador pendurado no bolso.²⁰⁵

João Ferrador colecionou importância e irreverência no movimento operário, quando por exemplo, numa eleição forjada pela Volks que, ao tentar maquiar o processo reivindicado pelos operários para a criação da comissão de fábrica, decidiu criar uma “comissão de representante dos empregados”. Os operários foram contra, e numa votação de protesto e escárnio, elegeram João Ferrador para a comissão.²⁰⁶ João Ferrador foi desenhado por uma série de ilustradores em sua trajetória como a Laerte Coutinho, até ir desaparecendo aos poucos no fim dos anos 1980, quando não há mais personagens fixos nas representações, e sim operários diversos nas mais diversas situações.²⁰⁷

O Sombra aparece um pouco depois e cumpre uma outra função: é uma espécie de testemunha ocular dos processos de violência na fábrica. As acusações que chegavam no suplemento eram creditadas a ele e, além de ter uma figuração como persona assim como João Ferrador, muitas vezes as denúncias apareceram em escritos de meia página ou então em pequenos calhaus no suplemento. Muitas vezes as revelações do sombra chegavam no suplemento redigidas tal qual a denúncia do operário, o que rendeu algumas confusões, quando, por algum motivo, a reclamação era editada pelo jornalista da *Tribuna Metalúrgica* ou *suplemento* e quem havia escrito questionava o jornalista responsável do porquê havia feito a edição. Além destes dois, o Patronildo, que na verdade não era um personagem clássico do *Suplemento*, mas se identificava com o patrão com a clássica vestimenta de terno, gravata, cartola e charuto, usando óculos com armação em forma de cifrão, mimetizando o reconhecimento do universo popular operário dos empresários.

O roteiro dramático que é dividido em seis cenas conta a história de um robô que foi plantado na indústria pelo capital e o patrão, e que se no início se apresenta como ameaça, é ressignificado pelos operários, tornando-se um parceiro dos trabalhadores e auxiliando na melhoria de vida, de trabalho e na resistência contra a exploração.

A peça inicia-se já com a disposição em roda, desta vez de forma mais ampla possível, e ao centro há algo coberto por um lençol. Dispostos em forma de arena, há

²⁰⁵ Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. **Tribuna metalúrgica**: 20 anos ilustrada. São Bernardo do Campo: Gráfica Fundo de Greve, 1998. p. 39.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Intelectuais e operários face a face. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham**: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso: 22 jun. 2018. p. 200.

vários trabalhadores camponeses trabalhando com a terra em ações com objetos imaginados, mas fortalecendo e ampliando os movimentos para que sejam bem reconhecíveis ao público: arando, plantando, capinando, enfim. Chega um fazendeiro e expulsa os camponeses que, na tentativa de reagir, se deparam com capangas e então não há saída: é necessário deixar o campo.

No centro de cena uma placa conclama: há vagas na indústria. Os camponeses se aproximam e pedem emprego. Ao serem contratados, trocam de roupa rapidamente e por baixo já têm vestidos os macacões de fábrica. Uma bateria marca o ritmo do trabalho dos camponeses, agora operários, junto com João Ferrador. Adentra no espaço cênico o patrão com o “governo”, representado por um boneco de meio corpo carregado por um bastão, que veste terno e tem uma faixa presidencial. Ele apresenta a firma para o governo. Instiga, pela bateria, que o ritmo do trabalho aumente. Os trabalhadores seguem o ritmo da bateria e aceleram seus movimentos de trabalho, mas João Ferrador segue o ritmo anterior. Toda a ação é feita apenas pelos corpos dos atores, no máximo ferramentas de tamanho ampliado, como chaves fixas (a vulgarmente chamada chave-de-boca). Num instante, o patrão focaliza um dos trabalhadores. Sinaliza para a bateria pausar com um apito. Convoca o operário. Manda-o embora da fábrica apontando com a mão o que seria “o olho da rua”. Sinaliza para a bateria voltar. Os operários voltam a trabalhar. Novamente apita e pausa a bateria. Convoca outro operário. Repete a ação anterior.

No último sinal em que pede à bateria para cessar, encaminha-se até onde está o ator coberto por um tecido. O patrão desenvolve ações em frente ao monumento coberto com uma fita verde e amarela, como se estivesse discursando ao lado do boneco do governo, e então desvela: é um robô. Patrão e governo se cumprimentam, felizes. O patrão liga o robô e leva-o para dentro da fábrica, e ensina João Ferrador a operar o robô.

João Ferrador e os outros operários desligam o robô. Há uma conversa reservada entre os operários, como se estivessem combinando algo. Retiram o robô de dentro da indústria e o levam para fora, ao que se indica, para realizar uma pescaria de “companheiros”. Nessa ação os operários brincam com o robô, colocando objetos no anzol e sabotando a sua pescaria, uma ação bastante naturalizada da relação entre os operários dentro de fábrica, mimetizando assim uma interação mais amigável com o objeto. João Ferrador tem uma ideia: convoca os operários e confia algo a eles, sem fala, apenas com gestos, e todos reprogramam o robô. As chaves de boca aparecem

aqui novamente, só que juntamente com todos os operários que agem sobre a máquina. Um coração é colocado no peito dele. Então o levam novamente para a indústria.

Lá dentro, quando o patrão chega para verificar como está sendo realizado o trabalho, o robô pega o patrão e o segura, enquanto os trabalhadores chamam os operários que foram demitidos para reassumirem seus cargos na fábrica, e ao fim, todos os operários e o robô expulsam o patrão com o mesmo gesto que ele realizava: “olho da rua”. No palanque montado para a assembleia o sombra aparece. Durante o espetáculo, ele ficou colhendo histórias das empresas entre os operários e operárias presentes que assistiam, e agora lê tudo em voz alta e amplificada. Enfim, o espetáculo se encerra com o microfone sendo conduzido à direção responsável pela assembleia.²⁰⁸

Mais uma vez o Grupo Forja não apenas se empenha em participar do processo da campanha com o espetáculo mas também nas mobilizações, convocando a população para participar das setoriais que definiam em assembleia quais seriam os pontos para levar para a mesa de negociação e também na mobilização nas grandes assembleias. E como no ano anterior, nas ações do sindicato em bairros, no mesmo dia em que estiveram presentes em duas destas reuniões, uma pela manhã e outra pela noite, o Forja também foi fichado, não somente pela presença daquilo que anunciavam e apresentavam em cena, mas pela sua mobilização nos bairros convocando a população para participar da reunião. Expedito Soares Batista, que chegou a fazer parte do Grupo Forja bem no início, e que agora era presidente do PT do diretório da cidade de SBC, teve sua fala registrada em um destes autos do DEOPS quando ressalva:

[...] a pouca participação do público e disse que se não fosse o grupo Forja, provavelmente ali não teria a metade das pessoas presentes. Comentou sobre a pauta de reivindicações. [...]. “Não adianta [...] o trabalhador ter medo de fazer a greve. [...] companheiros, vamos partir para a luta e se não forem atendidas nossas reivindicações, se colocarem robôs nas fábricas, se mandarem algum companheiro para a rua ou fizerem alguma cafajestagem, tanto o governo quanto os patrões, teremos que usar a nossa arma: A GREVE”.²⁰⁹

Uma estratégia de pressão dos trabalhadores se conflagrou na chamada “greve pipoca”, que paralisou setores de uma mesma empresa só que não ao mesmo tempo e,

²⁰⁸ URBINATTI, Tin. Pesadelo. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 389.

²⁰⁹ Pastas 50-z-341-793 e 50-z-341-794 (“Confidencial – Reuniões do sindicato dos Metalúrgicos de S. B. do Campo – Campanha Salarial/82”). Consultei também as pastas 50-z-341-3676 e 50-z-341-3679 (“campanha Salarial/82”) ARQUIVOS DO DEOPS – SP – Dossiê – sindicato/São Bernardo. Cit op: PARANHOS, Kátia Rodrigues. Entre tensões e conflitos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham**: Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 227.

espalhada por outras empresas, confundia os empresários, dificultava identificar líderes e ainda comprometia a produção geral, pois um setor dependia do outro.²¹⁰ E após negociações, o sindicato aceitou o acordo em assembleia dia 15 de maio no Estádio da Vila Euclides. Mas independente desse acordo, talvez não casualmente, após a campanha salarial demissões em massa aconteceram nas montadoras do ABC como Mercedes Benz, Ford e Volkswagen. Os aparentes motivos foram tanto a automação quanto o agravamento da crise econômica, também tema da peça *Pesadelo*, que teve estreia no mesmo ano de *O robô*. *Pesadelo*, além de representar uma faceta do homem que não possuía consciência de classe, carregava o medo das demissões e discutia que no momento da necessidade do patrão, seja você chefe de seção ou peão, o facão passa e nem olha para trás.

Em 1983 o assessor do departamento cultural Tin Urbinatti, em parceria com integrantes do Grupo Forja, realizou no FG uma série de atividades no sindicato com festivais musicais, projeções de filmes, bingos e debates, e entre eles foi organizada a comemoração de aniversário de quatro anos do Grupo Forja com apresentações da peça de palco *Pesadelo*. Paralelamente, no período foi também realizado o III curso de formação sindical, que compreendeu doze semanas. Neste período Urbinatti já havia sido contratado como assessor responsável do departamento cultural do sindicato, enquanto Vandevaldo de Miranda o foi para a formação. Os assuntos desenvolvidos no curso foram:

Situação econômica e sindicato no Brasil 1964-1980”; “Crise econômica – Desemprego – FMI – nova política salarial – 1980-1983”; História da jornada de trabalho no Brasil”; “História da política salarial do Brasil”; “Estabilidade de emprego no Brasil e em outros países” e ‘Avaliação do curso – o que aprendemos – para quê? (seminário).²¹¹

Coincidência ou não, a discussão da recessão do país aliada aos processos de negociação do Brasil com o FMI já se desenhavam desde o fim do ano anterior, e a narrativa de Urbinatti é que no momento em que fizeram reuniões (entre novembro e dezembro de 1982) a direção sindical não havia ainda decidido ou pensado com calma qual seria a discussão da campanha salarial para 1983.

Quando começou o segundo semestre, o Brasil foi atingido por uma cascata de condicionantes no aspecto econômico mundial iniciado pelo México, e as linhas de

²¹⁰Idem. p. 211.

²¹¹ Idem. p. 305.

crédito aos países subdesenvolvidos começaram a cessar. O Brasil, que estava envolto em uma grande dívida externa, apelou aos Estados Unidos e ao FMI para conseguir apaziguá-las com os credores internacionais, porém ocorreram uma série de imposições do fundo para a obtenção deste crédito. As conduções posteriores culminaram em vários desajustes entre a estratégia brasileira de sanar a dívida e a sua real efetivação:

Entretempos, no Brasil, a condução do processo de entendimentos com o Fundo foi bastante errática e irregular: logo depois do descumprimento das metas acertadas no acordo de facilidades ampliadas (EFF) do início de 1983, nova missão do FMI veio ao Brasil para tentar convencer as autoridades brasileiras a desindexar a correção automática dos salários, além, obviamente, de estabelecer metas precisas para a redução da inflação.²¹²

A desorganização no governo foi percebida pelo povo brasileiro, principalmente através da recessão que atingiu diretamente todas as famílias. O assunto do momento vinha sendo a crise internacional e as imposições do FMI ao Brasil diante da grande dívida externa. E além dos meios de comunicação massificarem estas discussões, este era também o assunto entre operários. Mais um Agitprop começou a ser gerado.

Assim, o grupo se desloca de Greve de 80 e O robô, que trabalhavam com questões mais específicas da realidade sindical (apesar de a primeira esquete A greve de 80 discutir a LSN, o foco da encenação havia sido o enquadramento dos dirigentes no artigo 36 da lei).²¹³ A partir deste momento as peças de rua voltam-se para a conjuntura nacional. Surge Brasil S/A. E também com ela o discurso de que havia sido o Grupo Forja que antecipara a leitura de conjuntura da época, oferecendo assim a linha de trabalho para o sindicato para a campanha de 1983, inclusive com cenas do seu espetáculo sendo utilizadas como exemplos durante as discussões nas campanhas salariais.²¹⁴

²¹² Almeida, Paulo Roberto. **O Brasil e o FMI desde Breton Woods: 70 anos de história.** Revista Direito GV. São Paulo, V10 nº 2. Jul/dez. 2014. p. 481.

²¹³ Art. 36 - Incitar: I - à guerra ou à subversão da ordem político-social; II - à desobediência coletiva às leis; III - à animosidade entre as Forças Armadas ou entre estas e as classes sociais ou as instituições civis; IV - à luta pela violência entre as classes sociais; V - à paralisação de serviços públicos, ou atividades essenciais; VI - ao ódio ou à discriminação racial. Pena: reclusão, de 2 a 12 anos. Parágrafo único - Se, do incitamento, decorrer lesão corporal grave ou morte. Pena: reclusão, de 8 a 30 anos.

O enquadramento posterior dos dirigentes mesmo com o fim da greve continuou, e assim a luta pelo fim da Lei de Segurança Nacional foi não somente pela recuperação do sindicato, mas também pela anulação do processo de judicialização de Lula e dirigentes sindicais que, como conduziram a greve, foram acusados pelo artigo descrito. **Senado Federal.** Disponível Em: <<http://bit.ly/2WfVKY>>. Acesso em 02 de fevereiro de 2020.

²¹⁴ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja.** São Paulo: Hucitec, 2011. pp 49-50.

Brasil S/A, apesar de ter sido pensada para a rua, teve elaboração material um pouco maior do que as peças anteriores. Ela discutiu o entreguismo do país ao capital estrangeiro na impossibilidade de honrar as dívidas com o FMI e os credores internacionais. E a luta do povo frente aos governantes e aos credores para que o país não fosse “rifado” como consequência da dívida a ser quitada.

No início do espetáculo, havia cinco mastros enfileirados no centro da roda de encenação, que é bem ampla. Cada mastro desse receberá durante o espetáculo o mapa de uma das regiões do Brasil. Numa das laterais do círculo está algo coberto com um pano preto com as iniciais FMI. Entram atores e atrizes em evolução de danças populares características das regiões do país (Sudeste, Norte, Nordeste, Sul e Centro-Oeste). Enquanto dançam, colocam os mapas de cada região a que pertencem nos mastros. Tudo é muito esquemático, uma região entra por vez, até que todas estejam dispostas nos mastros no centro da roda.

Sai do meio do público o “Gordo”, que empunha uma máscara frente ao rosto: é o ministro da economia Delfim Netto. Ele é interpretado tanto por homens quanto por mulheres. Diante das bandeiras de cada região, sequencialmente vai tendo ideias e passa a convocar investidores estrangeiros, confidenciando-lhes um plano que não fica claro à plateia. Recebe dinheiro e em troca assina uma promissória. Os investidores externos são interpretados por atores que representam o americano, o japonês, o alemão, o inglês e o árabe. Em cada região, após o acerto com os credores internacionais, uma espécie de garantia é colocada em frente aos Estados como forma de convencer os credores: na região norte é colocada a placa com a palavra “transamazônica”; no Sudeste, “usina nuclear”; no Sul, “Itaipú”; e assim por diante. Entre estas ações, outros acontecimentos se desenvolvem concomitantemente: trabalhadores desenvolvendo ações de trabalho, tal qual em O robô; os credores tentando laçar os mastros dos estados em alusão a jogo de argolas de parque de diversões, e os trabalhadores retirando estas argolas num ato de resistência, enfim.

Os banqueiros, irritados por não conseguirem laçar com suas argolas os Estados do Brasil, pois foram impedidos pelos operários, seguem até o governo e o Gordo que, perdido, tenta tomar emprestado dinheiro dos próprios operários, apertando-lhe literalmente o cinto do figurino. Um operário furioso reage à ação do Gordo, mas um militar empunha contra sua cabeça uma metralhadora. Contrariado, com mãos ao alto, espera que o Gordo retire de seu bolso trocados para pagar os credores. Ele repete isso algumas vezes, mas os credores sinalizam: é pouco. Assim, sem saída, os credores apontam para o Monstro: o objeto que estava coberto com o pano preto com as iniciais

do FMI é desvelado, e de baixo dele sai um ator, um “satanás”, que também lhe nega o empréstimo. Desesperado, o Gordo acorre aos militares e ao governo e juntos têm uma “brilhante ideia”. Chamam os banqueiros, comunicam-lhes a ideia, que aceitam, e felizes vão até onde estão os mastros e cada qual começa a retirar seu Estado e levá-lo para si. Os trabalhadores não permitem, e a disputa começa a se aproximar das laterais da cena, rente ao público. Os trabalhadores lhes pedem ajuda para que não permitam aos credores levar os Estados. Tanto o governo quanto os militares tentam enganar o público, oferecendo-lhes revistas pornográficas como forma de dissuadi-los, o que dificilmente os trabalhadores mobilizados em assembleia aceitariam em um dia de apresentação. Caso os banqueiros e empresários consigam chegar até o centro com um destes Estados, deverão cantar em coro a música:

Eu te amo meu Brasil
Eu te amo
Ninguém segura a juventude do Brasil ²¹⁵

O canto é entoado algumas vezes até que a peça se encerre. ²¹⁶

O espetáculo estreia entre fevereiro e março de 1983. Não há muita recorrência sobre as impressões ou mobilizações deste espetáculo no movimento operário, apesar de os atores e atrizes guardarem um grande carinho por ele. Mas há duas intercorrências interessantes: a primeira é que, a partir deste trabalho, percebe-se que o Grupo Forja deixou de considerar o trabalho de rua como esquetes, passando a valorizá-las como peças teatrais para espaços abertos. A segunda é que esta obra tratou de uma demanda na perspectiva nacional e econômica de forma extremamente abrangente, e a partir daquele momento ficaram mais distantes dos temas desenvolvidos na pauta direta das campanhas salariais em relação ao tema dos espetáculos até 1985. Chegou se à conclusão de que o Grupo não poderia abandonar as pautas específicas do sindicato. Visando a reorganização de suas ações, o Grupo em comum acordo com a diretoria do sindicato, passou a trabalhar com intervenções chamadas de Teatro de seminário, que agiam na conscientização direta dos trabalhadores a partir de temas da ordem do dia, como hora extra, CIPA, entre outras, e eram desenvolvidas em espaços fechados no sindicato, como reuniões, grupos de trabalho, pequenas assembleias em locais fechados, etc.

²¹⁵ Dom. **Eu te amo meu Brasil!** São Paulo: Estúdios RCA: 1970.

²¹⁶ **Brasil S/A.** Dramaturgia. Texto datilografado. São Bernardo do Campo, fevereiro/março 1983.

Apesar de a recessão e a crise estarem em discussão diariamente, estes assuntos não estiveram ligados diretamente à campanha salarial, até porque a negociação não se dava com o governo e sim com os empresários - que têm o governo como a sua salvaguarda. Assim, incrivelmente, pelo menos é o que aponta a cronologia do centro de memória do SMABC, as pautas da negociação foram aceitas em boa parte pelas indústrias, e elas orbitaram essencialmente pela recuperação de perdas salariais por ocasião da inflação, luta por estabilidade, redução da jornada de trabalho, piso salarial com reajuste e representação sindical.

Houve então um acontecimento muito importante, esperado e programado pelo SMSBCD para o ano de 1983: a realização do seu IV Congresso na cidade de Piracicaba. Apesar de neste Congresso as teses sobre formação cultural e cultura sindical terem sido discutidas por um grupo de trabalho que tinham como integrantes atores e atrizes do Forja, que inclusive já foi citado nesse trabalho, não é esta a questão que gostaria de apontar. Diante do estouro da greve dos petroleiros em Paulínia, que teve como consequência a intervenção em seus sindicatos, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo aderiu à greve em solidariedade e, com a campanha salarial já realizada, seguiu a mesma consequência de seus solidarizados: sofreu intervenção em seu sindicato e a diretoria foi cassada. No mesmo ano, em agosto, durante a realização do Congresso Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT), ocorreu a fundação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), uma conquista para a categoria.

Assim, diante de duas realidades complexas, o enfraquecimento da economia em consequência da recessão oriunda do fracasso da proposta junto ao FMI e as intervenções sindicais do ano, com a criação de uma força política tamanha no país que foi a CUT dois anos após a criação do PT, e finalmente diante do descontentamento geral da população com a ditadura que em seus últimos momentos insistia em reeditar ações que remontavam a períodos sombrios dos anos 1960 e 1970, com o governo decretando estado de emergência pelo congresso barrar decretos de leis, a constatação foi que enquanto não houvesse abertura política de fato com eleições livres e democráticas, o fantasma do autoritarismo continuaria a conduzir o país.²¹⁷

Um dos elementos que fizeram com que o presidente João Baptista de Figueiredo perdesse o fiapo de prestígio que ainda possuía com a massa da população foi o episódio do Riocentro. Na noite do dia 30 de abril de 1981, dia que seria feito um

²¹⁷Contexto 1983. **Abc de luta**. Disponível em: <<http://bit.ly/2UchSdj>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2020.

grande show pelas comemorações do dia primeiro de maio, com mais de 30 artistas, uma bomba explodiu no colo de dois militares dentro de um puma estacionado nas proximidades do centro de convenções. O Sargento Guilherme Rosário morreu, e o motorista do carro, Wilson Machado, feriu-se, mas sobreviveu. É sabido que ações de setores violentos entre os militares foram responsáveis por uma série de ataques e atentados que tinham como propósito enfraquecer as tentativas de restabelecimento da democracia, ao mesmo tempo em que buscava assim responsabilizar setores da esquerda, como as guerrilhas. Este atentado, se lograsse, teria consequências terríveis: explodiria num espaço fechado com praticamente todas as saídas de emergência fechadas, deixando uma imensa quantidade de pessoas no escuro.

A versão oficial da investigação foi a de que os militares haviam entrado no carro com a bomba plantada pela guerrilha Vanguarda Popular Revolucionária, que já não existia há 10 anos. A resolução foi patética. Contudo, Figueiredo sustentou a veracidade da investigação.²¹⁸ Os episódios que se seguiram até o começo de 1984 no campo político do governo desacreditaram cada vez mais a representatividade do governo militar. A palavra de ordem foi Diretas já:

O auge da mobilização popular foi a campanha pelas eleições diretas, em 1984. As eleições estavam previstas para janeiro de 1985 e seriam feitas por um colégio eleitoral que incluía senadores, deputados federais e representantes das assembleias estaduais. Desta vez, as forças de oposição decidiram ir além do simples lançamento de um candidato que competisse simbolicamente com o candidato oficial. [...] A campanha das diretas foi, sem dúvida, a maior mobilização popular da história do país, se medida pelo número de pessoas que nas capitais e nas maiores cidades saíram as ruas.²¹⁹

Florestan Fernandes, em artigo publicado na Folha de São Paulo no dia 24 de abril de 1984, dias antes da votação, mescla uma avaliação de esperança sobre o quanto a emenda Dante de Oliveira carregava em si um elemento simbólico para o fim da ditadura, a análise da vocação revolucionária de um povo, e os reais interesses da classe política sob as suas legendas e sob as quais os partidos deveriam buscar o povo como medida. Não há como precisar se havia em Florestan uma real esperança de que a emenda saísse vitoriosa ou se era uma forma de conclamar a opinião pública e política

²¹⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. No caminho da democracia: a transição entre o poder civil e as ambiguidades e heranças da ditadura militar. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. pp. 481-482.

²¹⁹ CARVALHO, José Murilo de. Passo atrás, passo adiante (1964-1985). In: CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: O longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 192.

do país para que estes se sentissem pressionados em votar a favor.²²⁰ Fato é que é neste terreno que o Grupo Forja monta Diretas, volver!

O espetáculo é tragicômico, mistura elementos do requinte de crueldade do governo militar, como demonstrado na patética disputa pelo poder interno entre os militares, com a ridicularização do autoritarismo. Ao centro de uma roda, como nos outros espetáculos, encontra-se um palanque com uma cadeira giratória. Surge um homem de terno e gravata, com uma máscara de João Goulart. Ao seu lado, uma urna.

Utilizando uma grande caneta, Goulart começa a assinar um papel imaginário, mas é interrompido por uma marcha militar. Três militares retiram a faixa presidencial, a caneta e o tiram do palco. Tudo é acompanhado por “um gringo” que está abaixo do praticável. Dois destes militares (provavelmente alegorizando as duas tendências no exército brasileiro daquele momento: “linha dura” e “Sorbonne”, como eram chamadas) disputam a faixa presidencial para decidir o destino de quem será presidente, no par ou ímpar. Neste impasse, um dos militares aproveita-se do momento e pega a faixa e a caneta para si, e senta-se na cadeira presidencial. Sobre a urna, é colocado um grande tapete verde, impedindo que se veja o que se está por baixo dele. O militar-presidente recebe de um dos outros militares um “pacote/presente”, que fica com ele até o fim de seu mandato no praticável.

Entram operários pelo espaço cênico e começam a conversar. O presidente se levanta e assina um decreto invisível com a sua caneta. Soldados aparecem, conversam com o presidente, que indica que eles peguem uma placa de sinalização, como estas de trânsito “proibido”, que é um círculo com uma barra vermelha na transversal. Soldados seguem até os operários, depositam a placa no chão e os levam presos. Este sistema de dramaturgia esquemática segue depois com outros acontecimentos: deputado que tenta discursar, repórteres que vão sendo censurados, trabalhadores torturados, impedimento de realização de assembleias sindicais, como também a troca da presidência dos militares, que acontece mais duas vezes, sempre decidindo no par ou ímpar, e comemorando com uma champanhe junto ao “gringo” que tudo acompanha, tudo vê. Ao fim, trabalhadores, junto com um coro de mulheres, avançam sobre o último general empossado e, cantando, retiram as placas de proibição do espaço cênico.

O militar-presidente, pressionado, assina um último decreto. Soldados entram com bandeiras que representam alguns partidos (PDS, PMDB, PT, PTB E PDT) e entregam estas bandeiras a atores. Eles se distribuem entre a plateia perguntando a ela

²²⁰ FERNANDES, Florestan. O significado do dia 16 de abril. In: FERNANDES, Florestan. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001. p. 227.

se não teriam vontade de votar em eleições diretas. O único partido que não vai conversar com a população é o PDS. Os atores pegam a urna que estava coberta, colocam-na ao lado do militar e retiram o tapete. O militar sofre de convulsão ao ver a urna descoberta, abraça o pacote presente e morre. No pacote uma inscrição revelada só neste momento faz uma alusão à continuidade da ditadura: “2065”. O militar é colocado em um caixão e então seguem num cortejo fúnebre junto com a plateia até a frente onde encontra-se o palanque montado para a assembleia começar.²²¹

Um dos elementos interessantes que separam esta peça de Brasil S/A é que há indicativos de, além da percussão feita ao vivo por tambores, também existir a operação de sonoplastia mecânica, que indica na dramaturgia impressa suspense ou músicas inseridas de forma irônica por músicos colaboracionistas com o regime, como por exemplo a música a seguir:

Este é um país que vai pra frente
 O o o o o
 De uma gente amiga e tão contente
 O o o o o
 Este é um país que vai pra frente
 De um povo unido de grande valor
 É um país que canta trabalha e se agiganta
 É o Brasil do nosso amor²²²

Em contraponto com a música de propaganda da ditadura, uma das referências utilizadas na cena é também um hino marcante, o “Hino do movimento contra a Carestia”, uma paródia da canção popular “Peixe Vivo”:

Como pode um povo unido
 Viver nessa carestia
 Como pode um povo unido
 Viver nessa carestia

Como poderei viver
 Como poderei viver
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia

Como pode um operário
 Viver com esse salário
 Como pode um operário
 Viver com esse salário

²²¹ **Diretas, Volver!.** Dramaturgia. Texto datilografado. São Bernardo do Campo, 27 de janeiro de 1984.

²²² **Trabalho e Paz.** OS INCRÍVEIS. Trabalho e Paz. São Paulo: RCA Victor, 1976.

Como poderei viver
 Como poderei viver
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia

Como pode a criança
 Estudar sem comer nada
 Como pode a criança
 Estudar sem comer nada

Como poderei viver
 Como poderei viver
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia

E tá lá o meu patrão
 Aumentando a produção
 Ele só vive pensando
 Nessa tal de exportação

Como poderei viver
 Como poderei viver
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia
 Dia e noite, noite e dia
 Com a barriga vazia

A identificação de que a peça utilizava som mecânico conjuntamente com os cantos em cena se dá porque há na peça impressa datilografada marcações de pontos de operação de sonoplastia em aparelhos de deck de rolo, muito comuns até o fim dos anos 1980 em teatros.

Diretas, volver! teve sua escrita de roteiro finalizada em janeiro, estreando nas assembleias das campanhas salariais a partir de fevereiro e março de 1984.

Sobre as decorrências do processo de luta popular pelas diretas já, a emenda Dante de Oliveira foi votada pelos deputados no dia 26 de abril de madrugada, sob muita insegurança e apreensão no país. A cidade de Brasília estava sitiada, com decretos de Estado de emergência assinados para ela e outras cidades do entorno. E como já discorrido em capítulos anteriores, não passou pelo número de 22 votos, uma margem pequena. Pelas eleições indiretas via colégio eleitoral elegeu-se Tancredo Neves, que não assumiu por fatalidade de saúde, e seu vice José Sarney se tornou presidente do Brasil:

A Assembleia Constituinte instalou-se em 1º de fevereiro de 1987, e a constituição foi promulgada no ano seguinte, em 5 de outubro de 1988. O novo texto constitucional tinha a missão de encerrar a ditadura, o compromisso de assentar as bases para a afirmação da democracia no país, e uma dupla preocupação: criar instituições democráticas sólidas o bastante para suportar crises políticas e estabelecer garantias para o reconhecimento e exercício dos direitos e das liberdades dos brasileiros – não por acaso foi batizada de “Constituição Cidadã”. É a mais extensa Constituição Brasileira – tem 250 artigos principais, mais 98 artigos das disposições transitórias – e a que está em vigor até hoje. Além do próprio Ulysses Guimarães, sua redação pôs em cena um elenco notável de parlamentares: Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, José Serra, Lula, Mario Covas, Plínio de Arruda Sampaio. Também é a única que foi escrita no decorrer do mais democrático debate constitucional neste país.²²³

Aqui já se havia realizado o período de montagem de O boi constituinte, a relação tensa do Grupo Forja com o Sindicato e a sua retirada e fechamento de ciclo com a experiência sindical, como já foi abordado no primeiro capítulo. Agora dedico-me a pensar sobre como as formas de um teatro político e revolucionário toma as peças após Pensão liberdade e Pesadelo, e o quanto a autonomia e maturidade do Forja, em consonância com a maturidade e a construção da burocracia sindical, conduzem a este rompimento. E também como a experiência de rua do Grupo apresenta, ainda que de forma empírica, expedientes políticos similares aos maiores experimentos teatrais da Europa, América Latina e o Brasil: o agitprop e o teatro popular.

4.3 Teatro de rua e agitprop do Grupo Forja

Assim como já foi analisado, havia um preconceito com as práticas do CPC na reorganização da cultura no fim dos anos 1970 com a ascensão da “nova esquerda”. A nós, interessa discutir sobre o aspecto cultural. A resistência do Grupo Forja com as práticas do CPC não se limitavam apenas ao processo dos centros da UNE nos anos 1960. A refutação da ideia de uma arte tutelada permanecia ainda nos anos 1970, conforme nos narra Urbinatti:

Quando eu estava na ciências sociais, no grupo lá, vários caras do grupo, em períodos diferentes, porque eu fui de 73 a 78, todo ano entrava gente no grupo e o cara queria ir pra periferia. “Porque o povo, o operário...”. Eu falava “gente, nós estamos na universidade não estamos? Tem mais quatro anos pra ficar aqui. Como faz teatro

²²³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. No caminho da democracia: a transição entre o poder civil e as ambiguidades e heranças da ditadura militar. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. pp. 488.

com este povo, se a gente entender esta relação, vamos dar um salto na hora de chegar lá”. [...] “O CPC já fez isso. E hoje onde estão os caras do CPC? Arnaldo Jabor, José Serra, Zé Aníbal... Vamos ver se a gente consegue se constituir como força e aí a gente vai”. Aí tinha gente que discordava e ia lá. Aí quebrava a cara, ficava dois meses, voltava e sumia.²²⁴

Mas, apesar de negar a experiência Cepecista na sua ordem do dia, há uma série de formas e postulados do Grupo Forja que se assemelham à estética frentista. E se não há relação direta entre o agitprop desenvolvido ainda em experimentos do CPC, temos vários parâmetros para relacionar as peças de rua do Forja com a agitação e propaganda. Stédile e Villas Boas afirmam que, embora houvesse uma grande movimentação do agitprop na Europa antes da Segunda Guerra, a experiência brasileira tem influências essencialmente soviéticas, ligadas a dinâmicas de partidos de esquerda como o PCB, dentro de organizações como as ligas camponesas, Movimento Popular de Cultura (MPC) e CPC, apesar da autocrítica que muitas vezes aparecia como forma de pensar o dirigismo passível da ação partidária.²²⁵

Partindo deste pressuposto, vamos considerar, assim como fizemos no segundo capítulo acerca do pensamento de Szondi e Costa sobre a forma dramática, quais são as premissas de ação básicas do agitprop como conceito amplo, e a partir deste, ponderar as aproximações e distanciamentos com a dramaturgia e a ação direta do Forja a partir de A greve de 80. E apesar de tentar negá-la, como um filho que nega o pai, a prática está presente na sua espinha dorsal.

O pressuposto básico do agitprop encontra-se relação entre base e superestrutura, e a capacidade de articulação crítica desta. Fazer os caminhos entre uma e outra, descortinando a nebulosidade nos processos de produção e exploração da sociedade capitalista, pela busca - que não necessariamente é responsabilidade total do agitador - de reconhecer os problemas para evidenciá-los, modificá-los e transformá-los.

Considera-se que dois fatores sejam primordiais para a formação de um novo agitprop no Brasil. O primeiro é de que a tecnologia possibilitou a utilização de formas estéticas e mecânicas impensáveis no começo do século XX, e usá-las como meio contra hegemônico de disputa política e de narrativas seria estratégico para a conscientização dos processos políticos. Assim aconteceu com o departamento cultural

²²⁴ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13 de fevereiro de 2017.

²²⁵ Stédile, Miguel Enrique; VILLAS BOAS, Rafael. Agitação e propaganda no MST. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 36-37.

do Sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo, que possuía também uma potente criação audiovisual comandada durante muito tempo por figuras importantes ao movimento operário e de esquerda, como Renato Tapajós.

O segundo ponto importante será aliar as criações das peças de propaganda à agenda das lutas sociais e políticas do país, associando-se a instituições como movimentos de moradia ou sindicatos. Isso não é apenas uma forma de garantir o sucesso do trabalho, mas também uma forma de comprovar a sua eficiência como ferramenta de mobilização e luta. Assim, se Forja é um parceiro do Sindicato e tem esta base de trabalho já como estrutural, empiricamente sua ação na rua ficaram fortalecidas quando as obras criadas foram feitas essencialmente para as campanhas salariais anuais de 1981 a 1985.

A base do trabalho de um grupo de Agitprop se concretiza sobre três aspectos: a formação política do grupo que agita, identificada com “a ideologia de classe”, assim a importância de formação política do coletivo; perceber que a obra de agitação não tem um fim em si mesma e que seu objetivo é ampliar os horizontes ou servir de pretexto a reflexões que elucidem os processos políticos; e por fim seu trabalho essencial, que é o de estimular a consciência política da população.

Bernard Lupi analisou a forma de organização, os modos e meios de produção de coletivos agitpropistas. Para ele, a base mais importante para o surgimento do trabalho encontra-se na seleção de seu público: localização, classe, reconhecimento de problemas similares entre os agitadores e sua plateia, pois “eles vivem tudo da mesma forma a quem se dirigem”.²²⁶ Assim, o pressuposto do Forja já se iniciou com o encontro direto entre a forma e a sua recepção, considerando que o Forja, apesar de ter na história de sua composição atores e atrizes oriundos de outros universos como o intelectual e acadêmico (muito poucos!), a sua base constituiu-se em ser essencialmente operária, proletária e sindical. Essa talvez tenha sido uma das diferenças mais marcantes entre este grupo e grande parte do teatro amador de resistência paulista entre os anos 1970 e 1980, e talvez um dos poucos elementos que garantiram a ponte entre a experiência anarcosindicalista do sindicato dos metalúrgicos de Santo André do início do século, com relações específicas de formação que deram origem ao CPC no ano de 1961-62 na entidade andreense e o processo de formação e fruição cultural do Forja nos anos 80.

²²⁶ LUPI, Bernard. Agitprop: uma cultura política vivida. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 103.

Partindo do reconhecimento do seu público, o fator preponderante que se segue na investida de criação é o objetivo da ação. Leia-se objetivo político e não artístico. Para isso, há uma importante necessidade de preparo político para atuar sobre determinada pauta ou luta. Todos os membros devem discutir quais são as suas inquietações, sobre o que lhes aflige como trabalhadores e população explorada. Lupi assinala que esta inquietação se origina de um indicativo da entidade que sedia o coletivo, como por exemplo um sindicato. Se a palavra de ordem é discutir o imperialismo – no caso apresentado pelo autor – ou a automação se quisermos nos aproximar do Forja para formular uma hipótese, é necessário que o grupo se aproprie da discussão de forma profunda, contudo em tempo reduzido, considerando a urgência de se levantar a peça ou a esquete. Para isso, a leitura de matéria de jornais, resoluções de assembleias e as discussões levantadas, ou até mesmo a palestra ou bate papo com um convidado ocorrem a fim de explicitar os processos oriundos destas questões levantadas.

É preciso dizer que essa prática já estava presente na elaboração das peças de palco *Pensão liberdade* e *Pesadelo*. Até porque é uma prática comum de coletivos teatrais atuais como meio de levantar as temáticas para seus trabalhos. Mas talvez, assim como as peças de palco do grupo e também de coletivos teatrais da época a diferença se deu pela urgência do levantamento da leitura da conjuntura, sob tema específico e levantado já de antemão. *Pesadelo* e *Pensão* realizaram-se com processos de discussões gerais sobre que peça queriam fazer, o que queriam discutir, e por fim chegou-se a uma síntese materializada através de uma dramaturgia de texto, e paralelamente ao processo de criação também o trabalho de interpretação aconteceu. No agitprop, os acordos e estudos são feitos com uma agilidade maior do que num processo criativo com tempo expandido, por isso o levantamento temático para recorte de estudo já é escolhido de antemão. Mesmo com *A greve de 80* e o julgamento popular da lei de segurança nacional, apesar de não ter sido levantada para a campanha salarial de 1980 diretamente, se fez por uma conjuntura de urgência que foi a prisão dos dirigentes após a intervenção no sindicato e seus posteriores processos criminais pelo governo no enquadramento da lei.

Sendo escolhido o tema da intervenção, segue-se para um momento do processo em que se inicia a montagem. Muitas vezes se utilizam para este momento documentos reais que sustentam a veracidade do que está sendo discutido em cena através de matérias de jornais, estatísticas, números de desempregados, etc. É necessário afirmar e deixar claro o tempo todo o posicionamento político do coletivo, nem que seja feito

várias vezes de formas diferentes a dar maior sustentação do que o coletivo acha sobre o tema a ser discutido. Aqui, ainda, não há a explanação dialética, ela é praticamente dicotômica, pois se trata de uma chamada para a massa popular em aderir ao pensamento ou ao objetivo concreto da ação, seja pela tomada de decisão (uma greve para o qual o sindicato quer convencer os trabalhadores), seja pelo entendimento do que está sendo mostrado (o governo é incapaz de dar soluções aos trabalhadores, logo ele deve ser destituído).

O Grupo Forja não trabalhou diretamente com documentos oficiais ou matérias de jornais em suas encenações, nem mesmo nas de rua. O material sempre apareceu como forma de sustentar anteriormente o pensamento e a formação política do grupo. Entre os anos de 1979 e 1980, momentos que antecedem a estreia de *Pensão liberdade*, o diário de Maria Luiza Costa é tomado por escritos de cunho formativo marxista, esclarecendo desde como funcionava a mais-valia até como se formaram as classes a partir da sociedade feudal. Mas é interessante que um dos materiais que aparecem como documento talvez nem estejam nas peças de rua, mas inicialmente em *Pensão liberdade*, na cena enquanto as personagens assistem na TV um pronunciamento do novo presidente militar, ele se comprometendo a transformar o país em democracia, e quem tivesse o ímpeto de impedir tal processo ele iria “prender e arrebentar”, uma ligação direta ao pronunciamento de posse do último presidente militar no período da ditadura brasileira, João Baptista de Figueiredo.²²⁷

Apesar de aparentemente parecer que a intervenção política já estivesse elaborada, o momento ainda seria o de levantamento de possibilidades e de assuntos e documentos que constariam em cena. É necessário que se pense numa redação, uma roteirização do que será feito, quais os caminhos e desdobramentos da ação. Na abordagem trazida por Bernard Lupi, este costuma ser um momento crítico, pois muitos coletivos de agitprop não possuem roteiristas, dramaturgos ou intelectuais que têm a experiência com a escrita e roteiro cênico. A relação com estes intelectuais se dá de formas breves, através de conversas e de sugestões de encaminhamentos que não acompanham a formulação até o seu fim, e assim os coletivos se organizam da forma que conseguem, por seus próprios meios:

Nós distribuímos para a equipe os textos a serem escritos. Esses textos eram lidos, corrigidos ou recusados; neste caso após uma discussão aprofundada, eram refeitos. Nem todos eram “trabalhadores

²²⁷ URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade*. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 240.

escritores”; alguns diziam que não podiam escrever. Mas é interessante constatar que, na discussão, eram esses camaradas que frequentemente tinham boas ideias ou faziam as melhores descobertas que podiam ser utilizadas e aproveitadas.²²⁸

Dessa forma, apesar da precária experiência com a roteirização e escrita, o coletivo de trabalhadores e populares conseguiam desenvolver um trabalho extremamente autêntico, com total implicação com a realidade dos assuntos tratados, pois a linguagem estabelecida nas intervenções provinha da experiência concreta tanto dos agitpropistas quanto de seu público. Apesar da dramaturgia do Forja ter sido definida algumas vezes como ingênua e precária como já desenvolvido no segundo capítulo dessa dissertação, esta foi a sua grande qualidade: uma autenticidade orgânica entre os assuntos tratados em cena e os atores que a interpretavam.

Há uma diferença aqui entre o agitprop e Forja: enquanto o primeiro tem problemas quanto à redação, o segundo tirou dessa a sua maior potência. Desde o início do Grupo, a grande maioria dos trabalhos foi de dramaturgia própria e coletiva, orientada por um profissional do teatro que possuía algum trânsito pela elaboração dramática. Mas ainda assim o texto não é de Tin Ubbinatti: a dramaturgia de todos os trabalhos é coletiva. Além dos relatos e entrevistas, há um grande número de registros dos procedimentos de criação dos textos, principalmente em relação as duas primeiras peças de palco, em que uma roteirização era proposta inicialmente durante muitas discussões e encaminhamentos pelo coordenador do grupo e após isto, um significativo trabalho de mesa que se dividia por semanas entre vários integrantes do grupo para a escrita dos diálogos. Ou seja, se o grupo tinha de 20 a 30 pessoas, e o espetáculo tinha 26 cenas, duplas ou trios assumiam cada um duas ou três cenas do espetáculo para desenvolver a sua dramaturgia final, e com o trabalho pré-finalizado, as escritas eram submetidas ao coletivo que analisavam, negavam ou modificavam para a redação final. E quando o grupo se encaminhava para a marcação de cenas e ensaio, a dramaturgia já estava pronta.

Apesar de não termos registrado o processo criativo das peças de rua tal qual temos das peças de palco, dificilmente o processo seria feito de outra forma, e constatamos isso diante da característica do grupo na sua constante luta por autonomia nos processos criativos, principalmente no seu modo de produção e construção dos trabalhos. Mas talvez haja uma única diferença: se antes as divisões se davam para a

²²⁸ DOMBERG, P. apud Bernard, LUPI. Agitprop: uma cultura política vivida. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 108.

construção de diálogos, agora ela se verticaliza no processo de entender as imagens e construções simbólicas que o grupo quer trabalhar diante de uma peça sem falas. Portanto, todo o universo popular, político e cultural esteve presente nas cenas que se levaram para as assembleias, e a linguagem, que não é apenas a da fala, continuou sendo forte e de identificação direta com seu público.

As formas como a intervenção acontece se originam na perspectiva de um coro coletivo e canto em textos rimados e cantados, conseguindo com isso amplificar a voz e demonstrar a potência coletiva, uma forma de chamar a atenção e ao mesmo tempo convocar o público para a representação. Jograis, chamadas coletivas, slogans fazem parte do expediente. A caracterização dos atores é específica: não possuem identidades individuais, mas fazem parte de um coro: mesmas vestimentas, mesma unidade básica, o sujeito narrador, presente, tal qual no teatro de Brecht. E assim, quando há a necessidade de apresentar um antagonista ou uma força contrária aos operários – como um capitalista ou mesmo o próprio capitalismo – fazem isso com o apoio de acessórios, como instrumentos, símbolos (cifrões e bandeiras americanas, por exemplo), sendo que a transição entre um e outro acontece de forma muito ágil e rápida.

Os agitpropistas são operários, e não atores profissionais. Por isso, muitas das escolhas feitas durante as várias criações de intervenção ocorreram do âmbito de experimento e empirismo muito forte, que aos poucos foram se consolidando algumas práticas que os teóricos buscaram estabelecer como método. Assim podemos afirmar que se trata mais de recorrências que tiveram uma grande eficiência e que por conta disso foram sendo repetidas. E se o coro foi a solução para chamar a atenção do público para si diante da encenação, a convocação do público também se constrói com uma inteligência de forma cênica. A música é um desses elementos, preferencialmente os percussivos, não tão complicados de tocar, e que fortalecem o chamamento e ajudam a estabelecer o ritmo da intervenção.

Existem relatos nas entrevistas de que o Forja chegou a ter mais de 30 integrantes num determinado momento. Claro, não todos em cena. Havia divisões de trabalho conforme a necessidade do grupo: figurino, cenário, produção. Mas apesar disso é importante pensar que o número alto acontecia porque consideramos tratar-se de um teatro amador em que seus integrantes são também assalariados, empregados ou não. Apesar de a grande maioria dos encontros do grupo acontecerem aos domingos ou às noites – nos horários livres – com alguma frequência havia falta destes operários por conta de problemas de ordem pessoal ou mesmo porque conseguiam algum trabalho. E se em Pensão liberdade e Pesadelo isso poderia se tornar um problema, talvez nas outras

montagens essa não fosse uma grande questão. Lupi assinala que grande parte dos agitpropistas também eram desempregados – quando não a sua totalidade – e que esta característica rotativa não poderia ser impedimento de se realizar uma intervenção. Por este motivo, na falta de um ou uma companheira responsável por uma ação ou personagem na apresentação, isto não deveria ser considerado um problema pois a estrutura do trabalho permitia que assim fosse. Se você tem construções psicológicas complexas de um personagem, a substituição é uma grande questão, mas no caso de construções alegóricas e objetivas, claro que a experiência é importante, mas não uma interdição.

Apesar de uma substituição às pressas, o agitpropista nunca intervém a frio, pois eles “[...] são militantes políticos que vivem a mesma realidade cotidiana dos operários; eles sabem quais são os problemas que se colocam concretamente para a classe trabalhadora”.²²⁹ Assim, quem produz a intervenção também é o seu direto interessado, não porque haja uma troca entre o público e o ator no campo apenas da recepção, mas porque as temáticas e discussões colocadas em cena sejam oriundas da realidade cotidiana da experiência do agitpropista. O público que recebe a apresentação não é um mero consumidor de arte, mas alguém que passa pela experiência de um processo formativo durante a apresentação, e apesar da atividade conservar em sua forma elementos de diversão através do canto, da dança, do humor e da música, trata-se de uma experiência coletiva, que ultrapassa a ideia de quem faz para quem assiste como sujeito passivo.

A construção de uma ideia de arte e cultura como consumo se solidifica no Brasil após o golpe civil-militar em 1964, principalmente pelo uso da televisão. Portanto, a experiência popular no Brasil do Forja na sua relação como Grupo é uma forma de quebrar a estrutura de consumo da indústria do entretenimento sem deixar de sublevar a importância da experiência cultural do trabalho.²³⁰ É claro que por muitas vezes o Forja utilizou sua experiência no sindicato cobrando a entrada com valores populares. Esta realidade se assemelha mais à ideia de militância do que à sustentação burguesa de vencimentos aos atores. E apesar da experiência teatral do período ter sido unicamente centralizada pela bilheteria (são poucas as opções diferentes dessa, como vemos em nossa realidade contemporânea metropolitana paulista, com várias subvenções, ainda que estejam sob ataque neoliberal), os valores arrecadados tinham

²²⁹ Ibidem. p. 116.

²³⁰ Stédile, Miguel Enrique; VILLAS BOAS, Rafael. Agitação e propaganda no MST. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 40.

como função auxiliar nas despesas do Fundo de Greve, construção de cenário e figurinos e sua manutenção. E acima de tudo, as peças permaneciam em cartaz até que houvesse a presença de público. Quem determinava a vida do espetáculo até então seria a frequência de sua plateia, e não um edital.

Até aqui, a contribuição de Bernard Lupi abrangeu as relações de trabalho, modos e meios e produção do agitprop, e fizemos algumas relações com o Grupo Forja e suas peças, e identificamos que não apenas os seus trabalhos de rua buscavam a gênese do teatro de agitação, apesar de encontrar a maior recorrência nas intervenções a partir de Greve de 80. Importante pensar sobre este aspecto, porque apesar do grupo ter iniciado suas práticas ainda ligadas ao teatro dramático, a forma de trabalho talvez tenha sido uma das maiores indicações de que o palco se mostraria insuficiente para as aspirações do coletivo. E então encontramos com mais facilidade as experiências de rua com aquilo que nos fornece o autor.²³¹

Neste segundo momento, proponho fazer cotejamento das obras do grupo com uma outra autora, Christine Hamon.²³² Apesar de as escritas reservarem semelhanças sobre a ótica do objeto, o agitprop, esta etapa se fortalece pela relação direta dos elementos estéticos e costuras dramáticas, e com isso estabeleceremos aproximações mais diretas das obras, cada qual com um elemento colocado em questão.

É importante salientar que, apesar de o agitprop possuir uma elaboração esquemática e mais, que a atividade por isso é considerada muitas vezes empobrecedora, a estrutura do trabalho possui todas as qualidades necessárias para se adequar e se desafiar em relação ao território, causa social, público e contexto histórico. Assim, buscamos aproximações entre o trabalho do grupo e essa técnica não para justificar, mas justamente para ampliar o olhar sobre procedimentos que muitas vezes se assemelham a experiências anteriores por empirismo e potência destas ações.

Apesar do Forja possuir uma espécie de coordenador geral, com alguma base artística e histórica das técnicas teatrais e que trabalhou na democratização destas técnicas com os integrantes do grupo, há uma memória e identidade do coletivo que também conduz as escolhas do trabalho. Muitas vezes Tin Urbinatti foi acusado de

²³¹ Não podemos desconsiderar que o trabalho que debuta o Forja se trata do Contrato coletivo de trabalho realizado inicialmente em 1978, e que tinha uma característica maior de intervenção. Mas a partir do momento que o grupo se estrutura como Forja em 1979, a busca é por um teatro de palco como explicitamos no capítulo II.

²³² HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 83.

autoritário em reuniões internas do Grupo.²³³ E é por isso que identificamos uma autenticidade deste coletivo que não se deve apenas à Urbinatti, mas a todos os trabalhadores e trabalhadoras, até porque se não fosse assim não encontraríamos ecos do agitprop e da arte popular naquilo que o Grupo desenvolveu, pois o agitprop, apesar de uma técnica, nasce essencialmente da necessidade de comunicação entre populares através da arte.

Apesar de já termos arguido mesmo que de forma sucinta sobre a experiência da escrita e consequentemente o pensamento da dramaturgia, Christine Hamon aponta que o roteiro de uma peça de agitprop deve ser aglutinada pelo seu caráter episódico e entrecortado de referências e estruturas que fogem à linearidade dramática. Há pouco tempo para uma ação densa, e a construção de uma história complexa e cheia de variantes se configura um problema porque, ao mesmo tempo em que o espaço não comporta a concentração, pois na grande maioria das vezes acontece em ambientes amplos e cheios de intervenção – barulho, carros, movimentação, polícia, etc – que dificultam a concentração, a dinâmica urbana de traslados e trajetos proporcionam a dispersão. Assim, uma dramaturgia que funcione como “colcha de retalhos” e que se concentre na perspectiva de montagem de várias cenas e elementos é mais propícia:

Há aqui uma gama de influências contrárias à arte das “grandes formas” praticada no teatro profissional em geral e que o agitprop reformula e abandona, orientando-as para um objetivo central: o da eficácia política; uma vez que o recurso a “pequenas formas” variadas, conjugando canto, dança, declamações em grupo ou individuais e a mescla de diversos temas tratados rapidamente sob um ângulo incisivo (política interna, política externa, cenas da vida quotidiana etc.) parece particularmente propício para manter o interesse do público sobre questões frequentemente áridas e captar sua atenção.²³⁴

Apesar de a forma do agitprop sugerir que haja grandes colagens e montagens nas estruturas das peças, os trabalhos de rua do Forja possuem uma estrutura que vão do início ao fim, e os vários quadros se distinguem pelas evoluções destas dramaturgias e pela confluência de vários elementos estéticos e populares. A greve de 80 e o julgamento da lei de segurança nacional inicia-se num processo conjunto de dança e canto:

²³³ Diários de trabalho de Maria Luiza Costa.

²³⁴ HAMON, Christine. Formas dramáticas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **AGITPROP**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e Sociedade). pp. 84.

Os atores cantam e dançam um frevo. Depois de um tempo abrem uma roda para o espaço onde será realizada a encenação. Delimitam o espaço com uma corda que alguns atores seguram juntamente com o público. Todos devem segurar o “cordão de isolamento”, principalmente o público. Um ator manipula um boneco (tipo “Judas”) no peito do qual deve conter as iniciais bem destacadas: LSN (Lei de Segurança Nacional)

CORO – Vem cá, vem cá

Venha pra ver

Interventor do Sindicato

Em sua frente aparecer

Vem cá, vem cá

Venha ver pra crer

A peãozada organizada

Lutando pra vencer.²³⁵

Neste trabalho a convocação da dança funcionava apenas com um artifício de convocação pela forma popular e pelo reconhecimento, como o “leitmotiv” de um cortejo que, como vimos, era feito nas ruas e nos bairros próximos ao local onde se realizavam as assembleias. A utilização das danças populares nos trabalhos de rua do Forja se potencializaram como forma e conteúdo principalmente nas peças posteriores, a exemplo de Brasil S/A., em que os personagens trabalhadores entravam em evolução com danças características de cada estado dos quais eram oriundos, ou seja, a presença da dança popular encontra-se não apenas pela convocação, mas pela forma e conteúdo que a peça aborda. O boi constituinte vai além: é a própria obra a cultura popular, tendo na evolução do boi bumbá uma alusão ao processo de discussão da peça, tal qual a experiência dos anos 1970 de Bumba meu queixada, do Teatro União e Olho Vivo (TUOV):

Escolhido o tema do espetáculo – a greve – estipulou-se também que o mesmo teria sua base na estrutura de uma autêntica manifestação popular: o bumba meu boi. O tema e a forma da peça foram encontrados levando-se em conta o nosso público: pessoas que em sua maioria nunca haviam visto teatro, e nordestinos ou seus descendentes. Pesou muito a grande porcentagem de crianças que sempre compareciam às encenações e que encontrariam no bumba meu boi uma comunicação imediata e fácil.²³⁶

Há um encontro entre a forma breve, entrecortada, retalhada, com a estrutura da festa de cultura popular que obedece a uma linha de evolução. Apesar de parecer

²³⁵ URBINATTI, Tin. A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 407.

²³⁶ VIEIRA, César. Bumba Meu Queixada. In: VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular**. São Paulo: secretaria de cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo; Programa municipal de fomento ao teatro, 2015. p. 138.

contraditória a princípio, a dramaturgia do rito é utilizada como alusão ao processo sobre o qual quer elucidar e convencer, de forma que, conhecida a referência da manifestação popular, além de empatia com o processo que está sendo apresentado, o exemplo segue uma estrutura didática que, aparentemente ingênua como desenvolvimento clássico teatral, é eficiente para colocar em discussão o assunto que é trabalhado pela intervenção.²³⁷

E se havia nas publicações de Pensão e Pesadelo a descrição da ficha técnica do espetáculo, isto desaparece com as peças de rua. As funções descritas, como nome de atores e atrizes e seus personagens (também identificados por outros nomes fictícios) nas peças de rua são indicações iniciais que se seguem em aconselhamentos de como estabelecer os pressupostos do trabalho: pequena resenha da peça, acompanhada de indicações simples como local a ser apresentado, contexto político e social. E se antes a indicação dos personagens fora Tomé, José, Carolina, Alice, Lusía, Júlio, agora estas são identificadas no roteiro como líder, trabalhadores, camponeses, patrão, presidente, militar, soldados.

A mudança se dá pelo aspecto prático de que não há mais a identificação de personagens em luta com as suas angústias individuais: é na luta coletiva que o sujeito se insere. Não que ele perca sua individualidade, mas ela só é real e vital quando se encontra em consonância com o coletivo. O personagem psicológico abre espaço para as personagens didático-alegóricas: a classe, o coletivo, a categoria, e também para as dicotomias destes encontros e embates. Após um dos três militares em Diretas, volver! assumir o cargo de presidente da república, segue a indicação de encenação da dramaturgia:

(OBS: - Os três militares devem estar vestidos da mesma forma e usar máscaras iguais. Todos devem ter a mesma expressão. Por exemplo, se a máscara a ser usada for de gorila, deve-se usar três máscaras de gorila iguais.)

O militar-presidente anda de um lado para o outro sobre o praticável.

De repente entram três operários de pontos diferentes do meio do público, que se juntam no centro da cena, simulam uma reunião e permanecem gesticulando.

O militar-presidente que observou todos os movimentos, pega a caneta-enorme e solenemente assina um decreto sobre um papel, imaginário (Som de suspense).

Entram dois ou três seguranças. Aproximam-se do praticável e o militar-presidente aponta-lhes o local onde estão as “placas-proibição”: (pedestal com uma placa de proibido na parte superior).

²³⁷ HAMON, Christine. Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 83-84.

Os seguranças apanham a “placa”, retornam ao praticável e o militar aponta o local onde estão os operários reunidos. Os seguranças caminham até os trabalhadores, coloca a “placa-proibição” e prendem os três.²³⁸

Há aqui o confronto moral entre as personagens: de um lado o povo, representado pelos trabalhadores, operários, camponeses, mulheres, crianças, e de outro o perigo, ou seja, o patrão, presidente, militares, soldados, capitalistas e investidores (como no caso de Brasil S/A, com a presença do americano, árabe, alemão, presidente, etc). O didatismo da cena não pode impedir a identificação das trincheiras claras das representações em cena.

Talvez o maior erro de leitura de conjuntura – ou radicalismo autônomo que o Grupo Forja tinha dentro do sindicato e não se furtava em demonstrar e trabalhar com isso – esteja ligado ao O boi constituinte. Já tratamos aqui no primeiro capítulo numa breve abordagem sobre a dramaturgia e a conjuntura. Ao relacionar os cordões como estratos da sociedade (o cordão vermelho como povo, e o cordão azul como patrões), a peça busca com que o público identifique as classes postas em cena. A premissa básica da peça de intervenção do agitprop não são nuanças, tudo é dicotômico, como água e óleo. Porém, quando na evolução da cena os cordões se misturam, ou seja patrões e trabalhadores se unem contra um mal maior, que era a constituição antiga da época ainda da ditadura iniciada em 1964, apesar de ser uma leitura que o grupo apresentou a partir das conversas com os operários, configura-se numa espécie de conciliação que à época o movimento operário – sobretudo o PT e a CUT – refutavam com violência. Não por acaso o PT trabalhou pela Constituinte dos trabalhadores, não por acaso o PT participou da discussão da escrita da lei que foi promulgada em 1988, mas ainda assim não a assinou. Talvez aqui, o agitprop tenha falhado na sua maior acepção, que foi a de estimular o público a lutar pela constituição, sem com isso perceber quem estaria ao seu lado. O desencontro da forma do agitprop com a peça do Forja se deu não só em sua estrutura, mas também desse com a direção sindical. São as contradições entre o grupo estável no sindicato e a sua resistência em ser apenas um instrumento de propaganda e animação, em que o grupo também almejava um tratamento artístico mais dialético com o processo.

Na construção de personagens-alegoria, que estariam relacionadas aos vilões, dois aspectos referem-se a eles. Primeiro a sua representação, conforme Lupi:

²³⁸ **Diretas, Volver!.** Dramaturgia datilografada. 27 de janeiro de 1984.

Para mostrar as personagens que vão aparecer em cena, mais do que recorrer à psicologia, isto é, a palavra, a trupe recorre principalmente aos acessórios. O ator sugere que a personagem em questão, modificando a roupa básica através de detalhes significativos de uma classe social: o chapéu coco ou a cartola, o charuto, a pequena bolsinha de ouro, os pacotes de cédulas que aparecem nos bolsos de casaco, como símbolos do capitalista: basta substituir a cartola por um capacete para tornar-se em um instante uma outra personagem.²³⁹

Assim, há uma gama de personagens que constroem este imaginário durante os espetáculos do Forja. Dentre os personagens aliados, sempre há a representação do coletivo de trabalhadores, camponeses, operários, etc. Por outro lado, a representação dos personagens inimigos: presidente, militar, patrão (Patronildo sempre de casaco preto, cartola com cifrões, etc). Destes, é importante destacar a presença do lado aliado de referências dos trabalhadores quando reconhecem nos personagens as suas representações da classe trabalhadora, como João Ferrador e Sombra. Na peça *O robô que virou peão*, sua presença é fundamental. O mais interessante é que, enquanto João Ferrador participa ativamente da intervenção sem palavras, mobilizando os outros operários a transformar o robô em uma ferramenta para a luta operária, o Sombra, durante toda a apresentação, segue no meio da plateia perguntando se por acaso algum deles teria alguma denúncia do trabalho: seja do administrativo, da seção, segurança no trabalho ou exploração e assédio. O Robô que virou peão consegue, ao mesmo tempo, unir as representações destas personagens tal qual na *Tribuna Metalúrgica* ou *Suplemento*: enquanto um é um grande mobilizador, sem medo de se colocar de forma engajada, o outro faz as denúncias de forma velada tal qual acontecia nos informes, um caso muito preciso de encontro entre a forma estética de linguagens diferentes – a charge, a imprensa e o teatro - com a função que cada uma delas exerce em sua forma.

Outro exemplo importante sobre as alegorias encontra-se no personagem Gordo, de Brasil S/A. Trata-se do ministro da economia de Figueiredo, Delfim Netto. Gordo era a forma pejorativa com que o universo popular operário se referia ao ministro no período. Nas charges da *Tribuna*, um dos poucos ligados ao governo que se permitia à época ser caricaturado, sem medo direto de uma represália, foi Delfim. O Gordo aqui não é representado necessariamente como uma figura obesa, mas com uma máscara de carnaval como sendo sua face. A partir de expediente anti ilusionista e épico, durante o

²³⁹ Bernard, LUPI. Agitprop: uma cultura política vivida. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). pp. 111.

espetáculo, podemos ver que vários atores e atrizes vão assumindo o Gordo conforme a encenação, reforçando os procedimentos épicos evidenciados por Lupi.²⁴⁰

O segundo ponto a considerar sobre as representações dos inimigos da população se articulam sobre o aspecto moral ou de comportamento. As elipses hiperbólicas em cena contribuem para o reconhecimento ou aversão aos personagens: Patrões gordos, que se empanturram à custa de trabalhadores magérrimos, assim “[...] Com procedimentos artísticos muitas vezes julgados ingênuos e esquemáticos, cuja eficácia é, no entanto, indiscutível, o teatro de agitprop consegue persuadir o espectador e a espectadora”.²⁴¹ A força do trabalho não está no reconhecimento de um personagem real, mas na força de sua representação social. Os detalhes e desvios são amplificados, assim como o caráter, sempre de forma grotesca e bufônica.

Uma grande representação destes elementos encontra sua síntese na dramaturgia de Brasil S/A:

Gordo simula um discurso (com gestos e mímica). Militar tira o pano que cobre a placa onde deverá estar escrito: TRANSAMAZÔNICA. Os trabalhadores aplaudem, uns displicentemente, outros entusiasmados. O gordo dá um sinal para o Garçom, que trás uma bandeja com pedaços de frango assado. Dividem entre si: Gordo, militar e Banqueiro Americano. Eles comem e jogam (provocativamente) os ossos para os trabalhadores. Acabam de comer. Gordo apita e os trabalhadores voltam ao trabalho. Cada um em sua respectiva região.²⁴²

A união entre a postura bufônica de Delfim Netto com os americanos, e ainda o gesto cômico e violento de jogar os ossos à plateia indicam o quanto se construiu uma intervenção dos personagens que não busca apenas a profundidade dos dilemas individuais, mas também o que a função de um patrão, ministro, banqueiro ou imperialista podem representar enquanto violência ao trabalhador e à população. Há ainda uma ação cênica em Brasil S/A em que Delfim Netto aperta o cinto dos trabalhadores para retirar as últimas moedas para os credores, e também quando revela que o FMI é um diabo de chifres e rabo.

Mas se há a representação do poder que oprime o povo, a hipérbole também é trabalhada no seu contrário, e a desmistificação das personagens inimigas também é

²⁴⁰ **FORJA**, teatro operário. Direção de Aurea Ianni; Eduardo Noguchi; Jockey Lima. Realização de Fundo de Greve; grupo de teatro Forja. 1984. (44 min.), DVD, son., color.

²⁴¹ HAMON, Christine. Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). p. 87.

²⁴² **Brasil S. A.** Dramaturgia. Texto datilografado. São Bernardo do Campo, fevereiro/março 1983.

trabalhada em cena como forma de profanar o poder. Em *Diretas, Volver!*, quando o último militar se defronta com uma urna e morre do coração, e realiza-se um cortejo do corpo até a finalização da cena, muitas vezes o caixão que tinha um ator dentro era chutado e empurrado através do espaço pela plateia, o que é uma resposta para os desmandos representacionais do poder em cena. Assim também acontece com *A Greve de 80*, onde um boneco de Judas é jogado à plateia e é rasgado, queimado e destruído. E com essas ações:

[...] todos estes processos culminam na elaboração de uma ironia grotesca que ainda é acentuada pelo jogo cênico, ironia que é exercida em detrimento dos inimigos de classe e contribui para fazer deles não mais personagens no sentido tradicional, mas máscaras sociais”.²⁴³

Mas elas também corroboram para uma outra acepção que é a importância do público no jogo da intervenção. Nos espetáculos do Forja o público é convocado em vários momentos durante a apresentação. Seja para auxiliar a delimitar o espaço (como em *Julgamento de 80*), para responder às ações dos personagens (militares jogando água e talco no público numa alusão clara à repressão), seja para ajudar na tomada de decisão do que deveria ser feito (o público vota pelo fim da LSN e estraçalha literalmente o boneco da lei, ou bate no caixão onde encontra-se o último militar morto), são formas de relações em que as intervenções deixam de ser apenas uma apresentação apartada estabelecendo limites entre plateia e ator, e se transformam na própria experiência comunitária cultural e popular de um povo, que se misturam entre os atores e, neste caso, entre os seus, pois os atores são também operários, assim como os grupos clássicos do agitprop europeu.

O “aquecimento” da assembleia, que se origina no momento em que o grupo circula pelos bairros e vai até o fim da intervenção, abre caminho para um assunto muitas vezes complexo no campo da racionalidade burocrática, mas que é facilmente sentido pelo povo em sua própria casa, devido à dificuldade de se honrar seus compromissos financeiros em virtude da pauperização da classe trabalhadora. E assim, não é mais a cena passiva que apresenta uma imitação ou reflexão sobre a vida: o agitprop visa substituir a estrutura do drama burguês tradicional pela cena que incite o público a participar do espetáculo e pelas suas causas.²⁴⁴

²⁴³ HAMON, Christine. Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de Agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). p. 89.

²⁴⁴ Ibidem. p. 86.

Dentre as duas formas com as quais Hamon caracteriza as manifestações do agitprop, uma delas é a peça dialética, com elaborações mais profundas e que tem como propósito colocar uma questão concreta a seu público para refletir através das contradições evidenciadas em cena. A outra é a peça de comício, que se configura como peça curta que busca a afirmação e unidade de categorias e classes. Independente disto, ambas, para ela, são manifestações que se deslocam da experiência da criação profissional teatral.²⁴⁵

Já Costa afirma que existe uma profusão de formas derivadas do agitprop, com cada uma seguindo de alguma maneira uma função específica e também evolutiva conforme o processo histórico, em ordem: processo de agitação; teatro jornal; peça de agitação; peças dialéticas; peças alegóricas; cenificações; montagem literária; melodrama revolucionário; vaudeville; opereta; cabaré vermelho; marionete vermelho.²⁴⁶

As peças do Forja se assemelham a pelo menos três destas formas: com o processo agitação, forma-se a ideia de um tribunal popular, em que a plateia também participa a respeito das escolhas que o coletivo deva seguir. Nas peças de agitação, elas se concentram em uma única pauta, são de tempo reduzido e os personagens cumprem funções sociais. Já nas peças alegóricas, o universo invocado é o da tradição popular, e como já referendado aqui, tanto os sistemas sociais como capitalismo, burguesia, proletariado são personificados por um personagem que age conforme a lógica de classe.

E se, segundo Christine Hamon, a partir dos anos 1920 a forma perde fôlego por se mostrar extremamente esquemática, repetitiva e que em alguns momentos tenha sido renegada pela própria revolução (principalmente quando se institui que a arte oficial do partido será o realismo socialista), começamos a formular as nossas questões do porquê esta forma foi recuperada nos anos 1980 com o movimento operário em São Bernardo do Campo. As aproximações de cunho político, revolucionário, stalinista e de base partidária são evidentes, mas talvez possa haver outras pontes para ascender à proposta artística do Agitprop no seio operário do ABC após o novo sindicalismo.

²⁴⁵ Ibidem. p. 97.

²⁴⁶ Cada uma dessas categorias são trabalhadas com rigor pela autora em: COSTA, Iná Camargo. O repertório formal do Agitprop. **Rebento**: revista de artes do espetáculo. Universidade Paulista “Julio de Mesquita Filho”; Instituto de Artes. Nº 03 (março de 2012). São Paulo: Instituto de Artes, 2010. Pp 170 – 175.

4.4 Entre ascensões e refluxos, o movimento cultural sindical

É complexo entender os processos de continuidade das práticas culturais nos sindicatos do ABC. Entre a fundação do sindicato em São Bernardo e o início do Grupo Forja várias foram as experiências concretas e tentativas culturais de mobilização. Elas avançam, se estruturam e quase sempre se encerram por um fato avesso à sua articulação, ou se quisermos nos focar sobre nossa própria temática, comportam-se como um personagem imerso em um melodrama, em que as conjunturas externas determinam a sua vida, trajetória, e também o seu fim. Apesar de o Forja incorporar pessoas que passaram pelo grupo anterior (grupo Ferramenta) a ideia de fundação de um novo ideal estético e artístico permaneceu, apagando grande parte do acúmulo das experiências anteriores. Mas o teatro operário já teve suas raízes no ABC pelo menos desde 1960:

Fui organizar um seminário de dramaturgia no Sindicato dos Metalúrgicos, em Santo André. Uma vez por semana, a um grupo de dez operários, expliquei Hegel, Aristóteles, Maquiavel, leis de dialética – não para serem obedecidas, mas utilizadas na carpintaria teatral.

Evitava palavras difíceis. Quando dizia alguma coisa inevitável, explicava o seu significado – os operários adoravam descobrir palavras novas. Quanto maior o vocabulário, maiores as possibilidades de pensar. Não temos que ser rastaqueiras falando com pessoas incultas: temos que saber usar a palavra no momento justo. Quem aprendeu a falar papai e mamãe pode aprender catarse, metaxis ou verfremdungseffekt. Não estou brincando: pode. No seu devido tempo, com propósito, claro...

Foi a primeira vez que dei um curso só para operários.

[...] No fim do seminário cada qual tinha uma peça: a de Jurandir foi a mais elogiada. *A greve* contava greve acontecida na região do ABC, berço do PT. Fiquei eufórico com sua capacidade em criar personagens autênticos, como se dizia. Multidimensionais, não estruturas ocas. Jurandir, grande criador de personagens.

A direção do sindicato deu dinheiro pra montagem; operários disputavam papeis. Alguns, depois de ensaiar por semanas, davam-se por satisfeitos, iam jogar pingue pongue. Outros, desistiam por discordâncias ideológicas.²⁴⁷

No fim dos anos 1970 foi editado no Brasil o livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*, de autoria de Augusto Boal, pela editora Hucitec, fazendo parte da *Coleção Teatro*, que teve a direção de Adalgisa Pereira da Silva e Fernando Peixoto. A

²⁴⁷ BOAL, Augusto. O gordo e o magro no seminário de Santo André. In: BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.193.

coleção - coincidente ou estrategicamente - é a mesma que publicou as primeiras dramaturgias do Forja em dois livros: *Pensão liberdade* (1981) e *Pesadello* (1982).

O livro, composto por duas partes, apêndices e anexos, desenvolve na sua primeira parte uma proposta de construção sobre categorias do teatro popular. São primeiramente essas: “do povo para o povo”; “teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo”; “teatro de perspectiva antipovo e cujo destinatário infelizmente é o povo”.²⁴⁸ Nesta divisão, as duas primeiras são pela perspectiva popular, e a terceira é essencialmente elitista.

Na primeira categoria o que seria o teatro “do povo para o povo”, Boal considera como já foi apontado aqui: o teatro feito nas praças e lugares públicos, de característica popular, como o agitprop, teatro didático e cultural. E como já evidenciado nas práticas populares, não há tempo para refinamentos estéticos, como construção de psicologia do personagem, por exemplo:

Quando atacamos o teatro dito psicológico, não é pelo fato de tratar de psicologia, seria absurdo. Mas sim pelo fato de que a sociedade é, nessas peças, apresentada segundo a perspectiva psicológica de um indivíduo. O mundo é visto subjetivamente por um personagem, e através da empatia, essa visão, subjetiva, pessoal, é transferida para o espectador, reduzindo a passividade hipnótica do teatro convencional pré-brechtiano.²⁴⁹

E assim como já apontado por diversos autores e autoras aqui, o teatro popular prescinde do acabamento do teatro burguês com estrutura dramática linear, fechada em si mesma, pela busca de uma estética de combate, que não pode deixar dúvidas quanto à sua utilidade como ferramenta política e também como posicionamento ideológico e político. E também pelos autores citados, a acusação de o teatro popular, didático e cultural mostrar-se de menor qualidade é contraposta pelas características necessárias à ascensão da consciência popular dos métodos de exploração na sociedade capitalista. O esquematismo, a repetição dos temas, o personagem alegórico ou maniqueísta se encontram ligados não à apreensão da realidade verossímil, mas à realidade conjuntural das forças sociais em combate, enunciada estrategicamente pelo capitalismo como abstrações, mas com consequências sobre a vida do povo de forma muito concreta. Assim, se o teatro popular, de agitação ou didático se repete nos mesmos temas, não estaria o teatro burguês também em sua repetição ao abordar dilemas individualistas, de

²⁴⁸ BOAL, Augusto. Por um teatro para a liberação. In: BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**: Uma revolução copernicana ao contrário. São Paulo: Hucitec, 1979.

²⁴⁹ Ibidem. p. 31.

ordem classista, sem relação direta aos problemas sociais? E se o teatro popular não foi capaz de impedir a ditadura brasileira, a arte burguesa por acaso foi?²⁵⁰

A segunda categoria é a do “teatro popular que não é ao povo a que ela se destina”. São produções que têm como base as peças de temas urgentes destinadas a uma classe social que detêm privilégios, mas que possui um olhar crítico sobre a própria existência: classe média esclarecida, estudantes universitários, etc. Assim, a importância deste tipo de teatro repousa na elucidação desta classe que muitas vezes se encontra imersa em sua condição social, tendo acesso à cultura apenas pelo meio do consumo e do entretenimento, não possuindo reflexão crítica e política, sendo importante reconhecer que também é sua a responsabilidade pela construção de uma sociedade justa. Há outra justificativa: não é também uma plateia essencialmente burguesa, porque no Brasil não temos esta cena artística e teatral, por conta de nosso capitalismo tardio que não instrumentalizou os processos artísticos teatrais, como já foi também aqui discutido sobre a formação do teatro moderno brasileiro frente às realidades europeias e americanas. Este exemplo poderia estar relacionado às experiências de coletivos e grupos teatrais que se formaram após Arena e CPC.

A terceira forma é a mais insignificante: o “teatro anti povo” de produções artísticas teatrais que se destinam a um público abrangente, mas exaltam a livre iniciativa “self made man” que prega que sob o esforço individual toda e qualquer pessoa pode prosperar socialmente, e ao mesmo tempo quer convencer o público de que necessariamente não serão todos que irão ascender, e nem por isso devem se sentir infelizes, porque a felicidade é de toda a vida humana. Um teatro para o povo que não tem como perspectiva a emancipação popular. Uma categoria feita para apaziguar os ânimos de qualquer revolução ou sedição. Um destes exemplos é uma dramaturgia denominada A magnífica experiência, cujo enredo mostra-nos operários que se resignam durante uma paralisação, compreendendo que um empresário tem muitas atribuições ao gerenciar uma empresa, sendo injusto para com ele entrar em greve pois seria uma atitude sem nenhuma empatia humana.²⁵¹

Os recortes estabelecidos por Boal se assemelham em alguns aspectos à perspectiva apresentada pela ótica de Gramsci sobre extratos da sociedade (os fossilizados; inovadores e progressistas; e os que negam estas perspectivas anteriores, que poderiam ser chamados de revolucionários) e sob a ótica Cepecista de Estevam Martins: os conformados (arte burguesa), os inconformados (uma arte que se pretende

²⁵⁰ Ibidem. p. 33.

²⁵¹ Ibidem. p. 38.

popular mas não consegue quebrar as bases de produção burguesa) e a popular revolucionária (esta sim para o povo na função da emancipação proletária).

Em comparação, as categorias de cultura de Boal não se diferem completamente destas apresentadas, principalmente a de Carlos Estevam Martins, mas talvez se justifiquem numa forma mais madura de encarar as diferenças, principalmente quando Boal fala das criações teatrais para um público burguês e da importância de conscientização desta classe, e não considera limites tão intransponíveis entre a arte para o povo e o teatro político de sala de espetáculo para uma plateia oriunda de camadas mais burguesas.

Diante das comparações, duas questões aparecem quando relacionadas ao estudo do Grupo Forja: porque o coletivo teatral sindical negou tanto a experiência do CPC como dicotômica à sua ação artística e política e, ao mesmo tempo, os seus expedientes teatrais inspirados e relacionados ao agitprop se confundem tanto com as propostas elucidadas por Boal que, sem dúvida nenhuma, credita estas atividades no Brasil como referência ao CPC-UNE?

Primeiro é necessário afirmar que o agitprop esteve presente nas formulações de práticas do teatro de rua do Grupo Forja de forma empírica, mas com desejos baseados na prática de leituras e fundamentação anteriores de Tin Urbinatti, e que elas, assim como já apontadas anteriormente, remontam à estética oriunda da experiência soviética. Urbinatti, a respeito destas influências no trabalho do coletivo operário, afirmou:

[...] aqui tem um background todo de agitprop, de teatro de agitação e propaganda, mais de agitação na verdade. Sobretudo nestes teatros que a gente fez de rua. Era praticamente isso. Quando eu li as coisas do teatro soviético, logo depois da revolução, junto da revolução, Maiakovski, fiquei louco. E aqui a gente fez. Claro que eu não chegava ao grupo e falava: vamos fazer Agitprop, Maiakovski. Não entrava nessas coisas, nomenclaturas, conceitos, não. O que significa isso? Vamos fazer. Não precisava ficar, estudar teoricamente. Vamos fazer. E mesmo porque uma vez por semana a gente se reunia, das duas as seis, sete horas. Você tinha que ser muito objetivo e prático, senão você ficava dois anos só lendo teoria. O cara veio pra fazer teatro e fica ali estudando, lendo? Além do que a dificuldade de leitura.²⁵²

A perspectiva de formação cultural aparece novamente no trabalho como base de modo de criação e produção do grupo. O procedimento e suas repercussões na cena ficaram claras também para Iná Camargo, quando comentou a respeito das peças de rua do Forja de agitação e propaganda:

²⁵² Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13 de fevereiro de 2017.

Em primeiro lugar, cabe destacar a tranquilidade com que é referida a experiência do *agitprop*, desenvolvida em inúmeras intervenções em assembleias e outras formas de mobilização: ao contrário do que supõem teóricos e praticantes do teatro convencional, operários-artistas teatrais acham perfeitamente válido preparar intervenções de caráter artístico em defesa – ou para fins de esclarecimento – de alguma bandeira das pautas das reivindicações. [...] O mais interessante é que não passa pela cabeça de nenhum desses veteranos sequer a pergunta sobre a legitimidade do *agitprop*. Aliás, dados os tempos bichudos em que os trabalhos foram desenvolvidos, nem mesmo o conceito foi posto em circulação, provavelmente por precaução do diretor do grupo. Mas as referências a estas intervenções teatrais lembram aspectos de muito interesse para quem gosta do assunto.²⁵³

E se, como em *Pensão liberdade e Pesadelo*, a escolha pela forma dramática se concretizou considerando a necessidade de formação cultural do seu núcleo de atores e atrizes operárias, arriscando-se inclusive a serem taxados como um coletivo com criação ingênua, precária e burguesa, pode-se enunciar que a absorção das práticas do Agitprop segue o mesmo caminho: diante das necessidades do povo, do operário-ator, a consolidação e experiência de uma técnica popular combativa e com influências soviéticas dentro do trabalho era uma forma de apropriar-se de uma história e experiência, tentando absorver o melhor daquilo que o agitprop poderia proporcionar, sem necessariamente enunciar ao grupo ou trabalhar na formação estética do que significava a agitação e propaganda na história de luta sindical. Avento que não se trata de esconder o nome dos procedimentos ou então apropriar-se de uma técnica popular e instaurá-la como de sua autoria: foi importante para o coletivo trabalhar com a técnica, se reconhecendo nela e identificando as suas relações como intrínsecas à prática popular.

Outro ponto importante a esta reflexão é entender que, se as instituições não resguardam as experiências culturais no ABC ao longo do século XX, que os realiza são os artistas e intelectuais que transpassam este processo. Iná comenta que, após o golpe de 1964, grande parte dos militantes intelectuais e artísticos ligados ao CPC renegaram o seu passado, alguns por receio a perseguições, outros por mudança ideológica sobre a luta popular, e assim, passando “para o lado do campo inimigo”, conjuntamente com a destruição de toda a memória do CPC com os ataques às suas sedes, com a queima e destruição de documentos e livros, ajudaram a instaurar uma ideia equivocada de que o

²⁵³ COSTA, Iná Camargo. Sobre as vozes do Grupo de Teatro Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: O grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011. p 130.

movimento cepecista queria construir uma fórmula capaz de dar conta de todos os anseios artísticos e políticos populares pela revolução proletária e popular.²⁵⁴

Mas é na permanência do pensamento que atravessa a violência da ditadura e mesmo em exílio que as propostas estéticas de teatro popular podem prevalecer e continuar pertinentes. Assim se deu com Augusto Boal (e assim como tantos outros) que é reconhecido como um dos artistas teatrais mais importantes do Brasil entre o fim dos anos 1950 e a nossa atualidade, e conseguiu com muito rigor e resistência romper as barreiras tanto do preconceito quanto as suas propostas estéticas, quanto à repressão do Governo Ditatorial.²⁵⁵

Faz-se necessário separar um pouco Augusto Boal da trajetória do CPC para entender o processo. Apesar de trabalhar com o ideal de uma arte popular com o mesmo afincado que os intelectuais e artistas do CPC, Augusto Boal após o golpe continuou a sua trajetória com o grupo Arena e Opinião e, mesmo durante o exílio, foi através de estudos e experiências aprimorando o seu processo de criação artística teatral. Com a construção das bases do teatro do oprimido, teatro jornal, teatro invisível, Boal foi construindo a linha de metodologia de seu teatro. E como toda arte é fruto de seu tempo histórico, ao fim da década de 1970, a similaridade dos processos enunciados por Boal com a prática do Forja se evidenciaram muito mais porque faziam parte do mesmo período, e assim suas experiências, tendo por base os processos coletivos e formas se atravessaram, e estes aspectos parecem ser mais concretos do que aquele que o Urbinatti havia assumido pelo coletivo como base de trabalho.

As relações costumam ser confusas e contraditórias. Há um relato nos *Diários* em que Maria Luiza da Costa em um dos dias do encontro do Forja, de que eles não ensaiaram e nem discutiram nenhuma pauta do grupo, pois havia uma apresentação do teatro do oprimido no sindicato, a qual descreve ter visto pertinência do procedimento como exercício, mas colocou em questão a sua realização como peça teatral. Curiosa a semelhança como pensamento político, mas a suspeita das eficiências estéticas apontadas por Maria Luiza da Costa nos apresenta o quanto ainda eram distantes os pensamentos e a construção de uma metodologia única sobre a criação cultural proletária, mesmo após o golpe de 1964.

²⁵⁴ COSTA, Iná Camargo. O agitprop e o Brasil. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e sociedade). p. 31.

²⁵⁵ Ibidem. p. 33.

Outra questão interessante a ser aqui apontada seria comparar o trabalho do Forja com aquilo que Boal considera neste livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* uma quarta categoria de teatro popular: “a nova categoria de trabalho”:

Estamos agora criando uma nova categoria de teatro popular, fundamentalmente diferente das três anteriores. Nela, o próprio povo faz o espetáculo. Não produzimos, como artistas, um espetáculo: como técnicos, produzimos as ferramentas a serem utilizadas pelo povo na fabricação de seu próprio teatro.

Nas três primeiras categorias, o povo é unicamente o receptor do produto teatral. Nesta quarta categoria, o povo fabrica e consome teatro.²⁵⁶

O enunciado acima se refere essencialmente à busca da metodologia do Teatro Jornal. Elaborado por Boal, a partir de procedimentos assemelhados e desenvolvidos desde o processo da Revolução Russo-Soviética, a técnica trabalha com a produção teatral através de notícias em revistas e jornais, e o próprio procedimento criativo da cena já é um fim em si, sem a necessidade de transformar a experiência em espetáculo posterior (mas também não um impedimento a isso). Por meio de ferramentas teatrais, o povo já vivencia as experiências do teatro sem precisar ser público: é ele mesmo o realizador.

As aspirações do Grupo Forja transcenderam à construção de uma técnica ou metodologia específica. É parte do desejo de se transformar em um grupo estável que possa passar por várias experiências, sem necessariamente buscar inovação ou vanguarda, mas a potência do teatro na produção operária. Entre o drama e o teatro político, a peça colaborativa e o teatro clássico burguês, encontrava-se o movimento operário comunitário. E com isso, confunde-se negação e influência no trabalho. Tin Urbinatti afirma que para o trabalhador da época um curso técnico para profissionalizá-lo era a única coisa com o que se importavam tanto o governo quanto os empresários, para assim continuar sustentando a cadeia de produção. E o contato com a arte quebrou a rudeza destes operários, colocando-os em relação com uma experiência de vida e reflexão mais humanista, e também os auxiliou a compreender as próprias dificuldades e o quanto essas têm relação com as forças de exploração da indústria. Assim, o Grupo buscou primeiramente um olhar para a realidade do trabalhador metalúrgico em São Bernardo, ampliando para a situação do trabalhador em todo o Brasil, tentando tematizar os processos sociais e políticos no campo mais universal. Mas ao mesmo tempo que criticou o CPC como já apontamos acima, ele reconhece também que este

²⁵⁶ Ibidem. p. 42.

processo de formação precisa considerar a experiência de quem já seguiu os desejos de construção de uma arte popular:

O que o Forja está fazendo hoje o Vianinha não conseguiu fazer: ir para dentro do sindicato. Temos que ousar. Porque é que o trabalhador não pode ver Shakespeare? Há nele uma forte identidade com aquilo que está nosso trabalho: a crítica à sociedade burguesa. Montar Shakespeare aqui é uma ideia que ainda pretendo concretizar.²⁵⁷

A perspectiva de um teatro popular feito pelo povo (e neste caso pelo operário, algo diferente do CPC como o próprio Boal reconhece ao trabalhar em Santo André na década de 1960 no sindicato) e a abertura de processos artísticos além da montagem teatral de peças talvez possam estar ligadas à saída do Grupo Forja do Sindicato. Uma consciência de arte que possa ser vivenciada pela população, sendo dela consumidora e também propositora é algo que abriu os caminhos a partir da metade da década de 1980, no entendimento do cidadão como produtor de sua cultura. A centralidade de Urbinatti na assessoria cultural no Sindicato perdeu força, abrindo espaço a instauração dos formadores voluntários pela entidade, uma mudança de linha do trabalho sindical.

²⁵⁷ URBINATTI, Tin apud CRUZ, Ulysses. O Forja de volta, depurando a consciência operária. PARANHOS, Kátia Rodrigues. Entre tensões e conflitos. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 303.

5 DUAS CONCLUSÕES: PASSO ADIANTE

5.1 Formação Cultural e Sindical

O golpe militar de 1964 afastou a diretoria combativa dos sindicatos e alçou dirigentes conservadores que recorrentemente perdiam os pleitos para essas diretorias. Paulo Vidal foi um destes presidentes do SMSBCD que antecedeu Lula na gestão de 1975 e foi, inclusive, acusado de entregar dirigentes de esquerda para o governo militar. A característica deste tipo de sindicalismo, segundo Ruy Braga, esteve ligada ao “business unionism”, modelo sindical norte-americano que concedia pequenas conquistas aos trabalhadores por baixo de um guarda-chuva conservador e pré neoliberal.²⁵⁸

A transformação para o Novo Sindicalismo partiu da aliança que Paulo Vidal fez com Lula para a construção da chapa para 1972, pois Vidal se viu enfraquecido na perda de legitimidade do governo com no fim dos anos 1970, e sua sustentação não se garantiria apenas pelo apoio do governo militar. A proposta foi a criação de uma diretoria ampliada composta por 24 dirigentes. A chapa foi vitoriosa por um número muito apertado de votos, o que fortaleceu, consequentemente, a postura desta diretoria de continuar mais alinhada ao governo do que a base, estruturando sua administração com foco nas atividades jurídicas, na contenção de despesas e no estreitamento de suas relações com o empresariado. Foi nesta gestão que se realizou a compra do prédio da sede do SMSBCD. Luiz Inácio não possuía cargo que justificasse a sua dedicação exclusiva ao sindicato e permaneceu em função produtiva na indústria, o que em contraponto permitiu que pudesse participar das reuniões da chapa de oposição. Dessa forma, para evitar uma dissidência na diretoria ou disputa interna, Vidal o convidou para conduzir o departamento de previdência do Sindicato. Em 1975 Vidal deixou a presidência para concorrer em eleições regionais e sugeriu o nome de Lula para substituí-lo, e mesmo fora do cargo tentou controlar o sindicato como secretário.

Neste momento havia uma tentativa da diretoria do Sindicato de se aliar com o movimento “espontâneo” operário surgido entre 1974 e 1975 que teve como consequências greves pontuais e manifestações dispersas dos trabalhadores. Como recorrência direta de tais movimentações, em 1978 se finalizou um período de praticamente uma década de controle sobre os Sindicatos pelo governo em aliança com

²⁵⁸ BRAGA, Ruy. Trabalho e política em São Bernardo: arqueologia de uma hegemonia Precária. **Lua nova**: revista de cultura e política. Nº 104 (2018). São Paulo: CEDEC. p. 134.

empresários. Em 1978 também é eleita uma nova diretoria sem Paulo Vidal, mas ela não concluiu seu mandato por conta das intervenções federais em 1979 e 1980, e, apesar desta afronta contra os trabalhadores e dirigentes, a direção não legitimada seguiu trabalhando fora do prédio do Sindicato. Os finais deste processo se consolidaram com a construção política das reivindicações operárias, e, mesmo que inicialmente não fosse essa a estratégia da diretoria sindical, não lhe restou outra saída senão aliar-se ao processo de fortalecimento das pautas dos trabalhadores metalúrgicos, e na esteira desse fortalecimento sindical a construção de um partido dos trabalhadores foi abraçada pelo Novo Sindicalismo.²⁵⁹

Apesar de aparentemente contraditório, o PT foi fundado em um colégio paulista em 10 de fevereiro de 1980 na região nobre de Higienópolis. Contraditória também foi a presença pequena de operários em sua fundação e na aprovação do *Manifesto do PT* lançado na ocasião. A constituição dos documentos iniciais do PT “pareciam refletir uma mistura de redação trotskista com aportes sindicalistas”.²⁶⁰

Apesar da diversidade social e política do PT ter sido constituída de forma abrangente até mais do que se supunha à época, a sua base mais importante se estruturou no entorno de trabalhadores operários, sindicalistas e da igreja católica progressista que tinha a sua capilaridade graças ao movimentos das CEBs (principalmente pela relação de aproximação dos católicos com a teologia da libertação).²⁶¹ Porém não se pode negar as mais diversas tendências que acabaram se coligando além de correntes ligadas inicialmente a partidos comunistas e de organizações de luta armada que se associaram ao PT e que posteriormente acabaram assumindo outras tendências internas.²⁶²

Os primeiros anos do PT foram formados pela busca de uma estruturação pragmática de seu modelo partidário. Exigir de sua diretiva uma proposta consistente à época, concreta e sem contradições, seria deslegitimar o processo histórico e consequências na realidade histórica que se vivenciou. Apesar de a formação do PT ter sido essencialmente composta de tendências (o que à época se constituía uma das maiores de suas novidades como prática partidária, congregando internamente várias teorias de como o Partido poderia ser conduzido nacionalmente, das ideias mais moderadas às radicais), esta prática não havia sido oficializada até o início dos anos 90.

²⁵⁹ BRAGA, Ruy. O sorriso dos explorados. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado**: do populismo à hegemonia lulista. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do Trabalho). p. 167.

²⁶⁰ SECCO, Lincoln. Introdução. In: SECCO, Lincoln. **História do PT**. 4ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. pp. 35-36.

²⁶¹ Ibidem. p. 45.

²⁶² Ibidem. p. 47.

Quando oficializada, uma tendência ganhou espaço de forma tão poderosa que praticamente inviabilizou as demais. Este projeto de hegemonia de corrente interna já começou a se desenhar a partir de 1982 após as eleições, e em 1984 uma parte de integrantes do partido que estavam mais próximos à Lula decidiu criar a Articulação, tendência que já se organizava anteriormente sem estar nomeada e funcionava como uma espécie de maioria que conseguia conduzir os processos internos do PT. A Articulação foi a primeira tentativa de espriar as propostas do PT além do universo sindical e as bases. A Articulação foi um movimento que se originou do chamado “grupo dos 113”, que buscou da unificação do Partido.²⁶³

Explicitar a proposta da Articulação concomitante à eleição da nova direção sindical é importante para esta reflexão porque ela foi do mesmo período da mudança de estratégia do sindicato com seus processos políticos, o que pode ter corroborado com a mudança na direção sindical do SMSBCD em dimensão regional. Pois em 1984, Tin Urbinatti já havia consolidado o seu trabalho junto ao Forja e também era assessor cultural do departamento no Sindicato. Nesse mesmo ano (1984), ocorreu a eleição da nova chapa no SMSBCD. A diretoria cassada após a intervenção, em 1983, inclusive interveio diretamente na escolha dos candidatos que comporiam essa chapa. Os nomes sugeridos foram pessoas proeminentes nos movimentos das comissões de fábricas, FG, CUT e CIPAs. Aqui, ficou claro que o fortalecimento da formação seria uma premissa importante para a construção de quadros políticos.²⁶⁴

Em 1981 seguia-se forte a proposta de fortalecimento do projeto de formação sindical. Depois do fechamento do CET devido à constatação da diretoria de que os processos educacionais mantidos pelo Centro Educacional já não atendiam as demandas da base e da diretoria, era inegável contudo a afirmação de que os cursos de madureza e supletivo auxiliavam o trabalhador a identificar os problemas de sua classe. Foi necessário com o fim do CET criar projetos formativos para atender demandas estratégicas. E o foco foi capacitar quadros de operários capazes de mobilizar o movimento sindical.²⁶⁵ E apesar de experiências diversas neste período como a condução de práticas formativas fosse por meio de quadros internos ou com parceiros

²⁶³ Sobre a formação do “grupo dos 113” ver: BRAGA, Ruy. Memorabilia. In: BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do Trabalho). p 36. E: SECCO, Lincoln. Oposição Social (1984-1989) In: SECCO, Lincoln. **História do PT**. 4º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p 93.

²⁶⁴ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo**. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso: 22 jun. 2018. p. 318.

²⁶⁵ Ibidem. p. 323.

como o DIEESE e o NEP 13 de maio, uma nova proposta concreta se iniciou. Foi realizada a contratação de assessores formativos e culturais ligados diretamente ao departamento de formação cultural e sindical. Vandevaldo de Miranda ficou responsável pela formação sindical e Tin Urbinatti pela cultura.²⁶⁶ É importante assinalar que somente aqui Urbinatti se tornou um funcionário do sindicato após o histórico de montagens de pelo menos quatro de seus espetáculos. Mas o trabalho de Urbinatti como parte do quadro do Sindicato não se limitaria apenas às montagens e atividades com o Forja. Ele fora contratado principalmente para dinamizar culturalmente a entidade além das montagens e apresentações do grupo, e foi responsável também pela criação de cineclubes, festivais culturais e concursos culturais. Neste período é que se justificou no SMSBCD a compreensão de que a cultura deveria ser elemento intrínseco à prática de luta e consciência política dos operários. Neste sentido, o Grupo Forja seria apenas um destes elementos de mobilização, ou melhor, eles teriam a autorização para sediarem um grupo, cujo diretor e coordenador vinculava-se ao Sindicato.

Mas com a nova diretoria eleita em 1984 Urbinatti percebeu que haveria resistência ao seu projeto cultural no SMSBCD. Se no início em 1979 ele seguira na mobilização militante com o Grupo, inclusive nos momentos de maior intensidade como as greves e as intervenções, e em 1982 viu seu trabalho reconhecido através de sua contratação, com a chegada da nova diretoria em 1984 este processo iniciou o fim. Um exemplo desta tensão ocorre em uma das primeiras reuniões com a nova diretoria. Ao ser convocado a apresentar o trabalho do departamento cultural, Urbinatti buscou explicitar contextos amplos da luta sindical, mas foi interrompido e inquirido a explicitar apenas o cronograma de seu trabalho no departamento. Nessa reunião, a sua própria presença como assessor do departamento foi questionada.²⁶⁷ Em outra ocasião, ele narra:

Uma vez eu fui fazer uma palestra com a diretoria, uma das últimas dessas aqui. Foi na última, na do Luiz Marinho, presidente do sindicato. Me escalaram pra falar sobre o trabalho cultural porque eu trabalhei no Forja e também criei o cineclube, grupo de música, um monte de coisa. [...] Aí preparei uma fala, uma análise minha da conjuntura, a televisão, os meios de comunicação até chegar ao sindicato. Eu comecei falar, não falei trinta segundos, o Paulo Okamoto: “Não, não. É para você falar do sindicato, do trabalho do sindicato”. Eu disse: “Sim, eu vou chegar”. Comecei de novo a análise

²⁶⁶ Ibidem. pp. 312-313.

²⁶⁷ Ibidem. p. 319.

de conjuntura, botando a Rede Globo, que era o fulcro do negócio, que nossa briga tinha a ver com isso. “Não, não é isso. É pra você falar do Sindicato. O que tem lá no departamento de cultura”. [...] Tentei explicar alguma coisa, mas... Ou seja, uma análise mínima que eu poderia fazer, ele nem sequer permitiu [...].²⁶⁸

É notório perceber que as relações pessoais e de poder também determinaram os fins de parcerias no sindicato. Este processo aconteceu com toda uma gama de colaboradores: Celso Mados, Júlio de Grammont, Alípio Freire, Felix Nunes, Renato Tapajós, NEP 13 de Maio e o processo também não salvaguardou Tin Urbinatti. Além das disputas de centralização – com o expurgo de quadros fora do PT e com o projeto da Articulação – ele se deve também a forma como a diretoria gostaria de conduzir o departamento a partir daquele momento.

Sobre as práticas da nova diretoria, cujas reuniões ocorriam uma vez por semana para debater como estavam se desenvolvendo os trabalhos nos vários departamentos. Foi uma forma de o trabalho sindical ser refletido como um todo e não setorizado, e uma aposta para que os diretores e departamentos não fossem apenas executores de suas tarefas, mas responsáveis por refletir teoricamente sobre a dinâmica coletiva que o Sindicato deveria se propor.²⁶⁹ Desses encontros, foi acertado que deveria ser criado o “novo projeto de formação”. Destituíam-se os formadores anteriores como o NEP 13 de Maio que, entre várias divergências, teciam críticas diretas ao PT e à CUT (o que se configurou como um equívoco pois a diretoria tinha relações diretas com o Partido e a Central, isso quando não faziam parte direta do quadro de seus diretórios e secretarias). Iniciou a construção de um método de formação com a constituição do projeto de formadores voluntários. A nova visão sobre a formação foi a de que os próprios trabalhadores, auxiliados por professores e também imbuídos da experiência de luta sindical, conduziram as aulas de formação. Tal processo se iniciou com a convocação de 15 primeiros mobilizadores que foram escolhidos pela facilidade com que se articulavam em vários núcleos de trabalho na fábrica e no sindicato.

Na realidade conjuntural do Novo Sindicalismo há uma outra entidade que teve a sua criação praticamente concomitante ao Forja: a Associação beneficente e cultural de São Bernardo do Campo e Diadema - Fundo de Greve (FG). Criada a partir das necessidades intrínsecas às greves deflagradas em 1978 e 1979, teve como objetivo

²⁶⁸ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 03 de março de 2018.

²⁶⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Uma rede de práticas culturais. In: PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Mentes que brilham:** sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 22 jun. 2018. p. 335.

auxiliar os trabalhadores e suas famílias nos momentos de paralisação e escassez financeira. Foi uma proposta de auxiliar a militância naquilo que é mais essencial: a sua subsistência. Na prática, ocorreu que durante as Intervenções Federais no Sindicato, tanto a sede como a estrutura do FG acabaram se tornando o sindicato oficial que congregou a diretoria cassada e os militantes durante os enquadramentos na LSN. Grandes foram as contribuições em 1979 do FG para a categoria e impressionante a capacidade de arrecadação da Associação com centenas de alimentos doados, assim como quantias em dinheiro para auxiliar as famílias.²⁷⁰

Durante as intervenções de 1979, 1980 e 1983 o Grupo Forja deixou a sede do Sindicato e se abrigou na sede do FG, auxiliando na força tarefa de recolhimento e distribuição de alimentos, além de ser base mobilizadora junto à direção cassada. Em vários momentos as atividades culturais proporcionadas pelo FG chegaram a ser conduzidas por integrantes do Grupo Forja com a realização de ciclos de cinema, debates e conversas com intelectuais e artistas de teatro, shows e apresentações de peças do Grupo, que tiveram o intuito de recolher bilheteria para fortalecer a entidade. Augusto Portugal, que foi integrante do Grupo Forja, foi também um dos primeiros diretores eleitos para conduzir a entidade, e assim as relações entre o Grupo e o FG se tornou muito estreita.

O FG experimentou várias formas de sustentação financeira: aporte por meio de pagamento de mensalidades, doações de sindicatos e a constituição de uma gráfica, que gerou renda direta à Associação. A gráfica publicou o jornal da *Tribuna Metalúrgica* e também os *Suplementos* e, durante as intervenções elaborou o material de divulgação para as mobilizações. Chegou-se a cogitar que a publicação do primeiro livro do Forja, *Pensão liberdade* deveria ser impresso pelo FG, fato que não se consumou e que iremos em breve discorrer sobre. O FG é responsável pela administração da rede TVT (com o aporte financeiro do SMABC e uma série de outros sindicatos e entidades) e também da gráfica Fundo de Greve.

Durante os anos mais ativos do FG, de 1979 até o fim dos anos 1980, uma das grandes questões que a entidade enfrentou foi como garantir a sua existência. Havia aqueles que acreditavam que o FG deveria ser uma entidade completamente apartada do Sindicato, já que ela não deveria ser confundida com o SMSBCD por ser de natureza assistencial, e outros que acreditavam o contrário. O caminho que o FG encontrou foi o

²⁷⁰ Fundo de Greve. 1978-1979: Os metalúrgicos vão à luta. In: **Fundo de greve: da resistência à autonomia sindical**. BALCAO, Nilde. TEIXEIRA, Maria Goreti (editoras). São Bernardo do Campo, Gráfica Fundo de Greve, 1987. p. 10.

de ser uma associação independente do Sindicato com atividade jurídica própria, mas sempre seguir a orientação da diretoria do SMSBCD. A independência ao Sindicato foi justificada principalmente pela ocorrência das intervenções que, caso ocorresse, o FG não estaria condicionado ao Ministério do Trabalho, e não sofreria as mesmas interdições, tornando-se espaço de encontro para as contra investidas e mobilizações operárias, e assim o FG garantiria a sua autonomia e permanência dentro da luta sindical do ABC.

É no encontro dessas relações entre Partido, sindicalismo e associações que nos interessa no sentido de se estabelecer reflexões com o trabalho cultural do Forja: o quanto as relações políticas e sindicais estavam atreladas aos caminhos de ascensão e hegemonia sindical e a construção de seu poder político, e o quanto ela atingiu os processos artísticos desenvolvidos pelo grupo. O partido, que no início praticamente não tinha representação política na Câmara Estadual e Federal, ainda com caminhos tortuosos na sua institucionalização, fortaleceu-se na base (conflagrava adesão voluntária das mais variadas dimensões sociais: coletivos teatrais, músicos, artistas, militantes e jornalistas). A politização dos campos variados da sociedade ajudaram nesta aproximação.²⁷¹ Mas, após 1984, quando de fato se consolida o pragmatismo do Partido é que se iniciou o processo de centralização ideológica do PT no Sindicato e na CUT. E se o PT foi um partido que se consolidou através do sindicato e de seus operários, estes também consolidaram o PT.

O Novo Sindicalismo iniciou-se na gestão 1975-1978, e consolida-se como construção efetiva a partir de 1978 com a eleição de uma nova diretoria e a explosão das greves no ABC. Distensão política do regime militar, ascensão de novos atores na luta social e a constituição política e cultural da nova esquerda são fatores que moldam a nova conjuntura. O Grupo Forja se consolidou nesta nova confluência, empiricamente tentando entender o que poderia ser a formação de um projeto cultural aliado às novas demandas sociais que teve como epicentro o operariado urbano paulistano.

Da primeira experiência ainda episódica com O contrato coletivo de trabalho, pelo desejo de uma nova arregimentação cultural que ficou órfã com o término do grupo Ferramenta devido ao fechamento do CET, se iniciou o Forja. Dos trabalhos inaugurais de peças de palco com a frágil consolidação do drama moderno e seus elementos de ruptura, às crises com a diretoria sindical sobre a real importância de um Coletivo

²⁷¹ SECCO, Lincoln. Formação (1978-1983). In: SECCO, Lincoln. **História do PT**. 4º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015. p 36.

teatral do sindicato, a fortuna crítica das peças pelos críticos paulistas, o Forja foi se consolidando como força teatral e política, lutando pela sua autonomia sem contudo deixar de reconhecer-se como ferramenta à luta operária, sindical e brasileira.

As estratégias de ação das peças de rua alçaram o grupo a construção coletiva de seus trabalhos de forma abrangente na comunidade operária como um todo. Sua presença em cena não acontecia mais como pequenas esquetes, mas como espetáculos teatrais de ascendência agitpropista. Conquistou as arenas de discussão e as mobilizações mais importantes que o sindicato poderia ter ao seu lado, considerando que o grupo não foi um coletivo que simplesmente cumpriu as determinações da diretoria, mas que, junto a ela, elaborou estratégias sobre as necessidades de lutas e as discussões do SMSBCD na cena.

O crescimento do Forja frente a necessidade de entender o que significava um coletivo teatral estar sediado em uma entidade metalúrgica como o SMSBCD fez com que suas obras alcançassem uma dinâmica política que já estava presente nas primeiras montagens, mas com as peças apresentadas em espaços públicos abertas (rua algumas vezes), a urgência dos trabalhos fez a nova agenda do grupo: montagens populares, elementos técnicos de cena que sensibilizavam o seu público diante de multidões e debaixo do iminente perigo da perseguição da ditadura. Em mobilizações nos bairros, orientações de outros coletivos artísticos espalhados pelo ABC (como nas comunidades do Jardim Silvina em São Bernardo do Campo e o Grupo Tupi na Vila Palmares em Santo André) à realização dos espetáculos de Teatro de Seminário, tudo foi caminho para este fortalecimento.

É visível o entendimento parco da diretoria sobre o trabalho do Grupo. Concretamente Urbinatti foi contratado para outras funções e o Forja foi um arremedo desta realidade. A dificuldade da diretoria de perceber a importância do trabalho estável de um grupo teatral se justificou pela incapacidade de olhar a cultura não apenas como evento, mas também como projeto de formação cultural e cidadã, já explicitado no primeiro capítulo.

A característica autônoma do Forja foi tal qual o FG, que se concretizou em momento similar dentro do sindicato, também teve alguns embates com o Grupo em pelo menos duas ocasiões. A primeira foi a possibilidade da publicação do livro *Pensão liberdade* ser realizada pela gráfica do FG. Havia uma proposta da editora Hucitec para a publicação da dramaturgia, ao mesmo tempo que era pertinente ao FG realizar este projeto. Ao FG interessava porque seria uma forma de fortalecer o grupo no sindicato, ao mesmo tempo que os rendimentos da venda do livro se reverteriam diretamente a

entidade. A contra argumentação foi o fato de a editora Hucitec ter uma capilaridade maior do que apenas o universo operário, sendo reconhecida nos meios acadêmicos, artísticos e intelectuais. Mesmo com Augusto Portugal membro da direção do FG e integrante do Forja, ao fim, o livro foi publicado pela Hucitec. Este é um claro exemplo da necessidade de busca de reconhecimento e autonomia do Forja além das barreiras sindicais. Essa realidade mudou completamente após a contratação de Urbinatti: as propostas de montagem do grupo ficaram ligadas diretamente ao SMSBCD, e o trabalho estético seguiu os desejos mais próximos à agitação e propaganda nas assembleias e campanhas salariais.²⁷² Outro momento delicado para o Forja foi quando eles foram convidados a conduzir o departamento cultural do FG. O grupo negou o convite se justificando, segundo uma carta entregue à entidade, de que o Forja ao assumir uma responsabilidade tamanha, não teria condições de dar atenção necessária ao seu trabalho teatral. O grupo continuou colocando-se em disposição nas atividades convocadas pelo FG.

Ocorreu que o Grupo Forja seguiu com um caminho similar de crescimento e fortalecimento do movimento sindical ao aproximar-se de uma forma mais direta de se relacionar com o seu público. A contradição se evidencia pela direção que, ao mesmo tempo que queria dar aporte a um trabalho mais horizontalizado nas relações, acabou se constituindo por uma diretiva fechada ideologicamente, amparada pela hegemonia no SMSBCD Petista e “cutista”. Diversas vezes os integrantes foram questionados sobre “o que faziam no sindicato aos fins de semana”, com perguntas que traziam questionamentos morais sobre as dinâmicas dos encontros, ensaios e também com todo o arcabouço preconceituoso que tinham os diretores e operários à arte. Este olhar se evidencia pelas narrativas dos atores:

Tinha um segurança lá do sindicato que ele me perseguia e ele se declarava comunista. Eu não entendo! Ora, se era comunista, ele devia entender que comunismo tem teatro e que teatro era importante. Ele ficava muito bravo porque todo domingo à tarde ele estava descansando e tinha que abrir a porta. E eu sempre era o primeiro a chegar, e eu ouvia um monte. Porque quando chegava todo mundo ele não falava nada... [...]. Eu gostaria de encontrar ele hoje e falar assim: Maurício, que esquisito, hein! Você me perseguiu. Como o senhor vê agora a luta... “Por que você não vai pra sua casa?” Imagina, ele me recebia assim! “Por que você não vai para sua casa? Domingo à tarde! Vai com os jovens se distrair.” Olha, uma pessoa que se acreditava consciente. Claro, ele era o guarda do sindicato, mas ele se declarava um comunista, um lutador. Mas que militância doida é essa que me desanimava. [...] E a gente chegava àquela hora e saía bem tarde [...].

²⁷² *Diários de trabalho* da atriz Maria Luiza.

Vamos supor que são vinte pessoas. Ele vai abrir, no mínimo, quinze vezes. Porque nem todo mundo chegava às oito, porque as pessoas viajavam de vários lugares. E eu lembro de quantas vezes eu vi esse seu Maurício falar: “Se eu fosse você, estaria lá em casa, descansando, vendo televisão”.²⁷³

Nunca foi feito ao Forja um convite para assumir o departamento do sindicato. Este processo esteve centralizado na figura de Tin Urbinatti, e talvez o fim de sua estada no espaço tenha se dado por esta particularidade. Sua presença pode ter sido o pivô de animosidades, e o Forja ao fim se desligou do sindicato primeiro porque não aceitaram a demissão de seu diretor e segundo porque o Grupo foi fruto da maior materialização do projeto cultural de Urbinatti, o que causou divergências na diretoria do SMSBCD.

5.2 Teatro de seminário, o teatro que ninguém fez e ninguém viu: A memória de um coletivo.

Teatro de seminário foi uma forma que os diretores sindicais, junto com o diretor e os atores do Forja encontraram para debater assuntos polêmicos em reuniões, como as horas extras. Os atores e convidados, em pré-acordo, encenavam conversas divergentes entre si, criando discussões acaloradas. Ao fim, a encenação era revelada a todos, gerando acusações de constrangimentos, reações já previstas de alguma maneira. Para a efetivação deste procedimento, foi necessário um acordo tácito entre o Forja e os diretores sindicais e condutores das reuniões e assembleias. O Teatro de seminário se assemelhou ao teatro invisível de Boal. Só que, ao invés de ser realizado em espaços públicos com diversidade de pessoas, foi desenvolvido em espaços menores em pequenas assembleias e reuniões da diretoria e da classe trabalhadora.

Uma característica muito potente desta modalidade de ação do Forja foi que, diferente das peças feitas na rua, ela apresentava na discussão as contradições do processo político na luta sindical, ou seja, criticar a atitude individual de um operário que trai a classe trabalhadora realizando hora extra, mas não se aprofundar nas causas que fazem com que o operário tome esta atitude, negligencia o processo complexo da vida de um trabalhador. E por mais que haja uma diretiva sobre qual a melhor ação a ser feita, é necessário a construção dialética das questões apresentadas ao público para que ele consiga junto com a interação compreender quais são as questões colocadas em pauta e como uma postura de apenas um indivíduo pode prejudicar toda uma categoria:

²⁷³ Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

A gente pesquisava as temáticas e uma das coisas que era um prato delicioso era descobrir quem na fábrica fazia hora extra. Alguém do Forja ia pesquisar o assunto. Estrategicamente, tentava-se conversar muito discretamente com ele, na base da amizade, tomar uma cerveja, um lanche, e descobrir a verdade e os motivos. Muitos tinham pessoas morando em suas casas, precisava pagar dívidas... E aí surgiu as discussões que a gente colocava dentro da peça: o sujeito tinha parente morando com ele, tinha comprado algo e precisava pagar, só que havia o receio de falar, ninguém jamais deveria saber que ele estava fazendo hora extra. Porque razão? [...] para você questionar este trabalhador não adianta você falar pra ele que não tem que fazer hora extra. Tem que colocar ele numa situação de crise, de necessidades. E a gente fez a esquete, e ninguém sabia quem era quem. Nós convidávamos alguns operários, inclusive que iam participar do seminário e transformávamos o sujeito em ator, e dávamos um papel pra ele.²⁷⁴

O trabalho do Teatro de seminário, que muitas vezes aparece em artigos e teses como uma peça denominada CIPA se utilizou de uma estratégia então inédita. O Grupo Forja e seus integrantes foram pessoas reconhecidas, e colocar um desses atores ou atrizes para realizar essa intervenção seria um equívoco, porque logo identificariam que se tratava de uma atividade teatral. Portanto, os atores e o diretor convidavam pessoas que não eram do grupo para participar da intervenção. Na dinâmica das criações, alguns tipos eram criados para dar volume à discussão: “O falador”, personagem que fala demais numa reunião ou assembleia, tem pouca escuta e interrompe as outras falas em todo o momento; “o distraído”, que não presa atenção na reunião, conversa o tempo todo e fica perguntando aos companheiros o que foi dito anteriormente por alguém; o *mudo*, que faz de tudo pra não falar; além de outros como “O polêmico, O atrasado, O misturador-dispersivo, etc”.²⁷⁵ Ao fim, quando revelavam a atividade para todos, os presentes relacionavam os personagens apresentados acima com perfis de operários que eles conheciam, e quais seriam as estratégias para dirimir estes comportamentos que dificultavam o trabalho da categoria. As temáticas desenvolvidas por esta modalidade cênica foram variadas: acidentes de trabalho, economia nacional, desemprego, etc. Urbinatti não se furtou em reconhecer que o trabalho teve influência do agitprop soviético e também do teatro invisível de Boal²⁷⁶

Gostaria de usar a forma do Teatro de seminário, uma peça feita sem que todos saibam de antemão que se tratava de uma intervenção, como analogia para refletir sobre o processo da criação da memória do Grupo Forja e analisar quanto o grupo reconhecia

²⁷⁴ Entrevista com Tin Urbinatti. São Paulo. 13 de fevereiro de 2017.

²⁷⁵ URBINATTI, Tin. História e processo do Grupo Forja. In: URBINATTI, Tin. **Peões em cena: O grupo de teatro Forja**. São Paulo: Hucitec, 2011. p. 56.

²⁷⁶ Ibidem. p. 58.

que a documentação de seu trabalho deveria servir para o registro histórico de sua trajetória e quanto outros materiais que se apresentaram como documentos para minha análise foram criados sem esta perspectiva.

Foi uma constante a necessidade de registro, fundamentação e argumentação do Grupo durante sua vida no sindicato. Estes registros foram pensados como material de propaganda interna e externa, com intuito de fortalecer o coletivo no Sindicato, constantemente incompreendido quanto à sua função de formação cultural. Uma espécie de relatório de sua contundência, uma estratégia de vida e permanência.

As edições das dramaturgias publicadas têm como valor não só as peças de palco como também os textos críticos e entrevistas. Mas há uma lacuna sobre as peças apresentadas na rua nos registros. A falta de publicação dos roteiros dessas peças não apenas impediu uma oportunidade de conhecer mais a fundo a trajetória do Grupo, mas também impactaram a compreensão das produções de memórias e histórias relacionadas à prática teatral do Forja. É flagrante observar como a maioria das reflexões elaboradas em artigos, dissertações e teses sobre o Grupo tenham como base principalmente as primeiras peças do grupo *Pensão liberdade e Pesadelo*, justamente essas que foram publicadas ainda à época, enquanto as memórias que aparecem com mais frequência em entrevistas com ex-integrantes do Grupo acusam com particular contundência as peças *Brasil S/A*, *Diretas, volver!* e *O boi constituinte*, trabalhos que não possuem publicações e mesmo registros públicos em audiovisual. Conseguimos acesso a este material através de muita pesquisa no Centro de Memória, Pesquisa e Informação do SMABC (CEMPI), acervo pessoal dos ex-integrantes e principalmente registros de ensaios e reuniões de duas de suas ex-atrizes. Em uma das entrevistas que realizei, Maria Luiza da Costa me entregou este material, cuja importância é crucial para a memória cultural operária. Os *Diários de trabalho* e arquivos deveriam ser entregues novamente ao CEMPI, mas no momento de finalização desta dissertação, o departamento foi parcialmente dissolvido. Se em 2017 havia todo um projeto de catalogação e sistematização de seus documentos, como também a ativação de um espaço reflexivo de memória através de eventos e entrevistas, por ora ele se transformou em um arquivo morto, com o departamento confuso quanto à sua função e destino.

Estes cadernos, cartas, materiais de imprensa, dramaturgias e cartazes de peças do Grupo Forja, que foram guardados por anos pelas atrizes Maria Luiza da Costa e Célia da Costa são extremamente valiosos, mas, à primeira vista aparentam ser apenas cadernos velhos. Uma pessoa desavisada em um departamento sem implicação histórica os descartaria facilmente. Assim como o trabalho de pesquisa sobre as peças de rua

partiram de lacunas e resíduos documentais de época, o material contido nestes *Diários de trabalho* podem se perder se não conseguimos dar um destino correto e cuidadoso a eles.

Há inúmeras narrativas de materiais que foram vilipendiados durante uma série de fases do Sindicato desde a sua fundação. Uma delas refere-se à junção do Sindicato de São Bernardo com o de Santo André e a sua posterior dissolução, que fez que muitos dos materiais importantes como negativos, fotos e documentos se perdessem entre a intransigência e a falta de capacidade das diretorias de entender os processos de memória para a entidade. Assim como não há acúmulo cultural nas diversas tentativas de trabalhar a cultura no sindicato por falta de cuidado e as narrativas se perdem, também pode acontecer com este material: se tornar uma pilha de papéis velhos ocupando espaço, esperando um triturador para dar-lhes destino material.

Ao fim, este trabalho buscou trazer uma análise para a dinâmica teatral ocorrida entre os anos de 1979 e 1986 no sindicato dos Metalúrgicos realizada pelo Grupo Forja que teve como coordenador o diretor, dramaturgo e ator Tin Urbinatti. Desenvolveu na dinâmica de seus três capítulos o avanço estético do coletivo que se iniciou com peças de estruturas dramáticas e que atravessou o tempo buscando um público maior, e assim consolidou sua estética mais popular, e que diante de conjunturas diversas, no auge de sua criatividade, se viu impedido de continuar com seu trabalho. A interdição é concreta e pontual, mas as suas justificativas são múltiplas: hegemonia sindical, projeto de poder partidário, modulações sobre formação sindical, intransigências pessoais e partidárias e o sabor do tempo histórico. Da classe operária analfabeta à intelectualidade parceira nas suas produções, o Forja seguiu e se dissolveu com atraso comparado aos coletivos teatrais paulistas, adiando o processo tal como o neoliberalismo brasileiro: se o novo sindicalismo conseguiu impedir por quase dez anos as mudanças estruturais da política nacional que já se pretendia neoliberal desde o fim dos anos 1970, e o sindicato conseguiu impedir este processo com uma mobilização sem precedentes até então, o Grupo Forja em desafino com grupos teatrais paulistas da virada deste mesmos anos para 1980 também conseguiu se manter por mais tempo em sua atuação, utilizando-se de ousadia nas suas criações, apesar da fortuna crítica muitas vezes preconceituosa creditar à eles uma ingenuidade artística.²⁷⁷ O Grupo Forja avançou no tempo, ganhou sobrevida, e sucumbiu diante das mudanças estruturais, sindicais e políticas de sua

²⁷⁷ FRATESCHI, Celso. Dossiê histórico e geográfico do teatro de grupo no Brasil: Celso Frateschi. In: ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 64.

época. Desde a saída do sindicato em 1986 durante a montagem de A revolução dos beatos o Grupo seguiu até 1991, com bastante inconstância, até que seu último espetáculo, A Águia do Futuro, levantou voo e não mais aterrisou.²⁷⁸

²⁷⁸ “Águia do Futuro”, ou a brincadeira de formular diversos sentidos ao título, como “A guia do Futuro” se refere ao último espetáculo montado pelo Forja. Entrevista com Eduardo Moreira. Santo André. 12 de fevereiro de 2018.

6 REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Paulo Roberto. O Brasil e o FMI desde Breton Woods: 70 anos de história. **Revista Direito GV**. São Paulo, V10 n° 2. Jul/dez. 2014. pp. 469-496.
- ANTUNES, Ricardo. **A rebeldia do trabalho: o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978-1980**. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- _____. **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006. (Mundo do trabalho).
- ARAUJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- ARAUJO, Cícero. **O processo constituinte brasileiro, a transição e o poder constituinte**. São Paulo: Lua Nova, 88, 2013. pp. 327-380.
- BETTI, Maria Silvia. **Vianinha**. São Paulo: EDUSP, 1997. (Coleção Artistas brasileiros)
- BENJAMIN, Walter. **Ensaaios sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- _____. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura**. 8° Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 1v. (Obras Escolhidas)
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Técnicas Latino-americanas de Teatro Popular: Uma revolução Copernicana ao contrário**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BONHEIM, Gerd (et al.); CARVALHO, Sérgio (Org.) **O teatro e a cidade: Lições de história do teatro**. São Paulo: SMC, 2004.
- BRAGA, Ruy. **A política do precariado: do populismo à hegemonia lulista**. São Paulo: Boitempo, 2012 (Mundo do Trabalho)
- _____. Trabalho e política em São Bernardo: arqueologia de uma hegemonia precária. **Lua nova: revista de cultura e política**. N° 104 (2018). São Paulo: CEDEC. p.133-165.
- CAMACHO, Thimoteo. **Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André**. Fundo de Cultura do Município de Santo André; 1999.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. **Zumbi, Tiradentes: (e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo)**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CASTRO, Marcio. Grupo Forja e O boi constituinte: o fim de um ciclo de militância teatral no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. In: **Anais do 30° Simpósio Nacional de História - História e o futuro da educação no Brasil**.

Recife: Associação Nacional de História – ANPUH–Brasil, 2019. Disponível em: <<http://bit.ly/3aYO8qR>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAN, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. (orgs). **Agitprop: cultura política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015. (Arte e Sociedade).

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

_____. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: Os cinco primeiros anos da lei de fomento. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998

CARONE, Edgar. **Movimento operário no Brasil (1964-1984)**. São Paulo: Difel Editorial, 1984. (Coleção Corpo e Alma do Brasil)

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. RJ: Civilização Brasileira, 2009.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2016.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Trad. GALHARDO, Maria Manuela. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cidadania cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CZAJKA, Rodrigo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá; NAPOLITANO, Marcos (Org). **Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2013. v. 2.

FESTA, Regina. **TV dos trabalhadores: a leveza do alternativo**. 1991. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FERNANDES, Florestan. **A Constituição inacabada: vias históricas e significado político**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. **Que tipo de República?** 2ªed. São Paulo: Globo, 2001 (Obras reunidas de Florestan Fernandes)

_____. **O processo Constituinte: pronunciamentos e debates apresentados pelo deputado constituinte Florestan Fernandes em 1987**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1988.

FORJA. Grupo de Teatro. **Pesadelo**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

Fundo de Greve. **Fundo de greve:** da resistência à autonomia sindical. BALCAO, Nilde. TEIXEIRA, Maria Goreti (editoras). São Bernardo do Campo, Gráfica Fundo de Greve, 1987

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GARCIA, Miliandre. **Do teatro militante à música engajada:** a experiência do CPC da UNE (1958/1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)

GARCIA, Silvana. **Teatro de militância:** a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem:** CPC, vanguarda e desbunde (1960/70). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht:** um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KUSNET, Eugênio. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LE MOS, Vilma; PERAZZO, Priscila F. **Memórias do teatro no ABC paulista:** expressões de cultura e resistência (décadas de 1950 a 1980). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013 (Coleção memórias do ABC)

LIMA, Luziano Pereira Mendes de. **A atuação da esquerda no processo constituinte:** (1986-1988) Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Coleção espírito crítico. 2º ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. Meu caminho para Marx. **Verinotio.** Nº 12, ano VI. Out, 2010. p. 20.

MAGALDI, Sábato. **Um palco brasileiro:** O Arena de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MATE, Alexandre. **A Produção Teatral Dos Anos 80 - R(ab)iscando Com A Faca O Chão Da História:** Tempo De Contar Os (Pré)juízos Em Percurso De Andança. 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

_____. **Trinta Anos Da Cooperativa Paulista De Teatro:** Uma História de Tantos (Ou Mais Quantos, Sempre Juntos) Trabalhadores Fazedores De Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2010.

MENEZES, Eduardo Silveira. **Audiovíslual Alternatívo**: a experiência da Tv dos trabalhadores (TVT). 2011. 176f f. Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação; 2011.Disponível em: <<http://bit.ly/2Wc9fSG>>. Acesso em: 22 jun. 2018.

MÉZSÁROS, István. **O conceito da dialética em Lukács**. São Paulo: Boitempo, 2013.

NAPOLITANO, M. **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro. 2011. 374f. Tese (Livre-Docência em História do Brasil Independente) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

OLIVEIRA, Chico de. **Crítica à razão dualista**: o ornitorrinco. São Paulo, SP: Boitempo, 2013.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **Era uma vez em São Bernardo**: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971-1982). 2º ed. São Paulo: Editora Unicamp, 2011

_____. **História, teatro e política**. São Paulo: Boitempo, 2012

_____. **Mentes que brilham**: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Paulo. 2002. 394 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Ifch, Unicamp, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://bit.ly/2TYar9p>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

_____. O teatro operário entre em cena: duas versões do mundo do trabalho. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 207-220, jul.-dez. 2013. p 207-220.

PEIXOTO, Fernando. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Rebento: revista de artes do espetáculo. Universidade Paulista “Julio de Mesquita Filho”; Instituto de Artes. Nº 03 (março de 2012). São Paulo: Instituto de Artes, 2010.

SANTANA, Marco Aurélio; RAMALHO, José Ricardo (orgs.). **Além da fábrica**: trabalhadores, sindicatos e a nova questão social. São Paulo: Boitempo, 2003.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHWARCZ, Lilia M; STARLING, Heloísa M. **Brasil**: Uma biografia. 2º ed. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SECCO, Lincoln. **História do PT**. 4º ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

SEPULVIDA, Paula Bellaguarda. **Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia**: teatro e militância na periferia da cidade de São Paulo. 208f. Dissertação (Mestrado em programa de Pós-graduação em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

- _____. **Teoria do drama burguês.** São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.
- THERBORN, Goran. **Do marxismo ao pós marxismo?** São Paulo: Boitempo, 2012.
- THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa.** Vol. I e II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- TOLEDO, Paulo Vinicius Bio. **Impasses de um teatro periférico:** As reflexões de Oduvaldo Vianna Filho sobre o teatro no Brasil entre 1958 e 1974. 153f. Dissertação (Mestrado em programa de Pós-graduação em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- URBINATTI, Tin. **Peões em cena:** o grupo de teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011.
- VAN STEEN, Edla. **Sábato Magaldi:** Amor ao teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Dossiê de pesquisa:** Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo>: Editorial Temporal, 2018.
- _____. **Peças do CPC:** a mais-valia vai acabar seu Edgar e mundo enterrado. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- _____. **Rasga coração.** São Paulo: Editora Temporal, 2018
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular.** São Paulo: Secretaria de cultura da prefeitura municipal de São Paulo; Programa municipal de Fomento ao Teatro, 2015.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura.** 2º ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **Cultura e materialismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. **Drama em cena.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- _____. **Palavras – chave:** Um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Televisão:** tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte, MG: PUCMinas, 2016.

6.1 Documentos e Fontes

6.1.1 Dramaturgia

A greve de 80 e o julgamento popular da lei de segurança nacional – Fac Símile

Diretas, Volver! - Texto datilografado, digitalizado do original

Eles não usam black-tie. GUARNIERI, Gianfrancesco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

O boi constituinte. Texto manuscrito, digitalizado do original.

O contrato coletivo de trabalho. Texto digitado.

O Robô que Virou Peão. Fac Símile.

Pensão liberdade. Fac Símile.

Pesadelo. Fac Símile.

6.1.2 Entrevistas

Augusto Portugal, São Bernardo do Campo, 14 de dezembro de 2017.

Eduardo Moreira, Santo André, 18 de fevereiro de 2018.

Ildomária Alves de Farias (Branca), São Bernardo do Campo, 05 de setembro de 2017.

Josimar Alves Bezerra. TVT. São Bernardo do Campo. Setembro, 2016.

Maria Luiza, São Paulo, 26 de setembro de 2017.

Nilton Teixeira, São Bernardo do Campo, 18 de julho de 2018.

Tin Urbinatti, São Paulo, 13 de fevereiro de 2017; 06 de março de 2018; 24 de abril de 2018; 14 de junho de 2018.

6.1.3 Jornais

LIMA, Eduardo Campos. **Peões em Cena.** Brasil de Fato. São Paulo, 15 set. 2011. p. 10. Disponível em: <<http://bit.ly/2wRsLck>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

Tribuna Metalúrgica – 1979-1986.

Suplemento da Tribuna – 1979-1986.

6.1.4 Filmes e Vídeos

ABC da greve. Direção de Leon Hirszman. Produzido por Uli Bruhn, 1990. (1h15min), son, color. Disponível em: <<http://bit.ly/2QwzAHk>>. Acesso: 13 jan. 2019.

Chão de fábrica. Direção de Renato Tapajós. Produzido por Cisco Filmes. 2018. (1h30min.) son. color. Disponível em: <<http://bit.ly/2UaddIO>>. Acesso em 25 fev.2020.

CUT pela base. Direção de Renato Tapajós. Produzido por Tatu Filmes, 1984 (22min.), DVD, son. color.

Eles Não usam black tie. Direção de Leon Hirszman. Embrafilme, 1981. (2hrs), son, color.

Linha de montagem. Direção de Renato Tapajós. Tapiri Cinematográfica., 1982. (90min.), DVD, son. color.

Forja, teatro operário. Direção de Aurea Ianni; Eduardo Noguchi; Joiceley Lima. Realização de Fundo de Greve; Grupo de Teatro Forja. 1984. (44 min.), DVD, son., color.

6.1.5 Relatórios, revistas, folhetos, boletins, apostilas, etc

Acervo pessoal da atriz Maria Luisa Costa e Célia Costa. *Diários de trabalho*, recortes de jornais, panfletos, cartazes e divulgações. (1979-1983).

Apostilas. Curso de Formação sindical de março a agosto de 1982. Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. 1982.

Cadernos de Formação. Núcleo de Educação popular. São Paulo, NEP, 1984.

Curso de Formação Sindical: proposta para 1982. Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. 1982.

Cursos e Seminários de formação. Panfleto. SP. São Paulo, Secretaria de Formação – CUT Estadual, 1986.

Cronologia das Lutas: 1981-2009. CUT. Centro de Documentação e Memória sindical (CEDOC). São Paulo, 2009.

É só fazendo que se aprende. Escola Sindical do DIEESE. DIEESE: São Paulo, 1986

Fundo de greve: da resistência à autonomia sindical. BALCAO, Nilde. TEIXEIRA, Maria Goreti (editoras). São Bernardo do Campo, Gráfica Fundo de Greve, 1987.

Metalúrgicos de Santo André e Mauá: Berço da resistência no ABC em 83 anos de luta. Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e Mauá. Santo André, 2016.

Programa de Formação da CUT Estadual – SP. São Paulo, Secretaria de Formação – CUT Estadual, 1986.

Programação semanal. Curso de Formação sindical de março a agosto de 1982.

Teses. III Congresso do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. 1983.

Relatório da comissão nacional da memória, verdade e justiça da CUT. CUT – Comissão Nacional da Memória, Verdade e Justiça. São Paulo: CUT, 2015. Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. 1982.

Vinte Anos de Formação Sindical. Sindicato dos Metalúrgicos do ABC. São Bernardo do Campo: Departamento de Formação, 1990.

6.1.6 Sites

Abc de luta. Disponível em: <<http://bit.ly/2UchSdj>>. Acesso em: 26 jan. 2020.

LEI Nº 6.620, DE 17 DE DEZEMBRO DE 1978: Define os crimes contra Segurança Nacional, estabelece sistemática para o seu processo e julgamento e dá outras providências. Disponível em: <<http://bit.ly/2WfVKY>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

ANEXO I – O BOI CONSTITUINTE

Boi Constituinte

É a fusão de duas danças folclóricas Bumba-Meu Boi – Congada.

1ª) A peça inicia-se com a entrada do Boi que saúda o povo conduzido pelo general do boi; O Boi traz sobre o lombo uma colcha de retalhos simbolizando a velha constituição. O General conduz o Boi para um canto do espaço que vai ser representado. Em seguida entra os dois povos ou as duas classes sociais do povo: Trabalhadores x Patrões: Cordões azul x vermelho encarnado. Dançam e fazem evoluções em frente do Boi.

Após o apito do capitão faz-se as seguintes evoluções com BASTÃO.

1ª) TIRA bastão de baixo do braço	9ª) Coloca debaixo do braço
2ª) SEGURA com as duas mãos.	10ª) TIRA bastão debaixo do braço
3ª) ELEVA o Bastão sobre a cabeça	11ª) SEGURA com as duas mãos
4ª) GIRA meia volta.	12ª) SEGURA em posição de luta
5ª) ABAIXA o Bastão.	As FILAS se CRUZAM até
6ª) ELEVA-se de novo sobre a cabeça	a música chegar ao ritmo da
7ª) ABAIXA o Bastão	Luta.
8ª) SEGURA com uma mão.	

Luta

Inicia-se a Luta ao ritmo da música.

2.) O patrão avança sobre Operário vencendo-o

3.) O patrão vitorioso vai até o Bói e saúda tirando a cartola. Bói faz movimento de cumprimento.

4.) Retoma a luta os patrões e operários que restam.

5.) Patrão vence novamente operário e após o gesto do anterior.

6.) Patrão e Operário distante retoma a luta.

7.) Operário avança sobre patrão general do Bói apita e Bói avança sobre trabalhador, só parando quando general apita. (Velha constituinte apoia patrão)

8.) Todos voltam a luta, até que Bói avança sobre todos (A velha constituinte não apoiando mais ninguém nem patrão nem trabalhador)

9.) Bói acalma um pouco, Operário, se reúne num círculo, os patrões fazem o mesmo, Ambos decidem prender o Bói (Acabar com a velha constituinte) Pegam corda e prendem o Bói.

10.) Operário e patrão tiram a colcha do Bói - Um operário pega placa "Liberdade Autonomia Sindical" e Greve Geral, e sai fazendo comício com povo - chega segurança, e prende-o veda boca do trabalhador com pano. E prende nas grades. - Vai até o repórter e o proíbe de filmar e o prende. - Pessoal que está em volta, gritam slogan "1, 2, 3, 4, 5 mil constituinte Livre Soberana no Brasil - Liberdade Autonomia Sindical" e ao mesmo tempo solta trabalhador. Ao soltar repórter grita - Abaixo a Lei de Segurança Nacional".

ANEXO II – BRASIL S/A

B R A S I L S / A

(Teatro de Rua- Sem texto, apenas mímica)

-um espetáculo para ser realizado em grandes
concentrações públicas-

-Criação Coletiva do GRUPO DE TEATRO FORJA

(do Sindicato dos Metalúrgicos de S.Bernardo do
Campo e Diadema-SP-)

-Coordenação- Tin Urbinatti

"BRASIL S/A" é parte do processo de desenvolvimento teatral do GRUPO DE TEATRO FORJA.

As necessidades nos levaram a criar um espetáculo sem texto, sem palavras. Não por incapacidade de compreender a realidade. Não é escapismo, nem a tão em moda "abertura" para que cada um entenda como quiser. Temos uma proposta e ela está explícita, mesmo que só através da mímica.

Palavras temos e não são poucas.

Abdicamos desse instrumento importantíssimo do teatro (a palavra), pois chegamos à conclusão que a melhor forma de fazermos um teatro em que dezenas de milhares de pessoas possam participar é esse: Com mímica, sem texto, sem palavras.

No Estádio 1º de Maio (V. Euclides) por exemplo, seguramente mais de 20 mil pessoas assistiram "BRASIL S/A". Todos viram, participaram. Se usássemos a palavra, o tratamento dramaturgicó das personagens seria outro. Poucos veriam as nuances (psicológicas ou não), e detalhes de interpretação que à distância se perderiam.

Como dissémos "Brasil S/A" é parte de um processo que se iniciou com "A GREVE DE 80 E O JULGAMENTO POPULAR DA L.S.N." e, sobretudo com o "ROBÔ QUE VIROU PEÃO", primeiro espetáculo de rua que fizemos usando apenas mímica e gestos. Nesse sentido recomendamos a leitura do texto anexo do livro "PESADELO" que trata dessa questão.

-Tin Urbinatti-
(coordenador)

B R A S I L S / A

(ROTEIRO)

O público deverá está disposto em círculo; no centro deverão estar 5 (cinco) mastros enfileirados fixados em pedestais ou tripés, etc (usamos latas com concreto dentro), mantendo uma certa distância entre si, onde deverão ser pendurados os mapas de cada região brasileira. Cada região deve conter a divisão dos estados que a compõe em cores bem vivas (usamos madeira para a confecção dos mapas). Numa das extremidades do círculo, junto ao público, deve estar o "monstro": FMI, coberto por um pano (usamos uma pessoa com uma máscara de Satanás, em cima de uma escada, coberta por um pano preto com as iniciais F M I). Importante-: Sobre o "monstro" deve ter um pano que o cobre totalmente, o público não deverá saber o que tem ali.

CENA I- Entra um garimpeiro, caracterizado, com o mapa da Região Norte nas costas, dançando ao ritmo do "Boi do Amazonas". Faz evoluções por todo círculo e vai fixar seu mapa no primeiro pedestal ou mastro. Começa a garimpar: gestos claros e bem definidos..

Em seguida entram duas canavieiras, trazendo o mapa da Região Nordeste, dançando ^{ao} som de um forró- "Que nem Giló" de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Fazem evoluções e fixam seu mapa no 2º pedestal. Começam a trabalhar.

Ouve-se o samba "O Ronco da Cuíca" de João Bosco e Aldir Blanc. Entram 2 operários caracterizados: um da construção civil e o outro metalúrgico, trazendo o mapa da Região Sudeste, ambos sambando. Fazem evoluções, fixam o mapa no 3º pedestal e começam trabalhar.

Um campones entra sapateando ao som de "Catira", trazendo consigo o mapa da Região Centro-Oeste. Faz evoluções, fixa o mapa e começa trabalhar.

Ao som de uma "Chula" entra um gaúcho, vaqueiro (com botas bombacha, chicote etc), dançando e carregando o mapa da Região Sul. Faz evoluções, fixa o mapa e começa a trabalhar.

IMPORTANTE:

Todos os trabalhadores devem estar caracterizados. Ao en-

seus mapas nos respectivos mastros e começam trabalhar de acordo com as características de suas profissões: com mímica e gesto, largos e claros.

CENA II- Sai do meio do público o "Gordo" (com a máscara do Delfim) visivelmente agitado, entra no círculo onde estão os mapas. Começa a observar os mapas. Para em frente ao da Região Norte. Tempo. "Tem um idéia" (gesto característico). Sai agitado a procura de alguém. Vai em direção ao banqueiro Americano, que deve estar no meio do público, pede-lhe dinheiro (gesto característico: esfregar o indicador no dedo polegar). Bem visível do público. O banqueiro Americano o faz assinar uma promissória. O Gordo retira um lápis imenso do bolso e assina. O Banqueiro lhe passa o dinheiro. Gordo sai da presença do banqueiro e, escondendo dos trabalhadores de cada região (mas não do público), olha para os lados e guarda no bolso uma parte do dinheiro.

Em seguida apanha um placa coberta com pano verde-amarelo (tipo inaugurações oficiais) e leva-a até o mapa da Região Norte. (Colocando-a bem em frente ao Mapa da Região Norte)

Com um apito chama todos os trabalhadores, que param de trabalhar. Todos dirigem-se para o mapa da Região Norte. Agacham-se. Gordo faz gesto para que o Banqueiro Americano se aproxime. Gordo chama um militar, que deve estar no meio do público, para que ele inaugure a "obra".

Gordo Simula um discurso (com gestos e mímica). ^{Militar} ~~V~~tira o pano que cobre a placa onde deverá estar escrito: TRANSAMAZÔNICA.

Os trabalhadores aplaudem, uns displicentemente, outros entusiasmados. O Gordo dá um sinal para o Garçon, que traz uma bandeija com pedaços de frango assado. Dividem entre si: Gordo, militar e Banqueiro Americano. Eles comem e jogam (provocativamente) os ossos para os trabalhadores. Acabam de comer. Gordo apita e os trabalhadores voltam ao trabalho. Cada um em sua respectiva região.

OBSERVAÇÃO: Durante toda a CENA II deve-se usar som, caixas de escola de samba ou de bateria, surdo, etc, para criar "climas" para a ação dos personagens. Por exemplo, quando o Gordo vai fazer discurso, o militar tirar o pano verde-amarelo, a bateria deve repicar fazendo suspense. Nas cenas seguintes

CENA III- Simultaneamente várias ações se desenvolvem- 1º) Os trabalhadores executam suas tarefas; 2º) O Banqueiro Americano joga uma argola enorme no mastro ou pedestal do Mapa da Região Norte. Como o "jogo de argola" nos parques de diversão. A argola deve ter um cordão (corda, barbante, etc) que o Banqueiro segura. Depois de ter "argolado" o Mapa, o Banqueiro volta-se para o público com ar satisfeito. O trabalhador (Garimpeiro), ao ver a argola presa ao Mapa, vai até ele e retira a argola. O Banqueiro se incomoda e novamente joga a argola no Mapa. O Garimpeiro retira-a. Esta disputa deve prosseguir até o Gordo interferir.; 3º) Enquanto isso, o Gordo e o Militar caminham observando outros Mapas. De repente param em frente ao Mapa da Região Sul e "tem uma brilhante idéia" (gesto característico). Cumprimentam-se.

Gordo e Militar vão em direção ao Banqueiro Japonês que também deverá estar no meio do público. Cumprimentam-se. Gordo e Militar pedem-lhe dinheiro. O Banqueiro Japonês apanha uma promissória e faz com que seja assinada. Gordo retira o lápis imenso e assina. Banqueiro passa-lhe o dinheiro. Gordo e Militar dividem uma parte do dinheiro, sempre escondendo dos trabalhadores das regiões, mas nunca do público.

Em seguida o Gordo apanha uma placa coberta com pano verde-amarelo (idem à cena anterior) e leva-a até o Mapa da Região Sul. O militar sempre acompanha o Gordo. Com um apito o Gordo chama todos os trabalhadores, que param de trabalhar e dirigem-se ao Mapa da Região Sul. Gordo faz um gesto para que o Banqueiro Japonês se aproxime. Banqueiro Americano também se aproxima. Em seguida o Gordo chama o Presidente (com a máscara do Figueiredo- também no meio do público) e um Empresário que está junto ao Presidente. O Empresário deve usar um óculos cujas lentes são dois cifrões enormes. Todos a postos para a solenidade. Gordo simula um discurso. Em seguida o Presidente retira o pano e ergue a Placa onde se lê "ITAIPU". Alguns trabalhadores aplaudem entusiasmados, outros displiscentemente. Gordo dá um sinal para o Garcom, que traz uma bandeja com pedaços de frango assado. Dividem

entre si: os dois Banqueiros, Presidente, Militar e Empresário. Comem e jogam os ossos para os trabalhadores. Acabam de comer e o Gordo apita para que os trabalhadores voltem ao trabalho.

Banqueiro Americano volta a jogar argola no Mapa da Região Norte e o Banqueiro Japonês joga argola no Mapa da Região Sul. Os trabalhadores destas regiões (Garimpeiro e Vaqueiro) retiram as argolas. Esta disputa deve-se repetir até o Gordo intervir.

CENA IV - Gordo, Presidente, Militar e Empresário andam e observam os Mapas. De repente os 4 "tem uma brilhante idéia". Cumprimentam-se e dirigem-se ao Banqueiro Alemão, que deve sair do meio do público. Banqueiro cumprimenta a todos. Gordo pede dinheiro. Banqueiro olha para o Presidente que repete o gesto do Gordo. Banqueiro olha para o Empresário que também repete o gesto. Quando o Banqueiro olhar para o Militar, este insinua solene que vai fazer continência. Porém, quando a mão direita do Militar chegar na altura de sua testa, ele retira seu quepe e faz gesto característico de "pedir esmola" com seu quepe, desmontando completamente sua postura solene.

O Banqueiro Alemão entrega uma promissória que o Gordo assina (idem cenas anteriores). Banqueiro passa-lhe o dinheiro que será dividido entre todos: Gordo, Presidente, Militar e Empresário (idem cenas anteriores).

Em seguida o Gordo apanha outra placa coberta por um pano verde-amarelo e leva-a até o Mapa da Região Sudeste. Apitando chama todos os trabalhadores para o Mapa da Região Sudeste. Todos os banqueiros se aproximam também. Gordo simula um discurso e em seguida o Presidente retira o pano da placa onde estará escrito - "USINA NUCLEAR". Todos aplaudem (Idem cenas anteriores).

Gordo Chama o Garçon que traz um garrafa de Champanha. O Gordo faz "estourar" e distribuem entre os Banqueiros e demais "autoridades". Espirra nos trabalhadores e no público. Tempo. Gordo apita e os trabalhadores voltam para suas regiões e começam trabalhar.

Nesse momento (em que todos voltam a trabalhar), devem entrar, além do Banqueiro Alemão, que joga argola no Mapa da Região Sudeste, um Banqueiro (ou Banqueira) inglês, que jogará argola no Mapa da Região Nordeste. Um Banqueiro Árabe, que jogará argola no Mapa da Região Centro-Oeste. Em todos os Mapas os trabalhadores reagem tirando as argolas. Os Banqueiros insistem. Tempo.

CENA V - De repente todos os banqueiros abandonam (irritados) os mapas e levam as Promissórias até o Gordo. Começam a exibí-las (gesto de quem está cobrando). Gordo fica com todas as promissórias na mão, visivelmente perplexo, sem ação. Em seguida leva-as até o militar. O Militar se afasta e aponta (num gesto lento e solene) o Presidente. Gordo e Militar marcham até onde está o Presidente. Gordo mostra-lhe as promissórias. Presidente recua alguns passos e aponta o Empresário (gesto lento e solene). Gordo, Militar e Presidente marcham até o Empresário. Gordo mostra-lhe as promissórias e o Empresário se recusa fazendo gestos negativos com as mãos. Tempo. Todos se entreolham. Em seguida, Gordo, Militar, Presidente e Empresário começam andar, preocupados, pensativos, por todo o espaço. Cobram a cabeça. Enquanto isso, os Banqueiros, todos juntos, estão observando. De repente o Gordo, Empresário, Militar e Presidente "tem uma brilhante idéia". Num gesto solene e sincrônico eles apontam os trabalhadores.

CENA VI - O Empresário vai até o primeiro trabalhador (de qualquer uma das Regiões). Ao sentir que o Empresário se aproxima o trabalhador para de trabalhar e observa o Empresário. O Empresário começa a apertar o cinto do trabalhador. O trabalhador tenta reagir, mas o Militar encosta a metralhadora em seu peito obrigando-o a erguer os braços (tipo "maos ao alto"). Enquanto o trabalhador fica imóvel o Gordo vai por trás do operário e retira o dinheiro que está no seu bolso. Depois de ter tomado o dinheiro do 1º trabalhador, o Empresário, o Militar e o Gordo dirigem-se ao trabalhador da Região mais próxima. Repetem a mesma operação "apertar o cinto". Enquanto isso o Presidente aproxima-se do pri-

meiro trabalhador e tenta consolar-lhe. "Tapinhas nas costas", faz gestos indicando as "obras" construídas, etc. Em seguida o Presidente vai até o 2º trabalhador e repete os mesmos gestos de "consolação". Sempre depois da operação "aperto do cinto" realizada pelo Empresário, Militar e Gordo. Gordo, Militar, Empresário e Presidente fazem esta operação com todos os trabalhadores das Regiões..

CENA VII- Com o dinheiro nas mãos o Gordo vai até o Banqueiro Americano. Quando o Gordo vai entregar-lhe o dinheiro, o Banqueiro se retira fazendo gesto de que é preciso "muito mais" dinheiro. Banqueiro Americano dirige-se a um outro ponto do círculo. O Gordo tenta entregar o dinheiro ao Banqueiro Japonês que também se retira fazendo gestos de que é "muito mais". Banqueiro Japonês se posta ao lado do Banqueiro Americano. Gordo tenta entregar o dinheiro ao Banqueiro Alemão que também se afasta repetindo o gesto dos anteriores. Repete-se a cena do Gordo tentando entregar o dinheiro a cada um dos banqueiros. Todos os banqueiros saem fazendo o mesmo gesto, isto é, o dinheiro que o Gordo está trazendo é muito pouco. É preciso muito mais. Todos os banqueiros dirigem-se para outro ponto, onde já estão o Americano, Japonês, etc.

CENA VIII- O Gordo vai até eles e faz um gesto de indagação e ao mesmo tempo de não saber o que fazer (ombros encolhidos para cima e simultaneamente as palmas das mãos também viradas para cima).

Os Banqueiros se entreolham e num gesto solene, todos ao mesmo tempo, indicam um ponto: o "MONSTRO". O Gordo tenta ir nessa direção, mas os Banqueiros correm na frente e fazem um cordão de isolamento em volta do "Monstro". O Gordo para e observa. O Banqueiro Americano, lenta e solenemente descobre o "Monstro". Aparece o "Satanás" e as inscrições F.M.I.. O "Monstro" acena um dos braços NEGATIVAMENTE para o Gordo. O Gordo assustado vai à procura do Presidente, Empresário e Militar para transmitir a "negativa" do "Monstro". Tempo. Todos começam a andar pensativamente. Preocupados. Coçam a cabeça. De repente os quatro "tem uma brilhante idéia".

Juntam-se numa roda, abraçam-se e simulam um conchavo: (Entregar uma Região para cada Banqueiro). Separam-se.

O Gordo chama todos os banqueiros para virem até onde eles estão. Os banqueiros se entreolham e dirigem-se para o local onde estão o Gordo, Presidente, Militar e o Empresário.

Todos (banqueiros e autoridades) se aproximam, abraçam-se e simulam um conchavo. Tempo. Separam-se. Os banqueiros estampam um ar de satisfação e levantam o polegar (indicando "positivo"). Todos se cumprimentam..

CENA IX - Em seguida o Banqueiro Americano dirige-se para o Mapa da Região Norte, retira-o do pedestal, coloca-o debaixo do braço e vai sair quando o trabalhador (Garimpeiro) se rebela e tenta segurar o mapa. O Banqueiro puxa de um lado e o Garimpeiro de outro, disputando o Mapa. Ambos, Banqueiro e Garimpeiro, devem chegar próximo ao público nessa disputa. O Garimpeiro deve pedir auxílio do público para retomar o Mapa das mãos do Banqueiro. Nesse momento o Garimpeiro deve usar a palavra (se for o caso) para que a plateia o ajude a tomar o mapa.

O mesmo deve acontecer com as demais Regiões: o Banqueiro Japonês disputando o Mapa da Região Sul com o Vaqueiro Gaúcho. Banqueiro (a) Inglês puxando o Mapa da Região Nordeste de um lado e, as Canavieiras puxando de outro. Banqueiro Alemão puxando a Região Sudeste e trabalhadores puxando do outro lado. Banqueiro Árabe disputando com um Camponês o Mapa da Região Centro-Oeste. Todos devem ir disputando até chegar perto do público que assiste. Antes de tentar envolver o público, nem o Banqueiro nem os trabalhadores devem largar o Mapa.

Em cada uma dessas disputas as autoridades- O Gordo, Presidente Militar e Empresário-devem agir. Por exemplo; Quando o Mapa da Região Norte estiver sendo disputado entre o Banqueiro Americano e o Garimpeiro e, possivelmente parte da plateia, o Gordo deve tentar distrair a atenção dos trabalhadores e do público, com "revistas pornográficas", -mulheres nuas, revistas de "Bailes Carnavalescos" etc. Usar todo tipo de

-8

publicação pornográfica existente. O Gordo deve provocar as pessoas para que elas peguem as Revistas. Caso o público pegue as Revistas, o Banqueiro Americano deverá levar o Mapa e correr em direção ao "Monstro"-F.M.I..

O Presidente deverá estar agindo no mesmo sentido que o Gordo, em outra Região que estiver sendo disputada. Porém, o Presidente deverá distrair a atenção do público oferecendo Bolas de Futebol (tipo copa do mundo). Deve provocar as pessoas para "bater bola". Deve forçar as pessoas segurarem as bolas. Se isso ocorrer o Banqueiro, leva o respectivo Mapa para junto do "Monstro".

O Militar e o Empresário também devem agir nesse sentido. Usando revistas pornográficas, máscaras do filme "ET", iô-iôs, etc. Devem sempre agir no sentido de desviar a atenção do público que disputa o Mapa. Isto é, devem fazer com que as pessoas soltem os Mapas e se interessem pelas bugigangas que eles oferecem.

Os Banqueiros que conseguirem tomar os Mapas devem correr em direção ao "Monstro-F.M.I..".

Quando os Banqueiros (todos) estiverem junto ao "Monstro" (com ou sem os Mapas), devem cantar, com sotaque inglês:

"Eu te amo, meu Brasil

Eu te amo,

Ninguém segura a juventude do Brasil."

(Repetir algumas vezes)

-Fevereiro/Março de 1.983-

Criação Coletiva do GRUPO DE TEATRO FORJA

(Esquete montado para a Campanha Salarial de 1.983.)

ANEXO III – DIRETAS, VOLVER!**DIRETAS, VOLVER!!!**

(1984)

(criação teatral do Grupo de Teatro Forja)

Roteiro Para encenação em ruas, PRAÇAS,
ESTÁDIOS.

(1984).

ROTEIRO:

"As primas"
"Este é o país"

O público deverá estar disposto num grande círculo, no centro do qual deve haver um praticável e, sobre ele, uma cadeira giratória.

Entram vários populares carregando uma urna. Fazem evoluções e depositam a urna sobre o praticável no centro da cena. (Som de suspense)

Um popular abre a tampa da urna (aumenta a parafernália do som) e de dentro da urna surge a figura do "Presidente" João Goulart: terno, gravata, faixa presidencial verde-amarela e a máscara-caricatura de "Jango". O presidente anda até onde está a cadeira giratória e senta-se. Os populares que trouxeram a urna misturam-se à platéia.

(Som: suspense no momento em que o presidente vai assinar um decreto). Sentado, com gestos largos e bem definidos simula uma assinatura sobre um papel imaginário. (Som de suspense aumenta e corta bruscamente para dar lugar a uma marcha militar). O presidente ao ouvir a marcha militar fica imobilizado de súbito.

montagem
da
marcha
000

Surtem três militares armados e dois sobem no praticável apontando contra o presidente. Aproximam-se, retiram-lhe a faixa presidencial e a caneta-enorme com a qual ia assinar o decreto. Simultaneamente entra um gringo americano que observa a ação dos militares.

Os dois militares disputam entre si a caneta-enorme e a faixa presidencial. Cada um puxa para um lado. Cria-se um impasse. De repente um deles tem uma "brilhante idéia" (gesto característico): propõe que a disputa seja feita no "par ou ímpar". Chamam o militar que está embaixo, para que se aproxime. Entregam-lhe a faixa presidencial e a caneta-enorme.

Enquanto os dois militares jogam "par ou ímpar", o militar que está embaixo veste a faixa presidencial e sobe para o praticável assumindo a postura de novo presidente. Ordena que os outros

-2-

dois militares se retirem e levem a urna para baixo do praticável. Ambos cumprem as determinações; colocam a urna ao lado do praticável e cobrem a urna e todo praticável com um tapete verde, de tal modo que não se veja mais a urna.

Um destes militares apanha um enorme pacote-presente e, solenemente, entrega ao militar-presidente. (Som de suspense)

O gringo se aproxima e estoura uma chamapnha, oferece aos militares que bebem fazendo festa. Todos se confraternizam. Terminada a festa-comemoração, o gringo e os militares afastam-se e misturam-se no meio do público.

(OBS:- os três militares devem estar vestidos da mesma forma e usar máscaras iguais. Todos devem ter a mesma expressão. Por exemplo: se a máscara a ser usada for de gorila, deve-se usar 3 máscaras de gorila iguais)

O militar-presidente anda de um lado para outro sobre o praticável.

De repente entram três operários de pontos diferentes do meio do público, que se juntam no centro de cena, simulam uma reunião e permanecem gesticulando.

O militar-presidente que observou todos os movimentos, pega a caneta-enorme e solenemente assina um decreto sobre um papel imaginário. (Som de suspense)

024

②

Para Frente
"Este"
1 passo
e vai pra

Entram dois ou três seguranças. Aproximam-se do praticável e o militar-presidente aponta-lhes o local onde estão as "placas-proibição": (pedestal com uma placa de "proibido" na parte superior).

Os seguranças apanham a "placa", retornam ao praticável e o militar-presidente aponta o local onde estão os operários reunidos. Os seguranças caminham até os trabalhadores, colocam a "placa-proibição" e prendem os três.

-3-

Em seguida, entra um jornaleiro com vários jornais debaixo do braço tentando vendê-los para algumas pessoas do público. (Pode-se usar a palavra: "Extra! Extra! Intervenção nos Sindicatos! Extra! Extra!" etc)

Simultaneamente entram um câmera de TV e respectivo locutor e simulam a filmagem da "placa-proibição". Tempo

O militar-presidente observa atentamente a todos. Assina um novo decreto. (Som de suspense).

Imediatamente entram os seguranças que vão até o praticável e o militar-presidente repete a indicação anterior. Seguranças pegam a "placa-proibição", voltam ao praticável. O militar-presidente indica o jornaleiro e os repórteres.

047
③ "Profeta
(Est. 1.º) e colocam a "placa-proibição" sobre eles.

O câmera e o locutor de TV aproximam-se filmando a cena da apreensão dos jornais.

Imediatamente um dos seguranças tapa a câmera. Outro amordaça o locutor. Após a prisão deve entrar no som a música: "Este é um país que vai pra frente..."

066
④ marde Os dois militares ressurgem do meio do público, armados e dirigem-se ao praticável. Sobem, apontando contra o militar-presidente, que percebendo a situação, retira, solenemente a faixa-presidencial, entregando-a aos outros dois militares que simultaneamente vão apANHÁ-la. Cada um puxa de um lado. Cria-se um impasse.

De repente um deles tem uma "brilhante idéia". Devolvem a faixa presidencial ao militar-presidente e disputam no "par ou ímpar". O gringo embaixo, apenas observa.

-4-

O militar que venceu o "par ou ímpar" veste solenemente a faixa presidencial (repete-se o som). O Gringo sobe no praticável e estouro uma champanha. Todos bebem comemorando. Tempo.

O ex-militar-presidente dirige-se ao pacote-presente, apanha-o solenemente e "presenteia" o novo militar-presidente.

O militar-presidente fica no praticável. Os outros militares e o Gringo retiram-se e espalham-se no meio do público.

O militar-presidente caminha de um lado a outro, quando surge no meio de cena um deputado, com terno e gravata fazendo um discurso simulado. Os populares devem aplaudi-lo. O militar-presidente observa e assina solenemente um novo decreto com sua caneta-enorme. (som de suspense)

(108) Entram os "Seguranças" e o militar-presidente indica o local das "placas-proibição". Os seguranças pegam uma "placa" e voltam ao praticável. Olham para o militar-presidente que aponta para o deputado.

Os Seguranças vão até ele, amordaçam-no e o prendem. No local deixam a "placa-proibição". Os populares devem vaiar.

(154) O militar-presidente observa atento e assina novo decreto. (som de suspense).

Entram os seguranças, vão até o praticável e repete-se as cenas anteriores. Seguranças, depois de pegarem as "placas-proibição", voltam ao praticável. O militar-presidente aponta dois populares no meio do público.

Um deles é amarrado pelo pescoço e arrastado até o centro da cena pelo segurança. Outro popular é empurrado e chutado pelo outro segurança até chegar também ao centro da cena.

-5-

O primeiro popular é torturado com choque elétrico e o segundo é espancado nas costas, na cabeça e no abdômem. Os dois morrem. Depois disso os seguranças os arrastam para fora de cena ao som de "Este é um país que vai prá frente!"...

187
março
Enquanto isso, os dois militares armados ressurgem. Sobem no praticável e apontam contra o militar-presidente, que fica perplexo. Tempo.

Solenemente o militar-presidente começa a retirar a sua faixa presidencial e vai entregá-la a um dos militares. Os dois militares armados vão apanhar a faixa ao mesmo tempo. Cada um puxa de um lado. Cria-se um impasse. De repente um deles tem uma "brilhante idéia": disputar no "par ou ímpar".

O vencedor pega a faixa, veste-se, enquanto o último militar-presidente, solene, passa-lhe o "pacote-presente". Entra o Gringo com outra champanha e repete-se a comemoração. Tempo. Saem gringo e os militares.

Os trabalhadores que estão espalhados pelo meio do público devem avançar em direção ao centro do círculo, onde está o militar-presidente, fazendo movimento com os braços indicando "luta" "greve" (pode-se gritar a palavra de ordem "greve geral" por exemplo). Juntamente com os trabalhadores devem entrar várias mulheres (de outros pontos do público) batendo em panelas vazias, ritimadas e cantando o Hino do Movimento Contra a Carestia:

"Como poderei viver
Como poderei viver
dia e noite
noite e dia
com a barriga vazia, etc..

Ao mesmo tempo em que avançam para o centro da cena, retiram as "placas-proibição" colocadas pelos seguranças. Vão fechando o cerco sobre o militar-presidente que vai ficando cada vez mais visivelmente apavorado. Quando todos cercaram o praticável, o militar-presidente, num gesto solene e grandioso, assina um no-

-6

vo decreto (som de suspense).

Todos param e observam os seguranças que entram trazendo cinco bandeiras (cada uma de uma cor) correspondentes aos partidos políticos criados: PDS, PMDB, PT, PTB e PDT.

O militar-presidente faz gestos para que os seguranças distribuam as bandeiras. Os atores pegam as bandeiras dos partidos e espalham-se pelo meio do público fazendo perguntas:

"Não está na hora de tirar o militar de lá?" (apontando para o praticável). ou

"Você quer votar para presidente?" (ou ainda formular perguntas relativas ao desdobramento do rápido diálogo que possa ser estabelecido com o público. Deve-se também distribuir uma "fili-peta-voto" com a inscrição: "Eu quero votar para presidente ☒ !"

OBSERVAÇÃO: O único partido que não deve ir para o meio do público fazer esta agitação é o PDS. O ator que representará o PDS, deverá sentar-se sobre a urna e ficar cantando: "Daqui não saio, daqui ninguém me tira"...

Depois de terem feito as perguntas ao público, os atores representando os partidos retornam para o centro de cena e se deparam com o "PDS" sentado sobre a urna. Imediatamente todos se voltam para o público novamente questionando se ele (o PDS) deve ou não sair de cima da urna.

OBSERVAÇÃO: Deve-se fazer que a voz da maioria presente (atores e o próprio público) seja respeitada. Os atores devem fazer com que algumas pessoas da platéia os auxiliem a tirar o "PDS" de cima da urna, (o que deverá realmente ocorrer).

Todos os atores juntos pegam a urna. Em seguida, recolhem alguns "votos" ("quero votar para presidente ☒") que foram distribuídos ao público.

-7

Depois de coletados alguns votos, conduzem a urna de forma bastante solene até o praticável onde está o militar-presidente. (Som de suspense deve ajudar).

Ao depositarem a urna sobre o praticável o militar-presidente começa a sentir-se mal. Tem um verdadeiro "ataque" ao ver a urna. Vai se contorcendo cada vez mais e cambaleando, aproxima-se do pacote. Cai sobre o pacote abraçando-o. Morre assim: agarrado ao pacote-presente (som de suspense). Silêncio.

Alguns populares se aproximam ressabiados. Tempo. Com esforço conseguem tirar o pacote de suas mãos. Abrem o pacote-presente e no pacote está inscrito: "2065"

Simultaneamente alguns populares trazem um caixão de defunto". Colocam o militar-presidente dentro do "Caixão" e fecham. Sobre o "Caixão" devem amarrar o pacote-2065.

Em seguida alguém improvisa um ritual funerário, com velas, choros, ladainhas, etc. Quatro populares pegam o "Caixão" e dão início ao cortejo.

No momento que começam a caminhar todos devem cantar:

"Chora presidente

Presidente chora

Chora presidente

Que chegou a sua hora (repetir).

Simultaneamente todo o público deve ser levado a participar do cortejo. O ponto final será junto ao palanque onde a diretoria do sindicato deverá estar.

Faz-se o "enterro do Caixão" aos pés do palanque e em seguida a diretoria do Sindicato assume a palavra e dá início à Assembleia da Campanha Salarial (de 1984).

-Fim-

GRUPO DE TEATRO FORJA -27.janeiro.1984-

Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema.