

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

LUCIANA DE LIMA GABRIEL

**A práxis do Grupo de Teatro Forja: o trabalho teatral no espetáculo *PESADELO*
de 1982**

São Paulo
2021

LUCIANA DE LIMA GABRIEL

**A práxis do Grupo de Teatro Forja:
o trabalho teatral no espetáculo *PESADELO* de 1982**

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Teoria e prática de teatro

Área de Concentração: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

São Paulo
2021

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
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gabriel, Luciana de Lima
A práxis do Grupo de Teatro Forja: o trabalho teatral
no espetáculo PESADELO de 1982 / Luciana de Lima Gabriel;
orientador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos. - São
Paulo, 2021.
181 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Grupo de Teatro Forja. 2. Processo de criação
coletiva. 3. Teatro brasileiro. 4. Teatro popular. 5.
Agitprop. I. Santos, Sérgio Ricardo de Carvalho. II.
Título.

869.92

CDD 21.ed. -

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: GABRIEL, Luciana de Lima

Título: A práxis do Grupo de Teatro Forja: o trabalho teatral no espetáculo *PESADELO* de 1982

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria e prática de teatro.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Maria Batista de Lima Gabriel,
minha mãe e amada companheira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Maria Batista de Lima Gabriel, pelo apoio e dedicação que tornaram possível esta pesquisa. Mãe, sua garra sempre me motivou e mostrou o quanto podemos ser fortes. Amo muito você.

Agradeço ao meu pai, Cláudio Gabriel, na memória - por fazer parte da minha vida e pelo seu amor vibrante no pouco tempo em que estivemos juntos. Nunca esquecerei dos cochilos em seu colo nos passeios de ônibus. Minha saudade por você continua infinita.

Agradeço a minha irmã, Lívia de Lima Gabriel, a amiga mais linda que a vida poderia ter me presenteado. Te amo!

Agradeço ao meu filho, Benjamim Gabriel Resende, por existir na minha vida. Já nem sei mais não ser sua mãe. Meu amor mais lindo.

Agradeço ao Bruno Mota pela parceria amorosa e cotidiana durante a fase de escrita da dissertação. Meus sinceros agradecimentos.

Agradeço aos familiares que sempre participaram da minha vida com tanto amor e cuidados.

Agradeço ao amigo de longa data, Armando Fernandes, por fazer parte da minha vida desde a época da graduação. Ele foi o único estagiário que conheci que coordenava uma outra estagiária da TV Unicamp, esta por sinal fui eu. Desde lá nos consideramos parte da mesma família. Agradeço compadre! Agradeço pelas conversas amorosas que ativaram a confiança e impulsionaram a escrita desta pesquisa. Agradeço as leituras atentas e comprometidas dos vários textos que compuseram este trabalho. Agradeço a paciência nas devolutivas que tanto ajudaram a amadurecer o pensamento para esta escrita. Gratidão maninho!

Agradeço ao pai do Benjamim, Fabio Resende, por cuidar do nosso filho e ser solidário no período da escrita do trabalho. Agradeço também pelos anos em que fomos companheiros. Agradeço a aproximação com a Brava Companhia e o estímulo de pertencer ao grupo. Sem dúvida, foram anos de muita entrega e de muito amor.

Agradeço aos companheiros que compuseram a Brava Companhia nos anos em que fiz parte do grupo (2008-2018): Kátia Alves - minha comadre, Ademir de Almeida, Maxwell Raimundo - meu cunhado, Márcio Rodrigues, Rafaela Carneiro, Cris Lima, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso, Fábio Resende - pai do Benjamim, e Débora Torres (2008-2012). Sinto muita saudade desses anos! Gratidão!

Agradeço aos parceiros e coletivos que ocuparam o Sacolão das Artes (2008-2016). Foi nesta ocupação que pude aprender como atuar em uma luta comunitária. Agradeço às crianças e a comunidade do Parque Santo Antônio, zona Sul de SP. Agradeço aos companheiros que fizeram do galpão um espaço de resistência cultural por quase uma década. Minha profunda gratidão por esse aprendizado de luta.

Agradeço aos parceiros do Movimento de Teatro de Grupo de SP, da Rede Brasileira de Teatro de Rua, do Movimento de Teatro de Rua de SP, dos coletivos que compuseram os grupos de quinta, da Abrace e de outras redes e movimentos que resistem com arte.

Agradeço a Trupe Lona Preta pela possibilidade de brincar na *Mostra Bagaceira*. Agradeço as manas da Madeirite Rosa por seguirem fazendo um teatro classista. Agradeço aos companheiros da Cia Estudo de Cena pelo convite e a possibilidade de participar do cortejo *Rastro Vermelho* ao lado do meu filho.

Agradeço a oportunidade de integrar o corpo docente da Escola Municipal de Iniciação Artística desde 2017. Agradeço o apoio e a compreensão dos professores, da coordenação e da direção da escola, durante o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço o aprendizado diário com as crianças e com a comunidade da EMIA.

Agradeço aos professores que participaram da minha formação desde criança. Em especial, agradeço a equipe do Colégio Parque Sevilha e seus professores pelas semanas culturais, as mostras de artes, o grupo de dança especial e outras ações de fruição cultural. Agradeço amorosamente o professor Annibal Montaldi que sempre promoveu o fazer artístico na escola. Agradeço sua participação dedicada na minha prova prática do vestibular na Unicamp.

Agradeço o aprendizado e conhecimentos adquiridos durante a graduação em Artes Cênicas na Unicamp. Agradeço a vivência no campus, na moradia estudantil, na TV Unicamp, no grupo de estudos de atividade motora adaptada da FEF e todas as vivências permitidas quando estamos estudantes. Agradeço pelas amizades!

Agradeço aos professores da pós-graduação, - Rafael Villas Bôas e Priscila Matsunaga (convidados), Sérgio de Carvalho, Dr. Jorge Souto Maior, Paulo Roberto Nassar, Luiz Alberto de Farias, Elizabeth Azevedo e Priscila Loyde Figueiredo -, pelas disciplinas oferecidas e pela possibilidade de participar das aulas.

Agradeço as professoras Priscila Figueiredo e Priscila Matsunaga pelas conversas em aula e por comporem a banca de qualificação e de defesa como suplentes. Agradeço, também, a professora Priscila Matsunaga por avaliar o meu primeiro trabalho da pós-graduação, ainda como aluna especial e auxiliar na elaboração do projeto que foi inscrito no processo seletivo do mestrado.

Agradeço aos professores Alexandre Mate e Daniel Puglia pela participação na banca de qualificação desta pesquisa, assim como por aceitarem novamente compor a banca de defesa. Agradeço a oportunidade de ouvi-los novamente. Agradeço, professores!

Agradeço a todos os funcionários da Escola de Comunicação e Artes, sobretudo da secretaria da pós-graduação. Agradeço a paciência, a generosidade e a solidariedade de Tamara Sciré em todo o percurso do mestrado. Agradeço a Paulo Staaks pelos retornos gentis e atenção de sempre.

Agradeço aos companheiros do LITS – Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade - grupo de estudos que tive a oportunidade de integrar. Agradeço pelas trocas de conhecimento e afetos. Agradeço a Paulo Bio, Sara Mello, Maria Lívia, Érika Rocha, Beatriz Bittencourt, Ademir de Almeida, Paula Autran, Paulo Fávvari, Mariana Mayor, Olga Fernández, Álvaro Machado e Nina Hotimsky. Agradeço especialmente a querida

Mariana Mayor que aceitou compor a banca de defesa como suplente. Agradeço a Nina mais uma vez pela amizade desabrochada, ainda nos corredores da ECA, no dia da nossa entrevista do mestrado. Valeu parceira sanfoneira!

Agradeço enormemente o companheiro Marcio Castro! Nossa amizade também floresceu com o mestrado. Agradeço a partilha de forma tão despreziosa da documentação recebida por Maria Luiza da Costa, ex-integrante do Forja. Agradeço por colocar à disposição suas bibliografias de pesquisa, arquivos digitalizados, entrevistas, enfim, agradeço a confiança de sempre. Agradeço os ótimos momentos em que estivemos juntos em entrevistas e manuseando a documentação do Forja. Ocasões inesquecíveis! Agradeço por alimentar este trabalho!

Agradeço ao Tin Urbinatti, coordenador geral do Forja, por atender aos meus chamados de forma carinhosa e solícita. Tin, querido, agradeço o aprendizado com a pesquisa do Forja. Gratidão pela sua história! Gratidão pela história do Forja!

Agradeço a Maria Luiza da Costa e a Célia da Costa, ex-integrantes do Forja, pelos documentos e registros realizados de forma tão comprometida com a história da classe trabalhadora.

Agradeço ao Eduardo Ribeiro, ex-integrante do Forja, pela entrevista e pela maneira carinhosa que nos recebeu em sua casa.

Agradeço a todos operários-atores e colaboradores que contribuíram com a construção da história do Grupo de Teatro Forja.

Agradeço a Kizzy França por trabalhar na revisão, normalização e diagramação desta dissertação. Grata, querida!

Agradeço finalmente ao orientador desta pesquisa, o professor Sérgio de Carvalho. Há muito o que agradecer! Certamente não arranjurei as palavras de uma forma que expresse suficientemente a minha gratidão por esta parceria. Portanto, só agradeço! Agradeço a oportunidade de assistir suas aulas! Agradeço o constante aprendizado com o trabalho teatral do Latão. Agradeço as conversas de orientação, a parceria e a compreensão das dificuldades vivenciadas ao longo da pesquisa. Agradeço por me ajudar a não desistir de estudar. Agradeço por apresentar caminhos que fortaleceram a minha escrita. Agradeço por confiar a vaga do mestrado a mim. Saio mais forte, professor.

RESUMO

GABRIEL, Luciana de Lima. A práxis do Grupo de Teatro Forja: o trabalho teatral no espetáculo Pesadelo de 1982. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

Esta pesquisa apresenta os procedimentos de trabalho artístico e de ativismo do Grupo de Teatro Forja durante o processo criativo do espetáculo Pesadelo, de 1982. O coletivo, fundado em maio de 1979, reunia operários-atores e colaboradores interessados em fazer um teatro crítico e de mobilização política. No período em que esteve sediado no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, o grupo produziu espetáculos de forma coletivizada, com procedimentos de pesquisa estética avançados e temas que procuravam conectar aspectos do cotidiano dos trabalhadores às questões mais gerais das lutas históricas da classe trabalhadora. As ações culturais propostas por eles, essencialmente, vislumbravam uma arte popular e comunitária. Uma das fontes analisadas no estudo foram os *cadernos de ensaios* das ex-integrantes Maria Luiza da Costa e Célia da Costa, com registros dos encontros. A partir desses documentos e de outros, o estudo procura reconstituir o modo de organização artística e política experimentado pelo Forja, analisando o processo de escrita dramaturgica, o de invenção cênica e as apresentações do espetáculo Pesadelo, em sua relação com outras peças e ações do Grupo.

Palavras-chave: Grupo de Teatro Forja. Processo de criação coletiva. Teatro brasileiro. Teatro popular. Agitprop.

ABSTRACT

GABRIEL, Luciana de Lima. Forja Theater Group praxis - the artistic labor in Pesadelo play, in 1982. Dissertation. (Master Degree in Theater Theory and Practice) – School of Communication and Arts, São Paulo University, 2021.

This research presents Forja Theater Group's conjunction of artistic procedures and political activism during the conception of its play "Pesadelo", in 1982. The artistic collective, founded in 1979, gathered workers-actors and collaborators interested in a critical theater that generates political mobilization. During its residence in the São Bernardo city's metallurgical union -Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo - the collective produced plays in a collaborative way, combining advanced aesthetical researchs and thematics that aimed to connect workers daily subjects to more global and historical work-people agenda. The cultural interventions proposed by Forja, essentially, sought for a communitary and popular expression of art. *The rehearsal books* of former workers-actresses Maria Luiza da Costa and Célia da Costa are among the vast sort of documentation gathered and analysed for this research. This compilation allowed to restore the artistical and political procedures and organization experienced by Forja, revealing the dramaturgical and mise-en-scène processes of the play "Pesadelo", also considering your relation with other Forja's plays and interventions.

Keywords: Forja Theater Group. Collective creation process. Brazilian theater. Popular Theater. Agit-prop.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem geral do palco e platéia	126
Figura 2: Cena da tortura de Júlio	127
Figura 3: Operários trabalhando na fábrica	128
Figura 4: Operários trabalhando na fábrica	129
Figura 5: Luisão, operário e líder sindical, discursa para os outros operários	130
Figura 6: o pesadelo de José	130
Figura 7: o pesadelo de José	131
Figura 8: Alice, Lusía e Júlio, na casa de José	123
Figura 9: Festa na comunidade	143
Figura 10: Cena do Candomblé	135
Figura 11: José pede aconselhamento para a Mãe de Santo	136
Figura 12: José descobre o segredo da caixinha de Júlio	136
Figura 13: Júlio e Luisa recuperam a caixinha	137
Figura 14: Momento da internação de Júlio	138
Figura 15: Reunião da Comissão de Fábrica	139
Figura 16: José conversa com as máquinas na fábrica	140
Figura 17: Operários na sessão de trabalho anunciam a greve	141
Figura 18: O suicídio de José	142
Figura 19: Explosão da greve na seção	143
Figura 20: Mobilização dos operários	134
Figura 21: Ação final - Operários organizados	144

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 As razões do espetáculo	15
1.2 História do Pesadelo	16
1.3 Estreia e circulação	19
2. CAPÍTULO I - GRUPO DE TEATRO FORJA	22
2.1 O Ferramenta	24
2.2 O Forja, o projeto de um teatro popular e o movimento estudantil	27
2.3 Breve panorama das criações cênicas até a saída do Sindicato	33
2.4 Alguns procedimentos de trabalho nos processos do Grupo Forja entre 1979 e 1986	36
2.4.1 <i>Práticas de ensaio</i>	38
2.4.2 <i>Práticas dramatúrgicas</i>	39
2.4.3 <i>Práticas cênicas</i>	41
2.4.4 <i>Trabalhos de rua</i>	24
2.4.5 <i>Trabalhos de sala</i>	45
2.5 Sobre a peça Pensão Liberdade (1980)	46
2.6 A história do Grupo no processo de Pesadelo e parte da conjuntura do desemprego	51
2.7 Outras questões e temas que levaram à peça	57
3. CAPÍTULO II - O processo dramatúrgico de O Pesadelo	61
3.1 Análise de documentos: A escrita coletiva de Pesadelo	64
3.2 Sobre alguns ensaios	65
3.3 Pesadelo: apresentação geral das histórias, personagens e linhas de ação	79
3.4 Análise e comentário do texto publicado	84
3.5 Alguns aspectos formais de Pesadelo	96
3.5.1 <i>Dramatização e epicização</i>	97
3.5.2 <i>Paralelismos e suspensões do realismo</i>	98

3.5.3 <i>Objetos simbólicos e sujeitos corais</i>	101
4. CAPÍTULO III – DA INVENÇÃO CÊNICA ÀS IMAGENS DO ESPETÁCULO	104
4.1 Tin Urbinatti e o Grupo de Teatro da Ciências Sociais da USP	106
4.2 O Forja e o método de ator de Eugênio Kusnet	111
4.3 Sobre os ensaios de Pesadelo	116
4.4 Imagens do espetáculo	125
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
ANEXOS	156

1 INTRODUÇÃO

O Grupo de Teatro Forja, nascido em 1979 e criado dentro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, desenvolveu um importante trabalho teatral feito por operários-atores. Sua trajetória é uma expressiva e potente experiência de teatro popular que se liga de modo contraditório à origem do Partido dos Trabalhadores. A perda de credibilidade atual em relação ao projeto do partido, e os poucos registros sobre o grupo, combinam-se para ameaçar o conhecimento dessa história de autonomia e de invenção social.

Este estudo pretende acrescentar mais elementos aos trabalhos existentes sobre o grupo, analisando em particular a práxis teatral do Forja. Não perseguirá uma hipótese teórica geral. Também não almeja sugerir qualquer ineditismo ou promover a espetacularização desse teatro. Seu desejo, movido por uma absoluta paixão pelo fazer teatral, é apresentar concretamente um processo criativo feito por operários-atores num momento histórico de violenta repressão, e mostrar o quanto essa vivência artística movimentou a vida de todos os envolvidos na trajetória, incluindo aqueles que só assistiram ao grupo ou dele ouviram dizer. O esforço é para que este texto cumpra ao menos uma função: apresentar da melhor forma possível parte do processo teatral do Forja para que fazedores ou não de teatro, operários-atores ou não, dirigentes sindicais ou não, militantes partidários ou não, mulheres, mães, jovens, ou não; para que *todes*¹ possamos ter acesso às experiências da classe trabalhadora. Temos o direito e o dever, como cidadãos e cidadãs, de disseminar experiências ocultadas, para que se tornem conhecidas as histórias de produções culturais classistas criadas por nós e para nós.

A análise de aspectos políticos que atravessaram o período, e que se conectam à atual realidade política do país, não será aprofundada nesta pesquisa. No entanto, é preciso registrar a dificuldade de compreensão de determinadas informações, saldo desse período histórico: parte da bibliografia existente sobre a produção artística do período, quando faz associações críticas e estabelece relações entre os fatos culturais e os políticos, mostram-se ininteligíveis aos poucos que as acessam, consequência da destruição iniciada em 1964. A desinformação gerada meticulosamente, como um atraso forçosamente cognitivo, evidencia o quanto foi estruturante o desmonte causado pelo regime militar. Mesmo assim, o trabalho apontará

¹ Que esteja presente a flexão da língua!

alguns aspectos políticos, sociais e econômicos que talvez ajudem a compreender parte do percurso do Forja.

Faço aqui um aparte, ou um refluxo para um pequeno devaneio poético: imaginemos a região do Grande ABC paulista no fim da década de setenta, existindo sob a pressão de longas noites de lua nova e de uma imponente maré, permanentemente alta. O movimento das marés como metáfora da luta dos trabalhadores! Era tamanha a força acumulada com descontentamentos de mais de uma década de luas cheias que uma sequência de ondas manifestos subiu alguns metros do chão de fábrica. A gravidade não era mais capaz de segurar a indignação daqueles homens e mulheres de macacão. As greves quebraram como ondas fortes arrastando e destruindo a comodidade de uma certa elite empresarial e militar. Na margem fincaram-se os “novos personagens”² daquela história nunca contada: “com as greves ocorridas entre 1978 e 1980, o sindicato tornou-se um ‘espaço público operário’ em que os metalúrgicos da região constituíram-se como um sujeito coletivo” (SADER, 2001, p.296). A maré baixou deixando a certeza de que tudo está em constante movimento. Evoé!

As novas formas de organização social e popular fincaram seu rastro na década de setenta. Estavam presente o “novo sindicalismo”, as aspirações de melhorias salariais e de condições de trabalho fortaleciam o engajamento dos trabalhadores. As ações culturais e a escola de madureza do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo agregavam novos associados ao sindicato.

A Operação Periferia iniciada, em 1973, por Dom Paulo Arns resultou nas comunidades eclesiais de base, espaço fundamental para a articulação e organização comunitária. Lugar onde muitos dos trabalhadores e militantes conseguiam manter ligação com as bases. Os liberais, comunistas, o movimento de contracultura, a nova esquerda, todos eles foram agentes que imprimiram resistência ao regime militar, salvaguardando suas diferenças e interesses. O frentismo cultural não se mostrava como uma corrente homogênea e idealizadora.

A aproximação de uma “abertura política” iniciada no governo Geisel em 1975 seguiu desordenadamente pela gestão de Figueiredo até que, em 15 de janeiro de 1985, ainda pelo voto indireto, foi eleito o presidente Tancredo Neves. José Sarney, vice-presidente de Tancredo, assume desde o dia da posse a função presidencialista em virtude do adoecimento e morte do presidente eleito.

² Termo emprestado de Eder Sader.

No cenário cultural, dentre os últimos anos de ditadura, destacavam-se as organizações populares em coletivos comunitários. A população, até então impedida de participar da vida política do país encontrava nos agrupamentos culturais uma forma possível de convivência e de reelaboração da crise. A manifestação teatral possibilitava uma outra forma de organização do trabalho, vista na contramão da exploração e hierarquização das funções. A experiência da horizontalidade das relações de trabalho nos grupos, ou deste modo de produção alternativo ao da realidade dos empregos, talvez fosse a principal motivação do engajamento dos seus integrantes. Um texto da época é eloquente sobre isso:

No momento em que um grupo de duas pessoas é conspiração e o de três é sedição, há um esfacelamento dos canais de informação mais informais, como o mero convívio social. Formar grupos culturais significa reunir fiapos de informação dispersos, criar um espaço expressivo para sedimentar a amargura, levantar a dúvida e ensaiar a resistência (ARRABAL; PACHECO, 1979, p.47).

A experiência teatral do Forja ensaiou essa resistência. O processo de criação do Grupo será reconstituído, neste estudo, por meio da descrição e análise dos procedimentos utilizados na invenção do espetáculo *Pesadelo*. O mergulho nas etapas de produção da escrita e das cenas permitirá ver algo do modelo de organização ao qual se refere a pesquisadora Mariângela Alves. Os documentos analisados na pesquisa, sobretudo os *cadernos de ensaios*, apontam que as primeiras conversas sobre a peça tiveram início em meados de agosto de 1981. Sua estreia aconteceu no dia 16 de outubro de 1982, e a data da última apresentação foi no dia primeiro de maio de 1984.

1.1 As razões do espetáculo

Pesadelo, talvez, seja o espetáculo do Forja em que todo o processo de criação - desde a escolha do tema até a circulação - demonstra que a experiência teatral pode ser de fato politizante, para os integrantes do Grupo e para o público. Por tratar-se de um longo ciclo de trabalho, atravessado por diversas forças conjunturais dinâmicas (que inevitavelmente extrapolaram a vida e tornaram-se teatro), os aspectos materiais presentes no texto e na cena ressaltam o acúmulo artístico e crítico feito pelo Grupo durante as etapas de construção da peça. Foram oito meses dedicados à escrita do texto, mais seis meses de ensaio e, por fim, uma longa fase de apresentações. Todo este período foi atravessado por ações de militância

nos bairros, no sindicato e no fundo de greve³, que aconteciam em diferentes frentes, como mostrou o debate feito pelo próprio Grupo no início da década de oitenta. Foi uma ocasião em que refletiram sobre o “Trabalho Cultural do Grupo”, quando praticamente, todos os presentes se posicionaram. Um deles trouxe, então, a seguinte colocação: “Primeiro (é preciso) fazer uma diferenciação entre (o) trabalho de bairro, de comissão e de teatro (cultural)”⁴. As formulações dos integrantes partilhadas neste encontro reforçavam que o fazer teatral era apenas uma das ações do grupo: apesar de ser um grupo de teatro, felizmente, não era considerada mais importante do que a atuação dos indivíduos na militância de esquerda, fosse ela nos bairros, nas fábricas, no partido ou no sindicato.

O modo de trabalho experimentado por eles transformou-se ao longo dos meses. A prática teatral ganhou contornos diferentes em relação às outras montagens. Podia-se observar o amadurecimento organizacional e estético. Evidente que parte dessa maturidade conquistada estava ligada, também, ao exercício da militância e civilidade.

O pesquisador Lincoln Secco discorre sobre a dinâmica regional do partido no livro *História do PT*: “Em julho de 1981 o PT estava organizado em 21 Estados. O número de filiados superava os vinte mil apenas em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul” (SECCO, 2018, p.49). Estes números evidenciam a efervescência das tarefas militantes necessárias para dar conta dessa ampliação do Partido. A dificuldade posta para um grupo de teatro imerso nessa construção, estava em administrar todas estas frentes e ainda conseguir fazer teatro. Algumas das ações teatrais mais presentes neste período foram: a orientação dos grupos nos bairros; as apresentações e circulação da peça *Operário em Construção* (estreia em janeiro de 1981); e a criação e circulação do esquete⁵ teatral, *Robô que virou peão* (estreia em fevereiro de 1982).

1.2 História do Pesadelo

Pesadelo estreou em 16 de outubro de 1982 no teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Foi um dia de festa. O trecho inicial da dramaturgia publicada

³ Segundo Hélio da Costa, em seu artigo, “*O novo sindicalismo e a CUT: entre continuidades e rupturas*”, o “Fundo de greve” foi um dos “desdobramentos mais importantes desse movimento, rapidamente angariando solidariedade de trabalhadores de todo o Brasil”. (FERREIRA; REIS, 2007, p.605)

⁴ Registro do *Caderno* da ex-atriz do Grupo de Teatro Forja, Célia da Costa, em 29/06/80. Este é o primeiro registro do *Caderno 1*.

⁵ O Grupo identifica os seguintes trabalhos como esquetes: “Greve de 80 e o Julgamento da Lei de Segurança Nacional”, “Robô que virou peão”, “Diretas Volver”, “Brasil S.A.” e “Boi Constituinte”.

traz a importante homenagem: “Dedicamos nossa criação a todos os trabalhadores que, na luta por melhores condições de vida e trabalho, perderam o seu emprego” (URBINATTI, 2011, p. 24). Parte da questão temática, sobre o problema do emprego será abordada no próximo tópico do estudo.

O Grupo era composto, na sua maioria, por metalúrgicos. Escolheu como tema central da peça algo que atravessa diretamente a experiência da grande maioria dos trabalhadores: o desemprego. O período estava marcado pela violência do regime militar e pela escancarada exploração da força de trabalho. Grande parte dos operários eram migrantes nordestinos em busca de melhores oportunidades de sobrevivência nas grandes capitais.

O processo de criação contou com a colaboração de muitos intelectuais, militantes de esquerda, que se aproximavam da realidade vivida pelos operários durante as mobilizações iniciadas em 1978, na região conhecida como Grande ABC. Esses apoiadores auxiliavam no processo de formação política dos integrantes do Grupo através de estudos, palestras e conversas sobre a atual conjuntura.

O texto do espetáculo começou a ser formulado por volta de agosto de 1981 pelos integrantes do Grupo, num verdadeiro caldeirão de trocas artísticas, teóricas e da vivência militante com essas parcerias. No primeiro semestre, mais precisamente entre maio e meados de outubro de 1981, o Grupo fez algumas leituras de textos como parte das tarefas dos encontros semanais dedicados à criação, alguns deles foram relatados nas “atas dos ensaios” e serão descritos no tópico referente ao processo de escrita do roteiro.

A fase de escrita contou com um número mais reduzido de integrantes, se comparado com outros momentos deste processo criativo, cujo número de operários-atores e colaboradores-atores (não operários) chegou a trinta e duas pessoas. Os encontros nessa fase tiveram uma média de doze participantes, às vezes mais, às vezes menos, com certa alternância entre eles. Conforme consta nos documentos (cadernos de ensaio), foram eles: Etelvina Sampaio, José Carlos Barbosa, Madalena Silva, Tin Urbinatti, Áurea Ianni, Laura Regina Cano, Sônia Usinska, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, Vânia M. Cardoso, Eduardo Ribeiro, Isilda Françoso, Regina, Maria Luiza da Costa, Jonas Francisco dos Santos, José Massayuki, além de Célia da Costa, a pessoa responsável pelos registros dos ensaios utilizados na pesquisa. O grupo empenhava-se muito na formulação das cenas, escrevia coletivamente roteiros que eram debatidos e improvisados e novamente reescritos até chegarem na versão final da dramaturgia.

O Grupo manteve outros trabalhos em paralelo à criação de *Pesadelo*. Um deles foi a peça *Operário em Construção*, cujos integrantes do elenco estavam cem por cento atuantes na etapa de escrita de *Pesadelo*. A experiência da circulação e dos debates após as apresentações certamente alimentou a dramaturgia que se realizava ao mesmo tempo. Acredito que a experiência em apresentar e participar de debates, possibilitou a que as pessoas envolvidas na montagem interferissem no desenvolvimento da nova criação (*Pesadelo*) com reflexões que só a prática da circulação e das trocas com o público são capazes de provocar. Além de *Operário em Construção*, outro trabalho do grupo que contribuiu com a criação de *Pesadelo* (e vice-versa) foi a intervenção de rua *Robô que virou peão*, cuja estreia aconteceu em fevereiro de 1982.

O texto de *Pesadelo* ficou pronto e foi lido no ensaio do dia 10 de abril de 1982. Depois disso, uma nova etapa foi iniciada, a da invenção cênica. No início dessa fase cogitaram parar as apresentações de *Operário em Construção* para focar apenas em *Pesadelo*. Mostraram-se divididos, alguns colocaram a necessidade de dedicar mais energia e tempo na nova criação, sobretudo os integrantes recém-chegados ao coletivo que ainda estavam se apropriando da dinâmica do Grupo e já consideravam a presente criação bastante trabalhosa. Decidiram pela continuidade das peças em paralelo, por causa da característica de circulação de ambas. O que parece ter sido uma excelente decisão, já que puderam participar com a peça *Operário em Construção*, da grande mostra de arte popular na Vila Remo, Zona Sul de São Paulo, intitulada *Show do Desemprego*, que aconteceu no dia 15 de maio de 1982, enquanto *Pesadelo* estava sendo ensaiada.

Com a entrada de novos integrantes durante a fase de invenção cênica de *Pesadelo*, falou-se sobre a possibilidade de inserção dessas pessoas também na intervenção de rua, *Robô que virou peão*. No ensaio de 06 de junho de 1982, Maria Luiza retoma a importância das criações de agitação na rua, dizendo que no “momento não dá para fugir de um teatro mais engajado”⁶. Sua fala tentava provocar o grupo para as criações de rua, principalmente, as de agitação e propaganda.

O número de pessoas aumentou na fase de materialização das cenas, se comparado ao da fase de escrita. A ficha técnica da peça publicada no livro de Tin Urbinatti conta com trinta e um integrantes envolvidos diretamente, sendo eles: Francisco França do Rosário, Maria José Alvarenga Elesbão (Zezé), Maria Luiza da Costa, Jonas Francisco dos Santos, Jorge Sampaio,

⁶ Trecho extraído do *caderno de ensaio*, dia 06/06/82.

Ângelo da Penha Costa, José Carlos Barbosa, Renato de Souza, Darcy Junqueira, Sérgio F. Oliveira, Quirino⁷, Marta Araújo, Laura Regina Cano, Sônia Usinska, Jorge Morais, Dilson Navarro, Reinaldo Nascimento, Joaquim Ferreira Neto, Isilda Aparecida Françoso, José Alves Neto, Valter de Souza Melo, Célia da Costa, Ivone, Etelvina Sampaio, Carlos, Mara, Moacir, Eduardo Moreira, Vânia M. Cardoso, Áurea Ianni Urbinatti e Tin Urbinatti, esses dois últimos companheiros na ocasião (URBINATTI, 2011).

1.3 Estreia e circulação

A estreia marcada para o dia 16 de outubro de 1982 começou a ser divulgada pelos jornais e pela Tribuna Metalúrgica dias antes. As “clipagens” reunidas e entregues para esta pesquisa pela ex-integrante do grupo Maria Luiza da Costa eram compostas por matérias de jornais, panfletos e cartazes de divulgação. Através delas se tornou possível conhecer parte da trajetória de circulação de *Pesadelo*. No entanto, será a partir de um outro documento produzido pelo coletivo⁸ que acompanharemos o cronograma de apresentações realizadas, especificando as datas, os locais e quantidade de público presente em cada dia. A última apresentação registrada é a do dia 01 de maio de 1984, que aconteceu no teatro Arthur de Azevedo, em São Paulo. Há ainda registro de vinte e sete apresentações da peça entre outubro de 1982 e maio de 1984. A estreia contou com um público de mil e duzentas pessoas. Um número expressivo, assim como o montante de apresentações, considerando a característica amadora do Grupo e também o fato de que outros trabalhos teatrais surgiram na mesma fase de circulação, como as peças de rua *Diretas Volver* e *Brasil S.A.* (ANEXOS I e II).

Pesadelo circulou por diversos lugares. Além das temporadas no teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo apresentou-se no o Teatro Conchita de Moraes, em Santo André (Festival de Teatro Amador de Santo André - FETASA); no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, como parte das atividades culturais da programação do “XI Congresso Brasileiro de Comunicação Social da UCBC⁹, Comunicação e Direitos Humanos”; no Sindicato dos Metalúrgicos de Santos; no Teatro

⁷ Não localizei o sobrenome no cruzamento dos registros: Quirino, Ivone, Carlos, Mara e Moacir. Quirino fez o personagem Lumbriga, os demais eram operários ajudantes, provavelmente compunham o coro de atores.

⁸ Faz parte dos anexos deste estudo – ANEXO I. As informações contidas nos *cadernos*, também, auxiliaram na compreensão da dinâmica de circulação do Forja, conforme podemos observar no calendário - ANEXO II.

⁹ A UCBC – União Cristã Brasileira de Comunicação Social é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, com sede na cidade do Rio de Janeiro, que congrega profissionais, pesquisadores, professores, escolas e empresas de Comunicação Social.”

Municipal Santos Dumont, em São Caetano do Sul; na Igreja da Lapa; nos Teatros Municipais de Santo André, Ribeirão Pires e Mauá; no Teatro Arthur Azevedo em São Paulo; e no Sindicato dos Metalúrgicos de Nova Friburgo.

O jornal Diário do Grande ABC, do dia 05/10/82 divulgou a estreia e o lançamento do livro que inclui o texto de *Pesadelo*, viabilizado pela editora Hucitec. A ocasião foi motivo de festa. O jornal O Estado de S. Paulo, além da nota de divulgação, imprimiu a crítica de Sábado Magaldi no Caderno de Programas do Jornal da Tarde. A crítica intitulada *Em Pesadelo, a presença do sadio teatro popular*, imprimiu credibilidade e foi recebida como um trunfo para o coletivo. Magaldi discorreu acerca de alguns aspectos da encenação, como a escolha do cenário, a trama, a dramaturgia e ressaltou, como uma das características primordiais que confere identidade ao trabalho, o seguinte: “Os intérpretes atuam com a sua vivência da realidade examinada, o que sublinha a aproximação sincera das personagens. A maior qualidade de desempenho se encontra na verdade que todos transmitem” (URBINATI, 2011, p. 415).

As informações que compuseram esse breve panorama foram extraídas de documentos do processo, de entrevistas concedidas a esta pesquisa, e de alguns materiais já publicados, principalmente, o livro *Peões em cena* (URBINATI, 2011), cruzados com registros pessoais da ex-atriz do Forja, Célia da Costa¹⁰, além das clipagens da peça (recortes de jornais) e de diversos conteúdos históricos consultados durante a pesquisa. Ressalto que a escolha em focar na peça *Pesadelo* se deve, sobretudo, às características dos documentos entregues por Maria Luiza da Costa, ex-atriz do Forja, ao pesquisador Márcio Castro, a quem agradeço¹¹. Este conjunto de elementos, decorrentes de um esforço coletivo, permite recompor aspectos pouco conhecidos da prática teatral do Grupo, em particular aqueles que se referem à maneira como a experiência teatral do Forja serviu como ferramenta de politização.

A intenção dos estudos que se seguem é analisar o processo de criação do espetáculo *Pesadelo* com base em dois eixos centrais: o trabalho de escrita coletiva e o de invenção

¹⁰ Os registros dos encontros feitos por Célia da Costa foram entregues por Maria Luisa da Costa, sua irmã, que também integrou o Forja.

¹¹ Maria Luiza, ex-atriz do Grupo de Teatro Forja, concedeu uma entrevista no dia 26/09/2017, ao pesquisador Márcio Castro. Castro e eu ingressamos no mestrado no mesmo ano, ele desenvolveu sua pesquisa pela História Social da USP, enquanto eu, pelo Departamento de Artes Cênicas da USP. Os documentos, *cadernos* de processos e clipagens das peças, foram generosamente compartilhados e confiados a mim por esse queridíssimo companheiro.

cênica. Há elementos específicos em cada uma dessas fases complementares, e a divisão auxilia no entendimento de suas particularidades.

Minha aproximação dos documentos e das bibliografias durante a investigação é também um convite a um novo trabalho teatral na sala de ensaio. As contradições, os dilemas, os prazeres, as descobertas, as dificuldades e as maravilhas de se conviver em coletividade, observadas na experiência do Forja, quase podem ser deslocadas para outro momento histórico. Sinto que parte dessas experiências teatrais e comunitárias eram integradas de tal forma que se tornava complexo qualquer distinção entre o fazer teatral e as lutas sociais, algo que não foi exclusivo dessa geração e que se viu também em algumas das tentativas de grupos ligados ao movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo, mais precisamente, nas experiências das gerações fomentadas pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, programa inaugurado em 2002. De qualquer modo, o trabalho do Forja contém um modo de organização impressionante, na confluência entre a ação de arte e a política, que tem muito a nos ensinar ainda hoje: é um modelo que pode e deve ser reinventado.

2. CAPÍTULO I - Grupo de Teatro Forja

Quinze anos depois do golpe de 1964, grande parte da população brasileira seguia sofrendo as consequências da repressão armada e da política do medo. A elite brasileira, os liberais e os militares deram as mãos para manter a casa em ordem e afastar qualquer possibilidade de uma resposta comunista, ou qualquer outra oposição ao regime imposto. As negociações com as multinacionais – que constituíam a base do setor produtivo no ABC -, com todos os facilitadores para a exploração barata da força de trabalho dos brasileiros, sustentavam a tal “máquina do progresso”. O resultado desta conciliação gerou consequências, dentre elas uma rápida modernização em diversas regiões do país combinada a muitas mortes, torturas e prisões de militantes, intelectuais e artistas. Gerou a desarticulação de movimentos sociais, estudantis e culturais, o desmonte de universidades e perseguição de professores. Assim, já cabia a pergunta: seria mesmo uma dádiva o tal “milagre econômico”?

O final da década de 1970 foi marcado por intensa mobilização popular cujo foco estava na luta pela redemocratização. O momento mostrava o início de uma possível “abertura política” finalmente iniciada quando se decretou o fim do AI-5 (dez/1978), e se promulgou a Anistia parcial e restrita (agosto/79). A conjuntura na região do ABC paulista era de total ebulição. O Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo protagonizava o chamado novo sindicalismo. Pouco tempo depois fundou-se o Partido dos Trabalhadores (1980), a Central Única dos Trabalhadores (1983) e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (1984), todos como forma de criar representatividade e dar vozes aos interesses dos trabalhadores em mais frentes de disputa. A aposta agora estava no campo político partidário, os esforços estavam voltados para isso. Em pouco tempo, os mais preparados quadros da luta deixariam o trabalho de base para assumir postos burocráticos.

Neste contexto político, o Grupo de Teatro Forja inicia sua caminhada, mais precisamente, no dia 27 de maio de 1979, trabalhando na sede no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema (SMSBCD) sob a coordenação de Tin Urbinatti (dramaturgo, ator e diretor teatral). O coletivo contou com a participação, não ao mesmo tempo, entre a fundação e seu término, de mais de cinquenta integrantes. Registro parte deles, começando por quem compôs a ficha técnica de *Pesadelo*: Francisco França do Rosário, Maria José Alvarenga Elesbão (Zezê), Maria Luiza da Costa, Jonas Francisco dos Santos, Jorge Sampaio, Ângelo da Penha Costa, José Carlos Barbosa, Renato de Souza, Darcy

Junqueira, Sérgio F. Oliveira, Quirino¹², Marta Araújo, Laura Regina Cano, Sônia Usinska, Jorge Morais, Dilson Navarro, Reinaldo Nascimento, Joaquim Ferreira Neto, Isilda Aparecida Françoso, José Alves Neto, Valter de Souza Melo, Célia da Costa, Ivone, Etelvina Sampaio, Carlos, Mara, Moacir, Eduardo Moreira, Vânia M. Cardoso, Áurea Ianni, Márcio Nabarrete Rebesco, Geraldo Magela, Madalena Silva, Adônis, Sérgio Eleutério, Gervison Melão, Cícero Oliveira, Vicente Paulo da Silva, Augusto Portugal, José Aragão, Mazinho, José Massayuki, Ildomária, Hélio da Costa, Luis Alves, Margareth Cano, Renato Pantalião, Moraes, Miriam, José Muniz, José França, Da Lapa, Valdir Vital, Cláudia Rocha, Orquiz, Rafael, Denis, Felipe e Maria.¹³

Foram artistas que combinaram a experiência dos acontecimentos políticos, o aprendizado de luta histórica dos trabalhadores e, vieram a materializar em cena seu conhecimento do dia a dia dentro das fábricas.

Por que a iniciativa de formar o Forja aconteceu dentro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e não em outro lugar? O primeiro motivo é porque o Sindicato, naquele momento, era o principal espaço de uma organização trabalhista que se politizava, no mesmo movimento em que ampliava sua atuação em frentes de formação (capacitação) e também em frentes culturais. Um segundo motivo estava ligado ao desejo objetivo, manifesto pelos próprios trabalhadores, de se ter novamente um grupo de teatro que não apenas atuasse no Sindicato, mas fosse do Sindicato.

Antes da fundação do Forja, durante as mobilizações organizadas pela Oposição Sindical Metalúrgica de São Paulo, Tin Urbinatti escreveu um roteiro de *agitprop* para contribuir com a Chapa 3, de Oposição, na campanha para uma nova diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.

Seu trabalho se ligava a um movimento politizado da cena universitária de São Paulo que, desde o fim dos anos sessenta, com o advento do AI-5, estava dificultado ou inviabilizado. Diversos grupos universitários importantes, como o TUSP, Teatro dos Universitários de São Paulo, foram extintos ou dispersados. O grupo de teatro da politécnica da USP (GTP) foi um dos poucos coletivos que seguiu na resistência por estar ligado ao

¹² Não localizei o sobrenome no cruzamento dos registros: Quirino, Ivone, Carlos, Mara e Moacir. Quirino fez o personagem Lumbriga, os demais eram operários ajudantes, provavelmente compunham o coro de atores.

¹³ Informações cruzadas com as clipagens (programa da peça utilizado –ANEXO III e IV), além do livro de Urbinatti (URBINATTI, 201,1 p. 27-28, 32 e 75) e publicação de *Pesadelo, em 1982* –, o livro de 2011 - contém publicações anteriores dentro da sua publicação, portanto causando repetição das páginas.

Grêmio da escola, uma empresa que por sua ampla atuação, podia evitar sua extinção. Segundo o pesquisador Eduardo Campos Lima, foram os “egressos do GTP que atuaram na formação do Grupo de Teatro da Vila Remo, na zona sul de São Paulo. Na mesma Vila Remo, e também em bairros da zona norte, participantes da GTM (Grupo de Teatro da Medicina) fizeram oficinas de teatro com os moradores” (LIMA, 2014, p. 50).

Urbinatti, próximo dessas experiências, trazia em seu repertório teatral as experiências do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, também ligadas à militância do movimento estudantil.

A peça escrita por ele para a Oposição Sindical chamava-se *O engana trouxa está caindo*. Tinha no elenco o operário Santo Dias da Silva, que foi depois assassinado de forma traiçoeira pela Polícia Militar, num piquete de greve¹⁴, além de outros companheiros entre estudantes e operários: “Anísio, Joãozinho, Paulo, Chacrinha, Fernandinho, João “Porreta”, Aduino, Nadir, Luiz, Mané”.

O companheiro Santo Dias foi morador e uma das lideranças comunitárias da Vila Remo, região onde, também, estavam estudantes que haviam feito teatro no GTP. No fim da peça, ele abandonava o papel de ator para atuar como militante na vida, deixando a cena e assumindo a assembleia. Foi em uma dessas apresentações na Vila das Mercês, região próxima a São Bernardo do Campo, que Augusto Portugal, operário e militante ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, assistiu à peça. Como já conhecia Tin Urbinatti de outras ocasiões de luta, convidou-o a fazer o mesmo, teatro, no Sindicato ao qual pertencia. Augusto Portugal era um dos ex-integrantes do Grupo Ferramenta de Teatro, que pouco antes, entre 1975 e 1978, teve sede no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Seu gesto foi decisivo para a fundação do Forja.

2. 1 O Ferramenta

A Experiência teatral do grupo Ferramenta antecede e como que orienta as expectativas de seus ex-integrantes ao participarem da fundação do Forja. As histórias dos dois grupos estão, portanto, conectadas. Antes da fundação do Ferramenta, em 1974, foi inaugurada, também dentro do Sindicato, a escola de madureza chamada Centro Educacional

¹⁴ Santo foi assassinado em frente a fábrica Sylvana no dia 30 de outubro de 1979. O fato mobilizou a classe operária num grande ato que levou cerca de 50 mil pessoas a marcharem da Igreja da Consolação à Catedral da praça da Sé no dia de seu enterro.

Tiradentes. Foi neste ambiente escolar e um tanto revolucionário¹⁵, dado especificamente pelo corpo docente desse projeto, que surgiu o trabalho do Grupo Ferramenta de Teatro. O Sindicato passava por uma série de mudanças que buscavam dar outro caráter para suas ações, talvez menos assistencialistas e um pouco mais provocativas. O desejo de montar um grupo de teatro mostrou-se como desdobramento da vontade de se ter uma escola dos trabalhadores. O funcionamento da escola não escondia sua função social e se ligava à intenção dos militantes de se envolverem na politização da classe operária.

O Centro Tiradentes, por outro lado, considerava as necessidades impostas pela rotina dos operários. Mesmo com todas as dificuldades em conciliar trabalho, estudo e as tarefas domésticas e familiares, a possibilidade de acesso ao conhecimento e aos estudos significava alguma perspectiva de romper com parte da estagnação de determinadas funções dentro das fábricas, especialmente as ligadas à categoria dos sem especialização e dos semi-especializados, as mais numerosas. O horário de trabalho nas fábricas acontecia em sistema de rodízio permanente de turnos, que poderiam variar a cada semana, quinzena ou mês, o que impossibilitava a frequência em cursos ou escolas que não fossem os do Sindicato. Há descrições sobre sua dinâmica pedagógica:

O Centro Educacional Tiradentes (CET) começou suas atividades em 15 de janeiro de 1974, nos períodos matutino, vespertino e noturno, com classes preparatórias aos exames de madureza para o 1º e o 2º graus. Mais de 500 alunos frequentavam o curso. As turmas funcionavam em esquema de revezamento, a fim de atender os metalúrgicos que trabalhavam em diferentes turnos. Para isso previa-se a repetição do conteúdo das aulas, pois muitos operários precisavam frequentar a turma do primeiro revezamento numa quinzena e transferir-se para a do segundo revezamento na quinzena seguinte. O primeiro revezamento funcionava das 8h30 às 11h45min, e após quinze dias, das 16h às 19h15min. O segundo revezamento, das 13h30 às 15h45min, e das 18h às 21h15min nos quinze dias seguintes. A turma noturna funcionava das 19h30 às 22h45min. na maioria dos cursos de madureza particulares de São Bernardo e Diadema não existia essa flexibilidade (PARANHOS, 2002, p. 61).

É possível imaginar o desgaste físico e emocional dos trabalhadores com o trabalho em turnos. Os dados da pesquisa de doutoramento de Luís Flávio Rainho, com base nos

¹⁵ O projeto da escola de madureza evidenciou o esforço em disseminar conhecimento crítico para os trabalhadores. E, segundo a pesquisadora Kátia Paranhos, “(...) era significativo o número de professores do CET vinculados a organizações clandestinas de esquerda, como Ação Popular (AP), Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Convergência Socialista (CS), Ala Vermelha e a dissidência do PC do B”, que acabariam por ter influência no projeto cultural da escola (PARANHOS, 2007, p.72).

relatos feitos pelos próprios operários no período de 1976 a 1978, compõem um material fundamental para entendermos as condições desse trabalho nas fábricas no período. O estudo mostra o prejuízo para a saúde dos trabalhadores e as diversas consequências sofridas por eles, e seus familiares, desse perverso sistema de revezamento. O único beneficiado com esse modo de trabalho era o empregador: seu objetivo era que a linha de produção não parasse e que os trabalhadores concordassem com as muitas horas extras “oferecidas”. A falta de escolha em cumprir a carga horária adicional tornou-se fator indispensável no ciclo de dependência do emprego.

Inseridos no predatório mundo do trabalho, o ambiente da escola de madureza permitia aos operários um espaço de convívio social e de pertencimento. Lugar onde era possível aspirar alguns desejos. E um deles foi o de montar um grupo de teatro. A proposta foi levada pelos alunos à coordenação e a José Roberto Michelazzo, professor de física e coordenador do CET à época.¹⁶ Ele atendeu ao pedido dos alunos e ajudou a formar, de início, um grupo de estudos que por sua vez desencadeou a aparição do Grupo Ferramenta de Teatro, em 1975. Os encontros aconteciam aos finais de semana, mesmo período em que, mais tarde, o Forja irá trabalhar. Incluía entre suas atividades “(...) ‘aulas de dicção’ e promovia “o contato inicial com autores como William Shakespeare, Bertolt Brecht, Ariano Suassuna, Martins Pena e Plínio Marcos” (PARANHOS, 2007, p. 86).

O Ferramenta contava com cerca de vinte integrantes. Apresentou alguns trabalhos, dentre eles duas comédias de Martins Pena: *O Caixeiro da Taverna* e *Quem Casa quer Casa*; em 1976, oito participantes do Grupo realizaram o grande *Jogral 1º de Maio* composto por trechos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e pela *Canção do subdesenvolvido*, de Chico de Assis e Carlos Lyra, entrecortadas por outras canções de Chico de Assis, *Canção do povo que espera dias melhores* e *Canção da liberdade*. Montaram também a peça do argentino Osvaldo Dragún, *Histórias Para Ser Contadas*.¹⁷

O *Jogral* de 1977 tratou do tema do desemprego, o mesmo assunto que encenado pelo Forja em 1982. Reapresentaram nesse jogral o repertório do ano anterior mais o *Auto da*

¹⁶ “APOSTILAS – Centro Educacional Tiradentes – Educação Artística: “A função da Arte”, “A Grécia e o teatro”, “Brecht” e “A História do Teatro no Brasil”. Paranhos, disse que a apostila de Educação Artística foi uma das poucas que conseguiu encontrar no arquivo do sindicato (PARANHOS, 2002).

¹⁷ A pesquisadora e professora Kátia Paranhos desenvolveu de forma muito esclarecedora alguns aspectos históricos ligados ao CET e ao Grupo Ferramenta de Teatro, além de outros temas relacionados às atividades culturais vivenciadas naquele período, conteúdo que orientou parte da escrita do presente trabalho. As informações relacionadas ao repertório do Ferramenta foram detalhadas pela autora no capítulo II da sua tese de doutoramento, intitulado: “Quando o trabalhador estuda, assiste e faz teatro e cinema” (PARANHOS, 2002).

Compadecida, de Ariano Suassuna. Os temas abordados pelo Grupo Ferramenta, em sua breve existência, giravam em torno do cotidiano dos operários. Um dos integrantes, Expedito Soares Batista, escreveu uma dramaturgia chamada *Eles crescem e eu não os vejo*¹⁸, cujo tema de fundo era o debate sobre as horas-extras. A função das apresentações era mais do que estética: realizavam debates após as peças e abriam espaço para o público intervir nas cenas, inclusive subindo no palco e atuando nessas mudanças de forma ativa, nos moldes do teatro fórum de Augusto Boal, que integra as técnicas do Teatro do Oprimido, naquele momento pouco conhecido. Uma trajetória muito próxima do que acontecerá mais tarde com o Grupo de Teatro Forja. A atuação do Ferramenta vai até 1978, como analisa a autora:

O encerramento das atividades do CET, que incluíam o curso de madureza, o supletivo e o Grupo Ferramenta de Teatro, aconteceu num período de mudança na situação política e sindical no país. No final da década de 70, com a progressiva “abertura democrática”, a organização do movimento de trabalhadores passou a enfatizar a criação das comissões de fábrica, os cursos de formação, a profissionalização de mais diretores, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais. A escola tinha esgotado sua importância de meio auxiliar do movimento, mas a classe operária insistiu em resgatar pelo menos parte dela: a atividade artístico-cultural¹⁹ (PARANHOS, 2002, p. 145).

2.2 O Forja, o projeto de um teatro popular e o movimento estudantil

A estrutura organizativa do Grupo Ferramenta, assim como a do Forja, assemelha-se a de outros grupos independentes e periféricos da década de 1970, em busca de um teatro popular. As características de produção buscavam uma atitude teatral horizontal:

(...) as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas por meio de subgrupos integrados (GARCIA, 2004, p. 126).

¹⁸ “A peça de Batista – um esforço de fabricação da escritura –, ao relatar o cotidiano doméstico, no qual não era possível acompanhar o crescimento dos filhos, e o cotidiano da disciplina fabril, unia as vivências pessoais do autor às da plateia operária, movimentando-as. A produção do texto, ao deixar de apontar para um final fechado, permitia que o público “escrevesse” diferentes finais. Exatamente porque assistir significava articular, estabelecia-se um processo de interação dialética que implicava uma atividade mental à medida que envolvia o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações.” (PARANHOS, 2002, p. 140).

¹⁹ A pesquisadora Kátia Paranhos explica em um dos seus estudos que o supletivo da forma que havia sido estruturado é interrompido, mas continua como ação do Sindicato com outras premissas, uma delas com a mudança da maior parte do seu corpo docente (PARANHOS, 2002).

Inevitavelmente, tal forma de estruturação do trabalho, que pretende a desalienação das etapas de produção, vai dar corpo, segundo observação de Fernando Peixoto, a alguma perspectiva de uma “estética popular e revolucionária”. O conceito de popular trazido por Peixoto no texto *Quando o povo assiste e faz teatro*, expressa uma visão geral da época: “Teatro popular é uma questão política. É evidente que esta afirmação não subtrai o teatro popular do âmbito da estética. Mas redefine a noção de estética” (URBINATI, 2011, p. 31). E completa “Uma estética acima da sociedade é tão inadmissível quanto uma religião que paire metafisicamente sobre os homens” (URBINATI, 2011, p. 32).

Infelizmente, grande parte desses trabalhos é pouco conhecida, mesmo com o esforço de muitos pesquisadores em levantar essas memórias. Fica para a maioria da classe trabalhadora a sensação de vazio e de inércia em relação às tentativas de uma produção cultural “livre”. E não há dúvida de que o esquecimento é imposto por uma visão cultural tendencialmente burguesa, conforme estudo do pesquisador Alexandre Mate em relação às “fontes documentais” do teatro paulistano na década de 1980:

Em tese, pelas pesquisas realizadas em livros ou por intermédio de entrevistas lidas ou realizadas ao longo do processo de pesquisa, fica claro o quanto as fontes documentais, mormente aquelas concernentes à linguagem teatral, apresentam um discurso majoritariamente genérico e classista acerca dessa produção, na cidade de São Paulo, na fatia de tempo aqui denominada década de 1980. Em vários desses discursos – a despeito de múltiplas, riquíssimas e contraditórias experiências levadas a cabo, dos diversos processos estéticos, dos variados modos de produção desenvolvidos, dos distintos repertórios apresentados – aparecem como vitoriosa quase exclusivamente as obras que correspondem ao modelo e ao padrão de gosto da burguesia (MATE, 2008, p. 11).

Esses coletivos teatrais vivenciaram organicamente nas décadas de 1970 e 1980 uma relação comunitária. Coexistiram com novas formas de representação popular, como as associações de moradores, o movimento eclesial de base, as pastorais operárias, o movimento estudantil, além do chamado novo sindicalismo. Essas novas formas de organização advém de uma reelaboração de três instituições em crise: a Igreja Católica, a estrutura sindical antiga e a “matriz marxista” no estilo do Partido Comunista, conforme relatou o pesquisador Eder Sader (SADER, 2001).

As ações e trocas entre as comunidades e seus “novos personagens”, em exercício de solidariedade constante, permitiu muitos encontros e ações coletivas. Um deles pode ser

verificado na situação que culminou na constituição do Forja, que aproximou pessoas de mundos diferentes: Tin Urbinatti, do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP; Santo Dias da Silva, operário militante da Pastoral Operária²⁰ da região sul; e Augusto Portugal, ex-integrante do Grupo Ferramenta de Teatro e militante do movimento sindical. Tin, conta um pouco deste encontro numa entrevista:

Quando estava terminando a Universidade, eu me liguei ao movimento popular da Zona Sul. Aí a gente foi...1977 e 1978. Então, eu escrevo *Engana trouxa tá caindo*, que é a crítica ao “peleguismo”. Santo Dias era o secretário geral da chapa e, ao mesmo tempo, atuava na peça. No grupo que montou o *Engana Trouxa*, tinha gente do grupo da Vila Remo e mais gente da chapa. Era um misto. Eles montaram um grupo híbrido. Um pouco da Vila Remo, que tocou o barco, que entendia de teatro e um pouco da chapa, que estava a fim de fazer, por conta da campanha. Então eles foram fazer teatro. E essa peça circulou por São Paulo. Rodou e foi parar na Vila das Mercês. Quando a “peãosada” do ABC viu a peça: Queremos fazer um negócio desse aí. Aí que o Augusto entrou na parada: O cara que escreveu isso aí é colega meu. É o Tin. Aí me ligaram e eu escrevi o *contrato*. Precisavam de uma peça sobre o contrato coletivo de trabalho. (Informação pessoal)²¹

O coletivo de metalúrgicos, chamado Turma do João Ferrador, organizou-se para fazer um trabalho teatral em apoio à Campanha Salarial do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo, nos moldes que viram acontecer na Vila das Mercês, pela Chapa 3 de Oposição Sindical do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo. A peça encenada foi escrita por Tin: *O engana trouxa está caindo*.

A partir dos laços experienciados pela Turma do João Ferrador, por meio da montagem do espetáculo *Contrato Coletivo de Trabalho* em 1978, cujo texto, também, foi escrito por Tin Urbinatti, o Forja foi fundado em maio de 1979.

Além desta experiência teatral, que repercutiu entre os militantes sindicais, outro fator que ajudou na aproximação de Tin com o Sindicato foi sua atuação como militante ligado ao Sindicato dos Bancários. Em 1969, ele começou a trabalhar no Banco do Brasil e passou a atuar no Sindicato. Mais tarde, em 1972, iniciou o curso de Ciências Sociais na USP, momento que se aproximou da militância do movimento sindical de sua vida estudantil. As mobilizações e as lutas travadas nos fins da década de 1970 renderam, em 1977, a sua

²⁰ Santo Dias da Silva foi um operário militante da Oposição Sindical, em entrevista ele explica: “(...) entre 1968 e 1974, a coisa fechou tanto, que a gente não podia se posicionar nem como oposição sindical. Então, o que sobrou para a gente, foram algumas pastorais operárias e coisa do gênero, para poder ter uma atuação, ter mais liberdade” (NOSELLA, 1980, p. 40).

²¹ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

demissão. Entretanto, a pressão da ação militante feita por meio do Sindicato, permitiu sua readmissão no ano seguinte. A rotina no banco após a volta foi terrível, era vigiado o tempo todo e passava o dia carimbando duplicatas. Para não enlouquecer, escrevia rigorosamente todos os dias durante o expediente e ouvia o noticiário (Informação pessoal)²².

Assim como aconteceu com Tin, outras pessoas foram convidadas para ajudar na formação do grupo de teatro do Sindicato em 1979. Um deles foi Eduardo Moreira, mais conhecido como Edu, que integrava a Juventude Operária Católica (Informação pessoal)²³ e trabalhava na ferramentaria da Mercedes Benz, como retificador mecânico. Era conhecido por fazer um “teatrinho de igreja” pela JOC, como ele mesmo contou em entrevista: “Se a gente era visado por ser de igreja e estar fazendo um trabalho de consciência, imagina quem era declarado comunista” (Informação pessoal)²⁴.

Começou a fazer teatro no JOC em 1968 e, mais tarde, em 1975, filiou-se ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Eduardo Moreira foi um dos militantes que participou da formação do Forja. Sua experiência no Grupo está, de certo modo, contida numa frase sobre o começo de seu trabalho teatral: “Diz que o veneno da cobra é que mata o próprio veneno. Eu pensei: Nossa, fazer teatro é isso” (Informação Pessoal)²⁵. Ele participou de todas as peças do grupo e permaneceu até 1994, quando decidiram pelo encerramento do Grupo. Outros companheiros que estavam no momento da fundação do Grupo e que, assim como Edu, terminaram o ciclo do Forja, foram: “Maria José Elesbão, Jorge Sampaio e Etelvina Sampaio” (URBINATTI, 2011, p. 75).

Alguns acontecimentos políticos interferiram mais visivelmente no momento de fundação do Forja. Um deles, como já observado, foi a dispersão dos grupos de teatro universitários causada pela intervenção do AI-5, mas sobretudo porque provocou um deslocando o eixo de parte desta atuação militante para as periferias. As lutas comunitárias, por essência populares, fortaleceram-se com a presença da igreja, do sindicato e, agora, dos estudantes. As experiências comunitárias começaram a circular e seu conhecimento era

²² Em 1986, Tin integra o corpo docente da Fundação das Artes de São Caetano e depois integra a equipe do Programa Ademar Guerra da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Tin permaneceu no banco até 1997 quando se aposentou e hoje segue escrevendo e atuando na cena paulistana. Em 2011, lançou o livro *Peões em Cena*, que conta a história e processo do Grupo de Teatro Forja. Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

²³ Entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018. Trecho da entrevista de Eduardo Moreira. Edu: “Então, eu me encontrei com Santo por causa da igreja. O Santo organizou o encontro da pastoral operária em São Paulo, e fui justamente contar minha experiência de greve naquele encontro que o Santo organizou, em setenta e oito. A gente se encontrou, ele e Ana Dias. Depois ele foi assassinado.”

²⁴ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

²⁵ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

trocado por meio do teatro, com a exibição de filmes, ações do sindicato, dos clubes de mães, das associações de bairro, entre outras tantas formas de agrupamentos emergentes.

A questão que parece fundamental nessa forma de organização está no modo de interação entre os “novos” coletivos. Aparentemente havia uma interligação em redes, como se buscassem nas vivências dos outros referenciais a serem alcançados ou extrapolados. Por exemplo, se o bairro estava sofrendo com algum problema estrutural (lixo, creche, transporte público...), buscava-se nas experiências de outras regiões, nas conquistas de outros coletivos, exemplos de organização e procedimentos como um referencial a ser seguido ou ultrapassado.

O Forja mostrou-se comprometido com as ações nos bairros. As peças antecediam as assembleias comunitárias ou do sindicato e traziam para a discussão temáticas relevantes para a luta popular: mobilizavam um público que aumentava o quórum das assembleias, provocavam a participação dos presentes nas decisões e encaminhamentos.

Seus integrantes, durante o período das intervenções do Sindicato, atuavam nas ações do Fundo de Greve ou na Comissão de Salário, “(...) os sindicatos de São Bernardo e Santo André realizaram um longo trabalho de preparação da categoria para a greve, através da criação das comissões salariais que orientaram a formação de piquetes” (FREDERICO, 2010, p. 207). Por esse motivo seus integrantes sofriam retaliações, ainda nas palavras de Tin Urbinatti “(...) quando a diretoria vai presa, a comissão de salário passa a ocupar o papel da diretoria. Por conta da repressão ficaram clandestinos, a comissão de salário também, então não podia ficar fazendo peça de teatro...” (Informação Pessoal)²⁶.

Na revista feita pelo Departamento de Imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos para divulgar e explicar o Fundo de Greve há uma foto com operários em passeata na Marechal Deodoro, no dia 1º de maio de 1982, carregando uma grande faixa com os seguintes escritos: “O Fundo de greve é nossa munição. Filie-se ao fundo de greve”²⁷. Nele são apresentados os objetivos do Fundo de Greve: “sustentar a greve do ponto de vista econômico e de infraestrutura; fortalecer a organização dos trabalhadores e promover a solidariedade dentro e fora da categoria”²⁸. Edu Moreira dá uma imagem da relação entre as atividades: “Quando foi pro fundo de greve, o pessoal do teatro... Ah, precisa encher os saquinhos de alimento. Vamos ajudar. Vamos ajudar na distribuição também” (Informação pessoal)²⁹.

²⁶ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

²⁷ Expressão extraída da revista – ANEXO V.

²⁸ Expressão extraída da revista - ANEXO V.

²⁹ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

Outros espaços ocupados pelos operários-atores foram os Congressos dos Metalúrgicos de 1985 e 1986. Ali apresentaram teses elaboradas coletivamente pelo Grupo, todas relacionadas à cultura.

O Forja participou ativamente do movimento de teatro amador do período. Em outubro de 1982 apresentou a peça *Pesadelo* no II Festival de Teatro Amador de Santo André (FETASA) ao lado de outros grupos, como: Oráculo (Ribeirão Pires), ABCD – Sociedade Cultural (São Bernardo do Campo), Grupo Teatral Pirelli (Santo André), Grupo Teatral Rodama (Diadema), Grupo Teatro Cidade Mauá (Mauá), Grupo Teatro Infantil mamãe Natureza (Santo André), Grupo Arte e Movimento FATEA (Santo André), Grupo Teatral EEPSC Fioravante Zampol (Santo André), Grupo Teatral Alma Livre (Santo André), Grupo Teatral Seres do Caminho (Diadema) e Ass. Art. Jambai dois (Santo André).³⁰ *Pesadelo* ganhou prêmio de melhor espetáculo, melhor cenário e duas menções honrosas, pela direção da peça e trabalho de atores. Outra atuação que mereceu destaque, conforme contou Tin Urbinatti, foi o fato de o grupo assumir a presidência da Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA). Inclusive quando esta federação se desintegrou o Grupo ficou responsável por seu acervo, depois doado para a Fundação das Artes de São Caetano do Sul. A trajetória do Forja parece confirmar a colocação de Urbinatti quando diz que “(...) a tradição do grupo, desde que se traçou os objetivos, a sua práxis foi servir à categoria, sempre vinculado à luta do sindicato” (Informação Pessoal)³¹.

Além das apresentações e da circulação dos espetáculos, o Forja também atuou em outras frentes de trabalho, como as oficinas nos bairros e a produção e exibição do documentário *O Grito na Favela*, sobre as lutas no Jardim Silvína. Auxiliou na formação de outros coletivos teatrais, tais como: o Grupo Alicerce, do Sindicato da Construção Civil de São Bernardo do Campo; Grupo Teatral do Silvína, da favela do Jardim Silvína (ao lado da Volkswagen) e o Grupo Tupi, da paróquia de Vila Palmares, em Santo André. A ação nos bairros estava relacionada a um grande interesse dos operários em fazer teatro, conforme conta Tin:

Todo mundo queria participar do Forja. Chegou uma hora que eu tinha quarenta pessoas no grupo, eu falei que não dava para trabalhar assim. Coloquei para o grupo e falei que não iríamos mais chamar ninguém. O que a gente poderia fazer? Ao invés de entrarem pessoas no grupo do sindicato, a gente vai para o bairro desenvolver o grupo lá. A gente divide aqui. Vão

³⁰ Informação retirada da divulgação do II FETASA – ANEXO IV.

³¹ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

dois, três num bairro, dois, três em outro. Onde tiver gente querendo fazer teatro, a gente vai fazer isso. Tudo bem. Criamos cinco grupos diferentes (Informação Pessoal).³²

2.3 Breve panorama das criações cênicas até a saída do Sindicato

A trajetória do Forja pode ser narrada a partir de seus espetáculos, todos feitos em diálogo direto com o momento histórico. No dia 09 de março de 1980, o Forja estreou seu primeiro trabalho em processo coletivo: *Pensão Liberdade* (URBINATTI, 2011, p. 18).

O espetáculo tinha como tema central a falta de liberdade vivenciada em situações de moradia coletiva, como a de uma pensão. A criação foi pensada para ser apresentada em sala fechada, ou no espaço convencional do teatro. Sua dramaturgia será comentada adiante. Na medida em que o Grupo também tinha como pressuposto acompanhar a dinâmica de lutas do Sindicato, era importante que tivesse criações de fácil circulação, concebidas para espaços alternativos. As intervenções aconteciam antes das assembleias do Sindicato e reforçavam a pauta de luta da ocasião. Em janeiro de 1981 apresentaram seu primeiro esquete de rua: *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*, cuja temática estava ligada à Lei de Segurança Nacional. Em janeiro de 1981, no mesmo mês do esquete *A Greve*, estrearam a peça *Operário em Construção*. Este trabalho foi o que mais circulou pelos bairros e mostras. Tratava-se de uma colagem de poemas dos seguintes autores: “V. Maiakóvski, com *O poeta operário*; de Vinicius de Moraes, *O operário em construção*; Thiago de Melo, *Os Estatutos do Homem*; e Lourenço Diaféria, *Bilhete pra um operário*” (URBINATTI, 2011).

O próximo trabalho foi, novamente, um esquete: *O robô que virou peão*, criado durante o processo de *Pesadelo*, em fevereiro de 1982. A discussão sobre a robotização trazida por essa intervenção de rua, destacava uma das razões que geravam o aumento do desemprego nas fábricas. Neste mesmo ano, em 16 de outubro, estreava *Pesadelo*: objeto de estudo desta pesquisa.

Em fevereiro e março de 1983, o Forja apresentou *Brasil S/A*. O trabalho referia-se aos “problemas do endividamento externo com o FMI” (URBINATTI, 2019). Entre a criação de *Brasil S/A* e o próximo esquete de rua *Diretas Volver*, a diretoria do Sindicato convidou o Grupo para interagir artisticamente em cursos destinados à categoria. A ideia era “agitar”,

³² Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

esquentar os assuntos que seriam abordados nas formações, provocando reflexões de maneira mais prática, através de imagens teatrais. Na época, o Forja inspirou-se “em uma experiência que o Grupo havia feito no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, quando Augusto Boal realizou vários exercícios com a plateia, utilizando técnicas contidas no seu Teatro do Oprimido” (URBINATI, 2011, p. 46)³³. Eles criaram, então, o Teatro de Seminário. Uma das formas de interação acontecia por meio de alguns personagens com características típicas: o falador, distraído, o mudo, o polêmico, o atrasado, entre outras. Essas personagens compunham uma situação cênica que era apresentada antes do seminário, dessas “formações”, e servia como motor para a discussão, a partir da análise do que foi assistido.

Outra maneira de participação acontecia com o recurso da técnica do Teatro do Invisível, como em Boal; os atores iniciavam uma intervenção como se fossem participantes do curso, sem a explicitação da convenção teatral. Provocavam as discussões pertinentes aos estudos que aconteceriam no dia, por meio de ações e falas ensaiadas, mas sem mostrarem-se como atores, até que alguém da diretoria assumia o protagonismo e iniciava o curso. A sua maneira, dialogavam com os princípios fundamentais do Teatro do Oprimido: “dar aos oprimidos os meios da produção teatral”; “numa cena de teatro-fórum o centro da gravidade se encontra na plateia”; “o teatro fórum é o ensaio da revolução” (BOAL, 2014, p. 5).³⁴

Diretas volver foi apresentada em 27 de janeiro de 1984, acompanhando a próxima Campanha Salarial. O assunto, como o nome indica, era a campanha pelas “Diretas Já”, a luta pelas eleições diretas. Apesar das muitas reivindicações, as eleições ainda seguiram, durante a Abertura, de forma indireta, através do colégio eleitoral. Neste mesmo ano, em dezembro, o Forja estreou *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. As peças de Plínio sempre acompanharam os estudos do Grupo. Funcionavam como um referencial para a dramaturgia coletiva. O confinamento de duas personagens em um quarto de pensão, até o fim trágico de

³³ Ainda que não haja “técnicas” descritas neste livro inaugural, o grupo teve contato com o trabalho do próprio Boal, que publicaria depois volumes com exercícios. A abordagem do Forja em relação a esse repertório, ao certo, era muito livre., Segundo Julian Boal: “É verdade que a falta de uma definição clara por parte do fundador do Teatro do Oprimido possibilitou que fossem muitas as interpretações. Talvez pelo fato de Augusto Boal ter o espírito de um dialeticista, por demais consciente dos processos que transformam incessantemente o mundo, ele jamais tenha desejado elaborar uma definição globalizante do Oprimido, do Opressor ou da Opressão. Não encontramos em seus livros nenhuma descrição lapidar destes termos, aos quais, no entanto, sempre se refere” (BOAL, 2014, p. 20).

³⁴ Conforme Julian Boal: “Os três princípios aqui citados levaram Augusto Boal à construção de um sistema coerente de formas teatrais diversas, a saber: teatro-imagem, teatro-jornal, teatro invisível, arco Iris do desejo e outros” (BOAL, 2014, p. 5).

uma delas , para além do tema de interesse do grupo, oferecia modelos de conflitos dramáticos.

O próximo trabalho, contudo, foi um esquete politizado , que acompanhava a Campanha Salarial de 1986. Intitulada *Boi Constituinte*, mostrou-se como “uma tentativa de contribuir para o debate de uma Constituinte livre, democrática e soberana” (URBINATTI, 2019, p. 435).

No mesmo ano, iniciaram os ensaios e estudos para a montagem da peça de Dias Gomes, *A revolução dos beatos*, que traz como assunto a manipulação dos votos em período eleitoral. Dias Gomes foi outro autor muito estudado pelo Grupo, como outro modelo a ser seguido. Contudo, durante os ensaios, todos foram surpreendidos pelo anúncio de demissão de Tin Urbinatti do cargo de assessor cultural, depois de quatro anos de trabalho.

Os integrantes do grupo questionaram fervorosamente a decisão, mas as justificativas foram, segundo tudo indica, burocráticas. As razões nunca explicitadas do desligamento desprezavam a importante trajetória que Tin vinha traçando junto aos trabalhadores, por meio do teatro. Eduardo Moreira contou sobre a tentativa de diálogo com o Sindicato:

Tanto é que nós fomos conversar com o Lula, quando estava bem no auge 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 e que ele, tipo assim, eu vou ficar mais do lado dos trabalhadores. Se eles optaram para que o Tin se afastasse, que ele não ia entrar em conflito. Não falou essa expressão, mas deu pra entender assim (Informação pessoal)³⁵

Tin comentou um dos impactos do caso:

Tanto é que depois dessa reunião o Edu pede desfiliação, foi um escândalo, porque o Edu era um símbolo da luta operária. Pega ele numa conversa. Ele é fora de série... O Edu costurava a Mercedes com fio de nylon, sutil, um gênio dentro da Mercedes, respeitadíssimo por todas as tendências políticas, PCO, PCdoB, Convergência. Todo mundo tirava o chapéu pra ele, porque, além de ele ser um peão, ele era um intelectual orgânico, um intelectual no sentido mais profundo, *gramsciano* da palavra intelectual orgânico. Ele era da classe operária e era um pensador... é até hoje. O Edu que foi um dos caras que propuseram ao grupo sair do sindicato. Ele, Jorge e Zezé não tiveram dúvida e, por incrível e paradoxal que seja, eles saem do sindicato e

³⁵ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

pra quem eles pedem socorro e são aceitos de braços abertos? Prefeitura do PMDB, o Toninho Assunção (Informação Pessoal).³⁶

O resultado da decisão, inevitavelmente, foi a saída do Grupo do Sindicato, assim como de seus operários-atores. Para eles, a represália estava vinculada ao posicionamento do coletivo sobre a Constituinte e ao modo como isso foi discutido em cena, que divergia da direção do Sindicato. A hipótese, porém, nunca foi admitida pela direção sindical.

Desde sua criação em 1979 até 1986, o Grupo Forja esteve vinculado ao Sindicato dos Metalúrgicos, trabalhando para suas Campanhas Salariais e atuando diretamente com a base. Em 1987, ainda com a direção de Tin, estrearam a peça de Dias Gomes fora do Sindicato, no Teatro Cacilda Becker, em São Bernardo do Campo.

As criações seguintes não contaram mais com a participação de Tin Urbinatti (Informação pessoal)³⁷. O Grupo aos poucos foi sendo desmobilizado pelas dificuldades estruturais, como a falta de espaço fixo para ensaiar. Em 1991 montaram a peça *Águia do futuro* (de sala) e *Insurreição de Zumbi* (de rua), e por último, em 1993, *Noche Triste*. Os operários-atores nesta fase final, foram: “Edu, Zezé, Jorge, Etelvina (fundadores em 1979); Reinaldo, José Carlos, José França, Da Lapa, Valdir Vital, Cláudia Rocha, Orquiz, Rafael, Denis, Felipe e Maria” (URBINATTI, 2011, p. 75).

2.4 Alguns procedimentos de trabalho nos processos do Grupo Forja entre 1979 e 1986

O relato a seguir terá como base as informações coletadas em entrevistas realizadas para esta pesquisa.

Conhecer, precisamente, quais operários-atores compuseram o Grupo em cada momento é tarefa difícil. Havia grande rotatividade de parte dos integrantes nas diversas fases de criação. É possível conhecer, pelas fichas técnicas das peças de sala, os integrantes que participaram das apresentações, portanto também de algumas etapas de ensaios e criações. Abaixo algumas listagens:

Os integrantes de *Pensão Liberdade* (1980) foram: Maria José Elesbão, Cícero Oliveira, Madalena Silva, Isilda Françoso, Laura Cano, Etelvina Sampaio, Sônia Usinska, Augusto Portugal, José Massayuki, Maria Luiza da Costa, Jorge Aragão, Luis Alves

³⁶ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

³⁷ Conforme seu relato, porém, ele passou a “(...) fazer visita de assistência ao Grupo, no sentido de municiar o coletivo, do ponto de vista técnico do teatro e, ao mesmo tempo, discussão de alguma dramaturgia ou mesmo de exercício, de improvisação, de alguma cena” (entrevista concedida à pesquisa em 06.03.2017).

(associação), Eduardo Moreira Ribeiro, Gervison Melão, José Muniz, Jonas Santos, José Carlos Barbosa, Vânia Cardoso, Mazinho, Geraldo Magela, Margareth Cano, Áurea Ianni, Célia da Costa, Miriam (URBINATTI, 2011, p. 41-42).

Os integrantes de *Operário em Construção* (1981): José Massayuki, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, Jonas da Silva, José Carlos Barbosa e Tin Urbinatti. Sonoplastia: Áurea Ianni. Luz: Isilda Françaço e Vânia Cardoso.

Seguem os nomes de alguns dos integrantes que participaram mais ativamente da fase de escrita de *Pesadelo* entre agosto de 1981 e abril de 1982: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Sônia Usinska, Eduardo Moreira Ribeiro, José Massayuki, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Tin Urbinatti, Áurea Ianni e Laura Cano.³⁸

Num ano de 1982, a mesma montagem de *Pesadelo* que integrou a programação do Festival de teatro da cidade em outubro era composta por: Francisco França Rosário, Maria José Elesbão, Maria Luiza da Costa, Jonas Francisco dos Santos, Jorge Sampaio, Angelo da Penha Costa, José Carlos Barbosa, Renato de Souza, Darcy Junqueira, Sérgio F. Oliveira, Eduardo S. Ribeiro, Marta Araújo, Célia da Costa, Sônia Usinska, Jorge Morais, Reynaldo Nascimento, Isilda Françaço, e Valter de Souza Melo. Na equipe técnica, na iluminação estavam Laura Regina Cano e Vânia M. Cardoso; nos figurinos, Áurea I. Urbinatti; na sonoplastia Dilson Navarro e Márcio Nabarrete Rebesco; no cenário assinava “o grupo” (DIÁRIO DO GRANDE ABC, 1982).

Como *Pesadelo* ainda foi apresentado no início de 1984, podemos imaginar que parte deste elenco tenha se mantido. A última documentação que menciona os participantes, consultada nesta pesquisa e já citada anteriormente, é a da ocasião de encerramento do Grupo (1994).

Mais de cinquenta pessoas, entre operários e colaboradores, integraram o Forja em alguma ocasião. Nas várias etapas do trabalho, o número de integrantes variou, mantendo sempre um número consistente de atadores nos ensaios.

O Sindicato dos Metalúrgicos era a sede do Grupo. Eles podiam usar o espaço para os ensaios, utilizar equipamentos, contavam com apoio para os materiais de divulgação, além do transporte para as apresentações e outros apoios de serviços. A relação com o Sindicato era mediada por um representante do Grupo que era escalado para alguma comunicação pontual.

³⁸ Informações a partir de análise dos *cadernos* de Célia.

A partir de 1982, Tin assume o cargo de assessor cultural no Sindicato, o que provavelmente facilitou essa comunicação.

Os encontros do Forja aconteciam uma vez por semana, todo domingo das 14h às 18h, no terceiro andar do edifício do Sindicato. O andar reservado para o grupo era amplo e cheio de possibilidades espaciais, como se fosse uma grande sala multiuso³⁹. A área era retangular e bastante extensa, com colunas apenas nas extremidades, o que deixava o centro completamente livre. As duas laterais maiores apresentavam colunas que sustentavam um largo mezanino de ponta a ponta, uma destas laterais era composta de grandes janelas por onde entrava iluminação natural e tornava a sala agradável e arejada. Havia também um palco que ficava na lateral “menor” deste grande retângulo e um projetor de cinema.

O Forja também pôde contar com uma infraestrutura para guardar os materiais das peças. Quando precisavam de costureira ou de materiais para produzir os figurinos e cenários buscavam parcerias. Eduardo Moreira contou que muitas vezes passava pelas ruas do Brás pegando restos de tecidos para contribuir com as produções. O grupo tinha a chave do sindicato e utilizava a Kombi para circular com seus trabalhos, independentemente da distância e do local da apresentação. Quem dirigia era o próprio Tin ou o motorista do Sindicato. Os locais eram muito diversos, a agenda era feita a partir das organizações locais que, conhecendo algum integrante do grupo, ou até mesmo tendo visto o trabalho em algum lugar, fazia contato e pedia uma apresentação.

2.4.1 Práticas de ensaio

O encontro era dividido em duas partes, uma delas dedicada aos treinamentos físicos e jogos teatrais; a outra, para a criação dos espetáculos e conversas sobre questões práticas de organização do grupo, tais como finanças, agenda, tarefas relacionadas aos cenários e figurinos. A condução geral dos encontros era feita por Tin, mas sua perspectiva era disponibilizar um repertório de práticas e jogos teatrais que pudessem ser assimilados e apropriados por todos. A ideia era alternar a condução dos jogos de um encontro para o outro, para não centralizar na figura de ninguém este conhecimento.

³⁹ Foto do terceiro andar do Sindicato dos Metalúrgicos - ANEXO VI.

O grupo organizava-se coletivamente em todas as tarefas, as funções não eram fixadas: um grupo de trabalho que ficasse responsável pelo figurino em uma montagem não seguiria necessariamente nesta função em outro trabalho. As tarefas eram distribuídas por afinidades e vontades. Todos sabiam o que estava acontecendo no processo, às vezes não se tinha o detalhe de cada tarefa, mas o grupo estava ciente em que etapa da criação seu trabalho estava. Ninguém interferia na tarefa do outro, no entanto havia cobrança coletiva dos prazos combinados. Muitas vezes o cenário ou os figurinos não ficavam prontos no tempo previsto, e fosse qual fosse o motivo, o grupo todo se envolvia nas tarefas até a finalização.

2.4.2 Práticas dramatúrgicas

No processo criativo as questões fundamentais para o grupo, conforme Urbinatti, eram as seguintes: com relação à definição do tema; se o trabalho seria feito na rua ou na sala; se seria comédia ou drama, se teria ou não características circenses. Todas estas escolhas seriam debatidas posteriormente pelos operários-atores. Vale considerar que cada trabalho teve uma especificidade, principalmente, no que se refere aos acontecimentos políticos que atravessaram o grupo, como as intervenções no Sindicato, por exemplo.

No entanto, o ponto de partida das peças, fosse temático ou formal, era conhecido de todos, pelo menos neste recorte de tempo da pesquisa, entre 1979 e 1986. Partiam da seguinte pergunta: que peça fazer? Durante essa investigação temática, todos os integrantes do grupo tinham a tarefa de observar as conversas dos trabalhadores nas fábricas e nos bairros era preciso descobrir quais eram as inquietações das pessoas, ou mais precisamente, da classe trabalhadora. Esta observação voltava para os ensaios e permitia os primeiros debates sobre o tema. Com isso, Tin trazia algumas provocações, através de análises de conjuntura, ora feita por ele (com o acúmulo que tinha, por sua formação em Ciências Sociais), ora convidando outros intelectuais para alimentar a discussão.

Havia conversas dirigidas somente para o grupo com o intuito de fomentar o processo de criação e outras formações abertas para o Sindicato e comunidade. Em alguns momentos, Tin criava situações com a diretoria do Sindicato para estimular formações abertas, como aconteceu com o movimento pela Democracia Corintiana. Neste episódio, houve um debate com os jogadores Sócrates e Wladimir, fundadores deste movimento, e com um representante da imprensa. Outro debate, destinado à categoria, foi com o economista Paul

Singer. Houve situações de formação dirigida, uma delas um estudo marxista de dois dias com o pesquisador Octávio Ianni. A outra, foi no processo da peça de rua *Brasil S.A.*, cujo tema era a dívida externa brasileira. O grupo fez também uma formação dirigida com Raimundo Pereira e Duarte Pereira, do Jornal Movimento, especialistas neste assunto. Estes encontros extrapolavam o horário de ensaio, mas todos estavam completamente envolvidos e tentavam participar, dentro das suas limitações, é claro.

Do ponto de vista da decisão sobre o tema, o processo seguia com esse suporte teórico e artístico até a sua definição. Neste momento, o grupo se dividia em pequenos núcleos de 5 a 8 pessoas, dependendo do número de integrantes naquele dia, para refletir sobre as cenas. Eles discutiam quem poderiam ser as personagens, onde estariam, quais os conflitos. E indicariam os primeiros diálogos, para depois voltar ao grupo grande e defender suas ideias. Assim, todos opinariam e combinariam os próximos passos, e por fim chegariam à improvisação. Até esta etapa do processo de criação, não havia mudança significativa nos procedimentos de trabalho com relação à forma. Se a peça fosse de rua, os núcleos trabalhariam na simbologia das cenas, pesquisariam ações e imagens para comunicar o máximo possível o conteúdo acordado.

Se a peça fosse de sala, os núcleos trabalhariam na mesma perspectiva, mas com foco nos diálogos e ações dramáticas. As cenas buscavam descrever os movimentos como deveriam ser vistos e não apenas como relato de ação, ou como uma descrição detalhada. Estavam alinhados com um tipo de dramaturgia que deveria “ir para onde a realidade está se formando – no trabalho, nas ruas, nas assembleias – e se envolver, nesses casos, com as necessidades humanas com as quais as ações se relacionam”, na expressão de Raymond Williams (WILLIAMS, 2011; 2010).

Um trecho do espetáculo de rua *Boi Constituinte*, apresentado em 1986, ilustra a necessidade de interação com o público, para que a peça acontecesse:

Atores começam a gritar conclamando a plateia para se juntar à manifestação:

- Um, dois, três, quatro, cinco mil! Constituinte Livre e Soberana no Brasil! (repetir)

- Liberdade e Autonomia Sindical!! (repetir)

Enquanto gritam, procuram levar algumas pessoas do público para ajudarem libertar os presos. Quando libertam o jornalista, começam a gritar:

- ABAIXO A LEI DE SEGURANÇA NACIONAL!! (repetir)

Em determinado momento, alguns atores começam a recolher as papeletas que foram distribuídas no início do espetáculo. O público deverá ter escrito na papeleta uma lei de sua preferência.

Coloca-se uma nova “capa-colcha” sobre o boi (uma nova constituição). Sobre ela os atores devem fixar as leis coletadas no meio do público. Cada ator ao colocar a

nova lei deverá falar em voz alta e pedir para o público repetir. Até a última lei (URBINATTI, 2019, p. 434-435).

2.4.3 Práticas cênicas

O modo inicial de criação cênica do Forja se liga às práticas teatrais partilhadas por Tin, tem, portanto, vínculo com sua experiência de teatro profissional e de teatro universitário. Assim, uma das bases teóricas e práticas fomentadas por ele nos processos com o Forja, inspirava-se no método de atuação de Eugênio Kusnet, aspectos que serão discutidos adiante.

Outro fator que colaborava com as invenções cênicas eram as trocas de conhecimentos com outros companheiros e coletivos, no campo teórico e prático, muitas delas intermediadas pela Federação Andreense de Teatro Amador.

Eduardo Moreira lembra-se da vivência com o arquiteto teatral e cenógrafo José Carlos Serroni: “Eu lembro do pessoal do Serroni, que era muito premiado. Eu lembro que eu fiz... justamente, depois disso que apareceu minha maquete, a gente fez oficina de cenografia com ele. Ficamos quase um mês”. Eduardo foi um dos mais atuantes nas criações de cenografia e elaborou uma maquete para cada peça.⁴⁰

As parcerias aconteciam de várias formas. No caso de uma dificuldade técnica, como por exemplo, cantar, quando a peça estava perto de estrear. Tin convidava, então, algum artista parceiro do Sindicato para dar uma consultoria musical e ajudar a resolver o problema, a partir das possibilidades do grupo. No período em que ele esteve como assessor cultural e auxiliou na formação do grupo de música e do cineclube no Sindicato, as trocas ficaram mais facilitadas.

Os figurinos, adereços e a cenografia eram feitos pelos próprios integrantes. Reuniam os materiais que tinham em casa ou em outros espaços, como objetos descartados na rua, ou retalhos e sobras de tecidos doadas pelo comércio. Tentavam dividir as tarefas contando com as habilidades de quem estava no Grupo ou de alguém próximo. Alguns serviços mais específicos, como o de uma costureira, quando não conseguiam resolver internamente, contavam com o auxílio estrutural do Sindicato.

Tinha vez que estava chegando a época de apresentar o trabalho, principalmente as esquetes pras assembleias, e teve vez de varar a noite. O

⁴⁰ Fotos das maquetes de Eduardo Moreira ANEXO VII.

que esse pessoal tem que ficar a noite toda aí nesse trabalho, fazendo o que? Olha, era montando o cenário, que não dava conta. Eu lembro que uma vez, a gente fez um boneco usando um processo que não deu certo, foi de madrugada. Aquela máscara dele caindo tudo, e era no dia seguinte. Lembro da Vânia, que era namorada do irmão da Luiza. Passou a noite lá preparando o boneco do João Ferrador e aí não secou. No outro dia caiu. Então, era uma coisa de ficar a noite, altas madrugadas. Aí o pessoal que tinha carro ia distribuindo... cidade São Jorge é divisa com Mauá, aí vinha trazer as duas da manhã, às vezes, pra levantar as quatro da manhã (Informação Pessoal)⁴¹.

2.4.4 Trabalhos de rua

As peças de rua realizadas pelo Forja precisavam ser dinâmicas e provocar interação com o público. É possível dizer que a dramaturgia e a criação cênica destas intervenções eram reelaboradas durante as apresentações, à medida em que eram verificadas em seu diálogo com o público.

A intenção do Grupo com os trabalhos de rua⁴² era de agitação. Procuravam uma forma de teatralizar assuntos ligados às campanhas do Sindicato, ou às pautas centrais de luta. A partitura dos roteiros pressupunha permeabilidade com as possíveis interações, ou mesmo rupturas do público e do ambiente. Havia dialogismo com quem assistia. Sua estrutura se distanciava de um teatro feito para a “caixa preta”, ou para o espaço físico convencional do teatro, fundado nas convenções das quatro paredes.⁴³

A questão posta para o Forja, no que diz respeito às suas peças de rua, estava ligada ao espaço público: as ruas no início dos anos oitenta não estavam receptivas para atividades culturais engajadas. O movimento operário, a partir de 1964, com a ditadura militar, passou a sofrer forte repressão pela polícia, uma vez que “os militares no poder enquadram a questão

⁴¹ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

⁴² Atualmente há um grande esforço teórico e prático dos artistas de rua em relação à terminologia: teatro de rua e teatro para rua ou espaços alternativos. A obra artística quando pensada para a rua, essencialmente, tem cunho popular e seus expedientes recorrem às formas populares de cultura. Sua partitura, ou seja, a maneira como as cenas acontecem, é rigorosamente aberta e o assunto é de interesse do público, com chão histórico facilmente reconhecível. Este público é a parte da população (invisível) que não tem dinheiro para pagar para assistir teatro e que não faz parte da história oficial. Um exemplo disso está sendo a surpresa dos atuais dirigentes ao perceberem cerca de 46 milhões de cidadãos e cidadãs “invisíveis” durante a implementação, via pressão popular, do auxílio emergencial frente à crise pandêmica da Covid-19, em abril de 2020.

⁴³ Essas formulações decorreram de uma prática teatral observada e praticada pelos artistas de rua da cidade de São Paulo. O professor e pesquisador Alexandre Mate coordenou o núcleo de pesquisadores de teatro de rua que reuniu artistas da cidade de São Paulo e de algumas cidades do interior e do litoral paulistano. Os encontros eram mensais e aconteceram no Instituto de Artes da UNESP, entre 2009 e 2014. O objetivo dos encontros era a discussão dos diferentes aspectos ligados às práticas populares de cultura incluindo, fundamentalmente, a prática do teatro de rua.

social como um assunto referente à Segurança Nacional” (FREDERICO, 2010, p. 9). Os dirigentes sindicais tiveram seus direitos políticos cassados e sofreram intervenção em todos os níveis, inclusive nas confederações e federações. O clima era de terror, paralisia e de violenta ação policial, além da modificação na política salarial, que fixou o reajuste anual dos salários e a proibição das greves. Tin resume sua lembrança do período:

(...) em oitenta a gente estava num processo de escrituração da peça, na parte de estudos de dramaturgia mesmo. Quando acontece essa prisão do Lula, a gente resolve fazer um espetáculo de rua para acompanhar a diretoria, ou a comissão de salário, que tinha sobrado, nos diferentes bairros, para fazer agitação. E aí fizemos um teatro de rua. A base do trabalho da rua era o palanque onde a diretoria fazia a assembleia, porque, como não tinha sindicato, não tinha palco, não tinha nada, a gente resolveu fazer de rua mesmo. Então a gente aproveitava o instrumental lateral do som. Então criou-se ali a *Greve de 80 e o Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional*. Este foi um trabalho que foi para todos os bairros de São Bernardo. Todas as praças onde a diretoria fazia assembleia, o grupo acompanhava e era a base de agitação e propaganda para a realização do encontro. O grupo chegava, saía para os bares, para os postos de gasolina, onde tinha gente e chamava para ir para o local do comício. Aí já rolava a peça. Era uma peça de rua que usava muito texto. Só que aí começou a aparecer os problemas do teatro de rua, quando ele começa a ser feito para muita gente. Então você faz lá no Paço Municipal para cinco mil pessoas (...). Quais foram as lições que a gente tirou disso? Primeiro, quanto menos palavras tiver na rua, melhor, para não depender de instrumental nenhum tecnológico (Informação Pessoal).⁴⁴

Essa primeira prática de rua mostrou para o grupo o desafio técnico necessário para a execução da tarefa militante, afinal atuar em espaços como o Paço Municipal ou no Estádio da Vila Euclides, para milhares de pessoas, não se mostrava uma tarefa simples, sobretudo considerando-se o pouco tempo disponível para as elaborações, além da própria efervescência das ruas.

Como já observado, o grupo recorreu a figuras sociais reconhecíveis pelos operários como o “Sombra”, o “Patronildo”, o “João Ferrador”, tipos que eram antes ilustrados nos panfletos do Sindicato e agora materializados na cena, no que eram recebidos com grande entusiasmo pelo público. Essas três figuras compuseram ainda o roteiro do próximo esquete, *Robô que virou peão*, que veio a discutir a automação nas fábricas.

Os outros trabalhos com essa característica espacial, assim como o *Robô*, apresentavam foco na ação cênica e nas imagens, como recurso expressivo: *Brasil S.A.*,

⁴⁴ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

Diretas Volver e Boi Constituinte. Durante os ensaios, o grupo já experimentava simular algumas interrupções no roteiro, tentavam reproduzir uma variedade de situações imprevisíveis e passíveis de acontecerem na rua, com o intuito de estimular o jogo e o improviso rápido entre os atores. Mesmo assim, ainda eram surpreendidos por situações limite, como observa Eduardo Moreira:

Nas diretas a gente fez uma apresentação no Paço Municipal de São Bernardo. A estimativa, dizem que estava lotado, eles calculam umas vinte mil pessoas. O pessoal se sentou no chão. Foi tão emocionante essa apresentação! Tinha uns holofotes de televisão que iluminaram a gente. Aí que aconteceu o episódio. Pegaram o caixão que estava com o militar dentro e jogaram no chão. Coitado do Jorge! A gente teve que montar um sistema de segurança para não deixar ninguém pegar o caixão. Pegaram o caixão na hora. O povo se empolgou com raiva dos militares, e aquela coisa da fantasia virar realidade. Aí nós montamos um esquema de criar uma proteção para o grupo (Informação pessoal).⁴⁵

Segundo Tin, “todas as peças do grupo estão absolutamente amarradas com a dinâmica política e de luta. Não tem uma peça, por exemplo, que não esteja associada à campanha salarial” (Informação pessoal)⁴⁶. No caso da peça *Brasil S.A.*, o grupo inclusive se antecipou à diretoria. Os elementos apresentados na encenação ajudaram a definir o eixo da Campanha Salarial de 1983: o grupo vinha estudando a conjuntura e consultava a diretoria de tempos em tempos; com a demora de resolução por parte deles, o Forja resolveu apostar que a peça deveria tratar da dívida externa junto ao FMI e seus desdobramentos, como mostra a descrição da cena:

Delfim Neto, ministro da área econômica da ditadura, começa a oferecer-lhes (aos representantes do FMI) pedaços do país (os mapas das regiões) como forma de pagamento, atitude contra a qual os trabalhadores se rebelam tentando segurar a sua região, tomando-as das mãos dos banqueiros. Nessa disputa os trabalhadores conclamam a plateia a ajudá-los a recuperar a sua região, aquele pedaço do país que os gringos querem levar (URBINATTI, 2011, p. 49).

Outro aspecto comum dos processos de rua estava no duplo aprendizado dos integrantes do Forja: um deles, gerado pelo debate acerca do tema e o outro, pela compreensão em movimento durante o fazer teatral. Ao fazer a cena e repeti-la diversas vezes, era possível compreender os conteúdos encenados. Algumas formulações e escolhas,

⁴⁵ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

⁴⁶ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

tanto teóricas como alegóricas, vão se confirmar somente quando experimentadas com o público. A partir da troca efetiva é que o grupo consegue avaliar a funcionalidade das escolhas do processo criativo. Um exemplo deste tipo de aprendizagem pode ser percebido na peça *Boi Constituinte*, conforme palavras de Tin:

A ‘peãozada’ que estava no grupo também carecia de conhecer o que significava a Constituinte, ninguém sabia como funcionava uma Constituinte e quem vai assistir também não sabia. Nós vamos falar, mas ninguém sabe como é isso. Aí foi a discussão. Vamos ensinar o 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 para mudar? Era uma questão de conscientização. Além do que, você vai pedagogicamente ensinar o público a exercer a função que seria a de criar a lei (Informação pessoal).⁴⁷

O Forja tornou-se uma referência para a categoria no ABC. Mudava a diretoria, mas o grupo e suas ações nos bairros permaneciam. Construíram ao longo dos anos uma relação de confiança e solidariedade. Ao refletir sobre seus processos, é possível perceber nas cenas o acúmulo das elaborações e formulações coletivas daquele momento histórico. As peças reverberavam as trocas teóricas e os estudos, assim como as experiências vividas como classe trabalhadora.

2.4.5 Trabalhos de sala

Os trabalhos feitos para espaços fechados ou teatros, com dramaturgia criada pelo grupo, foram: *Pensão Liberdade e Pesadelo*. A peça *Operário em Construção* foi criada para espaços alternativos. Todas buscavam inspiração em uma “ação aberta e autocrítica”, nos termos de Brecht. A encenação acontecia a partir da marcação de cena: o diretor definia junto com o grupo o posicionamento das personagens no espaço. A construção das personagens fazia uso dos chamados *laboratórios*, técnica que inspirava o teatro paulista e que se inspirava em interpretações da obra de Stanislavski.

No Forja, essa tradição era respeitada: “era silêncio total pra pessoa que está fazendo o laboratório... Sabe, ela precisa do silêncio, porque trabalhar uma cena... Então, muitas vezes teve discussão, choro, porque o Tin chamava a atenção. A coisa do companheirismo, do

⁴⁷ Entrevista com Tin Urbinatti em 06.03.2017.

silêncio. (Informação pessoal)”⁴⁸. A distribuição das personagens era feita a partir de conversas e experimentações, os atores escolhiam o personagem que queriam improvisar, alguns experimentavam o mesmo personagem, até que o grupo opinava quem deveria fazer o quê. Pelo debate acontecia a definição. Estes trabalhos circularam muito nos bairros, principalmente *Operário em Construção* que tinha uma estrutura simples para ser transportada, e contava apenas com cinco atores. Podia ser feito perfeitamente em salões pequenos. As apresentações de todos os trabalhos eram seguidas de debate. Tin enfatizava a necessidade de os integrantes do grupo se apropriarem dos procedimentos, então os atores revezavam a coordenação e a mediação das conversas com o público.

Uma análise da experiência anterior, da peça *Pensão Liberdade*, ajudará a compreender o processo do *Pesadelo*, na medida em que são trabalhos que se complementam. Até aquele momento da história do Forja, as formas teatrais praticadas pelo grupo eram variadas e experimentais. Ainda estavam desenhando a sua maneira de trabalhar. *Pensão Liberdade* e *Pesadelo* já demonstram uma sedimentação de procedimentos: foram concebidas num processo de continuidade, definindo de modo consciente alguns eixos da pesquisa do grupo. As personagens da peça anterior, seriam o ponto de partida para a seguinte. A avaliação crítica da experiência anterior esteve, portanto, na origem do processo de *Pesadelo*.

2.5 Sobre a peça *Pensão Liberdade* (1980)

Pensão Liberdade é um drama que acontece num único cômodo da pensão. É a sala de convivência, onde há um grande televisor. Os donos da pensão representam um típico casal de baixa renda, que por deter um precário meio de produção, reproduz falsos valores da moral burguesa. Dentre os despautérios de seu casamento, alimentam o mais absurdo: o machismo estruturante praticado pelas duas partes. Ele usufrui de seu poder social de ser homem e ela, fatalmente, se resigna à sua condição de inferioridade. A filha deles, Maíra, é uma jovem militante do movimento estudantil. Aparece de passagem na primeira cena, saindo da pensão para ir à escola. Na sequência, em uma manifestação em prol das greves, ela é atingida nas pernas por uma bomba lançada pela polícia. Ao longo da peça é lembrada pelos moradores da pensão com muito afeto, até reaparecer, já no fim, na condição de cadeirante, devido ao agravamento dos ferimentos.

⁴⁸ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

Luís responsabiliza a esposa, repetidas vezes, pela má educação da filha causada por um “excesso de liberdade”. Santa, cujo nome até poderia gerar alguma graça, dado o infortúnio de estar casada com Luís, ostenta, além do lugar de submissão em relação ao marido, uma soberba em relação aos moradores da pensão, todos trabalhadores, alguns desempregados. Em um dos episódios, ela delata “sem pretensão” as atividades militantes do pensionista Pedro, principal liderança do movimento grevista, para um agente federal em “visita” à pensão. Sua atitude prepara a detenção dele, no momento de uma intervenção federal no sindicato, em que ele e a diretoria são levados presos. Depois, ela se arrepende, um sentimento quase previsível pela trajetória de sua personagem. De maneira geral, seu trabalho cotidiano com os cuidados da pensão como, por exemplo cozinhar, cria vínculos “maternos” com os pensionistas, o que ressalta ainda mais as contradições sociais vivenciadas por ela, contorno dialético a suas atitudes, ao longo do espetáculo.

Carolina é outra figura feminina do drama, a única pensionista mulher. Trabalha como recepcionista em uma loja durante o dia e depois se prostitui para complementar a renda e garantir sua sobrevivência. As cenas que protagoniza remetem à dramaturgia de Plínio Marcos, autor que expõe a crueldade sofrida por suas personagens marginais de forma escancarada e escrachada. A força de Carolina assemelha-se a de Neusa Sueli, personagem da peça de Plínio, *Navalha na carne* (1967). Não à toa, no fim de 1984, o Forja irá montar *Dois perdidos numa noite suja*, do mesmo autor. Carolina sofre preconceito de praticamente todos da pensão, não o suficiente para impedir o assédio do dono daquele estabelecimento dito “familiar”. As atitudes grotescas de Luís reforçam a denúncia ao patriarcado, mas não somente as dele. Outras personagens masculinas também reproduzem posturas preconceituosas, padronizadas e construídas socialmente.

Tomé assume a função de um operário machista, pelego e homofóbico. Sua intolerância quanto à questão de gênero é demonstrada sobretudo em relação ao pensionista Antônio, homossexual. Assim como Santa, é possível verificar o movimento contraditório em suas ações. Operário obstinado, nordestino, único dos filhos vivo, que prometeu à mãe voltar um dia à terra natal, morador da pensão que o pouco salário dá conta de pagar, cumpridor assíduo de horas extras, mesmo sabendo que isso traz prejuízo ao movimento grevista. Enfim, não demonstra empatia pelos seus pares até que sofre um acidente de trabalho e perde os dedos da mão (como Lula). Neste momento, não só ele como outros colegas da pensão, também resistentes às ações militantes contra o governo, reconhecem que o melhor seria

levá-lo ao médico do sindicato para buscar atendimento, no entanto esquecem que o sindicato estava sob intervenção e não poderia prestar socorro. Os acontecimentos, nesta sequência, provocam reflexão frente às posições individualistas em tempos de pura barbárie. Outros recursos formais épicos poderiam contribuir para uma participação mais ativa e crítica do público, no entanto *Pensão Liberdade* escolhe mostrar sua criticidade através do sequenciamento catártico das situações.

Outra trama, dependente da cena seguinte para estabelecer a crítica do que foi representado, aparece num jogo de improviso puxado por uma viola. Dois repentistas, Tomé e Pedro, disputam no verso o olhar de Rosinha, vizinha da pensão. Ela participava da festinha em comemoração à notícia da visita do presidente na pensão, e os dois com ela pretendiam dançar. O ponto em questão está no trecho final rimado por Tomé, como não poderia deixar de ser. A canção diz assim: “Se um dia chegar aqui você todinha quebrada. E se eu souber que tu foi passear pelas quebradas. Além de apanhar na rua vai apanhar em casa. (*aplausos e gritos*)” (URBINATTI, 2011, p. 86). Na sequência entra Carolina ensanguentada. Luís, com sua explícita implicância por ter sido preterido, despeja absurdas humilhações, xingamentos e até impulsos violentos em agredi-la, ignorando completamente a debilidade de seu estado físico naquele momento. A resposta de Carolina é seu relato enérgico do acontecido.

Um dos clientes da loja onde trabalha teve a carteira furtada, e todos que presenciaram o fato tiveram que depor na delegacia. Lá, um guarda sabia que ela se prostituía. Dispensam-se os outros e apenas ela é mantida na delegacia. Sua narrativa descreve com detalhes a nojenta tortura sexual, física e emocional que sofreu. Carolina associa com lucidez a necessidade das horas-extras com a da prostituição, o desespero do desemprego com a inevitabilidade de roubar. Quando a dor ultrapassava o insuportável, dado os vários cigarros apagados em seus seios, desbocou o nome do culpado pelo roubo: foi Paulo.

Paulo, morador da pensão e desempregado há alguns meses, foi quem furtou a carteira. Não faltava empenho e dedicação de sua parte para procurar trabalho, mesmo assim não obtinha chance alguma. Imaginava que a causa fosse sua idade ou falta de sorte. Em uma conversa com Antônio, contou de outras ocasiões em que vingou o azar. Passou muito tempo desempregado e sua esposa estava esperando bebê, ficaram muito endividados. Aí ele conseguiu um emprego e a mulher morreu no parto. Ficou desempregado de novo e, agora, com o menino pequeno, a situação ficou ainda mais difícil. Uma mulher com recursos financeiros prometeu ajudar até que ele conseguisse trabalho, mas acabou sumindo com a

criança. Ele mostrava para Antônio a foto da senhora que pegou seu filho, quando a polícia entra na pensão para prendê-lo. Depois, Antônio acaba reconhecendo pela televisão que a primeira-dama do Brasil foi quem roubou o filho de Paulo: foi Dona Olívia.

Na ficção a esposa do presidente é chamada de Olívia, sendo possível associá-la ao sobrenome de Figueiredo. João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979-1985) foi o último governo da ditadura militar. Na cena final, o presidente faz uma visita oficial à Pensão Liberdade, localizada no Bairro Esperança, para forjar interação com as regiões periféricas das cidades. Um agente federal (o mesmo que recolheu informações de Pedro), agente Ponci, visita o espaço antes do evento e propõe todos os reparos estruturais necessários para revitalizar a aparência da pensão. Luís, Santa e os pensionistas aguardavam ansiosamente a chegada do presidente para pedir-lhe que não demolisse a pensão em prol da construção de uma área verde no local, medida anunciada em uma reportagem vista pela televisão. O presidente os tranquiliza comunicando que o povo estava precisando mesmo é de empregos. Assim, no lugar da pensão, seria ampliada a fábrica que ocupa o terreno ao lado.

Rui, um dos pensionistas, trabalha há quinze anos na fábrica que tirará seu teto. Ele ficou cego nesta mesma firma. Apesar da deficiência, é ele quem joga luz aos processos de construção das coisas e das causas. Já dizia o ditado popular: o pior cego é aquele que não quer ver. Ele provoca as outras pessoas de forma fraternal a enxergarem a classe à qual pertencem e os processos propositais de alienação. Age, ao contrário de José, personagem que protagonizará a peça *Pesadelo*.

José é chefe de seção e morador da pensão. Ele é quem deu a ideia de aproveitar a visita do presidente para pedir a permanência da pensão. Atitude que mostra sua crença na conciliação de interesses, algo não consolidado em nenhuma das outras peças das quais o personagem fez parte. José foi morador da favela e desqualifica todos que lá moram. Ademais, pede para o presidente acabar com as favelas. Em outro momento, ele também não faz coro com uma necessidade do coletivo. Todos os pensionistas precisavam que Luís e Santa recuassem no aumento do aluguel e, para isso, tiraram um combinado coletivo. José foi o único que discordou: “Quem não quiser pagar o aumento que se mude. Deixa os outros em paz” (URBINATTI, 2011, p. 74).

Ele observa as situações de forma alienada e não acredita em manifestação como estratégia para melhorar sua condição de vida e de trabalho. Afirma que é bagunça, que não vale a pena se expor, se machucar, não compensa pensar no coletivo.

Manuel e Antônio compõem o coro de pensionistas da pensão. Manuel é operário e muito próximo de Pedro, também envolvido nas lutas de forma engajada. Antônio mantém mais vínculo com Carolina e a relação entre ambos fortalece a questão de gênero posta na peça. Ele não aderiu à greve. Rui sai em sua defesa quanto ao preconceito sofrido pelos outros moradores, mas não deixa de criticar sua postura diante da luta de sua classe.

As estruturas de poder e alienação da peça estão simbolizadas pela televisão. Ela é representada por uma grande moldura, na qual os operários-atores usavam um dos lados para forjar os conteúdos veiculados pela TV. A convenção cênica usada pelo Grupo para criticar a grande mídia é despertada por meio do humor e diversão.

A peça começa com a exibição da novela: Maria Teresa e Artur vivem um conflito conjugal e ele revela seu amor por outra mulher. O repórter interrompe a programação e transmite a cerimônia de posse do presidente. A rubrica indica o toque de oito segundos⁴⁹, contagem usada para sincronizar a transmissão em âmbito nacional de eventos ao vivo, intercalando peças publicitárias. O primeiro discurso do presidente afirma seu compromisso com o progresso, desenvolvimento e a segurança; reforça que não se afastou dos quartéis e que pretende fazer do país uma democracia, mesmo se for para bater e arrebentar quem discordar. Insiste para que a população se esforce e se sacrifique para que “todos” melhorem sua condição de vida.

O jogo com a estrutura da TV é interessante porque rompe com o realismo das programações. Os personagens televisivos atravessam a barreira que define onde é TV e onde é a “realidade”. Interagem com os moradores da pensão, ora através do diálogo direto com os pensionistas, ora com ações. Por exemplo, dois propagandistas fazem a publicidade de uma marca de roupa e mostram as mercadorias. Atravessam a moldura da TV e vestem os moradores da pensão e comentam o quão incrível ficaram. Quando começam a retirar as mercadorias, recebem uma ordem do agente federal pelo “vídeo”. Pede para que deixem as roupas com eles.

Um presente do governo para ser usado no dia da visita do presidente, assim como as bandeirinhas. Por meio da TV, eles recebem algumas notícias: o desejo do empresário da fábrica ao lado ampliar a construção para a geração de mais empregos, as medidas oficiais defendidas pelo governo, informações das cheias no Nordeste que desabrigou grande parte da

⁴⁹ O top de oito segundos foi inaugurado na transmissão da Copa do Mundo de 1978. A publicidade veiculada foi da GM (Chevrolet), durante o top os carros eram exibidos. Disponível em: https://redeglobo.fandom.com/pt-br/wiki/Top_de_Cinco_Segundos.

população, inclusive a mãe de Tomé. O recurso cênico encontrado para encenar a TV possibilitou, também, observar sua presença literal nos lares dos operários e a força das propagandas na formação da opinião pública.

A peça começa e termina com ações televisionadas. No início, a novela. No fim, a narração de um repórter. A última cena é a visita do presidente na pensão, encerrada com fala de Rui. Ele faz um discurso lúcido em resposta ao anúncio de ampliação da fábrica feito pelo presidente. Finaliza com muitas indagações, e diz por fim: “(...) como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica, hein, doutor?” (URBINATTI, 2011, p. 110). Foco na TV, o repórter espetaculariza positivamente a visita do presidente distorcendo os fatos. A peça finda com os personagens repetindo as perguntas:

Antônio – *(mostrando a foto)* Cadê o filho de Seu Paulo?

Manuel – Onde é que está Pedro?

Tomé – E o nosso Sindicato?

Carolina – E essas marcas? *(mostrando as torturas no seio)*

José – Continuam as favelas?

Santa – E a indenização?

Luis – Quando sai?

Maíra – Queremos o Paulo de volta.

(Todas as personagens da última cena devem repetir mais duas vezes o mesmo texto. Todos simultaneamente num crescendo até cortar. Som de marcha militar. Apagam-se as luzes) (URBINATTI, 2011 p. 111).

2.6 A história do Grupo no processo de Pesadelo e parte da conjuntura do desemprego

No ano de 1981, o Forja apresentava dois trabalhos diretamente ligados à conjuntura política: *A Greve de 80* e *o Julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*, criado em um dos momentos de intervenção do Sindicato e da prisão da Diretoria, até por isso pensado para o formato da rua e de agitação; e *Operário em Construção*, cujos ensaios aconteceram no Fundo de Greve e, portanto, desde sempre inventado para espaços alternativos e com fácil circulação nos bairros.

A violência imposta com a ditadura militar era dominante naqueles dias. O clima de perseguição e a vigilância nas fábricas produzia listas que marcavam os operários mais conscientes. As apresentações nas ruas dos bairros eram monitoradas pela polícia e os nomes dos atores-operários eram, por vezes, registrados, realidade que não tornava tarefa fácil encontrarem-se para fazer teatro. Mesmo assim, o grupo atuava em várias frentes, participava

das ações organizativas do Fundo de Greve, integrava a Comissão de Salário, panfletava boletins, conduzia agitações, entre outras tantas necessidades que emergiram no calor da luta.

O desejo por um novo trabalho criativo permeava as conversas dos integrantes do Grupo entre agosto de 1981 e abril de 1982, quando era composto de forma mais ativa pelos seguintes integrantes: Célia da Costa, Isilda Françoso, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Eduardo Ribeiro, José Massayuki Sônia Usinska, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Tin Urbinatti, Áurea Ianni e Laura Cano.⁵⁰

Tin, na figura de coordenador, havia proposto algumas tarefas para os operários-atores e colaboradores. Uma delas, o exercício de observação da vida dos trabalhadores nas fábricas, nas ruas, nos botecos, em qualquer que fosse o ambiente. A segunda tarefa deveria ser o estudo da peça *Pensão Liberdade*, com o intuito de uma continuidade realista das vidas das personagens que compuseram sua dramaturgia.

O Forja colhia os frutos positivos dos trabalhos anteriores, em especial de *Pensão Liberdade*. Criada para ser apresentada no espaço do teatro do Sindicato em 1980, *Pensão* dialogava com o momento histórico de quando foi criada. Mas a necessidade de outra reflexão atual sobre a luta de classes se impunha. Algumas vezes, até parecemos (nós do teatro de grupo de esquerda e engajado⁵¹), permanentemente, falar a mesma coisa em todas as peças, apenas mudando o pano de fundo na tentativa de continuar atraindo algum público. Nesse caso, o tema deveria se ligar mais diretamente à conjuntura política.

A escolha temática de *Pesadelo* foi decidida por todos em uma das reuniões de avaliação dos fatos da semana. O ator José Carlos Barbosa narrou um episódio que vivenciou na Mercedes-Benz, onde ocorreram mais de cinco mil demissões. O grupo ficou contaminado com o depoimento do companheiro, que estava impactado com as reverberações daquela trágica situação. O sentimento de indignação e o desejo de fazer algo, na contramão da sensação de impotência, impulsionou o assunto da próxima peça. O desemprego era mais do que um tema a ser destrinchado, tratava-se de uma experiência real e iminente.⁵²

⁵⁰ As informações a partir de análise dos *cadernos* de Célia mostram maior participação destes integrantes.

⁵¹ Talvez, quando vivenciarmos a revolução possamos prospectar outras temáticas e formas, até lá a tarefa parece ser a de comunicar o que fazemos (teatro) com a classe trabalhadora da melhor maneira possível.

⁵² Trataremos de parte das contradições na decisão da escolha temática e de alguns dos seus desdobramentos mais à frente, por enquanto abordaremos alguns fatores políticos e econômicos relacionados à questão do desemprego.

A onda de greves e suas consequências na região do ABC, desde 1978 representou um importantíssimo fato da história de luta da classe trabalhadora, e por isso mesmo, veio acompanhada de muito sofrimento. Nada diferente de tantos outros episódios de resistência, seguidos de violentos massacres, momento em que os companheiros envolvidos disputavam a práxis (transformação do mundo e de si próprio, ao mesmo tempo), no sentido de uma sociedade mais justa e igualitária.

A derrota das guerrilhas urbanas e rurais contra o regime imposto com o golpe de 1964, foi um deles. Os crimes cometidos contra a população rural pelos proprietários de terras e agentes do Estado, e o extermínio dos povos indígenas, foi outro. O documento chamado “Relatório Figueiredo”, descoberto em 2013, denuncia o aniquilamento de tribos inteiras, entre outros horrores como: “a existência de caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estricnina” (SCHWARCZ, 2015, p.1030).

A censura inviabilizava o acesso às informações, a comunicação e a cultura livre, dificultando a produção e circulação de conhecimento crítico e de oposição ao regime. Muitos foram os crimes cometidos pelos donos do dinheiro.

Neste período de ditadura estava declarada a “proibição do exercício do direito à greve em atividades essenciais e no serviço público (lei n.4.330/64), a instituição de uma política econômica pautada em arrocho salarial e a realização de intervenções em sindicatos (MAIOR, 2017, p. 318). A realidade endurecida mostrava quem estava com o poder. A violência com o desemprego causado pela crise econômica arrebatara a vida dos trabalhadores no início da década de oitenta. A engrenagem da repressão pretendia calar e tornar a população submissa aos absurdos vividos.

Em 1979, o Presidente João Baptista de Oliveira Figueiredo, que governou até 15 de março de 1985, teve como Ministro do trabalho Murilo Macedo e novas alterações na CLT foram introduzidas, conforme discorre Jorge Luiz Souto Maior,

Grandes derrotas foram impostas mais diretamente quando se: criou o permissivo da redução de salários por atuação judicial (Lei n. 4.923/65)⁵³;

⁵³ No livro o autor explica: “Em 23 de dezembro de 1965, foi publicada a Lei n. 493/65, pela qual, a pretexto de estabelecer medidas contra o desemprego, trouxe novas fórmulas para redução de direitos trabalhistas, atingindo diretamente os salários, possibilitando a sua redução mesmo sem autorização dos trabalhadores ou de seus sindicatos” (MAIOR, 2017, p. 318).

abriu fissuras no conceito de subordinação (Lei n. 4.886/65)⁵⁴; buscou o fim da estabilidade de emprego (Lei n. 5.107/66 – FGTS); abriu a porta para a terceirização (Lei n. 6.019/74) (MAIOR, 2017, p. 318).⁵⁵

A criação do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS), em 13 de setembro de 1966, como parte das reformas institucionais e do ajuste econômico, proposto por Octavio Gouvêa de Bulhões (Ministro da Fazenda) e Roberto Campos (Ministro do Planejamento), colocava nas mãos do governo “uma enorme quantia, com a qual buscava agradar ao setor empresarial da construção civil, bem como atendia às montadoras, que, vindas para o Brasil ao final da década de 50, no governo JK” (MAIOR, 2017, p. 325). O “milagre econômico” tinha endereço e, de fato, não era o do trabalhador.

O professor Souto Maior apresenta como os direitos trabalhistas foram (e são) facilmente ludibriados pelos empregadores e pelo Governo, de forma a apoiar ainda mais a precarização das relações de trabalho. O advogado Almir Pazzianotto Pinto, entrevistado durante a pesquisa de campo por Luís Flávio Rainho, esclarece a respeito do FGTS:

O Fundo veio agravar o problema da justa causa porque ele facilitou a dispensa do empregado. Enquanto vigente o regime da Consolidação (Consolidação das Leis Trabalhistas – CLT), despedindo sem justa causa, o empregador pagava a indenização diretamente. Com o regime do FGTS ele financia, lentamente, essa mesma dispensa, depositando todos os meses 8% da remuneração recebida numa conta vinculada. Na hora que manda o empregado embora o problema deixa de ser dele. Não há mais com o que se preocupar. Assim o fundo veio estimular a rotatividade, pois tornou tudo simples para o empregador (RAINHO, 1980. p. 247).

O que explica a alta rotatividade dos operários e, com ele, o medo justificado pela iminência constante do desemprego⁵⁶. Em janeiro de 2021, a Ford deixou o Brasil, demitindo

⁵⁴ Ainda pelo autor: “Em 9 de dezembro de 1965, a lei n. 4886 atendeu a demanda para conferir segurança jurídica à exploração do trabalho do representante comercial sem o reconhecimento da relação de emprego e, consequentemente, sem a aplicação de todos os direitos trabalhistas aplicáveis a essa relação jurídica” (MAIOR, 2017, p. 318).

⁵⁵ O tópico referente a esta lei aponta alguns elementos para a compreensão de questões ligadas à mão de obra que não caberiam numa nota de rodapé. Segundo o autor, essa lei atendeu “uma reivindicação do mercado para ‘flexibilizar’ as relações de trabalho, vez que baseado na lógica da fragmentação da classe trabalhadora” (MAIOR, 2017, p.326).

⁵⁶ Um aparte para rememorar um acontecimento de 2016. Em um dos encontros da Rede Brasileira de Teatro de Rua do Brasil nos propusemos a discutir a questão do “espaço público”. A professora e pesquisadora, Terezinha Ferrari, trouxe como provocação para aquele pequeno grupo de trabalhadores da cultura, algo mais ou menos assim: a ideia é que para discutirmos o espaço público é necessário considerarmos o espaço privado, pois só valorizamos o público porque afirmamos, ao mesmo tempo, o privado. Lembro de nos provocar ainda mais ao elucidar que, toda vez que reforçássemos a ideia de público, estaríamos, simultaneamente, reforçando a existência do privado e perguntou se queríamos mesmo gastar energia e tempo com esses questionamentos. Tal

cerca de cinco mil trabalhadores.⁵⁷ Um acontecimento com a mesma proporção de demissões ocorreu em 1981, na época causado pela empresa Mercedes-Benz: motor que fomentou o assunto da peça *Pesadelo*. As relações de trabalho vividas por aquele grupo de operários nas metalúrgicas no fim da década de 1970 é o que definia o ciclo recorrente: emprego e depois o desemprego. Uma referência bibliográfica que os próprios operários-atores utilizaram na época da criação de *Pesadelo* foi o livro *Os Peões do Grande ABC*, de Luís Flávio Rainho. O livro é uma tese de doutoramento que traz, de forma séria e comprometida, quase 200 páginas de falas dos trabalhadores entrevistados. O trabalhador como sujeito visível. Torna-se muito duro ter conhecimento destes registros e verificar que, quarenta anos depois, os detentores do dinheiro sofisticaram ainda mais as formas de precarização do trabalho.

Estar empregado em uma metalúrgica significava ter salário garantido e muitos benefícios indiretos. A necessidade do salário gerou um ciclo vicioso de dependência do emprego e, ao mesmo tempo, do medo do desemprego. Essa e outras violências, como a imposição das horas-extra, seriam debatidas no espetáculo. As horas extras eram uma imposição na vida do operário, desde o momento da contratação, quando eram “orientados” a assinarem os contratos individuais de trabalho⁵⁸. Não há margem para descontentamentos. Se o demonstrarem, poderiam ficar marcados e sofreriam diversas retaliações no ambiente de trabalho. Algumas delas: “são colocados nos piores serviços; se faltam, mesmo tendo avisado, recebem advertência; são preteridos nas promoções e aumentos internos e correm o risco de ser incluídos entre os primeiros candidatos a demissão” (RAINHO, 1980, p. 241).

Mesmo que não quisessem, seria difícil não cumprir o esquema das horas extras, pois o ganho normal do salário não satisfazia as necessidades básicas da família. Os trabalhadores,

colocação deu um nó nas nossas formulações. Tínhamos passado um tempão elaborando o tema do encontro e não levamos esse aspecto, fundamental, em consideração. Trouxe como paralelo a vivência desse encontro para assumir aqui que estou reproduzindo o caminho experimentado por nós naquela situação, mas agora com relação ao tema do desemprego. Na ocasião alguns grupos de teatro da cidade de São Paulo, parceiros em muitas frentes de luta, estudavam coletivamente o livro (citado a seguir) da professora Terezinha, sob sua condução de maneira muitíssimo generosa (FERRARI, 2012).

⁵⁷ A Ford deixa o Brasil, depois de 100 anos de usurpação da força de trabalho de muitos operários através deste enriquecedor modo de trabalho ao qual submeteu milhares de funcionários que precisaram “dançar conforme a música”. Lembrando que estamos há mais de um ano vivendo a pandemia de covid-19, em plena crise econômica e política, sem previsão de auxílio emergencial, a Ford se achou no direito de demitir cerca de cinco mil trabalhadores Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/01/11/ford-anuncia-fim-da-producao-de-veiculos-no-brasil-e-fechara-tres-fabricas-em-2021>.

⁵⁸ O Contrato Coletivo de Trabalho pretende garantir menos submissão e precarização do trabalhador. A “primeira peça” do Grupo trata deste tema. A CLT (Consolidação das Leis de Trabalho) estabelece o acréscimo não excedente de duas horas, mediante acordo entre empregador e empregado, mas as multinacionais burlam essa regra de várias formas.

até hoje, dependem totalmente desse ganho extra para a complementação da renda. No levantamento realizado por Luís Flávio Rainho em 1976, o operário teria que trabalhar 18h e 13 minutos por dia para alimentar uma família composta por dois adultos e duas crianças, o que não era a realidade de todos os núcleos familiares, cujas famílias eram mais numerosas que isso. Para dar uma dimensão do baixo poder aquisitivo dos operários naquela época, para se garantir os 6kg de carne mensais previstos pela ração alimentar, era necessário trabalhar 54 horas e 19 minutos, o que significava, aproximadamente, sete dias trabalhados com uma carga horária de oito horas, para comprar apenas a porção de carne.⁵⁹

A lógica das horas extras era facilmente naturalizada neste contexto. Não há estranhamento no estado de ser e estar mercadoria. O cansaço e o esgotamento físico causados pelo excesso da carga horária de trabalho implicavam a dificuldade de articulação dos trabalhadores por melhorias salariais, ou quaisquer outras reivindicações que pudessem defender sua condição de trabalho. Somado a isso, o terrível pesadelo (isso, estamos tratando do tema da peça *Pesadelo*) de perder o emprego, o medo da demissão. As tensões que regiam as relações de trabalho nas fábricas, e a precariedade dos empregos fora delas, reforçavam ainda mais a necessidade de garantir os empregos, custasse o que custasse. Sequer conseguiam tomar contato com o quão defasado estava seu pagamento em relação ao custo de vida na cidade grande e urbana. Não sobrava tempo, nem saúde para o descanso, quanto mais para a desalienação.

Os acidentes de trabalho eram outros fatores predominantes na condição empregado: “instalações inadequadas; deficiência na manutenção das máquinas; ritmo acelerado de trabalho, requerendo atenção ininterrupta e fixa; falta de equipamentos de segurança ou equipamentos deficientes ou defeituosos; (...)” (RAINHO, 1980, p. 255), e muitos outros.

A falta de tempo e de opções para o lazer dos operários e suas famílias, também, são constatadas na pesquisa de Rainho. Sabemos que havia programação cultural no Sindicato, mas sabemos do mesmo modo que havia medo por parte dos trabalhadores de se aproximarem dos espaços de luta e serem marcados (literalmente) e com isso, demitidos. Tratava-se de um ciclo vicioso, no qual o operário mantinha-se encurralado num beco sem saída a fim de garantir o tal salário, daquele almejado emprego.

⁵⁹ A ração alimentar considerada conforme “Decreto-lei n. 399, de 30 de abril de 1938, diz que a ração alimentar essencial para o trabalhador deve ser composta mensalmente de: 6kg de carne; 7,5 l de leite; 4,5kg de feijão, 3 kg de arroz; 1,5kg de farinha de trigo; 6kg de batata; 9kg de tomate; 6kg de pão; 0,6kg de café; 7,5dz de banana; 3kg de açúcar; 0,75kg de banha e 0,75kg de manteiga” (RAINHO, 1980, p. 263).

2.7 Outras questões e temas que levaram à peça

O tema de uma peça teatral, invariavelmente, trará consigo desdobramentos temáticos conexos. Ao olhar com esta perspectiva para o texto de *Pesadelo*, será possível observar a presença de outros temas, além do desemprego. Alguns deles: a precariedade das habitações; a migração nordestina; a resistência da população rural diante dos latifúndios; a tortura como instrumento de conter a oposição à ditadura; a condição de submissão dos trabalhadores perante a hierarquia nas fábricas, a difícil escalada para subir de cargo; a presença da cachaça como dispositivo para aquecer o corpo e aguentar o intenso ritmo de trabalho nas linhas de produção; a atuação e afirmação das mulheres nas fábricas, nos bairros e em casa; as formas de organização popular; a religião através do terreiro; a relação com a militância e os diferentes níveis de politização da classe operária; o abuso das multinacionais e o suicídio como saída para a falta de perspectiva em melhorar de vida.

Um ciclo de acontecimentos invisivelmente entrelaçados constituiu parte da complexa conjuntura vivenciada pela grande maioria dos operários e compôs algumas das temáticas abordadas na peça. A chegada desordenada de muitos migrantes nordestinos fugidos das secas, em busca de alguma melhora nas condições de sobrevivência, foi uma delas. Outro assunto se referiu à população rural que encontrava nas cidades outra dinâmica de existência, outro ritmo, outras prioridades, outro custo de vida e necessidades de consumo.

A saga por um emprego nas fábricas também esteve presente, assim como as consequências depois de conquistado. Mesmo as atividades que não exigiam especialização careciam de muita paciência e perseverança até superarem a humilhante etapa de seleção. Depois de adquirida a tão almejada vaga de trabalho, constata-se que não era possível morar perto da fábrica por ser caro e pelo baixo poder aquisitivo dado o salário. Então, buscavam regiões mais afastadas para estabelecerem moradias, sem saneamento e sem infraestrutura adequada, mas ainda assim com uma situação melhor do que a vivida no Norte do país, em contexto de secas.

O transporte das periferias era e ainda é precário. O deslocamento para o trabalho ficava dificultado, e havia ainda pouco tempo para interação com a família. Às vezes, se o turno de trabalho se encerrava de madrugada, era preciso aguardar a volta da circulação do transporte público ou aceitar emendar a jornada de trabalho até o início da manhã. Algo que,

evidentemente, não contava com os benefícios previstos pela legislação. Tudo isso era colocado para os operários como um favor que as empresas e multinacionais estavam fazendo para os trabalhadores brasileiros.

Quanto à disputa pela posse da terra, os acampamentos e ocupações dos movimentos camponeses, já no final dos anos de 1950 e início de 1960 ganharam muita força. E o Forja, apesar de ser um grupo ligado a lutas urbanas, se conecta a uma tradição teatral - a do Arena e do CPC - que estava atenta a essas questões:

A aproximação entre movimentos como o Movimento de Cultura Popular (1959/64), o Centro Popular de Cultura (1961/64) e o Teatro de Arena com as Ligas Camponesas (1955/64) e sindicatos operários indicava o caminho da unidade programática e na luta, em defesa da consolidação das Reformas de Base (BOAS, 2013, p. 281).

Após o golpe militar houve perseguição e brutal interrupção dessas organizações. Nos anos 1970, a questão fundiária esteve também atravessada pela rápida modernização tecnológica da agricultura e aumento nacional da urbanização. Aos poucos, entretanto, os trabalhadores foram reconquistando novas formas de organização, tais como: a criação do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – Incra, em 1970; a Comissão da Pastoral da Terra atuando entorno do movimento eclesial de base, criada em 1975; e o Movimento Popular dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, em 1984.

A escalada das funções hierárquicas nas fábricas foi outro tema de *Pesadelo*, este mais diretamente manifesto na peça. A ilusão da meritocracia não escapou do ambiente das fábricas, com sua falsa ideia de que o esforço, o cumprimento de metas, e a aceitação das horas extras possíveis corresponderiam a uma melhora da imagem na firma e geração de reconhecimento. Luís Flávio Rainho traz em sua pesquisa dados bem significativos sobre isso.

Primeiro, os donos da fábrica, da multinacional (representado pelo termo “os gringos” na peça), sequer participam “do jogo” do dia a dia; os trabalhadores sabem da sua existência, mas nunca os veem na fábrica. O representante do representante é quem parece representar alguma autoridade do alto escalão. Portanto, o chefe mesmo é desconhecido. Resta para o operário responder para a chefia ligada ao seu setor de produção: o líder, o feitor e o mestre. Como diz a fala popular, “sempre pode piorar”: “independentemente da legislação trabalhista e das normas e regulamentos das empresas, cada chefia proclama, oralmente, as suas próprias ‘normas’ particulares” (RAINHO, 1980, p. 238).

Conforme o estudo de Rainho, essas normas são abusivas e desdobram em uma série de problemas nas relações entre os operários de um mesmo setor. O mais óbvio está na competitividade e na supervisão velada entre os próprios colegas de sessão, o que garante o ritmo de produção e eficiência exigidos pela empresa sem materializar o opressor, mesmo que para isso tenham que urinar em garrafas ao lado da máquina para não interromper o ritmo da produção⁶⁰. Quanto à escalada para subir de cargo, o estudo mostra:

Ascensão às chefias ocorre mediante escolha por parte dos escalões superiores, o que frequentemente faz com que os mais capacitados sejam preteridos em benefício dos incapazes e incompetentes, mas bajuladores e aduladores (RAINHO, 1980, p. 238).

A religião é representada na peça por um terreiro e pela atuação de uma Mãe de Santo. Os personagens aflitos recorrem à religião como alternativa ao sofrimento mundano do trabalho. O suicídio aparecia como uma solução. Foi a maneira que a personagem José encontrou para aliviar a dor, diante da falta de perspectiva e de mudança. A peça, do mesmo modo, aponta outras saídas para as personagens, para além da religião e o suicídio: a participação política e social seja no sindicato, nas comissões de salário ou nas associações comunitárias.

O ambiente da maioria das fábricas e do sindicato era masculino, daí as desigualdades salariais indecentes praticadas. As personagens femininas da peça, ao ocuparem diferentes posições na dramaturgia, davam um panorama da condição do ser mulher naquele espaço-tempo: a mulher militante e engajada nas lutas do bairro, a operária casada e a solteira, a operária que é mãe solteira, a camponesa, e a Mãe de Santo. Dos trinta integrantes da ficha técnica doze eram mulheres (URBINATTI, 2011).

O curta-metragem *Mulheres Metalúrgicas*⁶¹, de Olga Fudemma e Renato Tapajós, registrou o *I Congresso das Mulheres Metalúrgicas de São Bernardo e Diadema*, em 1978. O documentário radiografa a situação das mulheres nas fábricas: as péssimas condições de trabalhos, a falta de refeitório e a necessidade de realizarem as refeições nos precários e sujos

⁶⁰ O filme italiano dirigido por Elio Petri, *A classe operária vai ao paraíso*, de 1971; pode ser um estudo das relações existentes nas fábricas. O “trabalhador exemplar”, interpretado pelo ator Gian Maria Volonté, mostra o tamanho do esforço físico necessário para cumprir as metas estipuladas. Uma das maneiras era “apelar” ou “aquecer o corpo” bebendo um pouco de cachaça para aguentar o ritmo da linha de produção. Este é outro tema abordado em *Pesadello*, pela ação do personagem Zé Pinguinha.

⁶¹ Sinopse: “(...) as condições de trabalho das mulheres empregadas na indústria metalúrgica de São Bernardo do Campo. Cenas filmadas durante o I Congresso da Mulher Metalúrgica de São Bernardo e Diadema, em janeiro de 1978 (TRABALHO DAS MULHERES, 1978).

banheiros; a coibição e ameaças pelas chefias de participação no sindicato, ou em qualquer outro tipo de agrupamento, a falta de creche, escolas e parques em condições de uso; o assédio das chefias; entre tantas outras mazelas, além da diferença salarial para executarem o mesmo serviço, no mesmo setor e sem qualquer diferença da tarefa, que era sem dúvida a mais indignante. Algumas delas, inclusive, foram demitidas por terem participado do congresso. Apesar de ser um congresso *das metalúrgicas*, ele foi pensado pela diretoria masculina do sindicato: das três mesas de palestras, duas foram ministradas por homens. E uma das reivindicações tiradas nesse congresso foi a “integração das companheiras trabalhadoras nas atividades do sindicato”.

Os temas de *Pesadelo* são, portanto, diretamente ligados não apenas à realidade histórica e política da classe trabalhadora, mas também à experiência concreta da “vida saqueada” das pessoas que criaram a peça. Os *cadernos* de trabalho nos quais se baseia esta pesquisa foram escritos por duas mulheres: as irmãs, Célia da Costa e Maria Luiza da Costa, ambas trabalhadoras, filhas de metalúrgicos, e moradoras de São Bernardo do Campo. O recorte de um duplo olhar feminino conduziu as palavras escolhidas que registraram a história do Forja. Quem escreve este trabalho acadêmico, na tentativa de fazer coro com essas vozes irmãs, também ocupa o lugar de fala de uma mulher periférica e trabalhadora da cultura.

3. CAPÍTULO II – O processo dramaturgico de Pesadelo

O processo cênico e dramaturgico de *Pesadelo* partiu das experiências criativas e organizativas dos trabalhos teatrais anteriores: *Pensão Liberdade* (mar/1980), *A Greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional* (jan/1981), *Operário em Construção* (jan/1981) e *Robô que virou peão* (fev/1982) (URBINATTI, 2011). Além da influência dramaturgica já mencionada de *Pensão Liberdade*, também foi decisivo para o processo cênico o trabalho em *Robô que virou peão*, espetáculo criado e apresentado durante a escrita de *Pesadelo*. *Robô* surge no mesmo momento criativo e foi fomentado pelos mesmos estudos e formulações políticas. Enquanto se dedicavam a um processo teatral de mais fôlego as atividades militantes do Sindicato e do movimento grevista seguiam exigindo uma participação mais imediata do Grupo.

A urgência das lutas fez, assim, com que o Forja, durante o processo cênico de *Pesadelo*, produzisse uma esquete teatral capaz de acompanhar a campanha salarial de 1982, que trazia como questão o progresso tecnológico, por meio da implementação da robotização nas fábricas.

Tin Urbinatti, coordenador geral do Forja, relata cronologicamente esses processos artísticos vivenciados por eles em seu livro *Peões em Cena*. Seu relato pode dar a entender, sobretudo pela forma linear ao contar o percurso do Forja, que o processo de *Pesadelo* se iniciou depois de *Robô*, o que implicaria uma prática teatral bem menos potente do que foi na realidade⁶².

Houve um malabarismo praticado pelo grupo: conciliaram, de início, a circulação da peça *Operário em Construção* com a escrita de *Pesadelo* e a criação de *Robô*; depois, conciliaram a continuidade da escrita de *Pesadelo* com as apresentações de *Robô* e a continuidade da escrita de *Pesadelo* com as apresentações de *Operário em Construção*, até que a materialização cênica de *Pesadelo* permitisse sua estreia. *Robô que virou peão* trouxe mudanças formais em relação às experimentadas pelo grupo na primeira esquete de rua, *A greve de 80*, da mesma forma que *Pesadelo* avançava em relação à *Pensão Liberdade*. *Operário em Construção* apesar de ser a peça mais apresentada pelo Forja, e de ser mantida por mais tempo em repertório, não influenciou diretamente nas variações formais

⁶² Refiro-me ao trecho: “Além de apresentar suas duas últimas criações: *Operário em Construção* e *Robô que virou peão*, o Grupo Forja, naquele ano de 1982, sentia que precisava dar conta de algumas questões que rondavam as mentes dos trabalhadores da região” (URBINATTI, 2011, p. 40).

experimentadas em *Pesadelo*. Suas contribuições estavam em manter a interação do Forja com as ações de luta nos bairros, com o movimento de teatro amador e, principalmente, nas formulações alimentadas pelos debates após as apresentações, possibilitando assim o amadurecimento coletivo da prática teatral em exercício.

No processo de escrita, considerado coletivo, alguns integrantes mostravam-se mais participativos. Dentre eles estavam: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Sônia Usinska, Eduardo Ribeiro, José Massayuki, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Tin Urbinatti, Áurea Ianni e Laura Cano. A pesquisa contava também com amplo estudo de fontes. Foram muitas as leituras realizadas pelo Grupo ao longo do processo criativo de *Pesadelo*, descritas nos cadernos de ensaio: Os Estatutos do Homem, do poeta Thiago de Mello, escrito em 1964, em exílio ao Chile; O Santo Inquerito e Dr. Getúlio sua vida e sua Glória, de Dias Gomes; Papa Highirte, de Oduvaldo Vianna Filho; A mentalidade do “homem simples”, de Octavio Ianni; A exceção e a regra, de Brecht; Sobre o Modo Capitalista de Pensar, de José de Souza Martins; A ditadura do grande capital, de Octavio Ianni; Os Peões do Grande ABC, de Luis Flávio Rainho, entre outros.⁶³

Com base nesses estudos, os atores se reuniam em pequenos grupos para escreverem os primeiros roteiros, a partir de combinados coletivos acerca dos temas e de alguns pressupostos formais, como o da escrita na forma de diálogos. Improvisavam esses roteiros e depois retornavam para o trabalho de mesa, o que, nesta situação, significava reescrever as cenas considerando os comentários que surgiam a partir das observações dos improvisos. A geração de materiais e caminhos formais aconteciam integralmente na sala de ensaio com base na escrita coletiva dos operários-atores e agregados, os atores não metalúrgicos. Não havia participação da figura de um dramaturgo nos processos do Forja, ninguém assinava essa função diretamente.

⁶³ Os *cadernos* se referem ainda ao livro *Sobre comissões de fábrica*, mas não há identificação do autor nos documentos, apenas relata ser da editora vozes (não o localizei, sequer em outras fontes). Em seu livro, Tin Urbinatti indica outras bibliografias estudadas no texto: PESADELO - Um processo de dramaturgia. Complementando as referências que constam nos cadernos de Célia, estão no livro: O crucificado, de Consuelo de Castro; Braço Forte, de co-autoria de Urbinatti; e a tese *Caçando o Destino*, Maria Antonieta da Costa Vieira. Além das leituras indicadas para a pesquisa do novo trabalho, também há registro de sugestões ou dicas de peças e filmes, como por exemplo, do “Grupo tá na rua” (do Rio de Janeiro) que se apresentou na praça da Sé em uma manhã de domingo, ou peças que faziam parte da programação de mostras e festivais que o Forja participava, ou ainda, de grupos internacionais engajados que conseguiam se apresentar no Brasil. A filipeta de 09 agosto de 1981 confirma: “Teatro e música na praça Lauro Gomes com o grupo de Teatro Nixtayolero em “La danza de los Zopilotos” e o cantor Luis Enrique Mejia Godoy com o grupo Mantocal”. O filme “Eles não usam black-tie”, dirigido por Leon Hirschman a partir do texto de Gianfrancesco Guarnieri, também foi discutido pelo Grupo.

No entanto, ao assumir a coordenação geral dos trabalhos, Tin acabou se responsabilizando por parte desta tarefa organizativa e de finalização dos textos.

Após a etapa de escrita, o Grupo dedicava-se ao processo de invenção cênica, algo que, em parte, já havia se iniciado durante a escrita dramaturgica. Não há separação absoluta dessas etapas. O texto considera a cena e vice-versa: não se separam. As etapas de trabalho, que poderiam eventualmente priorizar ora a escrita, ora a experimentação da cena, ora a encenação, estavam permeáveis a alterações e ajustes. A primeira leitura do texto completo de *Pesadelo* ocorreu no dia 10 de abril de 1982.⁶⁴

Nos primeiros meses de ensaios eles faziam a leitura do texto alternando as personagens. Tin provocava o Grupo com algumas questões após o exercício: “Deu pra sentir algum tipo de sentimento durante a leitura?”; “Alguém conseguiu formar alguma imagem?”; “É muito importante apreender a emoção, e não só a preocupação de ler”.⁶⁵

A escrita dramaturgica de *Pesadelo* foi realizada entre agosto de 1981 (primeiras conversas) e abril de 1982 (texto completo), conforme registro dos cadernos de ensaio de Célia da Costa, ex-atriz do Forja⁶⁶. Filha de metalúrgico, Célia documentou detalhadamente as contribuições de cada integrante presente no processo criativo de *Pesadelo*. Foram poucos os ensaios em que não esteve presente, o que permitiu uma compreensão praticamente integral do percurso vivenciado pelo Grupo.

Não seria possível apresentar aqui todas as questões registradas em seus relatos. Destaco apenas fragmentos de alguns ensaios na tentativa de exemplificar aspectos que possam mostrar os mecanismos utilizados pelo grupo naquele momento, reconhecendo a impossibilidade de se descrever todas as ideias, dúvidas e inquietações de todos os envolvidos. A escrita dramaturgica compreendeu o esforço de cada ser que estava ali presente. Mesmo quando ausentes, estavam comprometidos e implicados com a tarefa coletiva.

Em meio a tantas adversidades, o Forja configurou o seu modo de trabalhar. O sentido de uma práxis teatral foi reafirmado a cada desdobramento deste processo criativo.

⁶⁴ Esta data é registrada no *caderno* de ensaio e no roteiro dramaturgico entregue por Maria Luiza - ANEXO VIII e IX.

⁶⁵ Conforme relato do encontro do dia 27/06/1982, domingo de ensaio. Esta fase será analisada no Capítulo III – da invenção cênica às imagens do espetáculo, em que trataremos do modo de trabalho para as práticas corporais e vocais, marcação de ações no espaço cênico, experimentação dos personagens por meio de laboratórios e do compartilhamento de tarefas ligadas à execução dos figurinos, adereços e cenário, realizadas em pequenos grupos.

⁶⁶ Foto da ex-atriz Célia da Costa, responsável pelos registros dos processos criativos do Forja, em seus *cadernos de ensaios* ANEXO X.

3.1 Análise de documentos: A escrita coletiva de *Pesadelo*

Conforme apresentado anteriormente, os registros dos *cadernos* I, II, III e IV da atriz Célia da Costa, escritos como atas de ensaios serão a fonte principal para a reconstituição do sistema de escrita utilizado pelo Grupo nesta criação.

O processo de escrita da peça *Pesadelo* nasceu da combinação de fatores vivenciados pelo Grupo desde as primeiras conversas sobre o “novo trabalho”.⁶⁷ Além das mencionadas apresentações de *Operário em Construção*, seguidas de debates e da criação da esquete *Robô que virou peão*, foram importantes a aproximação com o movimento de teatro amador e a participação em mostras de teatro e festivais. Além disso, as ações de orientação dos coletivos teatrais nos bairros, mais a militância no próprio sindicato, ou em outras organizações, como o recém-criado Partido dos Trabalhadores: tudo tornava-se material para composição de cenas. À medida que os assuntos eram debatidos e formulados coletivamente em cada um desses ambientes, os atores-operários e colaboradores (filhos de metalúrgicos e estudantes) voltavam para os ensaios nutridos de novas formulações e transformavam as questões que vivenciavam no seu dia a dia em propostas de improvisos, textos e cenas.

De início, o dia da semana dedicado ao encontro coletivo do Forja era o domingo à tarde. Evidentemente, as tarefas militantes ou as ligadas aos processos criativos aconteciam em outros dias e horários, de acordo com a disponibilidade dos envolvidos. Os relatos nos documentos analisados mostram a crescente dificuldade em manter apenas um período de um dia da semana para as atividades do Grupo. O fato de marcarem duas apresentações no mesmo dia, ou de combinarem atividades em grupos de trabalhos, às vezes em períodos distintos, confirmam algum “quebra-cabeça” de horários. Os informes iniciais, principalmente nos encontros próximos ao término da escrita e estreia, revelam uma agenda de compromissos que ocupava quase a semana toda, dada as demandas de apresentações e outras ações ligadas à militância.

Estavam nitidamente se dividindo por tarefas. No início de janeiro de 1982, em uma reunião que ocorreu em um sábado, e que já excedia o horário oficial (domingo à tarde)

⁶⁷ Termo extraído do caderno. Era assim que o Grupo referia-se a *Pesadelo*.

houve, por exemplo, o seguinte alerta: “o domingo tem que ficar intacto para não prejudicar o trabalho novo.”⁶⁸ No dia seguinte, trabalharam o texto da maioria das cenas mas o informe de agenda, de forma antagonica, registrava: 14/01(quinta) – reunião do Fundo de Greve (Santo André), 15/01 (sexta) – Reunião da Comissão Salarial às 19h; 16 e 17/01 – Feira de cultura operária, 16/01(sábado) – encontro no Sindicato às 10h. Não há relato de ensaio no final de semana, nos dias 16 e 17, nem mesmo no domingo. Acredito que não conseguiram ensaiar nesses dias por conta da “feira operária” e para que fosse possível manter o recente combinado de “manter os domingos intactos”.

Os fatos que compuseram a trajetória desta fase do trabalho são responsáveis pela construção de um texto teatral coletivo e comprometido com sua realidade. Um cotidiano nada tragável, em que o desejo está definido pela corrida por sobrevivência, e o fazer teatral mostra-se como um suspiro necessário para o exercício da existência.

3.2 Sobre alguns ensaios

Os encontros se iniciavam com alguns informes e com uma pauta para o ensaio. De maneira geral, os integrantes responsáveis por ações ligadas às tarefas do Grupo, entre as quais estavam as atividades desenvolvidas nos bairros, compartilhavam um breve panorama da situação local. Sinalizavam as ações em andamento, os encaminhamentos necessários. As tarefas eram divididas a partir de novos combinados.

Uma das primeiras provocações lançadas por Tin para a criação do novo trabalho sugeria que os operários-atores praticassem um exercício de observação, em qualquer que fosse o ambiente, extraindo algo que poderia mover a temática da próxima peça. Sugeriu, também, que trouxessem matérias de jornais para contribuir com as reflexões acerca dos possíveis temas, assim como possíveis desdobramentos das personagens de *Pensão Liberdade*.

Eles debateram essa ideia de continuidade das personagens da peça anterior. Alguns defendiam ser esse um bom caminho para o processo, outros entendiam que isso poderia restringir as possibilidades. O saldo da conversa foi a aceitação da proposta, portanto

⁶⁸ Trecho extraído do *caderno*. Sábado, dia 09/01/82.

desenvolvendo as personagens da peça anterior. As tarefas elaboradas deveriam responder à questão: “como podem estar as personagens hoje?”⁶⁹

No ensaio de 26 de julho de 1981, domingo, o trabalho dramaturgico se deu como uma troca de ideias sobre as personagens de *Pensão*. Estavam presentes: Célia da Costa, Vânia Cardoso, Isilda Françoso, Áurea Ianni, Hélio da Costa, Tin Urbinatti, Sônia Usinska, Jorge Sampaio, Etelvina Sampaio, José Massayuk, Eduardo Ribeiro e Maria José Elesbão.⁷⁰ Abaixo seguem as propostas trazidas para o ensaio. Etelvina Sampaio propôs, por exemplo, uma ação em torno da personagem Lusinete:

(Lusinete,⁷¹ mãe de Tomé)

Vem para São Paulo. Trabalha em casa de família, a patroa morre. Ela arruma outro emprego.

Um dia bate à porta um cego distribuindo panfletos para a dona Lusinete.

Lusinete: Apanho mais que mala velha para tirar o pó.

Ela vai na reunião. Tem um homem brando⁷² discursando.

Lusinete: moço eu estou aqui.

Lusinete: Só sabia que agora teria um pedacinho de chão só meu. E assim foi indo até que minha senhora caiu de cama. Pois encontrei alguém que me desse ajuda e um lugar para ter. Passei dias assim, quase não comendo e nem tão pouco dormindo. Pois na minha cabeça (a) recordação amarga da vida de cada um.⁷³

O próximo roteiro foi de Eduardo Moreira⁷⁴:

(José⁷⁵) Saiu da pensão e se casou. Mora em dois cômodos e comprou uma TV. Politicamente ele tem dúvida depois da desapropriação da Pensão Liberdade.

Característica para o tipo de José: A pessoa não ir mais da igreja do bairro porque ascendeu rendimento e vai na igreja do centro.⁷⁶

Depois, o de Sônia Usinska:

⁶⁹ Trecho extraído do *caderno I*, domingo dia 19/07/81.

⁷⁰ Célia (relatora dos *cadernos*) abreviava os nomes dos integrantes do Grupo e indicava quem estava presente logo após descrever a data da reunião. Os nomes citados são associações que pude fazer ao analisar o conteúdo do caderno cruzando com outros documentos consultados durante a pesquisa, como por exemplo as fichas técnicas publicadas.

⁷¹ Em *Pensão Liberdade*, Lusinete aparece no noticiário da televisão. Ela é uma das moradoras que perdeu sua casa em uma das enchentes no Nordeste.

⁷² A escrita da palavra está difícil de compreender, pode ser brando, branco ou orando.

⁷³ Trecho extraído do *caderno I*, domingo 26/07/81.

⁷⁴ Eduardo fazia parte do movimento da Juventude Operária Católica (JOCA) (informação retirada da entrevista realizada no dia 18/02/2018).

⁷⁵ Em *Pensão Liberdade*, José “é um operário muito individualista e até combate os que lutam pelos direitos dos trabalhadores. Um ‘puxa-saco’ do patrão em suma” (URBINATTI, 2011, p. 18).

⁷⁶ Trecho extraído do *caderno I*, domingo 26/07/81.

Manuel⁷⁷ se envolveu no movimento pastoral. Resistiria a questão do partido. Apaixona-se por uma moça que não quer que ele milite. Tem a possibilidade de ir para a favela e levar um trabalho lá, ligado com a igreja.⁷⁸

Vânia Cardoso, propôs um desdobramento para a personagem Carolina⁷⁹:

(Carolina) Sai da Pensão Liberdade e se afasta de Antônio⁸⁰, é despedida da loja (o dono da loja descobre o roubo). Conheceu uma mulher que tem um centro e um prostíbulo, e ela passa a morar nesse prostíbulo. Reencontra Antônio em um dado momento.⁸¹

Logo após as transcrições dos roteiros há uma discussão com base nos levantamentos feitos. Descrevo a seguir o debate realizado por eles:

Tin Urbinatti – Discordo que a Lusinete venha para São Paulo. Ela está com um grande problema. O que importa no trabalho da cultura desta peça hoje?

Áurea Ianni⁸² – Sinto que os personagens mais desenvolvidos foram Lusinete, José, Carolina, Manuel. São secundários. Mas é importante trabalhar esses personagens. Antônio e Carolina vão sempre viver nesse submundo. Paulo vai ser sempre subempregado, desenvolver essas questões não é menos⁸³ interessante.

Rui/Tomé⁸⁴/José – Como é o operário que está reproduzindo a sociedade todo dia.

José – Reprodução do sistema. Ele está na dele.

Manuel – Cara que adquiriu uma certa consciência e que tem o problema da mulher não poder aceitar. A questão é de consciência.

É possível levar nossos personagens a viver os problemas de hoje?

Tin – Manoel implica problema da militância sindical ou não, participação da mulher ou não.

⁷⁷ Em *Pensão Liberdade*, Manoel era um dos operários engajados no movimento grevista.

⁷⁸ Trecho extraído do *caderno I*, domingo 26/07/81.

⁷⁹ Em *Pensão Liberdade*, Carolina é a única pensionista mulher. Trabalha em uma loja durante o dia e como prostituta à noite.

⁸⁰ Em *Pensão Liberdade*, Carolina e Antônio são amigos, cuidam um do outro. Ele é homossexual e sofre, assim como ela, muita humilhação.

⁸¹ Trecho extraído do *caderno I*, domingo 26/07/81. Entendo que a ideia de centro no roteiro refere-se a um centro espírita.

⁸² Na citação, Áurea organizou as propostas apresentadas refletindo sobre elas, considerou todos os envolvidos. Uma prontidão característica da função que assumirá na ficha técnica. Áurea e Vânia assinaram a função de assistentes de coordenação geral.

⁸³ A expressão no *caderno* está indicada da seguinte forma: “não é – interessante”, a anotação em caneta está borrada e poderia ser lida diferente, com a inversão do sinal para “+”, ficando assim: “Não é + interessante.” Optei pela primeira versão entendendo ser mais coerente com o contexto.

⁸⁴ No *caderno* parece estar escrito “Rui/Nane/José”, porém não há nenhum personagem com a denominação “Nane”, acredito que a intenção era indicar a leitura de “Tomé”.

Grande problema é que a massa não se mobiliza para determinadas coisas, promove um grande ato público na Praça da Sé contra o desemprego. E ninguém vai vendo que tem 500 mil desempregados no ABC.

Poque não (tem) participação na vida sindical?

Em que o grupo poderia trabalhar e com que personagens?

70 – muitas casas de samba (forma de alienação)

O fato de ter mais algo seria uma forma de descrença?

Por que razão há um reflexo nas pessoas?

Isilda Françaço – Acho que a questão do homossexualismo deveria entrar. Na PL (Pensão Liberdade) a gente fez um painel de tudo, mas não entrou em um problema mais a fundo.

Tin – Cada um (deve) trazer uma sugestão.

Definir os problemas prioritários de hoje.

A reprodução do medo capitalista/homossexualismo/prostituição são assuntos que a gente vai tratar.

Qual o tema principal?⁸⁵

O encontro é encerrado com a retomada da agenda combinada no início do ensaio.

A tarefa de desenvolver as personagens de *Pensão Liberdade* mostrou-se mobilizadora e parece ter gerado interesse em todos. A preocupação legítima de alguns em relação à proposta, no sentido de que poderia limitar novas criações, ao que parece, foi superada. O ensaio produziu muitos materiais vivos. O que indicava uma importante pista para qualquer que fosse o processo criativo: a disponibilidade de se jogar o jogo. O espaço do ensaio é o lugar das experimentações. E se os envolvidos estiverem dispostos ao exercício da escuta, da entrega e do inesperado, lindas e potentes invenções podem acontecer. Normalmente ocorrem e nos surpreendem.

No encontro seguinte, depois de muitos informes e atualizações das ações nos bairros, há o tópico: “discussão do novo trabalho.” O debate foi extenso e finalizou com a provocação do Tin: “Procurar pensar em alguma coisa.”⁸⁶

Depois da conversa praticaram alguns exercícios relacionados à nova criação. Aqueceram com uma corrida, (articulação) de tronco, pescoço, braços e membros. Em seguida, o jogo proposto foi o da estátua (a partir de um sinal escolhe-se uma pose e congela): aproveitar para propor o que estavam pensando para o novo trabalho, experimentar as emoções nas fotos (medo, alegria, tristeza).⁸⁷

⁸⁵ Trecho extraído do *caderno I*, domingo dia 26/07/1981.

⁸⁶ Ensaio de 02 de agosto de 1981 (Domingo). Integrantes presentes neste dia: Etelvina Sampaio, Jorge Sampaio, Madalena Silva, Tin Urbinatti, Vânia Cardoso, Áurea Ianni, Isilda Françaço, Maria Luiza da Costa, Sônia Usinska e Célia da Costa.

⁸⁷ As informações dos exercícios foram relatadas de forma esquemática, quase abreviada. É possível que haja alguma variação em relação à minha associação.

Uma semana depois⁸⁸ já parecia estar definido o eixo central da dramaturgia. Apesar das falas sugerirem abertura para novas provocações e demonstrarem que o processo estava passível de mudança, um tema central ecoava em todos. Tin, em seu livro, lembrou o acontecimento que ocorreu neste dia de ensaio:

um companheiro⁸⁹ da Mercedes Benz narrou o processo que a empresa utilizou para demitir mais de cinco mil operários. A narração do fato vivido pelo companheiro, feita de modo profundamente emocionante, incendiou o Grupo (URBINATTI, 2011, p. 17).

A peça trataria do tema do desemprego.

Uma questão estruturante apresentou-se para o Grupo e foi discutida em um dos ensaios, referiu-se à entrada ou não de novos integrantes no Grupo durante a etapa de escrita do texto.

No ensaio do domingo 23 de agosto de 1981 foram debatidas duas questões: uma delas com relação ao sindicato e a outra ligada à escrita do texto (abertura ou não para os “novos”). Estavam presentes: Célia da Costa, Tin Urbinatti, Jorge Sampaio, Etelvina Sampaio, Sônia Usinska, Áurea Ianni, Maria José Elesbão (Zezé), Vânia Cardoso, Jonas dos Santos, Maria Luiza da Costa e Regina.⁹⁰

A primeira fala parecia mais um informe e comunicava que a sala usada para os ensaios seria compartilhada com um grupo de música. Alguns dias antes o equipamento de som se quebrou e o Forja foi responsabilizado por isso. Dias depois, com a interferência de Tin, ficou acertado que o Grupo poderia continuar usando a sala do sindicato e, agora, também aos sábados das 19h às 23h, e aos domingos, das 15 às 21h, porém sem utilizar o som. A questão tornou-se parte da pauta e foi preciso discuti-la.

O Forja foi cobrado quanto à entrada de metalúrgicos no Grupo, houve uma reclamação. O debate entre os integrantes mostrou que a especificidade desta discussão era recorrente e quase sempre estava ligada aos ruídos de comunicação com a equipe do Sindicato. A conversa lembrava que no processo de escrita da peça *Pensão Liberdade*, muitas pessoas se afastaram dos ensaios por acharem “este tipo de trabalho desinteressante”.⁹¹ O

⁸⁸ Encontro do dia 09/08/1981.

⁸⁹ Analisando os documentos acredito que Tin mencionou o relato de José Carlos Barbosa.

⁹⁰ O ingresso de Regina no Grupo foi colocado na pauta do dia 16/08/81. Foi uma das causas da discussão sobre a entrada ou não do “novo”.

⁹¹ Trecho extraído do *caderno II*, domingo dia 23/08/1981.

dilema era: permitir ou não a entrada de novos integrantes durante o processo de escrita de *Pesadelo*?

Abaixo parte das argumentações, dada a importância do assunto:

Tin: Eu, particularmente, não sei se é uma... o Grupo está cansado de discutir estas coisas: não entra ninguém - sem antes discutir quem é, sem antes escrever um novo tema, sem antes dar prioridade aos metalúrgicos.

Áurea: A minha preocupação aqui não é de ser metalúrgico ou não. O problema maior que eu acho é que de repente existe diferença do que o Jorge e o Edu escrevem do que a gente escreve, e a gente fazer um trabalho que fique distante da realidade.

Tin: O grupo não é independente. Ele é do Sindicato, da categoria de SBC.

Sônia: Num dado momento da PL eles forçaram a barra para que saísse quem não era metalúrgico.

Zezé: Acho que não é a mesma situação, porque a gente não tinha critérios.

Jonas: Eu acho que é autoritarismo a gente trazer o pessoal só na hora que está precisando dele. A gente escreve a peça e na hora pega o cara. Eu me sinto mal.

Vânia: Eu acho que a gente deve se questionar por que as pessoas não se integravam.

Áurea: Quem falou que escrever o texto era difícil não fui eu, foi quem escreveu. Agora, se for a questão dos critérios, vamos discutir se vamos mudar ou não.

Regina: Se o rapaz (quem fez a reclamação) quer participar e não sabe como. Vai até a coordenação do Grupo, pede orientação de como fazer as coisas.

Áurea: Eu acho que existe um momento de adaptação.

Jorge: Eu devia ter colocado que o momento ideal para entrar outras pessoas não é este. Para mim já está provado. Uma coisa que eu acho é que o pessoal da categoria não vai entender. É priorizar a categoria, a luta é de todos, e o pessoal não vai entender isso.

Etelvina: Esperar escrever o texto e depois que tiver pronto abrir o Grupo.

Sônia: É uma fase difícil, talvez quando a gente estiver analisando o texto...

Maria Luiza: Acrescentar que eu concordo com os critérios definidos, se aparecer algum metalúrgico a gente deve discutir.

Zezé: A gente está no sindicato dos metalúrgicos, está levantando um trabalho para a categoria. A gente pode correr o risco de fazer algo distanciado.

Maria Luiza: Eu acho que num primeiro momento não aceita gente e num segundo momento chama os metalúrgicos. O primeiro argumento não serve para a Regina, pois ela tem vivência de grupo. O grupo internamente precisa de causalidades, não é uma questão de estar distante ou não, não é questão de narrar a estória, mas a vida. Embora eu concorde com os critérios, eu acho que não fundamenta a não entrada.

Vânia: Eu concordo com a Luiza. Eu questionei a Regina, ela estava a fim de aguentar tudo. A gente pode cair naquela situação de buscar as pessoas só para integrar a PL.

Tin: Não chamo pessoas para encher papel numa peça como foi na PL, mas hoje é diferente, chamo pessoas para que elas se engajem.⁹²

O debate evidenciava parte das contradições contidas nessa decisão.⁹³As falas registradas são capazes de reconstruir os ânimos e a energia debruçada sobre este tema, além da dificuldade em tomar qualquer decisão dada a importância e a complexidade do assunto. Afinal, o Grupo de Teatro Forja é reconhecido, sobretudo, por ser um grupo de operários-metalúrgicos.

Não seria possível comentar todas as camadas existentes nessa reunião. Reitero alguns elementos citados nas falas para auxiliar a reflexão: a inquietação com relação à “diferença de escrita dos atores-operários”⁹⁴ e dos “agregados” ou colaboradores. Refiro-me aqui aos integrantes que não eram metalúrgicos, que, neste dia, eram: Tin, Áurea, Vânia, Regina, Etelvina (Informação pessoal)⁹⁵, Célia e Maria Luiza. Reafirmam a preocupação em fazer um trabalho que não ficasse distante da realidade; o fato “do grupo não ser independente, de ser da categoria de SBC”.⁹⁶

O conflito em chamar as pessoas só para fazerem a peça quando “pronta”; a dificuldade com o exercício da escrita relatado pelos próprios operários; e a necessidade de adaptação dos novos integrantes para ambas as partes. Outras colocações compuseram o debate e o saldo da conversa, a partir da constatação feita pelos integrantes presentes no dia, foi: pela continuidade do trabalho de escrita com quem já estava no grupo e abertura para a entrada de novos integrantes, após essa etapa ser concluída.

No ensaio de 08 de novembro de 1981 aconteceu outro grande passo para a construção da dramaturgia. Naquele domingo eles se dividiram por temas e em grupos de no máximo três pessoas. Os temas escolhidos foram: “loucura, desemprego, religião e organização (no bairro, na fábrica, como ativista e militante sindical)”.⁹⁷

⁹² Fragmentos extraídos do *caderno II* - Continuação do debate - dia 23/08/81.

⁹³ Foi uma grande felicidade acompanhar o relato do *caderno* pelo simples fato dele existir, pois mostra que a prática teatral e a forma de organização do Grupo estavam vivas, em movimento e sendo construída coletivamente.

⁹⁴ Expressão extraída do *caderno* analisado.

⁹⁵ Etelvina Sampaio, esposa de Jorge Sampaio - metalúrgico (identificação feita por Tin em 15/06/21, por mensagem de whatsapp).

⁹⁶ Expressão extraída do *caderno* analisado.

⁹⁷ Trecho extraído do *caderno II*, no dia 08/11/1981.

Participaram do encontro: Célia da Costa, Isilda Françaço, Laura Cano, José Massayuk, Tin Urbinatti, Etelvina Sampaio, Jonas dos Santos, Áurea Ianni, Eduardo Moreira, Sônia Usinska, Maria José Elesbão, José Carlos Barbosa.

Dessa tarefa saíram quatro propostas de roteiros. Antes de se dividirem nos Grupos, passaram pela prática de experimentação, pelos laboratórios das personagens, mas não houve descrição de como essa vivência aconteceu. O relato mostra apenas os nomes das personagens relacionados aos nomes dos integrantes presentes no dia, o que sugere quem improvisou cada uma delas.

As personagens ainda não tinham a mesma característica da dramaturgia final, ou seja, Júlio ainda não era um camponês e assim por diante. Segue a relação de personagens e atores: o personagem *Júlio* – o ator José Massayuk; *Alice* – Isilda Françaço/Áurea Ianni; *Marilda* (no roteiro final seu nome ficou Lusía) – Etelvina Sampaio /Maria José Elesbão/Maria Luíza da Costa; *Ana* – Sônia Usinska/Célia da Costa; *José* (chefe de seção da *Pensão Liberdade*) – José Carlos Barbosa; *Fernando* (estudante de direito, militante de esquerda) – Eduardo Ribeiro; *líder* (no texto final ficou Luisão) – Jonas da Silva.

A personagem “*Fernando*” foi proposta pelo ator Eduardo Ribeiro meses antes, no encontro do dia 16 de agosto de 1981, cujo foco ainda estava na dramaturgia. Voltemos a esse ensaio.

*Ensaio de 16 de agosto de 1981*⁹⁸

O ensaio ocorreu como de costume, com informes de agenda, devolutivas de tarefas e com o importante debate: “Qual a função da arte?”⁹⁹

A seguir destaco apenas o recorte ligado à dramaturgia. Os operários-atores trouxeram para o ensaio suas ideias de roteiros para o novo trabalho em construção. Algumas propostas apoiaram-se em matérias de jornais. A personagem, Fernando, criado por Eduardo não fez parte da versão final do texto, mas é possível verificar parte das suas ideias na redação final da peça. Replico abaixo a proposta de cena de Eduardo Ribeiro, operário-ator, para ilustrar a maneira como estas sugestões aconteciam:

⁹⁸ Integrantes presentes neste dia: Tin Urbinatti, Eduardo Moreira, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, Isilda Françaço, Áurea Ianni, Vânia Cardoso, Etelvina Sampaio, Jonas dos Santos, Regina, José Carlos Barbosa, Maria Luíza da Costa e Célia da Costa.

⁹⁹ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

Casa de aluguel – paga \$8.000,00. (Na) Fábrica planos de subir de cargo. *José* – individualista. *Alice* – simples, do interior, acolhedora, e começara a lutar no clube de mães. *Marilda* - mulher que lutou muito ao lado do movimento, vivendo a dura realidade da cidade grande. *Ana* – forma-se como assistente social, atua no clube de mães e acredita na força do povo. *Fernando* (grifo meu) – estudante de direito, diz que o poder tem que estar na mão do povo, nas lutas pelo poder (popular). *Júlio César* – é o que é, sensível, vai representar a transformação da TV nas pessoas. Pai de Ana, dono da mercearia do bairro. José continua reclamando. Júlio César é internado, morre num dia sendo atropelado. O segredo da caixinha é revelado.¹⁰⁰

O roteiro traz alguns elementos mantidos na versão final, revelando o processo de escrita amadurecido em etapas. A situação da casa alugada, o projeto de melhorar de posição na fábrica, a atuação da mulher engajada na luta do bairro (clube de mães) e a presença da caixinha como solução cênica, são reconhecíveis em *Pesadelo*. A relação da TV com Júlio modificou-se bastante. Ele ocupou outro eixo temático na dramaturgia: a disputa da terra. A ação ligada à TV está no seu estranhamento ao advento da tecnologia. Ele se espanta ao assistir o noticiário sensacionalista cotidiano, um sentimento que mostra lucidez e torna-se paradoxal diante do seu estado de loucura. Nem todas as matrizes trazidas no roteiro permaneceram, o que é compreensível considerando o número de integrantes do Forja e a quantidade de ideias sugeridas por cada um. Mesmo assim, ao conhecer o roteiro de Eduardo, é possível identificar parte dos mecanismos utilizados e perceber o quão valoroso foi este procedimento para um trabalho coletivo.

Vânia Cardoso e Áurea Ianni eram integrantes consideradas agregadas por não serem operárias.¹⁰¹ Propuseram conteúdo para as cenas, dos quais foram extraídos elementos que também se mantiveram na dramaturgia final, como a questão da loucura e a relação com as máquinas nas fábricas.

Proposta de Vânia: Pensei na pessoa que tem momentos de lucidez e momentos de loucura. Louco que frequentava a mercearia o tempo todo. Porque tinha a necessidade de observar muito as coisas.

¹⁰⁰ A ideia inicial para o “segredo da caixinha” de Júlio, não localizei nas anotações. Minha hipótese é que a “caixinha” ajuda a materializar situações invisibilizadas pela sociedade capitalista. Trecho extraído do *caderno*, dia 16/08/1981.

¹⁰¹ Segundo Maria Luiza da Costa em entrevista, dia 26/09/2017, Vânia não era metalúrgica e morava no entorno do Sindicato. Áurea Ianni, cursava Ciências Sociais na mesma turma que Maria Luiza e no mesmo período da graduação de Tin. Também, filha de Octavio Ianni e companheira de Tin Urbinatti, na ocasião.

Proposta de Áurea: Modificação da cultura de quem vem do interior de SP para cá. Um homem que chega do Nordeste, depois trabalha na construção civil, vai trabalhar em uma fábrica, fica maravilhado e acha isso bom, tem roupa, sapato e isso vem da máquina. Compara as formas de trabalho do interior com as daqui. As diversões, a TV colorida, isso durante seis meses, um ano. Então percebe que nada melhora. Que ele é escravo da máquina, que tudo é máquina. Aí ele quebra a máquina ou está num momento de greve. Começa a entender que não é uma ação sozinha, mas uma ação de todo mundo. Começa a lembrar o passado.¹⁰²

O roteiro da Vânia, assim como o de Edu, traz o lugar da mercearia. Não identifiquei nos documentos algum combinado acerca desses elementos em comum, como provavelmente aconteceu. Os dois roteiros acima apresentaram ações fortes e provocativas quanto à consciência de classe. São muitas camadas de alienação para serem mostradas por meio de uma cena, do teatro. Seria possível? A solução encontrada pelo Grupo, ao longo do processo de escrita, parece ter dado conta desse desafio. O embrião das ideias apontadas foi desdobrado nas trajetórias de algumas personagens, o que possibilitou avanços formais em relação à *Pensão Liberdade*, como por exemplo a presença do coro de operários na fábrica.

No ensaio, Tin Urbinatti faz um apanhado de todas as ideias que surgiram, ressalta aspectos que deveriam ser desenvolvidos, propõe a leitura de Nikolai Gogol, *O diário de um louco*, e propõe a seguinte reflexão para o Grupo: “Quem é que define quem é louco? Como tratar isso?”¹⁰³. Depois comenta a proposta de Maria José Elesbão (Zezé): o quanto “seria plasticamente bonito ter no meio do espetáculo uma sessão de candomblé”¹⁰⁴. Abaixo a ideia da atriz:

Clarice – 25 anos – operária. Veio do interior há 6 anos. Sabe como ninguém seu trabalho. Sonhava em tirar sua família da miséria. Fura-greve, e então percebe que não adiantava, mandavam embora qualquer um. Foi até um centro de umbanda, mas descobriu que o patrão era mais forte que Oxalá.¹⁰⁵

Para além da potência estética de um ritual, de ser extremamente envolvente e forte cenicamente, o tema proposto por Zezé era uma das saídas para as crises vivenciadas naquele período. Sem dúvida entrou para a dramaturgia, na sequência do candomblé.

¹⁰² Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

¹⁰³ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

¹⁰⁴ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

¹⁰⁵ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

A discussão acerca do *novo trabalho* foi intensa, como desabafou Isilda Françaço: “Tudo isso me confundiu”¹⁰⁶. A frase que encerra o relato do dia, foi: “obs: Não teve exercício hoje”.¹⁰⁷ Quase em todos os encontros eles faziam alguma prática¹⁰⁸ ou associavam algumas delas. Evidente que isso poderia variar de acordo com a necessidade do dia. O fato de não ter “exercício” reforçou o quanto o trabalho para se levantar a dramaturgia exigia a atenção e a concentração de todos em longos debates de ideias, tomando toda a energia e o tempo do ensaio.

De volta ao ensaio de 08 de novembro de 1981

Os operários-atores dividiram-se em pequenos grupos de no máximo três pessoas e trabalharam com os seguintes temas específicos: loucura, desemprego, religião e organização. O primeiro grupo a mostrar o roteiro criado durante o ensaio foi o de Jonas dos Santos, Áurea Ianni e Célia da Costa. Os temas abordados foram: organização e desemprego.

1º cena - Alice e Ana estão na reunião da comunidade.

2º cena – *na casa de José* – Alice e Marilda estão conversando sobre a situação de Júlio. Chega José contando os problemas da fábrica.

3º cena – comentário das demissões - José “na dele”, sem falar nada. O clima é de brincadeira, mas falam das demissões. Colocação de um operário, das suas expectativas, dos seus sentimentos caso seja demitido. Final da cena: um dos operários “dá um toque” que está na hora de ir para as máquinas. Combinam de irem todos para o sindicato, se forem demitidos.

4º cena – *José e Júlio, na casa de José* – José coloca sua posição sobre a estadia do Júlio e Marilda, e o Júlio tem reações normais. Faz comentários quando José sai.

5º cena – Alice e Marilda conversando sobre José. A Marilda coloca que sabe por que o José não gosta dela. E Alice coloca que tem achado coisas estranhas e mostra para Marilda. *Que será isso, outra mulher ou religião?*

6º cena – entra cena do candomblé.

7º cena – *cena da fábrica* – estão querendo tirar um representante. José está isolado. Poderia ter um acidente de trabalho para finalizar a cena.

8º cena – *reunião das mulheres* - Júlio fugindo, chega dizendo que alguém está atrás dele. É José que vem atrás e descobre Alice.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

¹⁰⁷ Trecho extraído do *caderno II*, dia 16/08/1981.

¹⁰⁸ Os exercícios eram conduzidos pelos integrantes do Grupo num sistema de revezamento.

¹⁰⁹ Trecho extraído do *caderno II*, dia 08/11/1981.

Do roteiro acima, alguns elementos permaneceram na peça. Um deles diz respeito ao espaço cênico: a peça não se restringe a apenas um ambiente. O roteiro traz como proposta: sede comunitária (para reunião do bairro), casa de José, fábrica e terreiro. A terceira cena parece sugerir que haja duas ações simultâneas, uma na casa e outra na fábrica, recurso mantido na encenação. As ideias apresentadas colocam a organização das mulheres em destaque, proposta que seria uma inversão em relação à dramaturgia final – Marilda (Lusia) e Alice – talvez ocupassem certo protagonismo ocupado por José e Júlio. A estrutura, em pleno desenvolvimento, aproximava-se mais do texto final e referendava o percurso de uma escrita coletiva.

O segundo grupo de trabalho era composto por Maria José Elesbão, Eduardo Ribeiro e Sônia Usinska. Não há informação do tema escolhido:

1º cena – *Fábrica* – cada um coloca seus problemas na hora que estão limpando a máquina. Saem.

2º cena – Eles aparecem em assembleia. Saída da fábrica, um líder falando, gente chorando e o líder levando proposta. Esvazia e fica somente o bêbado.

3º cena – *casa de José* - José chega preocupado e Alice tenta saber o que está havendo. Alice está preocupada com a chegada dos parentes. E José com o emprego. Quando terminam de conversar, entra Júlio e senta quieto com a caixinha na mão. José fica espantado, pois ele não sabia que eles chegariam. Júlio reage, dizendo que José vai pegar a caixinha. Entra Marilda, Alice explica a situação.

4º cena – José se preparando para trabalhar. Alice fala que Marilda já saiu.

5º cena – chega Ana junto com Fernando. (*não se prender na cronologia)¹¹⁰
Ana quer saber por que Alice não foi na reunião, e apresenta Fernando, seu irmão.

Sugestão de cenas: José e Alice numa noite, chega Júlio. Marilda e ele tem uma crise. A causa é uma das cenas que ele viu na rua. Cena na fábrica de organização. Cena de Júlio conversando com a caixinha e José presente. Cena de confronto de ideias entre Alice e Marilda.¹¹¹

Este roteiro apresenta aspectos interessantes para a composição da dramaturgia, sendo o mais significativo a presença do coro. Os operários na fábrica representam um coro de trabalhadores, que apesar de suas individualidades, caminham para uma forma de organização coletiva. A proposta de um personagem “bêbada” sobrar no esvaziamento da ação é mantida e traz humor. A existência da caixinha é reforçada, mas ainda não há pista do seu sentido assumido nas cenas. Quanto à Alice, só é possível compreender sua atitude militante por

¹¹⁰ Indicação do Grupo.

¹¹¹ Trecho extraído do *caderno II*, dia 08/11/1981.

causa da presença de Ana e seu irmão (ambos do roteiro do Eduardo). Na maneira como as cenas foram harmonizadas, a luta comunitária perdeu intensidade se comparada com a anterior.

O terceiro grupo foi composto por: Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa e Maria Luiza da Costa. Segue o roteiro:

1º cena - *Júlio sentado na cadeira com roupas esfarrapadas. Fábrica em movimento. Movimento de tortura junto. Dez horas da manhã entra texto do Carlos. Paralisação cadenciada.*

Gozador: Alisa bem, vai ser a última vez.

Líder tentando fazer contato com os mais conscientes.

Zé Pinguinha (gozador) para o operário: Você terá uma surpresa hoje.

Operário: Por quê?

Zé Pinguinha: Você vai encontrar o padeiro em casa.

Chega Manuel querendo saber o que está acontecendo.

Zé Pinguinha: O meu S. Santos tá aí.

Manuel: Pra quê?

Zé Pinguinha: Pra ver o peão rodar.

Recebem os holerites. Cada um tem uma reação. José entrega a carta para o preparador; ele olhando para as máquinas, uma a uma, conversando com cada uma, estabelecendo relação de vida com cada uma.

2º cena - Vai abrindo a caixa de ferramentas, limpando uma a uma (as máquinas). Na porta, as pessoas já com uma pinga na cabeça. Assembleia.

3º cena – Invasão da firma. Discussão de José e chefe de como foi as demissões.¹¹²

A essência da proposta do terceiro grupo foi incorporada em *Pesadelo*. Inclusive parte dos diálogos criados, com alguns ajustes, fazem parte do texto final e mantiveram a intenção do humor. A ideia proposta na primeira cena parece indicar o uso de cenas simultâneas. Uma na fábrica e a outra no local onde é praticada a tortura. Júlio assume nesta versão a função de torturado. Pode ser que, pelo pouco tempo de ensaio, não tenham conseguido incluir mais cenas em seu roteiro. Mesmo assim, quase podemos visualizar fragmentos da peça ao lê-lo.

O último grupo era o de Isilda Françaço, José Massayuki e Etelvina Sampaio. O roteiro proposto é o que se segue:

1º cena – na fábrica/tortura

2º cena – *casa de José, Marilda e Alice* – Marilda fala dos problemas enfrentados para internar Júlio. (Os problemas) da cidade. Alice pensa no Fernando para ajudar Marilda.

Desenvolver as duas visões de mundo, que difere pela experiência. Marilda não nega mais descrê que pode levar alguma coisa.

¹¹² Trecho extraído do *caderno II*, dia 08/11/1981.

Problema da formação da consciência, o camponês vai até um determinado ponto. Alice por estar na cidade e por participar da comunidade, entra em choque com (por causa) sua nova atuação. O que cria problemas com José, pois ele não sabe.

3º cena – na fábrica barulho. Assembleia para decidir. Discurso do líder, mais comentários de um grupo: “e agora, como eu vou viver?”, “não tem jeito, acho que vou pegar essa grana e voltar pra minha terra.”

4º cena – *clube de mães* – Alice e Ana. Fim de reunião. Discutido formas de dar apoio aos desempregados.

5º cena – *casa de José. Alice/Marilda/Júlio César*. Alice comentando o ramo de arruda. Júlio em momento de lucidez acompanha. Entra José, Júlio começa a se alterar, pega a caixinha e continua a se alterar.

*¹¹³Operário chega para a máquina e diz que talvez esta não seja a última vez. Quem sabe quando eu estiver velho e catando lata e você no ferro velho, uma sucata, a gente se encontre. No final José tem esse sonho.¹¹⁴

Este quarto roteiro apresenta cenas com seus conflitos interligados, recurso também utilizado no texto final. É possível observar alguns pontos estruturantes em comum: a presença do campo e da cidade, a organização comunitária e as ações de solidariedade exercitadas, além da crise com as demissões e a tensão nas fábricas. A figura de José esteve menos presente, apesar de criarem a cena do sonho. Sonho que se desdobrará em pesadelo, e dará nome à peça. Outra matriz criada, e importante para a *dramaturgia em processo*, foi a cena do operário conversando com a máquina. Os quatro roteiros levantaram muitos conteúdos presentes na peça.

O ritmo dos ensaios seguiu intensamente entre as apresentações de *Operário em Construção* e a criação de *Robô*, enquanto as cenas de *Pesadelo* desabrochavam. Tin chamava o Grupo para o comprometimento de todos com o trabalho. A cada ensaio, um elemento de cena descoberto era registrado ao lado de anotações de agenda. Uma fala, uma motivação, uma intenção das personagens eram transcritas em meio aos problemas técnicos sofridos na apresentação do dia anterior. Liam as cenas recém escritas, experimentavam, testavam, buscavam inversões, pesquisavam outras situações.

Pensavam a iluminação cênica nos desenhos de cena rascunhados, dividiam-se em grupos, distribuíam personagens, trocavam tudo de novo. Até a entrada de novos integrantes aconteceu, em fevereiro de 1982, conforme registram. Todos envoltos numa grande

¹¹³ o trecho a seguir foi escrito no canto superior da página. Não estava incluído em uma das cenas do roteiro, mas parecia pertencer a ele.

¹¹⁴ Trecho extraído do *caderno II*, dia 08/11/1981.

efervescência. Discutiu-se o suicídio, comparou-se o projeto com Black-tie¹¹⁵. Sempre com a provocação central: “como representar isso (as ideias) cenicamente?”¹¹⁶.

No meio deste furacão criativo muitas perguntas e reflexões foram somadas à escrita coletiva de *Pesadelo*. Afinal, “Como o peão explica o mundo?”¹¹⁷. Ou, como disse Maria Luiza da Costa: “Todo lugar é de luta, o filho em casa doente (é luta)”¹¹⁸.

O interessante em conhecer o ponto de partida de cada trama, ou de algumas delas, permite percorrer o caminho escolhido pelo Grupo no momento da criação. Desmembrar o processo de escrita, sobretudo de um grupo com a característica combativa que tem o Forja, é tentar compreender suas formas partilhadas de imaginação e invenção cênica. À medida que acompanhamos as escolhas experimentadas na cena, o texto surge como um trabalho de fato coletivo. As escolhas se afirmam e se negam ao mesmo tempo, em pleno movimento de pesquisa.

3.3 *Pesadelo*: apresentação geral das histórias, personagens e linhas de ação

Pesadelo trata de um tema essencialmente ligado à esfera pública: o desemprego. A maneira como o assunto era abordado nas cenas propunha reflexões para além de questões ou de crises individuais. A tentativa do grupo era extrapolar aspectos estritamente privados e representar também processos gerais e abstratos. A composição do espetáculo, por outro lado, apoiava-se na forma dramática e no estilo realista das cenas, ou seja, os diálogos procuravam também evidenciar o cotidiano dos trabalhadores e expressar seus conflitos individuais reais.

Os desdobramentos das ações cênicas, as situações dramatizadas, os figurinos, os objetos de cena, a cenografia e as relações entre as personagens são questões ligadas ao mundo do trabalho daquele período histórico, como um documentário ou uma radiografia política e social daquele momento. O texto escrito materializará essas combinações de dimensões épicas e dramáticas.

A dramaturgia não está dividida em cenas, nem em atos, ela se apresenta como um texto corrido e linear. As rubricas localizam as mudanças de ambientes e dirigem a leitura. O tema central do desemprego é atravessado por outros assuntos conexos, tais como: a violência

¹¹⁵ Esta conexão será detalhada mais à frente.

¹¹⁶ Expressão extraída do *caderno de ensaio* dia 15/11/81.

¹¹⁷ Trecho extraído do *caderno de ensaio* dia 06/12/81.

¹¹⁸ Trecho extraído do *caderno de ensaio* dia 06/12/81.

e a relação de poder no conflito de posse da terra, as hierarquias nas relações de trabalho dentro da fábrica, a vulnerabilidade dos trabalhadores e o que diferencia cada um deles perante a sociedade, o processo de consciência de classe, as formas de organização coletiva na fábrica e no bairro, a perspectiva de consumo via empréstimos (casa própria, carro zero, aparelho de TV, de som etc.), a religião e a participação da imprensa (propagandas e recortes midiáticos).

As personagens foram construídas a partir de roteiros escritos pelos operários-atores à medida que estudavam o que gostariam de dizer em *Pesadelo*. As figuras que compõem a história são inspiradas no cotidiano, portanto extraídas da realidade vivenciada por eles. Apenas em dois momentos a personagem de José depara-se com uma alucinação: o demônio, figura ficcional que fará parte do seu *pesadelo*.

A condição social de cada personagem evidencia o esforço do grupo na escolha de cada figura. A especificidade na adjetivação de cada uma permite o panorama do todo. Abaixo segue a lista de personagens, exatamente como consta na ficha técnica:

José – Metalúrgico, chefe de seção, marido de Alice.

Alice – Dona de casa, participante dos movimentos reivindicatórios do bairro e irmã de Lusía.

Lusía – Camponesa, esposa de Júlio.

Júlio – Camponês, envolvido em conflitos da terra.

Antônio – Operário, velho militante sindical.

Luisão – Operário, militante sindical e líder dos companheiros.

Zé Pinguinha – Operário, gozador, embriaga-se com frequência.

Valadão – Jovem operário, conquistador.

Honório – Operário, amigo de Zé Pinguinha.

Dito e Lumbriga – Operários principiantes no movimento sindical.

Ana – Operária, casada.

Cida – Operária, jovem.

Maria – Operária, mãe solteira.

Gésio e Genésio – Operários.

Preparador e Arrepiado – Operários.

Smith – Presidente da Fábrica.

Johnson – Diretor.

Gerente/Locutor/Mãe de Santo/Torturadores/Enfermeiros/Médico/Demônio
(URBINATTI, 2011. p. 25-26).

A relação entre as figuras ao longo da trama é o que mostrará quem elas são ou como elas estão, ou ainda, quais as contradições vivenciadas por elas. A peça tem vinte e sete personagens, quatorze deles são operários e configuram um coro de trabalhadores. A coluna

vertebral do texto está ligada aos fatos que ocorrem com a personagem José. Ele é chefe de seção e conseguiu através de muito esforço alcançar um cargo de confiança na fábrica. Durante a árdua escalada para melhorar de vida, a personagem vai se afastando dos amigos, da vizinhança e de certa forma de sua esposa, à medida que seus desejos e interesses vão divergindo do seu referencial de classe. Alice, sua companheira, está mais interessada nas conquistas coletivas e ele mais preocupado em garantir o padrão de vida que conquistou com seu suor e dedicação. Em meio à crise, depara-se com a ordem de demitir seus pares e agarra-se no discurso do opressor, do patrão e da lei, procurando sentido na tarefa a ser cumprida.

Os acontecimentos estão ligados à sua figura de forma direta ou indireta. O motor do texto está no seu processo de consciência de classe. A culpa e a crise individual com a qual se deparará resvala no título da peça. A última fala do roteiro, por meio da voz de um locutor sensacionalista como indica a rubrica, comenta o trágico desfecho do suicídio do protagonista, diz: “José, ultimamente, sofria de horríveis pesadelos” (URBINATTI, 2011, p. 74). O pesadelo não assombrava apenas uma personagem, pelo contrário, fazia parte da realidade de todos os trabalhadores da fábrica, aliás dentro e fora da ficção.

Alice é militante da comunidade onde mora e mostra-se como forte liderança nas lutas do bairro. A sua atuação militante, na contramão de José, assemelha-se à personagem Maria, da peça *Eles Não Usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Maria age em oposição ao namorado Tião, um jovem operário que renuncia sua classe ao furar a greve. Assim como Maria, Alice também ganha nossa total empatia. O Forja estudou a versão em filme do texto de Guarnieri, o longa-metragem de Leon Hirszman foi lançado em 1981.

Outra linha de ação está ligada ao casal, Júlio e Lusía. Ela é irmã de Alice e ambos são camponeses. O casal marca a questão fundiária na dramaturgia. Durante o episódio das demissões eles se hospedam por um mês na casa de José, período em que Lusía busca um hospital para tratar Júlio. Ele adoeceu por causa da violência cometida durante uma sessão de tortura. Os torturadores queriam que Júlio confessasse o nome do assassino do fazendeiro, Coronel Bento. Ele não sabia ou não quis responder, por isso foi torturado até quase vir à óbito. Os choques e ferimentos geram sequelas mentais representadas por sua obsessão pela caixinha.

José buscando justificativas para seus pesadelos, acreditou que pudesse ter relação com o segredo do cunhado. Sua suspeita foi despertada em um ritual de candomblé, quando a

Mãe de Santo associou sua desgraça ao misterioso conteúdo da caixinha. José, ao conseguir a caixa, encontra recortes de jornais com a notícia da morte do fazendeiro. Ele insiste que foi Júlio o responsável pelo tiro e que as terras em disputa eram mesmo do fazendeiro assassinado. Alice defende que as terras eram de sua família há muitos anos e que por direito pertenciam a eles. José discorda do posicionamento da esposa insistindo no discurso da ordem e da lei. A figura de Júlio traz com muita lucidez o processo de opressão, econômica e política, no qual está imerso. A loucura é o recurso escolhido pelo grupo para revelar questões invisibilizadas no dia a dia e que garantem a manutenção da alienação da sociedade.

A religião, como uma linha de ação secundária, presentificada pela Mãe de Santo, tornou-se uma possibilidade de resolver o sofrimento das pessoas. Em outros momentos algumas personagens também recorreram ao terreiro de candomblé, como uma oportunidade de solucionar seus problemas de saúde física e emocional. Assim como a religião, há outra corrente de ação que reporta uma saída, desta vez ligada às formas de organização dos trabalhadores, seja na fábrica ou nos movimentos sociais dos bairros.

A estruturação dessas organizações vai sendo apresentada a partir das atitudes das personagens diante da crise gerada pelas demissões. As consequências sofridas pelas personagens servem de modelo e tendem a estimular o público ao engajamento. Cada uma das figuras que compõem o coro de trabalhadores contém uma especificidade. Essa escolha atenta traz para a cena didaticamente a complexidade da massa que, apesar do nome, nada tem de uniforme. A tarefa do coro é mostrar os acontecimentos da fábrica da maneira mais verossímil possível.

Zé Pinguinha com sua embriaguez é uma das figuras responsáveis pelo humor da peça, como algumas de suas falas ajudam a ilustrar: “Se eles me manda embora, sabe o que eu faço? Pego a grana, compro um boteco e tomo todas!”(URBINATTI, 2011, p. 41); “O cara não quer baderna, não é isso? Não falô lá. Então vamo tudo mundo aqui ajoelhá. E rezá.” (URBINATTI, 2011, p. 41), “Perdê a cabeça. É isso aí. Pessoal, se alguém achou uma cabeça por aí devolve que é minha! ” (URBINATTI, 2011, p. 41), “Ô Genésio, cê veio de barco hoje? Cês viram, pessoal? Deu na televisão que lá onde ele mora tá tudo alagado e já deu dez casos de tifo. Tifo deu, hein Genésio!” (URBINATTI, 2011, p. 46).

O personagem Honório, amigo de Zé Pinguinha, faz dupla com ele nessas diversões. O trecho a seguir, entretanto, mostra o clima de tensão na fábrica com a iminência das demissões:

Honório – Por via das dúvidas eu vou tomar todas, mais algumas e a saideira. Vamo lá Zé pinguinha! (*vai sair e para*). Ô Zé Pinguinha, cê viu que tá cheio de mulecada lá fora?!

Zé Pinguinha – Moleque?!

Honório – É. Mulecada. Tá assim! (*faz gesto com a mão*)

Zé Pinguinha – Por que?

Honório – Pra vê peão rodá! (*risos*) (URBINATTI, 2011, p. 36).

O Luisão, militante sindical, tenta organizar os companheiros diante da crise e mostra-se de prontidão para os enfrentamentos: “Oh pessoal! Ninguém assina nada, hein! Qualquer demissão é pra desligar as máquinas e cruzá os braço” (URBINATTI, 2011, p. 33).

Antônio, velho militante sindical, compartilha sua experiência de outras lutas:

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 cometemos (URBINATTI, 2011, p. 67).

Valadão, um jovem, reproduz o discurso do trabalhador que desdenha o Sindicato. Ele responde para Antônio: “Que nada velho, esse pessoal de Sindicato só quer agitar” (URBINATTI, 2011, p. 33). Arrepiado, um operário indignado, no momento das demissões, esbraveja: “Oh! Pessoal! Juro por Deus, a minha vontade mesmo era de arregaça esta bosta aqui! (*chuta a máquina*)” (URBINATTI, 2011, p. 37).

Maria, Cida e Ana são as mulheres da fábrica. Cida, jovem operária, diz para Maria que é mãe solteira: “Maria, cê faltô duas vezes a semana passada pra cuidar do teu filho, lembra? Eu acho que eles vão te mandar embora!” (URBINATTI, 2011, p. 35). Ana, desabafa no momento da sua demissão: “E agora, Cida, como é que eu faço? Faz três mês que meu marido tá desempregado. As crianças, como é que eu faço (*chorando*)?” (URBINATTI, 2011, p. 38).

Lumbriga e Dito, recentemente ligados ao Sindicato, conversam em uma das assembleias:

Lumbriga – Eu vou falá. Na linha de montagem e na caldeiraria tá com um problema lá. A segurança tá muito no pé. Mas pra passa o recado a gente tá indo no banheiro e trocando ideia com os companheiros lá.

Dito – Não é por nada não. Mas eu queria falá também. Na usinagem e na estamparia a coisa vai bem de um lado e de outro num tá boa não. Existe o

medo do que pode acontecer, mas também tem muita revolta no peito de cada um eu ficou depois daquele “facão”(URBINATTI, 2011, p. 62).

Gésio e Genésio fazem parte dos operários demitidos, e voltam para “assombrar” José por causa da “traição” que gerou as demissões. O demônio, personagem alegórico, ajuda a compor a assombração. Sua presença ao lado dos traidores revela uma mensagem, um posicionamento do Grupo, aos que se descolam da classe, uma maneira de teatralizar a opinião deles a esse respeito.

Outras personagens são caracterizadas por suas funções sociais, como é o caso do Preparador das máquinas e do Gerente. O preparador se destaca dos demais operários pela sua relação direta com as máquinas. Após sua demissão há um monólogo de despedida que reiteram um dos temas transversais mais relevantes da peça: a coisificação do trabalhador.

O Gerente, por sua vez, mediará os interesses da empresa representados pelo presidente da fábrica e pelo diretor, respectivamente Smith e Johnson. Em cena, apenas Smith tem a palavra, e suas falas são literalmente traduzidas do inglês para o português pelo Gerente. Neste momento, sua figura torna-se uma liderança às avessas, travestida de demônio, marcando, novamente, a opinião do Grupo em relação a traição.

Os Torturadores, Enfermeiros e o Médico são personagens com funções generalizadas, cuja participação na dramaturgia tende apenas à execução da tarefa correspondente a sua caracterização. Não há desdobramentos significativos dessas personagens para o desenvolvimento do enredo.

O Locutor representa a mídia sensacionalista e ganha destaque ao finalizar a dramaturgia. A voz em off valoriza o drama do herói ao noticiar seu trágico fim. Ao tratar superficialmente do acontecido, simboliza o contínuo processo de alienação da sociedade.

3.4 Análise e comentário do texto publicado

A primeira vez que os operários estiveram em cena na dramaturgia brasileira, ao menos numa peça de impacto público, foi na montagem de “*Eles não usam black-tie*”, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, pelo Teatro de Arena (GUARNIERI, 1981). Há muita inspiração do Forja nesta experiência. O Grupo estudou e debateu o filme de Leon Hirszman, que tem o mesmo título da peça, e a atuação de Guarnieri. Diferente da peça *Black-tie*, o texto

de *Pesadelo* não está dividido em atos ou cenas. As demarcações de início e fim de uma situação acontecem pelas orientações das rubricas e é exatamente assim que começa o texto publicado.

A rubrica inicial indica uma um preâmbulo baseado numa “ambientação”. Esse recurso aproxima o público do universo da encenação antes da primeira trama ser apresentada. Sonoplastia ou os áudios em off são opções que ajudam a cumprir esse objetivo. A iluminação, também, é uma ferramenta utilizada nesta conversa com o público. Ela recorta a ação, e sua intensidade é uma forma de comunicar o quanto o olhar do espectador precisa dedicar atenção naquela situação ou não.

Conforme indicação da rubrica, *Pesadelo* principia com os operários trabalhando no plano da fábrica com uma luz mais baixa, como se a iluminação estivesse informando que a peça ainda não começou. Os atores devem agir com espontaneidade, como num dia normal de expediente: rindo, cantando, conversando; produzindo sons de metais, de serra, de prensa, na tentativa de ilustrar o cotidiano na operação das máquinas. Esse recurso, quando proposto de forma coletiva, ajuda a quebrar o nervosismo, cria conexão entre os atores, fortalecendo o vínculo com o público.

Há uma primeira mudança de luz, mas a “luz geral” não está a força plena, mantém-se em penumbra. A partir de agora há uma sucessão de informações entrecortadas: ao mesmo tempo em que uma narração gravada de um jogo de futebol anuncia um gol, surge um foco de luz em um dos operários. A luz precisa durar tempo suficiente para que o público observe a ação. Volta o som com o áudio do programa sertanejo do radialista Zé Bétio. O jogo de luz e som continuam: um novo foco em outro operário, e se segue o som de uma música sertaneja; foco em outro operário, som de choro de crianças; foco em outro operário, até que ouvimos pela primeira vez a voz da personagem, Júlio César. Ele está sentado no segundo plano da área cênica e por conta da luz em penumbra, sabe-se que o foco do olhar ainda não está completamente naquela ação. A ambientação proposta pelo grupo reúne algumas das situações mais comuns no cotidiano do operariado: o futebol e o rádio como entretenimento; as crianças com os afazeres domésticos; e a fábrica, como lugar onde passam a maior parte do tempo, por isso mesmo é eleito o principal espaço das cenas. Entram dois torturadores e se posicionam ao lado de Júlio César, a luz geral acende e o espetáculo começa.

Cena primeira: a tortura de Júlio César. Júlio está sentado enquanto é interrogado pelos torturadores. Eles querem saber quem matou o fazendeiro Coronel Bento. Júlio o tempo todo

afirma que não sabe, e que é trabalhador, pai de cinco filhos, marido. Os homens agem com muita brutalidade e covardia: humilhando, xingando, gritando, até que Júlio não mais aguenta os repetidos choques e desmaia. Um médico entra em cena e verifica que Júlio ainda está vivo, ressalta que “houve excessos” (URBINATTI, 2011, p. 33).

Ao sinal do médico, os torturadores saem de cena levando Júlio. Apesar da dramaturgia não estar dividida em cenas, adoto essa convenção apenas para analisar cada momento de ação da peça. No texto os acontecimentos são interrompidos pelas rubricas, num jogo de vai e volta para os lugares onde as situações ocorrem.

A segunda cena decorre dentro da fábrica. Os operários que estão no mesmo setor trabalhando conversam sobre o clima de insegurança e a ameaça das demissões. A partir da maneira como as falas são construídas, é possível distinguir as especificidades de cada personagem. Os diversos assuntos da conversa vão se sobrepondo, reconstituindo um panorama político da realidade: o desempenho do time de futebol, o alerta das demissões pelo sindicato, os seguranças circulando nos corredores e a presença dos “gringos” na fábrica, além do anúncio de outros setores de produção em crise, como a Estamparia e a Usinagem. Luisão, operário e líder sindical, orienta os companheiros para não assinarem as demissões e sim “desligar as máquinas e cruzá os braços” (URBINATTI, 2011, p. 33).

Uma nova rubrica informa a entrada de José, em meio a uma sequência de ações. A conversa entre os operários é interrompida e a produção retomada aceleradamente. O preparador de máquinas atende ao chamado de José. É possível perceber seu transtorno à medida que recebe uma orientação. José, antes de sair de cena, pede para que o preparador mande todos limparem as máquinas. Ele repassa a informação e as máquinas vão parando, alguns atendem à ordem, outros não.

O diálogo continua no setor com a saída de José iniciando a terceira cena. Entre a subversão de alguns e a conformação de outros, passam a julgar suas atitudes individualmente, tentando prever se suas condutas justificariam uma demissão. José volta para a cena e dispersa a “rodinha” de conversa, avisa que o bandeirão está liberado e pede para que eles passem em sua mesa na volta do almoço. A transição para a próxima cena é uma movimentação espacial: “saem do terceiro plano e já apanham as bandejas formando a fila para o refeitório. Cantam e batucam nas bandejas. Atravessam todo o palco. Saem de cena e retornam, formando uma fila junto à mesa de José.” (URBINATTI, 2011, p. 36).

Na quarta cena José entrega os envelopes com as cartas de demissão. Durante essa ação um operário abre o envelope e uma voz em off faz a narração da carta. O conteúdo de forma cordial e direta comunica aos operários que em virtude da crise serão necessárias algumas medidas: redução da produção, diminuição do quadro de funcionários, a dispensa dos seus serviços, o abono de dois salários e a promessa de recontração quando a situação da empresa melhorar. Após ouvirem a gravação, os operários retomam a conversa no setor de trabalho reagindo às demissões. Arrepiado chuta a máquina. O apelido revela seu humor. O diálogo intercala as falas de quem foi demitido com quem não foi, de quem está com raiva com quem aproveita a crise para dar luz à consciência de classe. O operário, que dedicou sua vida para a fábrica, começa a se dar conta do tempo e juventude explorados; outro frustra-se por estar prestes a ganhar uma promoção; há uma mãe que está com o marido desempregado há três meses; todos refletem a amargor da dispensa. No clima de desolação, saem.

A próxima cena é a do monólogo do preparador de máquina.¹¹⁹

O operário que acabou de receber sua demissão aproxima-se das máquinas que o acompanharam ao longo dos anos na fábrica. A cena acontece como uma pausa de humanização do próprio homem e isso se dá por meio da relação com a máquina. A rotina de trabalho mecanizada quase não permite diferença entre trabalhador e máquina, trabalhador e mercadoria. Ao mesmo tempo que ele se despede da máquina, despede-se de si mesmo. O discurso, emocionado, humaniza as máquinas e desumaniza o trabalhador, mas também expressa um movimento contrário. As máquinas possuem nome, o apreço por cada uma é único: Baixinha, Fura-queijo e Catarina. Ele rememora o tempo nos cuidados com a manutenção, os afetos, o vínculo, e vai se despedindo. Para o pesquisador Octávio Ianni, “o monólogo do operário com a máquina é a manifestação da relação fundamental entre o criador e a criatura, o princípio do mundo” (URBINATTI, 2011, p. 10).

O recurso utilizado pode ser comparado ao relato feito por Guarnieri, em *Black-tie*, durante o diálogo entre Tião e Mãe, por também promover uma “desdramatização do tema” (COSTA, 1996). Em *Black-tie*, conforme análise da pesquisadora Iná Camargo, o conflito entre pai e filho, que poderia ter sido mostrado em tempo presente, é deslocado para a forma de relato na conversa de Tião com a mãe, criando distanciamento e possibilitando a observação analítica do público. O diálogo emocionado do operário com as máquinas traz

¹¹⁹ Esta cena surgiu da proposta de roteiro da atriz, Isilda Françaço, lida no ensaio de 15/11/1981.

uma carga dramática para a cena, o público tende a se envolver e a se identificar com a personagem, mas também observa a ironia da situação e se pergunta sobre aspectos gerais.

A cena seguinte rompe com esta, trazendo um novo ritmo para a ação. Os operários indignados com a situação gritam e esbravejam: querem quebrar a fábrica, “arregaçar”, tocar fogo. A ideia central da cena aponta para uma saída possível em relação à crise: a canalização dessa fúria para a organização política da categoria via sindicato. Zé Pinguinha ironiza e faz graça dos encaminhamentos de Luisão, enquanto propõe para os companheiros irem para o arrebento; Luisão convoca a todos para uma assembleia no sindicato. O humor contido nas ações de Zé Pinguinha também mostra a opinião do grupo sobre a necessidade de contenção da tendência mais radical para o movimento grevista. O que indica certo alinhamento com as diretrizes da diretoria do Sindicato dos Metalúrgicos de SBC.

A próxima cena estabelece um jogo entre dois acontecimentos: um na casa de José e o outro na fábrica. Alice tenta conversar com José, mas ele está desconectado do tempo presente. Seu pensamento ainda está nas demissões que precisou mediar. Alice tenta contar a respeito da chegada de Lusía e de Júlio, que estão hospedados na casa deles até encontrarem tratamento para Júlio. José parece não ouvir Alice, sua atenção volta-se para o plano da fábrica. Em uma cena paralela, na fábrica, o gerente comunica a José a necessidade da dispensa de dois mil operários, tranquilizando-o ao avisar do apoio da equipe de segurança. José conta para Alice sua preocupação em ser demitido. Surge uma questão para o leitor: será que ele vislumbrou a possibilidade de gerar oposição e não delatar seus companheiros? Seria um relâmpago de lucidez, a sua vulnerabilidade? Na cena, ele devaneia para Alice sobre as conquistas materiais: a prestação da casa, o projeto de comprar um carro. Fala da busca pelo poder de consumo, independente se necessários ou não: o desejo de consumir estava sendo implantado no imaginário coletivo, na imagem da peça.

No plano da fábrica está Luisão tentando conter a fúria de Arrepiado. José interrompe a conversa com Alice e coloca-se em oposição à ação no plano da fábrica. Neste deslocamento tromba com Júlio, que já estava em cena segurando uma caixinha. Júlio assustado grita e Lusía vem ao seu encontro. Desculpa-se com José por estarem ali, sente que estão atrapalhando e saem de cena. José ainda inquieto acompanha Alice até o quarto, sua irritação o faz deitar e levantar da cama. Muda para a região da sala, do lado oposto, mostrando nervosismo e adormece sentado sobre a mesa vencido pelo cansaço.

O desencadeamento de ações constrói o sentimento de compaixão pela figura de José. Sua personagem reúne conflitos vivenciados, ou passíveis de imaginação pela maioria dos operários. É possível fazer uma correlação entre os protagonistas, José e Tião, da peça *Eles não usam black tie*. Assim como José, ele ganha nossa empatia e “não quer prestar contas aos que lhe cobram solidariedade na luta” (COSTA, 1996, p. 32).

Sobe a luz no plano da fábrica: cena oito. A situação é uma lembrança de José. Os operários estão na fábrica conversando sobre assuntos cotidianos: a paquera na discoteca, a revista que tem o pôster do ator da novela, a mãe só com filho doente para cuidar (questão ainda hoje recorrente), a violência policial, as enchentes e os casos de tifo. Os temas que rodeiam o diálogo contextualizam historicamente a peça. Em meio à conversa, outra saída para a crise é apresentada: a religião, representada pelo terreiro, o “Centro Espírita Caboclo Mamadô e Vovó Maria” (URBINATTI, 2011, p. 46). O espaço da fé surge como uma possibilidade de acolhimento e de resolução das mazelas terrenas. José, que foi despertando enquanto os operários conversavam, posiciona-se mais à frente da fábrica. Há mudança de luz e som.

Próxima cena: o pesadelo de José. Ana, Genésio e o Preparador que foram demitidos o amedrontam com a ideia de ter feito a escolha errada, de renunciar a sua classe. Surgem duas figuras alegóricas: a assombração e o demônio carregando uma cobra. O demônio insiste em fazer coro com José que se empenha em escapar da aproximação. Uma cobra é enrolada em sua perna, ele tenta se desvincular e não consegue. A cobra representa sua maldição, simboliza sua traição. A questão colocada aqui nada tem de sobrenatural. O conteúdo das falas dos operários-assombrados é real: “do meu salário depende a minha família e do seu depende a sua”, “ocê é um passa-fome que nem todo mundo” (URBINATTI, 2011, p. 47).

A ação dos personagens-assombrados é criar um clima de situação-limite. José sozinho em cena: o dilema do herói. O conflito vivenciado por um pequeno monólogo revela sua crise existencial. Não há mais discernimento entre o interesse da firma e o seu, o que foi ordem do patrão e o que foi a sua. Sobressai a loucura de José.

Décima cena: breve monólogo de Júlio com sua caixinha. Ele descreve o advento da televisão com a surpresa e a curiosidade de quem está vendo algo inesperado pela primeira vez. O que de fato era realidade. Não era comum ter televisão em casa. As pessoas se reuniam para assistir algo na vizinhança. Ao longo da década de setenta houve a massificação dos televisores com a instalação das multinacionais em território brasileiro, como: a Sharpe Semp

Toshiba. Para Júlio, que era camponês e vivia na área rural, ver um televisor era praticamente assistir a uma assombração. As notícias anunciadas pareciam mesmo improváveis, ele se pergunta perplexo: “como pode morre de tifo com tanto hospital... gente que num tem abrigo pra mora com tanta casa aqui empilhada” (URBINATTI, 2011. p. 47).

As indagações de Júlio parecem loucura? Acredito que não. Ele finaliza a cena cantarolando: “a injustiça tá tão grande, não sei mais pra onde me viro; no roçado ou na cidade, além de morre de fome tem de Morrê de tiro” (URBINATTI, 2011, p. 47).

Ainda na mesma cena entram Lusía e Alice. O diálogo entre as duas traz dois aspectos relevantes para a construção da personagem de Alice: sua incapacidade (será que é dela?) de ter filhos e sua luta por creche no bairro (ainda hoje luta de mulheres). Ela encontra arruda no bolso do marido, associa que ele foi buscar ajuda por causa do seu desejo de ser pai, e isso a emociona.

Cena onze é quase uma passagem para reforçar que a saída para a crise apontada na sexta cena deu certo: organização da categoria via sindicato. Os operários estão fora da fábrica, no fim de uma festa organizada por eles de forma coletiva. O diálogo conta como foi agradável o encontro, que teve a presença de famílias inteiras, de colegas que nunca falaram no ambiente da fábrica e que se mostraram mais, da parceria em cumprir o rateio para a realização do festejo e, principalmente, do encaminhamento de uma ação em resposta às demissões.

Cena doze: ritual de candomblé. O ambiente é preenchido coreograficamente compondo um terreiro: velas, figurinos brancos, som do atabaque e a dança. A Mãe de Santo destaca-se para cuidar de José. Ele está aflito com o pesadelo e acredita que os operários demitidos (e outros) estão articulando algum mal contra ele. Sente-se vulnerável e leva a carteira de trabalho para ser benzida. O símbolo da carteira de trabalho foi muito presente neste período. As pessoas precisavam andar nas ruas com a carteira de trabalho como prova de dignidade e decência. Hoje, diante da precarização das relações de trabalho, é quase uma raridade encontrar um trabalhador registrado em carteira. José vai em busca de paz espiritual, ou seria, de aliviar a culpa? Durante o passe ele menciona a caixinha de Júlio e, por algum motivo aleatório, a Mãe de Santo instiga José a descobrir o segredo aprisionado na caixinha. O desejo por algo que alivie sua angústia tornou-se o seu oposto: mais um degrau na sua escalada alienante. Cada degrau galgado distanciava mais José da base, de sua classe. O recado deixado pelo grupo diante de uma saída religiosa seria de incerteza?

Cena treze: o segredo da caixinha. A cena é um diálogo entre José e Alice. Ele consegue a caixinha e descobre recortes de jornais dentro dela. São reportagens noticiando o crime contra o fazendeiro. José leu as matérias e voltou-se contra o cunhado e a esposa. Acreditou no ponto de vista defendido pela imprensa, que por sua vez defendia o Coronel. A questão fundiária estava posta em cena: a disputa das terras. Alice testemunha que as terras eram de sua família desde a época de seu avô e que o Coronel chegou depois. Ela não deixa a menor dúvida de que lado está e que ainda não desistiu de elucidar o pensamento do marido. Ela diz: “se eu pensar só nos meus interesses, não resolve. Tem que todo mundo lutar um pelo outro. Todo mundo unido” (URBINATTI, 2011, p. 58). Essa atitude aproxima o público ainda mais da sua personagem. José rebate com o discurso da ordem, da lei e da justiça, instâncias que irão defender, de forma unânime, os interesses hegemônicos.

Cena quatorze: a internação de Júlio. A cena mescla o diálogo entre José, Alice, Lusia e Júlio no momento de sua internação com interrupções de cenas de flash back. As cenas resgatam fragmentos da fuga de Júlio nas terras e da sessão de tortura. O agrupamento destes fatores promove ainda mais empatia por sua personagem. Júlio envolto de uma camisa de força e controlado por enfermeiros, diz:

A terra não demove de nenhum lugar. É o povo que corre pra todo lado. Pobre anda caçando destino, anda sempre caçando miora. O véio meu pai parou no meio da viagem e eu continuei. A jornada do pobre é mudança. O pobre num tem sossego. Sempre a gente é tocado pela situação, procura lugar mais novo. Os mais fraco vai indo na frente, depois chega os melhor um pouquinho de situação comprano da gente, depois chega os da classe do meio comprano e a gente vai mais pra frente de novo. Quando chega o rico mesmo, toca mais pra frente. E essa jornada só termina quando a gente morre. Você fica no meio da viagem, os fio segue a jornada. (*Enfermeiros levam Júlio*) (URBINATTI, 2011, p. 60-61).

No contexto da fala de Júlio, a condição de mudança fadada aos pobres corresponde literalmente à falta de sossego, ou a de não pertencimento a um território, ou da não apropriação dos meios de produção. No entanto seria possível supor, também, que a única saída para os pobres está na *mudança* estruturante da sociedade? Ainda outra leitura possível para a expressão usada por Júlio: a realidade dos trabalhadores parece estar fadada à estagnação e sua única saída é, de fato, a mudança. Lusia despede-se de José e Alice prometendo vê-los quando voltar para a cidade, nos dias de visita no hospital, diz: “A vida da

gente é igualmente da saúva. Se sai bem, se sai mal, é a mesma coisa” (URBINATTI, 2011, p. 61).

Na transição para a cena quinze, José permanece no palco sozinho, abre um papel que tinha encontrado na fábrica e que estava em seu bolso. Comenta: “Comissão de fábrica? Até que era bom ter uma lá. Aí as coisas entra nos eixos” (URBINATTI, 2011, p. 61). A iluminação indica o início da próxima cena: cai a luz na casa de José e sobe na fábrica. O jogo desta cena está em alternar o foco entre duas situações simultâneas no mesmo plano: na fábrica. O olhar é dirigido pela iluminação que ora intensifica o lado dos patrões e recua no dos operários, ora faz o inverso.

Outro efeito cênico utilizado está na repetição do mesmo assunto em cada um dos lados, evidentemente, cada qual defendendo seus interesses. A cena trata da crise da produção e de temas que sustentam ou mascaram sua veracidade. De um lado, representando a elite da fábrica, estão o Gerente, Smith e Johnson (URBINATTI, 2011).¹²⁰

Do outro, estão os operários compondo a Comissão de Fábrica: Luisão, Lumbriga, Dito, Zé Pinguinha e Antônio. O jogo começa com a elite: o Gerente traduz a fala do presidente da fábrica, Sr. Smith. Escolha cênica que ilustra, por meio da ação da personagem, sua função social na realidade. Age como um fio condutor veiculando as ideias dominantes para os operários, sem empatia e sem se reconhecer como parte da classe à qual pertence. Refere-se aos chefes de seção como seres escolhidos, assim como ele, valorizando-os como parte da família da empresa. No chão de fábrica, a ideia de família aparece na fala de Luisão: “a gente tá unido que nem numa família” (URBINATTI, 2011, p. 63). Desse lado, a conversa acontece de forma franca, sem cerimônia: a intenção do diálogo é fazer um balanço, um levantamento do grau de indignação dos vários segmentos da produção e com isso avaliar o melhor momento para o enfrentamento.

O próximo bloco discute a culpa da crise. O Gerente isenta a responsabilidade da empresa em arcar com os prejuízos causados pela recessão econômica. No chão de fábrica a elaboração mostra-se diferente, para Luisão:

Sabe companheiros, quando a fábrica estava produzindo bastante, a gente era obrigado a fazer hora extra pra que a fábrica pudesse entregar seus pedidos em dia. Agora que entra em crise, mais uma vez nós somos obrigados a pagar por essa crise. E o nosso governo, o que

¹²⁰ O diálogo acontece apenas entre Smith e o Gerente, mas a rubrica indica a presença de Johnson. Na foto da cena, no *Capítulo III – Imagens do espetáculo*, apenas dois atores estão em cena, Smith e Gerente.

faz pela gente? Será que é nosso mesmo? Ou é das multinacionais? (URBINATTI, 2011, p. 64).

No trecho seguinte o gerente continua justificando as demissões, desta vez atacando os ajustes salariais: “até a mão-de-obra, conseguida internamente, passou a ter seus salários reajustados semestralmente, o que para nós, além de ser motivo de alegria e júbilo é também motivo de apreensão” (URBINATTI, 2011, p. 64). O operário Antônio retruca: “de que adianta a gente ter aumento de seis em seis meses? Toda vez que temos aumento o patrão remarca o preço dos produtos que é a gente mesmo que fabrica” (URBINATTI, 2011, p. 65).

A marchinha do *Pedreiro Waldemar* já cantava: “O Waldemar que é mestre no ofício, constrói um edifício e depois não pode entrar.”¹²¹ Os operários formulam a crise e vão se dando conta da exploração:

Dito – Gozado, num tinha pensado nisso ainda. Eu mesmo que fiz a mercadoria e eu mesmo que não tenho ela. Gozado.

Zé Pinguinha – Tá aprendendo hein, peão!

Luisão – Sabe que o pessoal da ferramentaria tá falando? Tem que diminuir as horas de trabalho sem diminuir os salários, porque assim vai ter mais emprego. Não precisa demitir ninguém.

Lumbriga – Eu tô de acordo (URBINATTI, 2011, p. 65).

O diálogo entre os operários reflete a questão das horas extras. A redução da mão de obra está diretamente relacionada à sobrecarga de quem permanece empregado, portanto à continuidade do sistema abusivo e obrigatório das horas extras. Na sequência, o Gerente revida, sempre traduzindo a fala do Sr. Smith: “Numa situação como esta a alternativa de reduzir a jornada de trabalho é meramente paliativa, pois reduzirá a capacidade produtiva da empresa, o que provocará a diminuição dos salários pagos” (URBINATTI, 2011, p. 65).

Luisão, do outro lado, tenta organizar um encaminhamento para apresentar à diretoria da empresa. O assunto em destaque agora é: a Comissão de Fábrica. Antônio, um militante sindical experiente, propõe como poderia ser a organização da comissão que estão formando, como deveriam negociar com os patrões. Luisão adverte que a comissão precisa ser uma arma, não basta ser apenas negociante. As duas visões apresentadas trazem à tona a mudança de paradigmas do novo sindicalismo, liderado neste momento pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e representado por Luisão, na peça.

¹²¹ Composição de Roberto Martins e Wilson Batista/1949 – intérprete Blecaute. <https://memoriasindical.com.br/cultura-e-reflexao/8704/>

Zé Pinguinha discorda: “A gente é que tá aqui dentro da fábrica é quem sente os problemas nosso. Num tem nada de chamar o Sindicato. Nós é que temos que cuidar do nosso futuro” (URBINATTI, 2011, p. 66). A divergência de opiniões aponta, como de raspão, para as diferenças de pensamentos existentes entre os operários. No entanto, não apresenta a complexa diversidade de correntes e tendências existentes no campo da esquerda neste momento, o que é compreensível pelo alinhamento político do grupo com o Sindicato. Dramaturgicamente, também, não seria tarefa simples, talvez fosse necessário um outro espetáculo para dar conta de tamanha complexidade.

O foco volta para o Gerente que alerta para a existência de agitadores e baderneiros, agentes cegos para a verdade dos fatos. Ressalta que é necessário cuidado com essas figuras e que o momento exige o esforço das empresas, do governo e do povo. Do outro lado, os operários reforçam a urgência em criar as comissões de fábrica. Antônio reconhece que a atuação das comissões no passado foi falha, agiam conforme os interesses da diretoria e não defendiam os anseios da base trabalhadora. Antônio descreve como deveria ser a nova estrutura:

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 para socorrer um companheiro que esteja em situação grave para não cair nas mãos dos agiotas (URBINATTI, 2011, p. 67).

Luisão reforça: “Eu acho assim, que qualquer trabalhador daqui pode participar da comissão aqui da nossa fábrica. Ele tem que ser eleito. Se ele não cumprir com as obrigações a peãozada pode tirar ele” (URBINATTI, 2011, p. 67). O desdobramento do assunto continua com colocações afirmativas quanto a presença da comissão alinhada com o sindicato, sendo este o principal interlocutor das vozes nas fábricas.

O jogo da cena torna-se mais dinâmico, quase como um jogo de pingue-pongue, fala-se de um lado e, na sequência, fala-se do outro. Gerente volta para o foco criticando a postura dos agitadores que incitam a greve. Luisão defende a greve como direito dos trabalhadores. Gerente promete a readmissão dos trabalhadores que cooperarem unidos aos

valores da empresa. Luisão pede união e organização. Gerente roga por sacrifício, Luisão fala em trabalho consciente.

Gerente – Ao trabalho!

Luisão – À luta! (URBINATTI, 2011,p. 69).

Cena dezesseis: José x Alice. José dirige-se ao plano que representa sua casa e ecoa a palavra de ordem: Ao trabalho! Desvia da cobra. Alice entra em cena assustada tentando acolhê-lo. Ele descreve de forma enérgica sua dedicada trajetória para alcançar e manter o padrão de vida conquistado. Alice pondera, aponta que muitas coisas importantes foram abandonadas, por exemplo a relação com os amigos, vizinhos, colegas de trabalho. Avisa que ele está caindo numa armadilha e que mais cedo ou mais tarde também irão dispensá-lo da empresa. José tem convicção de que ela está equivocada. Ela mostra-se contrária à postura dele como chefe, de escolher quem será demitido. José, diferente do que sugeriu anteriormente, posiciona-se contrário às comissões de fábrica e reproduz as ideias do Gerente. Os dois assumem não se reconhecerem mais, percebem o abismo ideológico que os distanciam. A cena termina com José acusando Alice de traição por ajudar na divulgação da eleição da comissão de fábrica no sindicato.

A próxima cena é um monólogo de José em tom de deboche. Ele imita a despedida do preparador ridicularizando seu diálogo com as máquinas e depois afirma: “**José** – Eu num vou ser mandado embora não, eu garanto. Eu conversei até com o presidente. Eu tô garantido” (URBINATTI, 2011. p. 72).

A cena termina com José solitário reafirmando que não será mandado embora e que não precisa de mais ninguém. Promete mostrar para Alice e para todos do que ele é capaz.

A peça está perto do fim e há intensidade e aceleração das ações. Dois grandes acontecimentos mostram-se entrecortados. O primeiro, na fábrica: Lumbriga anuncia que Luisão e mais trezentos operários foram demitidos, inclusive o chefe, José. Zé Pinguinha grita que é greve! O segundo acontecimento, na casa de José: ele entra cambaleando no meio do palco e cai gemendo. Alice vem ao seu encontro, grita por socorro, mas ele morre em seus braços. A cena volta para os operários organizados trazendo cartazes e gritando: “Estabilidade para a nossa Comissão” (URBINATTI, 2011, p. 74).

A última cena da peça é a narração de um locutor sensacionalista em off. Ele espetaculariza os últimos fatos ocorridos: conta que José chegou em casa no horário que seria

do seu expediente de trabalho e que isso causou estranheza nos vizinhos. Diz que ele achou um formicida em cima da mesa e envenenou-se. O narrador passa a especular os motivos que levaram José ao suicídio: “Por que, você, José, trabalhador honesto, chefe de seção, bom esposo, porque você teria se matado, José Alves Filho? (...) Seus terríveis pesadelos? Responda você mesmo, caro espectador: Por que?” (URBINATTI, 2011, p. 75).

Após a fala do locutor, volta uma gravação parecida com a usada no início da peça, com sons de futebol, música sertaneja, choro de criança, que finaliza com o despertador tocando. O despertador como objeto simbólico: *Pesadelo* indica que é o momento de despertar.

3.5 Alguns aspectos formais de *Pesadelo*

A grandiosidade da experiência teatral do Forja está na interligação entre teatro e sociedade provocada por seus processos criativos, no seu próprio trabalho teatral compreendido como um conjunto em que o processo abre o espetáculo para mundos variados: os dos próprios integrantes, da luta política do sindicato, da região e do país, da realidade daquele momento histórico. Assim, os recursos cênicos que compuseram a encenação de *Pesadelo* interessam aqui por sua relação com uma prática maior. Algo que, num certo sentido, poderia ser estendido a toda compreensão de arte.

A motivação em classificar uma obra literária por gêneros, segundo Anatol Rosenfeld, além de necessária pela ordenação científica frente à variedade de fenômenos existentes, aplica-se sobretudo pela intenção desejada ao se comunicar algo, por uma atitude diante do mundo: “A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contraditoriamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar” (ROSENFELD, 2018, p. 17).

Pesadelo e *Pensão Liberdade*, numa observação formal, podem ser consideradas obras dramáticas, uma vez que foram constituídas por meio de diálogos que expressam interações subjetivas entre as personagens, sem a interferência de elementos narrativos manifestos. Quando analisadas a partir da teoria de gêneros: lírico, épico ou dramático, verifica-se que a estrutura “substantiva” das obras corresponde de modo geral à Dramática, mesmo quando se considera que não haja pureza absoluta desse gênero em nenhuma obra. Por outro lado, existem “traços” épicos em todas as peças do Forja, decorrentes da amplitude temática e da

dimensão coletiva apresentada em cena, mesmo quando a dimensão dramática parece sobressair.

Depois de estrear e apresentar *Pensão Liberdade*, o Grupo apontou o desejo de avançar na dramaturgia do próximo trabalho. Assim, a procura de uma abertura de tipo mais narrativo já constituía parte do projeto inicial do grupo ao escrever *Pesadelo*, que de fato os conduziu a resultados formais capazes de provocar maior criticidade quanto à comunicação com o público.

O teatro épico propõe ao espectador uma posição ativa, distanciada e crítica em relação à exposição das contradições existentes na peça. Através da cena vemos materializadas as etapas que constituem a produção da vida, algo que, na maioria das vezes, são propositalmente invisibilizadas para que se mantenha a “tão necessária” alienação. A participação como público deste tipo de teatro é transformadora, para os atores torna-se potente ao permitir vivenciar o afeto através da fala, do corpo. E essa experiência cria memória física, abre caminhos de consciência. Em alguma medida, *Pesadelo* possibilitou essa experimentação.

3.5.1 Dramatização e epicização

A essência dramática de *Pesadelo* potencializa-se, primeiro pela presença dos diálogos, depois pela figura de José, a quem cabe uma decisão consciente, uma escolha moral. Ele tende a guiar o olhar do público. É possível fantasiar que ele percorra um percurso idealizado, como se escutássemos uma “torcida” por sua consciência de classe. Acompanhamos suas conquistas e deslizes. Suas contradições emergem ao ponto de despertar nossa empatia. As tramas se desencadeiam até seu trágico fim.

Em contraponto à aparente exaltação formal do indivíduo capaz de decidir (drama), as temáticas que envolvem a dramaturgia estão ligadas às questões de ordem pública, o que obriga à montagem à utilização de diversos traços épicos. Digo exaltação “aparente” porque a personagem José representa uma significativa parcela dos trabalhadores, que se confundem com as perversas manobras do sistema capitalista recorrentes de um ciclo viciante-estruturante de manutenção da alienação. Não é difícil identificar-se com seus dilemas, pelo contrário. Nem deixar de reconhecer que a participação política também

envolve decisões pessoais e responsabilidade moral, ainda que não possa ser resumida a elas, na medida em que se realiza como processo de aprendizagem e trabalho coletivo.

Os lugares encenados na peça revelam uma proposta formal do Grupo. São frutos de escolhas feitas, minuciosamente, pelos operários-atores e colaboradores, a partir de estudos e práticas teatrais. O fato destes ambientes não serem, exclusivamente, de âmbito privado (drama), sua própria variedade em espaços-tempos diversos, indica o desejo por uma discussão pública acerca dos assuntos postos em cena. A montagem descontínua, que chega a fazer uso da cinematográfica “montagem paralela, surge da necessidade de acompanhar as cenas em lugares diversos, mas também como recurso narrativo exposto. A casa de José poderia sugerir a ideia do campo privado, no entanto algumas das situações vividas neste ambiente são de ordem social, e chegam a ser interrompidas pela justaposição de outra ação dramática (na fábrica), o que quebra com a dinâmica do confinamento. Outro elemento que cria ruídos na composição do núcleo familiar (matriz urbana) são os familiares do interior hospedados na casa, e seus conflitos.

Com momentos de drama analítico “em que a ação nada é senão a própria análise dos personagens e de sua situação” (ROSENFELD, 2018, p. 85). A justaposição de planos de ação dramática diversos é a técnica épica preponderante em *Pesadelo*.

A utilização da iluminação cênica como parte da encenação, ou incorporada ao jogo como mais um interlocutor, também colabora na produção de uma atitude épica, permitindo uma observação estranhada. A iluminação, ao recortar a ação e direcionar o olhar do espectador, sem criar ilusão, ou sem esconder outras informações contidas nos demais planos de ação, sobrepõe fatores a serem correlacionados.

3.5.2 *Paralelismos e suspensões do realismo*

O uso de paralelismo, de cenas simultâneas, destaca-se em *Pesadelo*, como uma ferramenta cênica que vai se estabelecendo ao longo da peça. Desde o prólogo há indícios dessa descentralização da ação dramática, que abre mão de um único plano, para sugerir diferentes pontos de atenção e a justaposição dos planos de ação dramática. Então, ao assimilar o jogo de cena, o espectador sente-se provocado a permanecer ativo até o fim da peça.

A independência dos planos, proposta cenicamente não apenas pela luz, mas também pela sonoridade, tende a favorecer a dramaturgia e a encenação à medida que cria visualmente uma diferenciação entre eles, viabilizando e estranhando o jogo dramático.

No primeiro plano está a casa de José sobre tabladados, como uma extensão do palco. Posicionado bem próximo ao público cria uma certa intimidade espacial, por seu viés mais intimista. Em oposição ao ambiente da casa está a fábrica, ocupando toda a extensão do terceiro plano. Espacialmente, pode indicar uma ideia de oposição entre José e seus pares, materializando assim a distância entre coro e corifeu. A região do fundo do palco pode sugerir, também, a base de um triângulo, se observada da plateia. Remete aos alicerces de uma pirâmide social. O segundo plano configura-se como uma região “curinga”, ou seja, acolhe as cenas que não ocorrem nem na fábrica, nem na casa, que acontecem nesta área do palco.

A encenação é concebida a partir de um jogo didático entre esses três planos. As cenas desenvolvem-se com base em premissas convencionadas pelos atores nas primeiras cenas da peça. Não há intenção de criar dificuldades para o espectador compreender os fatos, pelo contrário, ele é convidado a verificar as contradições das tramas.

Algumas delas referem-se diretamente à personagem José, remetendo a vários de seus pesadelos¹²². Um exemplo: quando ele adormece sobre a mesa de sua casa e “sonha” com duas ações em paralelo, vemos de um lado seu chefe e o dono da fábrica, e do outro a Comissão de Fábrica. Outro exemplo, ainda relacionado à figura de José, liga-se aos fatos que ocorrem na fábrica enquanto o protagonista está em casa. Ambas as situações indicam um limiar entre ficção e realidade, ou entre “pesadelo” e “vida real”.

Observamos, assim, que no mesmo movimento em que o espetáculo se vê obrigado a abrir as linhas de ação, será levado também a interromper a continuidade da ficção, o que o leva à suspensão do realismo do conjunto e mesmo ao uso de elementos deliberadamente “irreais”. Essa dinâmica híbrida também aparece no nível da linguagem. Os diálogos de *Pesadelo* foram criados nos ensaios por operários-atores e agregados, conforme visto anteriormente, a partir de improvisos e frequentes trabalhos de mesa, onde estudavam minuciosamente as situações e as palavras utilizadas.

¹²² A ideia de José vivenciar vários pesadelos foi uma indicação de Tin durante uma de nossas conversas por telefone.

A informalidade estilística das falas foi uma escolha do Grupo. Algumas fontes de pesquisa utilizadas pelo Forja foram entrevistas de operários transcritas no livro *Peões do Grande ABC* (já citado), combinadas com a observação de trabalhadores no seu dia a dia.

Apesar dessa tendência ao realismo, alguns diálogos acontecem de maneira entrecortada ou interligados durante as cenas paralelas. Em um dos casos, por exemplo, uma personagem em diálogo com outra responde para uma terceira em outro lugar, sem que isso chegue a instaurar uma ruptura da lógica realista geral. O elemento épico é usado para a conexão entre a cena particular e o problema geral. Outro exemplo: duas cenas espacialmente opostas abordando a mesma temática, envolvem personagens e interesses opostos, cada uma em uma região cênica diferente: seu paralelismo é temático. E também há outra forma de paralelismo, desta vez ligada ao desmonte da unidade de tempo - presente e passado da mesma personagem são encenados, para que se contextualizem os conflitos encenados.

Quanto à presença de monólogos, que por si só já estranham o realismo de tipo naturalista, eles integram a dramaturgia e são sempre praticados de forma “relacional”. Os textos contêm expressiva carga emocional na construção de seus discursos. Por outro lado, a sequência na qual estão dispostos tem a função de dirigir a leitura do espectador para uma interpretação crítica do conteúdo, mais do que submergir no drama apresentado diretamente pelo tema.

No diálogo-monólogo com as coisas aplicam-se as características apontadas acima, realçadas pela especificidade das “coisas” em questão. Existem “conversas” com as máquinas da fábrica e com a caixinha de Júlio. A relação com as máquinas, as quais afetivamente receberam nomes e qualidades humanas, reforça um precioso tema de *Pesadelo*: a coisificação do trabalhador. A conversa do homem e da mulher com as máquinas é dos pontos de maior complexidade dramaturgica, por desmistifica parte dos paradigmas do mundo do trabalho, entre os quais a idealização da ação produtiva.¹²³

A caixinha, assim como as máquinas da fábrica, ganha vida. A maneira como Júlio mostra cuidar dela, sempre a segurando como um bebê, revela que há algo de especial e de problemático com o objeto. As conversas na aparente lógica da loucura incitam a desalienação, resultado que parece repetir-se na cena com as máquinas. Sugerem uma alienação da alienação.

¹²³ Talvez o aspecto de maior relevância esteja ligado “a mais valia” porque é, justamente, o ponto invisibilizado, imaterial, impalpável. Como “a força de trabalho” dos trabalhadores nos processos de produção da mercadoria.

3.5.3 *Objetos simbólicos e sujeitos corais*

Os objetos quando inseridos na cena ganham novos sentidos, mesmo que seja o de reforçar sua própria função na realidade. Algumas especulações são possíveis para investigar as razões que determinam a escolha de um objeto cênico: de qual material é feito? Onde e como é utilizado? Qual foi seu processo de fabricação como mercadoria? Muitas abordagens seriam possíveis para cercar este assunto, no entanto, qualquer que seja o caminho escolhido, a dominante é que o espetáculo conta também, entre seus traços épicos, com a estratégia de ressignificação da “coisa”, ou do objeto.

Assim como o leitor atual terá que reconhecer a estrutura social em questão e decifrar quais signos compõem suas narrativas, os integrantes do Forja fizeram uso de elementos materiais da cena que substituíram as palavras. Destaco algumas escolhas cênicas utilizadas em *Pesadelo*, pela relevância para uma dramaturgia não verbal, são elas: o robô e a cobra do pesadelo de José; a carteira de trabalho da cena do candomblé; a caixinha de Júlio e a ferramenta em punho no ato final.

O robô desloca-se por uma traquitana, como um efeito especial, por toda extensão do palco durante a cena do pesadelo de José. O boneco representa a robotização das fábricas, o processo de modernização dos meios de produção, por conseguinte uma das causas das demissões em massa. Ele se associa com outros signos utilizados na cena: a assombração, o demônio e a cobra. Todos esses elementos compõem os fantasmas que atordoam os pensamentos de José, enquanto permanece aprisionado em sua culpa pelas dispensas dos operários.

A cobra é um símbolo de traição tradicionalmente reconhecido, mesmo para aqueles que não se consideram religiosos. A serpente ou a cobra morde com veneno, sua movimentação sugere intenções ardilosas e sorrateiras, tornando-a um animal tenebroso.

A presença de elementos fantasiosos também colabora para um possível distanciamento crítico de quem assiste à peça. Ela gera, pelo choque contra o realismo dominante, um misto de humor em tom farsesco e de terror, de efeitos grotescos. O demônio, a assombração e a cobra mostram-se como signos sociais que traduzem simbolicamente a opinião do Grupo.

A cena do candomblé em si também se abre a dimensões épicas variadas, sugerindo conexões com a história do trabalho escravista no país. Na peça é um ritual repleto de simbologias. O que moveu José até o terreiro, porém, se ligava a um objeto muito caro ao trabalhador: a carteira de trabalho. Nos anos de chumbo a carteira de trabalho era o passaporte da dignidade, sem ele o cidadão era considerado marginal. O Forja encontrou na carteira profissional o símbolo central de *Pesadelo*. Pede-se e recebe-se a benção. A saída pela religião, ou a tentativa de superação da crise pela religião, parece não ter tido sucesso. José foi despedido como os demais operários.

A caixinha de Júlio existe pelo segredo que há nela. O cuidado de Júlio ao manuseá-la revela que há algo de especial, mas o quê? Ele carrega a caixinha para todos os lugares, como se carregasse a tortura sofrida pela morte do fazendeiro em todos os minutos do seu dia. A caixinha mostra-se como a materialização da injustiça vivida, no caso imposta por uma questão fundiária. Nos roteiros iniciais a caixinha estava presente, porém, a rigor, não há sinais objetivos de sua função. Em sua opacidade, acabou por se tornar um símbolo não alegórico, de difícil interpretação. Para o grupo foi entendida sempre como uma materialização da opressão ou do opressor, mas cabe ao público produzir o sentido que não é dado.

Na cena final há um grande ato dos trabalhadores. Eles têm a ferramenta em punho, marcando a presença de um levante popular. Os operários na fábrica desligam as máquinas e as ferramentas usadas no dia a dia transformam-se em armas. O mesmo instrumento de trabalho que move a máquina do capital, ergue-se contra o opressor. A mesma força de trabalho que produz a mercadoria, volta-se para as lutas. O sentido da ferramenta em punho parece ser a síntese de como escapar do *pesadelo* de ser e estar trabalhador.

Com a ferramenta, inverte-se a lógica dos objetos opressivos na peça. Já não são as pessoas os dominados pelas coisas. Há uma possibilidade de ação humana, talvez não sejamos apenas objetos. É na retomada de nossa humanidade pela luta política que a coisificação pode ser suspensa. E isso não será feito individualmente, terá que ser uma ação para além do drama.

A presença do coro de trabalhadores no espetáculo aparece, assim, como o maior e o mais clássico dos recursos épicos, não por acaso tantas vezes utilizado pela tradição do teatro político, que vai resgatá-lo dos corais festivos do passado. O uso do coro e eventualmente do corifeu permeia todas as intenções dramatúrgicas do espetáculo e reforça um sentido coletivo

que não é apenas “estético”. Sobrepostas às marcações espaciais, surgem no palco as coreografias gestuais dos atores do Forja. Por sua coralização, que diz respeito a sua própria condição de trabalhadores que se tornaram artistas, eles convidam o público a atuar além da ficção da cena.

4. CAPÍTULO III – Da invenção cênica às imagens do espetáculo

O processo de invenção cênica de *Pesadelo*, com tudo o que diz respeito à composição do espetáculo, não foi uma etapa isolada dentro do processo criativo. Não há um começo ou um término do trabalho da cena que possam ser considerados delimitadores absolutos e indiscutíveis, talvez nem haja razão para isso. No entanto, ao analisarmos os documentos que registraram o dia a dia da criação de *Pesadelo*, é possível reconhecer que algumas prioridades se modificaram à medida que o processo avançava.

Durante a escrita da dramaturgia, os operários-atores já haviam improvisado e experimentado algumas das situações que mais tarde vão compor o espetáculo. Seria, portanto, equivocado considerar que a materialização das cenas se deu somente após o encerramento da fase de construção dramática. Os integrantes que participaram desta etapa traziam propostas de roteiros, alguns deles continham diálogos desenvolvidos, outros apresentavam apenas a situação a ser improvisada ou discutida.¹²⁴ Independentemente do formato, todas as ideias trazidas para o coletivo eram muito bem-vindas: a partir dessa troca debatiam e escolhiam o que seria improvisado ou reescrito em cima de questões examinadas na prática. A partilha e a escuta das sugestões eram uma dinâmica constante desde a fase inicial do trabalho, e teve papel fundamental no processo de criação de cenas. É neste momento que os laços de confiança se estabelecem e os alicerces das relações entre os integrantes do Grupo tendem a se firmar. Pela aceitação das sugestões de todos se constrói um espaço onde há reconhecimento e acolhimento das inseguranças, dificuldades, incertezas, e também das habilidades, desejos, expertises, entre outros aspectos de uma criação artística. A tentativa de gerar um ambiente com essa característica solidária já é capaz de criar um chão fértil para a criação.

Não deveria ser nada fácil para os operários-atores colocarem suas opiniões sem certa apreensão em relação ao julgamento dos outros. O contexto político e social não convidava ao exercício da convivência e da auto-exposição, pelo contrário, o “clima” fora da sala de ensaio era regido pelo medo. Os espaços para o exercício da fala ou de formulações de pensamento crítico eram raros e marginais. A carga horária excessiva de trabalho nas fábricas pesava e

¹²⁴ No processo de escrita considerado coletivo, alguns integrantes mostravam-se mais participativos, dentre eles estavam: Célia da Costa, Isilda Françoso, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Sônia Usinska, Eduardo Ribeiro, José Massayuki, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Tin Urbinatti, Áurea Ianni e Laura Cano.

intimidava o trabalhador, restringindo sua rotina diária ao esforço da sobrevivência: dormir para aguentar trabalhar.

Mesmo na contramão de uma maré opressora, parte dos trabalhadores se fortaleceu com a presença das atividades pedagógicas e culturais emergentes nos bairros, algumas delas oferecidas pelos muitos sindicatos, dentre esses o dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. A vontade de participação e da experiência do fazer, de mobilizar algo que pudesse gerar mudança, impulsionava a filiação de operários no Sindicato e no Partido dos Trabalhadores, assim como o interesse em ações existentes nestas instituições, como fazer teatro, por exemplo. Tal fato marcou esta fase do processo criativo: o ingresso de novos integrantes no Grupo Forja.

Outro fator que também demarcou este período foi a reorganização do tempo do ensaio, de modo a privilegiar o trabalho de ator. Era visível o esforço dos integrantes em estabelecer uma prática de atuação constante na rotina dos encontros. Nos *cadernos* de ensaios escritos pela ex-atriz Célia da Costa é evidente que a cada semana algo de novo acontecia nessa área, que remexia novamente os combinados do grupo.

A sistematização da rotina coletiva do Forja escapava a qualquer tentativa de rigidez, o que não é incomum em coletivos engajados e militantes, movidos pela prontidão necessária às tarefas de luta. As demandas inesperadas exigiam quase sempre ações imediatas que podiam deslocar o foco da criação teatral. No relato de Célia há uma passagem que menciona a previsão da estreia de *Pesadelo* para julho, o que na realidade aconteceu em outubro.¹²⁵ De qualquer modo, alguns procedimentos, apesar das variáveis, mostraram-se recorrentes e permitiram a visualização de uma matriz organizativa dos ensaios durante a construção das cenas.

O dia oficial de ensaio no Forja, como já mencionado, era o domingo, no período das 14h às 19h. Numa fase de composição cênica, os ensaios aconteciam da seguinte forma: na primeira parte liam a peça com trocas de papéis no elenco, e na segunda vivenciavam o trabalho prático de “preparação de ator” que incluía o aquecimento, o trabalho vocal e os jogos de interpretação.¹²⁶ A condução da parte prática acontecia de forma alternada: a cada domingo um integrante assumia essa função.

¹²⁵ Informação extraída do relato do dia 25/04/82 (domingo).

¹²⁶ Expressão extraída do relato do dia 21/04/82 (feriado de Tiradentes).

Tin Urbinatti foi coordenador geral do processo criativo de *Pesadelo*, assim como de outras peças do Forja, e o responsável pela sugestão das primeiras ferramentas técnicas ligadas ao ofício do ator. A prática de ensaios vivenciada pelo Grupo estava, assim, diretamente relacionada com o percurso trilhado por Tin em suas experiências como ator e diretor. Conhecimento que generosamente compartilhou com os demais integrantes do coletivo, incentivando-os e provocando-os a uma atitude ativa de criação, para que todos pudessem transformar o aprendizado à sua maneira.

4.1 Tin Urbinatti e o Grupo de Teatro da Ciências Sociais da USP

Urbinatti ingressou no curso de Ciências Sociais da USP em 1972 e no mesmo ano ajudou a fundar o grupo de teatro do departamento. Adquiriu experiência teatral com a direção de peças que driblaram a Censura Federal por acontecerem dentro da Universidade, como “*À prova de fogo*”, de Consuelo de Castro e *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho. Naquela ocasião, a repressão acontecia de forma indireta aos estudantes, o que ainda possibilitava certa liberdade na escolha dos temas das peças e viabilizava um espaço de fruição cultural, de conhecimento crítico acerca da realidade política e social do país (CARBONE; COSME, 2019).

Apesar da aparente proteção dentro dos campi universitários, sabiam que suas atividades eram vigiadas. Precisavam ter cautela e desenvolver estratégias para teatralizar conteúdos que contribuíssem à luta popular. Foi dessa forma que cada grupo universitário encontrou sua maneira de atuação pública.

O teatro estudantil dos anos 1970 ainda estava muito influenciado pelas experiências dos anos anteriores, que envolviam as disputas de algumas tendências políticas de esquerda. No início da década de sessenta o Movimento Estudantil trazia como pauta a Reforma Universitária, buscando a democratização das universidades, ampliação de vagas e recursos. A União Nacional dos Estudantes viabilizou a atuação dos Centros Populares de Cultura (BERLINCK, 1984) espalhados em algumas cidades do país, como: Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Niterói e Rio de Janeiro, São Paulo e Santo André. Só na Guanabara havia sete CPCs, formados em faculdades e sindicatos. O CPC da UNE produzia peças, músicas e cartazes para os CPCs estaduais. A

prova do potencial combativo desta experiência foi sua extinção nos primeiros dias de abril, quando a sede da UNE foi incendiada e todos os CPCs fechados.

A retomada da cena política universitária depois do golpe ganhou repercussão com os trabalhos do Grupo de Teatro da Universidade Católica, o TUCA, em 1965, e o Teatro dos Universitários de São Paulo em 1966.¹²⁷ O Teatro Novo do Conjunto Residencial da USP (1968) também marcou o movimento dos anos 1970, com sua presença combativa. Segundo Wojciech Andrzej Kulesza (ALMEIDA; GARCIA, 2018), integrante e um dos fundadores do grupo, o coletivo era formado por moradores do Conjunto Residencial da USP (CRUSP).¹²⁸ Essas experiências rememoradas foram interrompidas em sua dimensão política após a intervenção do AI-5 em 1968. Todos os grupos de teatro universitário da USP, no início da década de setenta, precisaram se reorganizar. A pesquisa do jornalista, Eduardo Campos Lima sintetiza a questão:

Os diferentes coletivos de teatro da USP funcionaram como instância para criação artística, formação política e militância, sofrendo as limitações impostas pela repressão e acompanhando, muitas vezes, o movimento histórico da esquerda rumo a diferentes frentes de atuação na sociedade (LIMA, 2009, p. 51).

O Grupo de Teatro da Ciências Sociais foi um dos coletivos que compôs esse cenário de mobilização cultural dos estudantes, mas diferentemente de alguns outros grupos, como o da Medicina, da Politécnica, do Direito e da Escola de Engenharia de São Carlos, não há bibliografias abordando sua trajetória. Tin Urbinatti dedicou-se à escrita da história do Grupo de Teatro da Ciências Sociais e o livro que está em fase de publicação e será intitulado: *Teatro*

¹²⁷ O grupo do TUCA estava ligado à JUC – Juventude Universitária Católica e a AP – Ação Popular. Contou com colaboradores como Roberto Freire, Silney Siqueira e Elza Lobo, e se celebrou com a montagem de *Morte e vida Severina*, musicada por Chico Buarque. Há um resumo na página do grupo <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/grupo-tuca-e-sua-historia.html>. A iniciativa do TUSP partiu de um grupo de alunos da Faculdade de Filosofia e da Faculdade de Arquitetura da USP. Escolheram pesquisar as obras do dramaturgo e encenador Bertolt Brecht (2005). A primeira montagem foi o texto *A Exceção e a Regra* com direção de Paulo José, ator do Teatro de Arena. Combinação que diz por si mesma sua potência: um grupo de jovens engajados, uma condução teatral experiente e um texto épico escrito com esta finalidade. Além disso, foram ao encontro de um público específico para este trabalho: os operários. Deslocaram as apresentações para os sindicatos e associações de bairro, opção de circulação que arrematou a função social da peça. Sobre o TUSP: https://www.usp.br/tusp/?page_id=9

Outra referência sobre o tema está no vídeo: *Memórias da Batalha da Maria Antônia*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QvGJ-HQPEvg&ab_channel=CanalUSP.

¹²⁸ A movimentação que repercutiu na fundação do Teatro Novo começou com um grupo de estudos de teatro no segundo semestre de 1967, no CRUSP. Dois argentinos recém-chegados na moradia estudantil, alunos de graduação em Artes Cênicas, propuseram uma oficina de formação de atores. A partir disso iniciou-se a produção de espetáculos, Miguel Angel Fernandez assumiu a função de diretor e seu compatriota, Luiz González, a de produtor e contrarregista. A pesquisa do coletivo enveredou-se para o Teatro do Absurdo por meio das peças de Fernando Arrabal e Eugène Ionesco.

sob fogo cruzado – A História do Grupo de Teatro da Ciências Sociais (Informação pessoal).

129

Segundo Urbinatti, os integrantes do grupo eram identificados por apelidos, assim como a maioria dos estudantes e militantes da época, por causa da repressão. Pelo mesmo motivo, também não havia programa de peças, não era prudente gerar registros. Estes fatores dificultam nomearmos quem participou do coletivo da Sociais naquela ocasião, salvo uma exceção: Áurea Ianni que depois integrará o Forja.

Apesar de se encontrarem nas aulas da graduação diariamente, eles tinham uma ou duas reuniões por semana dedicadas ao grupo, que aconteciam aos finais de semana. Pesquisavam maneiras de transpor os estudos teóricos do realismo crítico apreendidos no curso para o fazer teatral. Buscavam como público-alvo os estudantes, ao menos era visando esta categoria que pensavam suas obras.

Tin contribuía com sua experiência do teatro profissional, algumas delas adquiridas nos ensaios da peça *Castro Alves pede passagem*, de Gianfrancesco Guarnieri (Informação pessoal)¹²⁹. Integrou também os elencos das peças *A viagem*, de Celso Nunes (1972) (ITAU CULTURAL, 2017a) e *Ricardo III*, de Antunes Filho (1975) (ITAU CULTURAL, 2017b).

Sendo o único integrante com esse conhecimento específico, tornou-se o responsável pela condução dos treinamentos vocais, corporais, de interpretação e improvisação. Os encontros eram divididos em duas partes, uma delas dedicada à prática e a outra para os estudos políticos e históricos ligados ao texto que desejavam encenar, e muitas vezes a troca de conhecimento acontecia por meio de seminários. Quanto à escrita dramaturgica, isto sim era um desafio para todos os integrantes. Por este motivo optaram por encenar textos de autores em quem confiavam política e esteticamente.

O primeiro autor montado pelo grupo foi Dias Gomes, a peça escolhida foi *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*. A adaptação do texto, que tratava da questão da censura, estreou em março de 1973, mas com o anúncio da morte do estudante Alexandre Vannucchi Leme foi preciso suspender por meses as apresentações. Todos os centros acadêmicos da USP paralisaram suas atividades como forma de protesto e luto pelo seu assassinato.

O segundo trabalho do grupo discutia a função do artista por meio da colagem de alguns textos de poetas. Chamava-se: *Morreu o poeta?* O terceiro trabalho foi uma esquete

¹²⁹ As informações foram concedidas em entrevista a esta pesquisa em 18/05/2021. Outra fonte para o tema é a entrevista à editora Temporal em 21 de março de 2019 (TEMPORAL EDITORA, 2019).

¹³⁰ Informação coletada em entrevista à pesquisa, 18/05/21.

intitulada *Eu sei quem roubou as urnas*, feita em resposta às urnas roubadas durante as eleições da 1ª diretoria do Diretório Central dos Estudantes. Eles utilizavam como recurso cênico a caricatura das tendências políticas em disputa, o que gerava humor e identificação do público, ao reconhecerem como atual a situação encenada. O próximo trabalho também foi uma esquete, que desta vez misturava poemas com notícias de jornais. Chamava-se *O pagamento*.

O quinto trabalho, *Contrato de riso*, era uma sátira aos contratos de risco assinado pelo presidente e general Ernesto Geisel, que permitiam a exploração do petróleo por empresas privadas em concorrência com a Petrobrás (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1988; FOLHA DE SÃO PAULO, 1995). A peça foi apresentada nos Barracões da Ciências Sociais e mais uma vez a estreia do grupo foi surpreendida pelo anúncio de um crime da ditadura. Desta vez não adiaram a apresentação, a estreia antecedeu a assembleia que discutiu as ações em resposta ao anúncio da morte do jornalista Vladimir Herzog, em outubro de 1975.

Em 1976, estrearam dois textos inéditos, ambos censurados pela ditadura. Como a pesquisa teatral do grupo buscava o público de estudantes e pretendia auxiliar na luta do movimento estudantil, eles ficaram sabendo de um texto escrito pela militante e aluna da Ciências Sociais, Consuelo de Castro, chamado *À prova de fogo*¹³¹. A dramaturgia antecipava o confronto entre os estudantes da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e da Universidade Presbiteriana Mackenzie conhecido como Batalha da Maria Antônia, ocorrido em 02 de outubro de 1968. Castro conta em entrevista:

Em 1968, que foi quando eu escrevi a peça. Eu escrevi a peça antes da invasão da Filosofia, foi quase que uma premonição. O terceiro ato eu escrevi lá no Centro Acadêmico. No Centro Acadêmico tinha uma saletinha, eu escrevi lá, à mão, depois – eu morava em frente – então eu vinha de madrugada e passava a limpo na máquina de escrever. Eu usei até estêncil do próprio DCE, eu usava para “meus serviços pessoais” o estêncil do DCE (CASTRO, 2006, p. 13).

Ela participou ativamente do movimento estudantil durante a retomada do TUSP e de ações teatrais consequentes voltadas à luta contra o regime. Autorizou o grupo da Sociais a

¹³¹ A peça escrita em 1968 é intitulada *A prova de fogo*, em 1974 o mesmo texto é premiado em 1974, pelo Serviço Nacional do Teatro, com o título *A Invasão dos Bárbaros*. A primeira montagem profissional do texto aconteceu em 1993, por Aimar Labaki.

encenar sua peça e entregou a eles, também, o texto do Vianinha, *Papa Highirte*¹³². As duas dramaturgias foram escritas e censuradas em 1968 e a única forma de encenação seria a clandestina. O Grupo de Teatro da Ciências Sociais não teve dúvidas e assumiu o risco das montagens. Numa entrevista, Tin explica sobre o assunto do texto:

A peça da Consuelo é sobre a ocupação do prédio da Maria Antônia e a tentativa de montar um curso piloto de Humanas. Essa era a ideia: fazer um plano curricular de uma universidade voltada para os interesses populares (URBINATTI, 2018, p. 71).

O Grupo utilizou o prédio que estava em obras, na cidade universitária, onde atualmente é a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Como a reforma estava paralisada, foi possível realizar o espetáculo nessas estruturas. A adaptação do espaço, iluminação, deslocamento do público, todas as situações necessárias para desenvolver a peça quase se configuraram como um espetáculo à parte, até os refletores emprestados da Escola de Comunicação e Artes renderam história.¹³³

A peça tinha muitas personagens, e a montagem aconteceu em parceria com o Grupo de Teatro da Biologia. Urbinatti tinha feito uma direção para eles e como já havia esta aproximação, os grupos se juntaram para a empreitada. Ficaram em cartaz de março a maio, com apresentações às sextas, sábados e domingos.

No segundo semestre de 1976 dedicaram-se à montagem de *Papa Highirte*. A peça estreou em agosto, as temporadas aconteceram no auditório da Ciências Sociais, nos Barracões que abrigaram o curso no período da reforma: a primeira nos meses de agosto e setembro, e a outra, de novembro a dezembro.

Em seguida, Tin foi convidado para ajudar na criação do Grupo de Teatro da União Estadual dos Estudantes, que estava se reorganizando como entidade e os integrantes do GTCS juntaram-se nesta causa. Montaram a peça *A UNE somos nós, nossa força, nossa voz*, com o objetivo de agitar a reconstrução da União Nacional dos Estudantes. Apresentaram na Pontifícia Universidade Católica e na USP, depois em Salvador no ano de 1979. A

¹³² *Papa Highirte* “conta a história de um ditador latino-americano no exílio. O centro de ação é o ditador destituído em elucubrações pela sua volta ao poder.” Trecho retirado da página do ator Sérgio Britto, um dos atores da montagem realizada em 1979 com direção de Nelson Xavier (BRITO, 1979).

¹³³ Recomendo a leitura da entrevista na revista ASPAS para conhecimento desta narrativa, o relato do dia que a autora do texto assistiu à apresentação é muito divertido. Segundo Tin, no livro que será publicado contando a história do Grupo da Ciências Sociais de sua autoria, estes fatos estarão presentes.

apresentação aconteceu na Assembleia que reconstituiu a União Nacional dos Estudantes para uma plateia com cerca de dois mil estudantes (Informação pessoal).¹³⁴

Há semelhança entre a produção teatral do Grupo de Teatro da Ciências Sociais e do Grupo de Teatro Forja. Uma das premissas em comum poderia estar refletida na expressão usada por Tin em suas entrevistas: “aprender fazendo”. O primeiro grupo pretendia auxiliar na luta estudantil, o segundo na luta dos trabalhadores metalúrgicos, acredito que em ambos os casos a motivação central, independente das tendências políticas predominantes entre seus integrantes, estava na prática de um teatro de cunho estritamente popular.

Verificar que a nossa história não nos foi contada na sua completude, conferir por meio de novas narrativas que há muitas descobertas a serem feitas, instiga-nos a pesquisar, mesmo que a passos curtos, a outra face dos fatos. Histórias que, por razões evidentes, não são publicamente conhecidas.

4.2 O Forja e o método de ator de Eugênio Kusnet

Em sua trajetória de teatro estudantil e profissional, Tin Urbinatti teve contato com diferentes métodos de trabalho. Um deles, que acabou sendo importante para a história do Forja, foi também um dos mais influentes na década de 1960 e 1970, e não apenas no teatro politizado. O método de atuação proposto por Eugênio Kusnet era uma releitura da prática e dos conceitos centrais de Stanislavski, e fazia um diálogo com os experimentos “laboratoriais” que aquela geração praticava, a partir da experiência de difundida por Augusto Boal no Teatro de Arena, que também se originava de uma releitura de Stanislavski. Tin Urbinatti foi um dos muitos jovens que teve acesso aos ensinamentos de Kusnet, e replicou este aprendizado nos coletivos por onde passou, em especial o GTCS e o Forja.

Eugênio Chamanski Kuznetsov, ator de origem russa, chegou ao Brasil em 1926, com 28 anos de idade. Até conhecer Zbigniew M. Ziembinski¹³⁵, que o convidou para integrar seu espetáculo em 1951, no Teatro Brasileiro de Comédia, ele trabalhou como comerciante. A partir disso esteve no teatro até sua morte, em 1975. Integrou o Teatro de Arena, em 1958, depois, o Teatro Oficina, em 1960. No Oficina permaneceu por sete anos e após este período

¹³⁴ As informações foram adquiridas por meio de entrevista para esta pesquisa, dia 18/05/2021.

¹³⁵ Zbigniew M. Ziembinski, nascido na Polônia em 1908, chega ao Brasil em 1941. Ator e diretor teatral, exerceu grande influência na produção teatral brasileira com sua maneira de trabalhar.

voltou para Rússia, em busca de conteúdos que complementassem sua pesquisa como professor.

Não foi apenas o método difundido por Kusnet que reverberou entre os atores e atrizes daquela ocasião. Seu comprometimento com o trabalho de ator, conforme relatos de seus parceiros de função, mostrava-se também como parte do aprendizado. A forma como construía a sua prática no dia a dia, a dimensão ética de seu trabalho, era parte de suas lições. Durante sua passagem pelo Oficina instaurou um espaço de formação nas manhãs, que antecedia o horário de ensaio do grupo, conhecido como “Curso de Eugênio Kusnet” (PIACENTINI, 2012a). O ator e pesquisador, Ney Piacentini trata do assunto em sua tese de mestrado:

Em um ambiente informal, instituiu-se um laboratório, em que era permitido que uns assistissem às sessões de seus colegas, criando um processo de aprendizado, de troca, que se baseava na prática criativa, no exercício da matéria cênica – um funcionamento livre, se comparado aos padrões das escolas de teatro da época. Não havia disciplinas, ou treinamentos técnicos – físico ou vocal – mas sim ensaios e uma abordagem direta da matéria criativa (PIACENTINI, 2012b, p. 36).

Kusnet dedicou-se a publicar seus estudos com o compromisso e interesse de professor. Foram três livros: *Iniciação à Arte Dramática* (1968), *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* (1971) e *Ação e Método* (1975). A primeira publicação foi utilizada por Tin nos ensaios do Grupo de Teatro Forja, mas ainda em formato de apostila. No caderno de ensaio da ex-atriz do Forja, Célia da Costa, há uma referência ao texto: “12 lições de teatro, de Eugênio Kusnet”¹³⁶. Urbinatti frequentou o Curso de Kusnet e foi seu assistente em um trabalho realizado na antiga União Cultural Brasil-União Soviética (desde 1997 renomeada União Cultural pela Amizade dos Povos).

A base do Curso dava-se da seguinte forma: Kusnet debatia com os atores e atrizes sobre conceitos como “Circunstâncias Propostas”, o “Monólogo Interior”, a “Vontade” e “Contra-Vontade”, “entre outros elementos emprestados da gramática stanislavskiana.” (PIACENTINI, 2012b, p. 4).

¹³⁶ Informação extraída do *caderno de ensaio* da ex-atriz do Forja, Célia da Costa, dia 21/04/1982 (feriado de Tiradentes). Não localizei nenhum outro registro com esta nomenclatura para os textos do Kusnet, pode ter sido um erro no registro, ou o material foi se modificando até os moldes da publicação, na qual há o registro de 10 aulas.

É possível reconhecer muitos dos procedimentos difundidos por Kusnet no trabalho do Forja. Em *Iniciação à Arte Dramática*, os conceitos e exercícios são descritos de forma didática e é muito provável que a versão da apostila usada por eles tivesse uma redação próxima ao do livro publicado.

O livro é dividido em capítulos e cada um deles corresponde a uma aula, num total de dez aulas. Na primeira aula já é possível observar um dos motes de criação do Forja, que foi uma das hipóteses apresentada por Stanislavski e precursora de sua pesquisa: “estudar os processos naturais que regem a ação na vida real para depois transpor isso para o trabalho de teatro” (KUSNET, 1968, p. 24).

Sábato Magaldi, em sua crítica à peça *Pesadelo*, afirma:

Não se está diante de um elenco profissional, que reclamaria domínio técnico de outra natureza. Os intérpretes atuam com a sua vivência da realidade examinada, o que sublinha a aproximação sincera das personagens. A maior qualidade do desempenho se encontra na verdade que todos transmitem, à margem de qualquer artifício. Esse é um autêntico teatro amador, na melhor acepção do termo (URBINATTI, 2011, p. 45).

Octavio Ianni em seu texto, *Um pesadelo a diversas vozes*, publicado no livro do Tin, diz: “(...) enquanto proposta de arte operária, a peça avança bastante no sentido de buscar a lição de estética que a classe operária pode retirar da própria vida e trabalho” (URBINATTI, 2011, p. 9).

Os excertos acima demonstram que o fato de os operários-atores serem os próprios operários na realidade gerou uma qualidade específica na intenção dos personagens. Não apenas ligada à veracidade da representação, diante da ideia de representarem a si mesmos (o que em certa medida é inegável), mas sobretudo pelo pertencimento e apropriação do lugar de fala, das vozes mencionadas por Ianni. Mas havia ali, também, uma consciência técnica praticada e desenvolvida, para além de qualquer ingenuidade intuitiva.

Eduardo Moreira, ex-ator do Forja, relembra uma das orientações de Tin:

Quando vocês andarem por aí levem um papel e uma caneta, sempre deixa onde você estiver ou no bolso. Pintou uma ideia, aconteceu um fato, anota aí. E foi isso. Eu estava trabalhando, era só risada, porque eu pegava papel higiênico primavera, um lado era de seda, era limpinho, eu lembro que já trouxe proposta naquilo ali. Eu estava com

aquilo na mão e de repente surgiu a ideia. Escrevia (Informação pessoal).¹³⁷

Também, comentou sobre o exercício de observação:

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 íamos discutir se era por aí mesmo (Informação pessoal).¹³⁸

Apesar de constar no caderno a indicação de estudo das lições de Kusnet durante o período de ensaio de *Pesadelo*, não significa que os procedimentos não estivessem sendo usados anteriormente. Talvez tenha sido um momento em que os integrantes tenham se debruçado de forma mais coletiva na leitura. De alguma forma, a prática do estudo estava sendo vivenciada nos ensaios, e parecia ecoar na qualidade do resultado, visível para quem assistia à peça.

No início da segunda aula, Kusnet resume aspectos importantes desenvolvidos na aula anterior. Um deles: “O trabalho de teatro é um trabalho de equipe. O ator, sendo um dos elementos da equipe, deve submeter a sua criação artística à coordenação do espetáculo pelo diretor” (KUSNET, 1968, p. 25). Este tópico exemplifica a forma de organização do Forja, inclusive era assim que Tin reconhecia sua função no Grupo, como coordenador geral.

Outro ponto recapitulado: “a hipótese de proceder de maneira inversa: estudar os processos que regem a ação na vida real para que, agindo dentro da lógica da vida, conseguir acreditar no que é irreal” (KUSNET, 1968, p. 25). Esta advertência de imediato pode parecer mais fácil de ser acessada pelos operários-atores, por razões já levantadas anteriormente: o fato de serem operários fora da ficção. Porém, nesta aula, Kusnet ao discutir o elemento da repetição comprova, por meio de um exercício teatral, que “agir dentro da lógica” é fundamental para gerar credibilidade na atuação. Fato que estende o desafio da interpretação para atores ou operários-atores. O automatismo ou a perda da espontaneidade pode ser uma armadilha até mais corriqueira para os operários-atores, uma vez que vivenciam a lógica diariamente. O que poderia fazer diferença numa situação como esta, ou em qualquer outra

¹³⁷ Fragmento da entrevista de Eduardo Moreira concedida a mim e ao pesquisador Márcio Castro, realizada em 18/02/2018.

¹³⁸ Idem.

variável, é a apropriação do que se quer falar. O entendimento do que se quer comunicar, para que, e para quem.

Um dos exercícios proposto no início do processo de *Pesadelo* foi: dar continuidade à história dos personagens da peça *Pensão Liberdade*. Kusnet indicava que: “os atores deveriam preocupar-se muito menos com a ação do momento do que com a ação anterior e posterior, porque a ação do momento se realiza automaticamente se o ator realmente exerce a ação contínua” (KUSNET, 1968, p. 35).

Os primeiros roteiros propostos pelos integrantes do Forja contemplavam esta proposta. Eles eram provocados a manter o exercício de continuidade, especulavam como poderia ser a vida das personagens considerando sua “lógica da vida”. Como resultado dessas especulações foi eleito como protagonista de *Pesadelo* o personagem José. Em *Pensão*, ele era um operário alienado das questões políticas, sem muita participação nas ações centrais da peça. Em *Pesadelo* tornou-se chefe de seção e destinado a um fim trágico.

Na terceira aula de Kusnet, o foco está no exercício de imaginar, de ver o que está ausente, de treinar a visualização das “Circunstâncias Propostas”. O professor explicava:

Em primeiro lugar, temos que analisar o assunto para compreendê-lo claramente. Isto significa: compreender as "Circunstâncias Propostas" e completá-las com a nossa imaginação. Quem é o personagem? Ele é jovem, velho, bonito, feio, inteligente, burro, rico, pobre?... Quem é a namorada? Como ela é? Em que pé estão suas relações? Quais são as suas intenções? O que é que ele escreve na carta? O que é que ele alega para marcar o encontro? (Se é que ele não usa absoluta franqueza). O que é que ele pretende na realidade?... Não esquecer o controle lógico desses detalhes. Sabendo que se trata de um exercício, não devemos esquecer que temos que transformar em "Ação" o resultado da análise das Circunstâncias Propostas, que acabamos de fazer (KUSNET, 1968, p. 50).

Os estudos coletivos faziam parte da rotina de encontros do Forja. Os encontros às vezes eram dedicados aos estudos teóricos, outras vezes ao estudo das propostas de roteiros que se desdobravam aos poucos em grandes rascunhos da dramaturgia. Ainda como parte do chamado estudo de mesa, faziam diversas leituras das cenas alternando os atores e atrizes nos papéis. O objetivo central desta prática, além de ajudar na compreensão do texto, estava na descoberta de novas intenções por quem fazia a leitura. Tudo era comentado ao fim da prática criando uma base mais sólida para o próximo ensaio.

Ney Piacentini retrata a prática teatral usada por Kusnet no Teatro Oficina durante o processo da peça, *Os Pequenos Burgueses*:

No primeiro momento, chamado de “objetivo”, a equipe debruçou-se sobre a análise, contextual, por um lado – circunscrevendo historicamente, socialmente e politicamente a obra de M. Gorki -, e, por outro, sobre a análise estrutural da obra – das cenas e dos personagens. José Celso relata que este primeiro movimento foi feito nos moldes do “trabalho de mesa”. O segundo – “subjetivo”, mais livre que o anterior, sem maiores rigores metodológicos, se pautou por experimentar as situações e personagens a partir do texto em “laboratórios” e improvisos que nem sempre guardavam relação direta com a obra. O terceiro – “objetivo/subjetivo”, de síntese – retomou o caminho da razão, como meio de transmitir as ideias do autor (PIANCENTI, 2012b, p. 40).

As etapas de trabalho praticadas pelo Oficina foram experimentadas pelos integrantes do Forja, evidentemente, sem a determinação profissional da equipe mencionada na citação.

Nas aulas seguintes, Kusnet desenvolve outros aspectos que envolvem o trabalho do ator que de maneira geral, estão relacionados às práticas do Forja: a visualização, a compreensão do sub-texto, da dialética entre a vontade e a contra-vontade, o tempo-ritmo, tudo isso ligado ao exercício constante do corpo, principal instrumento do ator.

4.3 Sobre os ensaios de Pesadelo

As características dos ensaios na fase posterior à leitura do texto completo, que ocorreu em abril de 1982, se modificaram em relação à primeira etapa do processo. Se antes o grupo manteve apenas os integrantes que já estavam no coletivo, com vistas a uma concentração e dinamização da escrita dramaturgical, agora vivenciava o oposto disso. Instaurou-se a possibilidade de abertura para a entrada de novos integrantes.

A rotatividade dos operários-atores nos ensaios era frequente, contudo foi possível verificar um aumento progressivo do número de participantes, mesmo considerando algumas ausências pontuais. O levantamento abaixo pretende ilustrar esta questão¹³⁹:

- No ensaio de 25 de abril de 1982 - dez integrantes estavam presentes: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Darcy Junqueira, Roseli, Tin Urbinatti.
- No ensaio de 09 de maio (duas semanas depois) - dezesesseis integrantes: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge

¹³⁹ Tentei manter os nomes dos integrantes na mesma ordem para facilitar a associação de quem estava participando.

Sampaio, José Carlos Barbosa, Darcy Junqueira, Roseli, Sônia Usinska, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Eduardo Ribeiro, Renato de Souza, Tânia, Moacir.

- No ensaio de 08 de agosto (três meses depois), vinte e sete integrantes: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Darcy Junqueira, Sônia Usinska, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Eduardo Ribeiro, Renato de Souza, Tânia, Moacir, Tin Urbinatti, Áurea Ianni, Laura Cano, Silvia, Francisco França Rosário, Reynaldo Nascimento, Marta, Branca, Ângelo da Penha Costa, José Alves Neto, Sérgio F. Oliveira, Mara.

Quatorze dos integrantes listados acima participaram da fase de escrita do texto, foram eles: Célia da Costa, Isilda Françaço, Etelvina Sampaio, Jonas Santos, Maria José Elesbão, Jorge Sampaio, José Carlos Barbosa, Sônia Usinska, Eduardo Ribeiro, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa, Tin Urbinatti, Áurea Ianni e Laura Cano. A peça, no dia da estreia, contava com a presença de trinta e uma pessoas entre atores e equipe técnica (URBINATTI, 2011). Um mês antes da estreia ainda se registrava a entrada de novos integrantes na peça.

Silvia, que esteve presente no ensaio de 08 de agosto, ingressou no Forja no mesmo dia que Ângelo (operário da Brastemp) e Ildomária Alves: os dois últimos nunca tinham feito teatro. Ela apresentou-se da seguinte forma: “Eu estou desempregada. E faço parte do grupo de estudos do Jardim Stella. Faço o curso com o Forja”.¹⁴⁰ Assim como ela, muitas pessoas foram se aproximando do Grupo. *Pesadelo* precisava de um número maior de operários-atores para acontecer em sua plenitude. E o coro de trabalhadores precisava ganhar “corpo”.

Aproveitando que muitos trabalhadores estavam interessados e entusiasmados pela ideia de participar de um Grupo de Teatro engajado no Sindicato, que por sua vez ganhava repercussão pela sua atuação, o Forja preparou-se para acolher os recém-chegados. No início dos ensaios, dedicavam parte do tempo para que os novos integrantes se apresentassem, contavam um pouco do funcionamento e organização do grupo, e já inseriam os novatos nos jogos e improvisos, alguns até nas esquetes de rua.

Para ilustrar um pouco a forma de organização adotada pelo Grupo nesta ocasião, segue abaixo um fragmento da ata de ensaio do dia 21 de abril de 1982 (feriado de Tiradentes). Considero esse encontro um marco no que diz respeito à mudança da condução

¹⁴⁰ Informações extraídas do *caderno*, dia 18/07/82. Não localizei seu sobrenome nos documentos. Ela saiu do grupo no dia 15/08/82.

dos ensaios. Neste dia estavam presentes: Jorge Sampaio, Etelvina Sampaio, Maria José Elesbão, Jonas Santos, Tin Urbinatti, Isilda Françoso, José Carlos Barbosa, Áurea Ianni, Vânia Cardoso, Maria Luiza da Costa e Eduardo Ribeiro. O registro é o seguinte:

Tin – Domingos para ensaio

Estudos de sábado – 2 horas – grupo de estudos e mesa.

Depois preparação de ator – 1:30 hs

Parte de exercícios: 2 etapas

1)aquecimento, ginástica, voz 20 min, voz 15 min

Cada domingo uma pessoa se encarrega de dar os exercícios

2)exercício de jogos de interpretação, criatividade

jogos – fazer 1 exercício de imaginação, criatividade – não mais

*A pessoa que ficar de fazer isso tem que puxar o grupo (terminar a reunião às 19:00hs)

Estudo de mesa – começar a reunião lendo a peça, modificando o elenco (1:20h)

Grupo de estudos: loucura, desemprego/crise, organização, religião

Desemprego: Quais as causas? Para que serve? Por quê? Quais as consequências?

Religião: O que é religião? Por que elas existem? Que consequências traz na vida das pessoas? O homem pode viver sem religião?

Organização na fábrica: O que é organização? Pra que serve? Como é feita uma organização? Conte alguma experiência?¹⁴¹

O recorte é esquemático e remete a uma “ata” de reunião ou de assembleia. Havia até indicação da pauta do dia. Os relatos do processo de criação do Forja representam parte de uma importante memória, nos quais o trabalho cultural feito por operários está detalhadamente registrado. A riqueza de informações contidas entre as descrições das falas e as numerosas colagens de panfletos, bilhetinhos, convites e matérias de jornais, permitem reconstituir com proximidade a forma de organização experimentada. A estruturação do ensaio citada acima foi uma proposta de Tin e continuou acontecendo, com variáveis, nos encontros posteriores. Reservavam tempo para os informes semanais, os estudos, debates, as práticas corporais e vocais, e para os jogos e improvisos, tudo com muito humor e afeto, mesmo nas discordâncias.

¹⁴¹ Texto extraído do *caderno*. Optei por não alterar a forma do registro, justamente, para ilustrar como as anotações aconteciam no caderno da Célia

Os exercícios físicos eram conduzidos pelos próprios operários-atores em revezamento e variavam de um encontro para o outro. Eles tinham um referencial em comum, mantinham um certo padrão. Nos relatos, sobretudo desta fase do trabalho, não há identificação precisa dos responsáveis por conduzirem a prática em cada dia. Algumas vezes não havia descrição da sequência realizada, apesar da indicação do tópico “exercício” evidenciar o que ocorreu.

Dentre os ensaios redigidos, em um deles consta a prática e quem conduziu. Detalho abaixo, de maneira esquemática, a sequência conduzida por Eduardo Moreira, exatamente como está no documento:

Corrida
 Corrida em zigue-zague
 Roda: exercícios
 Pescoço cai para trás
 Pescoço cai para frente
 Girar o pescoço
 Virar a cabeça tentando olhar tudo /até onde der
 Braços – abrir os braços, girar na parte dos ombros
 Braços abertos, soltar a mão, deixar bem solta
 Vara: pegar a vara e virar para trás os braços sem virar os joelhos, braços retos
 Equilíbrio: subir e descer com as mãos para frente
 Pés: girar os pés para a direita e para a esquerda
 Corrida com bastão
 Exercícios de voz.¹⁴²

Nesta fase do trabalho os exercícios, que às vezes eram nomeados como “ginástica”, gradativamente foram utilizando menos tempo dos ensaios, e alguns dias sequer aconteciam. Em compensação, os laboratórios e os jogos de cena passaram a ocupar significativamente os encontros. Esse é outro ponto marcante desta etapa cênica.

As dinâmicas referentes ao trabalho do ator e da cena, apesar de serem discutidas antes e depois com todos os envolvidos, eram elaboradas e conduzidas por Tin. Os relatos, independentemente da fase do trabalho ou do processo criativo, mostram longos debates entre os envolvidos. Reafirmam o que parece ser um dos princípios centrais do Grupo, a garantia do lugar de fala dos trabalhadores.

Abaixo alguns exemplos dos laboratórios realizados:

Laboratório:
 - Falar como se quisesse furar a parede, com os braços esticados apoiados na parede

¹⁴² Trecho extraído do *caderno*, ensaio do dia 20/06/82.

- Pessoa está em uma sala onde as paredes estão se aproximando e a pessoa tentando se defender de todas as paredes, de baixo, de cima, das laterais, de todas.
- Um começa a moldar um objeto (qualquer coisa) e a outra pessoa completa, como quiser.
- Cada um tentando uma frase em diferentes tonalidades. Grave, agudo.¹⁴³

As proposições acima mostram algumas das práticas experimentadas pelo Grupo na fase de ensaios. Muitas outras aconteceram ao longo desses seis meses de criação cênica, a contar da leitura do texto completo à estreia. O laboratório da da parede imaginária trabalha alguns elementos essenciais na atuação: a imaginação, o “estar em situação”, prontidão, tons, tridimensionalidade, engajamento do corpo todo na ação, dentre outros. O jogo de moldar o objeto em grupo, além de novamente trabalhar com o imaginário, estimula o jogo entre os atores – a escuta da cena. O último tópico propõe uma experimentação vocal e, pelo modo como a indicação foi apontada, permite conexão com as descobertas individuais e coletivas, uma possibilidade de variação entre o olhar interno – durante a execução do seu próprio exercício – e o externo – ao ampliar a percepção para as descobertas dos outros.

Outro exemplo de laboratório:

Desenhar: uma fábrica e a casa de José

O desenho que vocês fizeram corresponde a totalidade de uma fábrica ou em uma parte?

Laboratório:

Visitar a fábrica que foi desenhada

Tin: Exercício das imagens. Todo mundo criou algo e ficou preocupado, mas tudo pode ser reformulado porque é a imaginação de vocês. Cada um que for construir seu personagem vai colocar um pouco de cada um (do outro).¹⁴⁴

Podemos verificar a continuidade no treinamento do imaginário. A proposta de “desenhar o ambiente da cena” traz muitos elementos para reflexão. O mais visível deles está ligado diretamente ao trabalho do ator: quando se imagina o “onde” relacionando-se com ele por meio de ações. Outro elemento refere-se à busca por novas maneiras de comunicação, de conhecer as opiniões do conjunto dos integrantes do Grupo. O Forja, ao longo da sua trajetória, agrupou pessoas com experiências diversas.

¹⁴³ Trecho extraído do *caderno*, ensaio do dia 06/05/82.

¹⁴⁴ Trecho extraído do *caderno*, ensaio do dia 04/07/82.

A pesquisa por diferentes disparadores criativos, para que todos pudessem expressar suas vontades, parece ter sido uma escolha decisiva para a potência das criações, além de generosa. Para alguns poderia ser difícil encontrar, por meio das palavras, a tradução para um impulso criativo. Para outros, o uso da fala era mais confortável. Talvez alguns preferissem desenhar, esculpir, fazer maquetes, costurar, compor com objetos, ou ilustrar com o corpo, dançar, tocar, cantar. Poderiam fruir de variadas maneiras o trabalho, até verem, de fato, materializadas as suas ideias.

Mais um elemento curioso sobre este assunto surge na indagação: “o desenho está na sua totalidade ou em uma parte?” Trata-se de uma daquelas perguntas que ao mesmo tempo são simples e complexas, ou daqueles questionamentos que não exigem respostas, contudo: daquelas respostas que só fazem sentido quando são fruto da própria percepção e indagação.

Parece que a provocação desejava, justamente, que os atores, por associação, chegassem na seguinte percepção, sem a mediação da coordenação: assim como no desenho, há limites para a materialização cênica. Acredito que a dinâmica estivesse preparando o grupo para as decisões ligadas aos recortes espaciais das cenas, aos espaços da encenação.

Seguimos com mais um exemplo de laboratório, desta vez somado aos comentários dos atores.

Candomblé: Isilda, Mãe de Santo, estamos em uma sessão. José vai tentar ganhar passe (Edu).

Estamos em uma sessão, cada um vai reagir de acordo com as coisas que conhece, que viu.

Fábrica: Estamos em uma seção de fábrica e vamos conversar conforme as situações forem acontecendo. Reagir conforme as coordenadas dadas pelo Tin.¹⁴⁵

A estrutura descrita parece uma proposta de improviso, mas o relato identifica ser um laboratório. Considero improviso porque é dada uma situação, e os atores agem e reagem a partir da ação, de forma improvisada. Destaquei, também, os comentários da prática para que se tenha uma ideia do todo:

Francisco França: Fiquei com medo quando eles reagiram contra mim. Tinha hora que eu sentia medo (que iria apanhar) me afastava até que eles continuavam. Na hora do candomblé eu fiquei com medo também, mas me controlei.

¹⁴⁵ Trechos extraídos do *caderno* de Célia da Costa, dia 17/07/1982.

Maria José: Minha dificuldade é de reagir no laboratório só com a personagem. Vario muito.

Vânia Cardoso: Eu também, me misturo muito. Às vezes, no laboratório se perde.

Eduardo Ribeiro: Abaixou o espírito e não pude fazer nada, me senti com medo.

Isilda Françoso: Inicialmente a proposta era ser puxa-saco, mas não deu, eu acabei cedendo aos outros companheiros.

Jorge Moraes: No começo eu perdi o pique, foi forçado, depois foi natural e embalei.

Vânia: Eu acho que eles têm facilidade de fazer o personagem calmo, tranquilo, porque isso é da natureza deles (característica).

Tin: Acho importante as pessoas buscarem seu contrário. Moraes procurou ser uma pessoa tranquila, Edu agitado e agressivo.¹⁴⁶

Podemos imaginar, pelas falas dos operários-atores, que os improvisos contaram com ações inesperadas. As situações improvisadas, talvez tendessem a isso, dada a temática religiosa e a do conflito ideológico.

Tanto no terreiro como na fábrica, os operários-atores deveriam imaginar os ambientes propostos e relacionar-se como se fossem seus personagens. A partir disso, Tin, de fora da cena, auxiliaria com alguns comandos, provocando maneiras de tornar a interação interessante cenicamente. Contava com que algumas intenções e ações espontâneas surgissem e pudessem, com a ajuda de um olhar de fora, serem inseridas na encenação.

Os comentários mostram algumas das dificuldades vivenciadas. Uma delas estava ligada à dificuldade de se manter o personagem. Daí o treino de “ficar na personagem” durante todo o exercício. Outro elemento mencionado era o da necessidade de reação, ou melhor, da emoção dos atores e não da personagem. Algo difícil de separar, sobretudo numa situação de descontrole, como o próprio ator apontou em seu comentário, quando havia o medo de se machucar. Em entrevista, Eduardo Ribeiro exemplifica com um dos laboratórios:

Um exemplo. A Vânia teve um laboratório que ela foi torturada. O Tin fez com ela o laboratório e o resto do grupo... E era bronca de vez em quando porque ficava tititi... nada, era silêncio total pra pessoa que está fazendo o laboratório... Sabe, ela precisa do silêncio, porque trabalhar uma cena... Então, muitas vezes teve discussão, choro, porque o Tin chamava a atenção. A coisa do companheirismo, do silêncio... Tá acontecendo cena, mexe com uma coisa e derruba uma coisa lá atrás porque são coisas assim... Então, ficava todo mundo quieto se preparando pra próxima cena... Cada um no seu personagem, pra quando você entrar estar aquecido. Então, todo esse conhecimento a gente foi recebendo aos poucos.

¹⁴⁶ Trechos extraídos do *caderno* de Célia da Costa, dia 17/07/1982.

O ator está emprestando sua vida pro personagem, então pra ele fazer isso profundamente, ele precisa de silêncio, concentração, e se tiver barulho, brincadeira (Informação pessoal)¹⁴⁷.

Novamente a situação improvisada possuía uma temática de grande intensidade emocional. A situação vivenciada por Vânia, uma sessão de tortura, era algo que reverberava entre todos os presentes, ou por terem passado pela situação, ou por seus conhecidos, familiares, amigos, professores, sindicalistas que sucumbiram pela repressão. Em outro momento da entrevista, Edu conta sobre a tortura sofrida por Tin e como ele chegou machucado no ensaio. O ritual vivenciado em cena permitia, também, ritualizar algumas passagens impedidas de acontecerem da mesma forma na realidade, como a de fazer contato com emoções consequentes de um trauma.

Mais próximos da estreia, os ensaios dedicaram-se a trabalhos mais ligados à construção de personagem. Abaixo, mais uma descrição da prática vivenciada.

Exercício: Ginástica/corrída

Andar/ sentar/deitar/subir escada

Como ator e depois como personagem

Laboratório:

Escolher um espaço e trabalhar, cada pessoa em uma situação:

Cida/Valadão – estão entrando num acordo

José/Alice – Alice está grávida

Júlio/Lusia – Júlio vai ser internado

Dito – foi aceito na comissão de fábrica

Ângelo – vai assumir a Comissão de fábrica

Lumbriga – avançando para uma greve

Preparador – vai pescar com seu cão de estimação

Mãe de Santo - vai para festa de Iemanjá

Outros Trabalhadores – estão indo para a firma

Todos dentro de um trem que está indo para Santos. Quando acaba o freio e ele está descendo a Serra.

Se colocar em situação pelo menos 2 minutos para ver como seria a reação.

¹⁴⁸

A dinâmica deste encontro mostra-se direcionada às descobertas físicas das personagens. Os atores e atrizes pesquisavam esta composição. Uma semana antes, alguns atores receberam algumas sugestões: “Jorge tirasse a barba e deixasse o bigode, Moraes deixasse o bigode e a barba aparada, Edu deixasse o cavanhaque, Jonas deixasse o bigode

¹⁴⁷ Trecho de Entrevista com Eduardo Moreira 18/02/2018.

¹⁴⁸ Trechos extraídos do caderno de Célia da Costa, dia 15/08/1982.

grande e a barba pequena bem aparada, Ângelo e Francisco deixassem o bigode”¹⁴⁹. A maneira como foram listadas as sugestões reforça o caráter de pesquisa visual das cenas.

Eduardo comenta sobre a marcação das cenas:

Ah, sim. Aí nessa hora o Tin, ele trazia uns esquemas de... depois de montado, da gente lê o texto... já na leitura ele já ia traçando onde que a gente ia se posicionar. Aí, depois, a gente fazia o ensaio dentro dessa proposta que ele montou. De onde os personagens sairiam, tal fala entraria onde... E quando havia alguma dificuldade do processo de fala, de... Aí ele trabalhava, tinha muitas oficinas de expressão corporal. Todo domingo, antes do ensaio, tinha um aquecimento e depois tinha algumas montagens de pequenas cenas, de laboratório pra gente descobrir um pouco o ambiente de postura, de personagem... Era o Tin que coordenava.¹⁵⁰

A repetição do procedimento de leitura da dramaturgia, conforme mencionado por Edu, foi um alicerce que acompanhou todo o período de ensaios de invenção cênica. Além da leitura feita no dia do encontro, os atores e atrizes eram constantemente estimulados a fazerem este exercício em casa. Eram perceptíveis os avanços alcançados com a prática e o reconhecimento pelos outros integrantes, destacando os saltos de qualidade nas intenções, na apropriação do texto, no entendimento da situação. Tudo isso contagiava o Grupo.

Quase um mês antes da estreia, momento que as personagens já tinham sido distribuídas e as cenas pareciam estar desenhadas (marcadas), os atores reuniram-se em grupos menores para, de novo, lerem o texto e conversarem sobre os conflitos dramatizados.¹⁵¹ A ideia era tirar possíveis dúvidas de entendimento, principalmente dos integrantes mais novos.

Nos últimos meses, os ensaios extrapolavam as reuniões de domingo à tarde. Encontravam-se em grupos menores, em outros dias da semana e os motivos eram vários: ensaios das cenas, produção de figurinos, cenografia, divulgação, e tantas outras demandas que precisavam ser finalizadas. Lembremos que parte dessas tarefas eram auxiliadas pelo setor cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo.

O processo de invenção cênica de *Pesadelo* constituiu-se a partir de uma organização coletiva composta por trabalhadores: mulheres e homens, na função de operárias-atrizes e operários-atores, ocuparam os seus dias, meses e anos com a prática do teatro. Os

¹⁴⁹ Trechos extraídos do *caderno* de Célia da Costa, dia 08/08/1982.

¹⁵⁰ Fragmento da entrevista de Eduardo Moreira concedida a mim e ao pesquisador Márcio Castro, realizada em 18/02/2018.

¹⁵¹ Informação extraída do ensaio, dia 07/09/1982.

Trabalhadores da Cultura do Grupo de Teatro Forja ocuparam com Arte parte da História do Teatro Popular Brasileiro. Há muito o que aprender com as práticas teatrais vivenciadas historicamente pelos nossos pares.

4.4 Imagens do espetáculo

O tópico a seguir ilustrará algumas cenas da peça *Pesadelo*. Conheceremos as escolhas cênicas utilizadas pelo Grupo de Teatro Forja a partir de fotos disponibilizadas pela ex-atriz do Grupo Maria Luiza da Costa¹⁵².

A forma como Maria Luiza organizou as fotos propõe um recontar da peça. As imagens foram coladas em papel sulfite, mantendo parte da sequência em que as cenas aconteciam na dramaturgia. As fotos estão acompanhadas de legendas feitas à mão que, além de apresentar a cena, comentam a situação. Optei pelo rearranjo na ordenação das fotos para facilitar a reconstituição da encenação.¹⁵³

No *Capítulo II – Análise e comentário do texto publicado cena a cena* há um detalhamento da estrutura dramática. Abaixo, reproduzo a ficha técnica do espetáculo no dia da estreia. Os operários-atores, que aparecem nas fotos utilizadas neste tópico do trabalho, estão relacionados às personagens interpretadas.

Francisco França Rosário - José
 Maria José Elesbão - Alice
 Maria Luiza da Costa - Lusía
 Jonas Francisco dos Santos - Júlio
 Jorge Sampaio - Antônio
 Ângelo da Penha Costa - Luisão
 José Carlos Barbosa – Zé Pinguinha
 Renato de Souza – Valadão e o Gerente
 Darcy Junqueira - Honório
 Sérgio F. Oliveira - Dito
 Quirino - Lumbriga
 Marta Araújo - Ana
 Laura Regina Cano - Cida
 Sônia Usinska - Maria
 Jorge Morais – Torturador II e Enfermeiro II
 Dilson Navarro – Genésio e Arrepiado

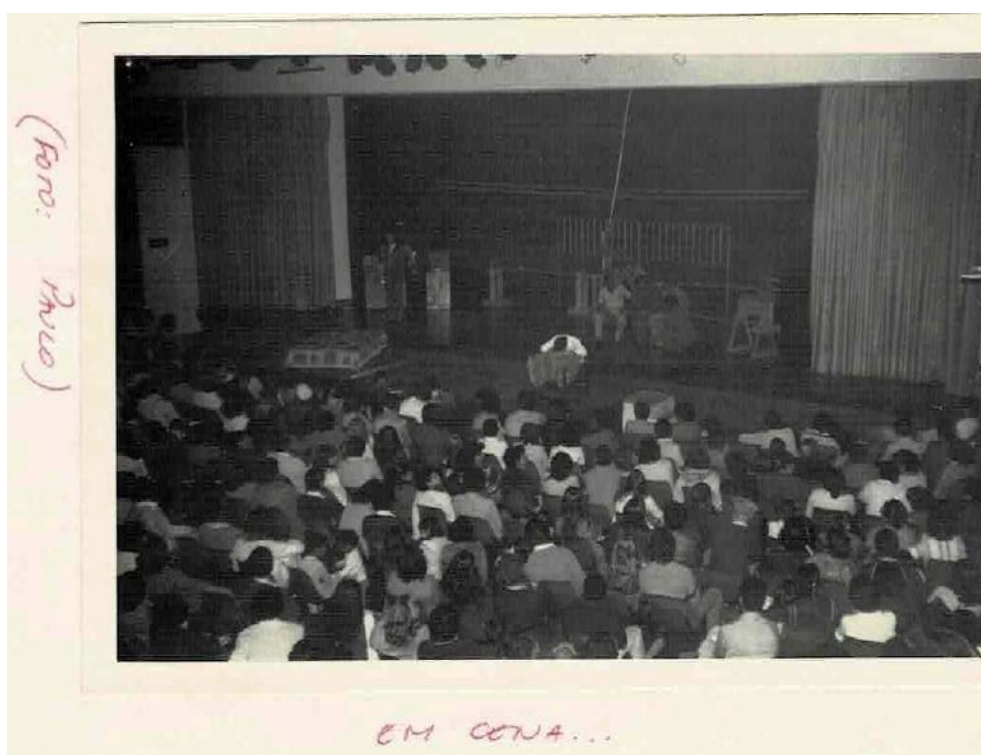
¹⁵² Maria Luiza da Costa cedeu as clipagens, fotos, *cadernos de trabalho*, todos os registros reunidos por ela e sua irmã, Célia da Costa. Os documentos foram entregues no dia da entrevista, 26/09/2017, ao pesquisador Márcio Castro. Castro confiou a mim toda documentação. Trabalhamos durante as pesquisas em parceria, compartilhando ideias e bibliografias, fato que sou profundamente grata.

¹⁵³ A sequência utilizada na colagem das fotos difere da ordem que as cenas ocorrem na dramaturgia. As fotos foram coladas na seguinte ordem, figuras: 1, 2, 3, 4, 11, 7, 8, 5, 6, 10, 9, 15, 16, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

Reynaldo Nascimento - Smith
 Isilda Françoso – Mãe de Santo
 José Alves Neto - assistente da Mãe de Santo
 Valter de Souza Melo - médico
 Célia da Costa e Ivone – operárias
 Etelvina Sampaio, Carlos, Mara, Moacir, Eduardo Moreira - Ajudantes
 Vânia M. Cardoso e Áurea Ianni - Assistentes de Coordenação
 Tin Urbinatti – Coordenação Geral.¹⁵⁴

O espaço cênico foi dividido em três planos, conforme as indicações presentes na dramaturgia, publicada no livro *Peões em Cena*, de Tin Urbinatti. É possível visualizar essas informações nos registros fotográficos abaixo.

Figura 1: Imagem geral do palco e platéia



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa.

Data do registro: 16/10/1982, dia da estreia - público de aproximadamente 1200 pessoas – ANEXO I.

No *Primeiro Plano* está a casa do personagem José, uma área mais próxima do público. A cozinha está representada por uma mesa quadrada de madeira coberta por uma toalha de tecido que faz um “v” na lateral de frente para o público, assim como a única

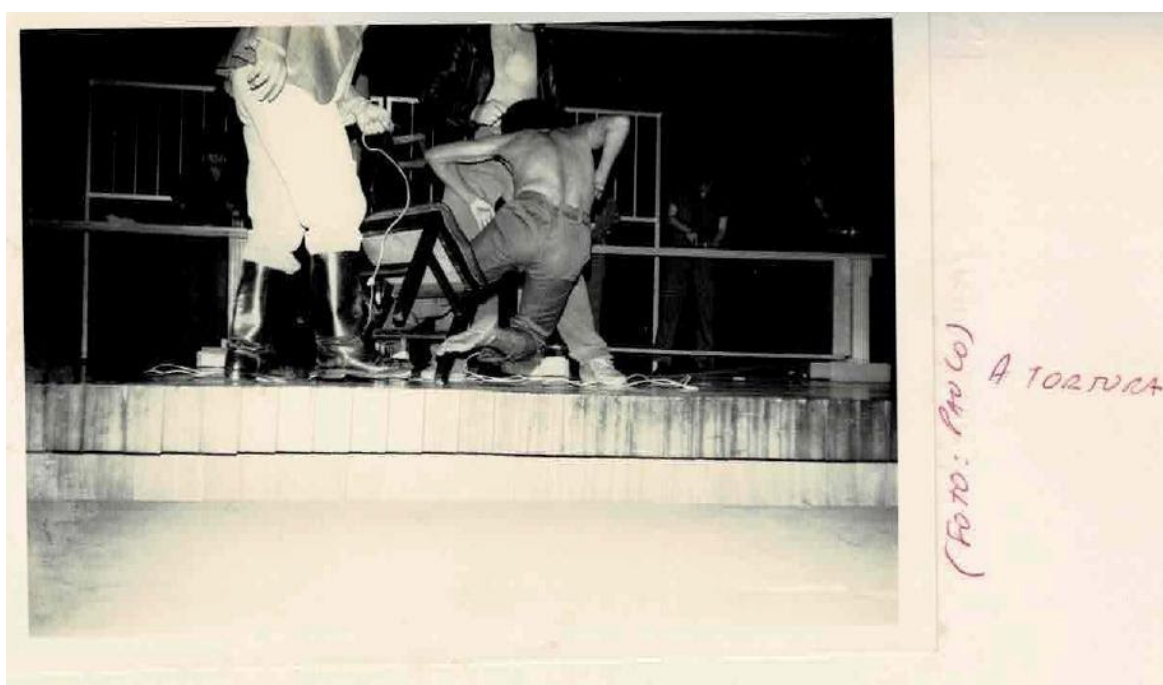
¹⁵⁴ As informações complementares da ficha técnica do livro *Peões em cena* (p.27 -28), como os sobrenomes dos integrantes, foram retiradas do cartaz de divulgação do II Festival de Teatro Amador de Santo André, em outubro de 1982 – ANEXO IV

cadeira que a acompanha. Na outra ponta está o quarto que por sua vez foi caracterizado com um colchão coberto por um lençol.

A casa está em uma extensão do palco feita com praticáveis de madeira. Pode-se observar o desnível entre o piso do praticável em relação ao palco. A escolha por uma delimitação espacial bem definida parece apontar para duas motivações: uma delas demonstra o interesse do Grupo em comunicar com o público de forma simples, direta e objetiva; a outra relaciona-se ao trabalho com os atores, como uma estratégia da direção para auxiliar na movimentação dos operários-atores em cena, ou na mecânica da encenação.

O *Segundo Plano* está ilustrado abaixo pela foto da primeira cena do espetáculo, que registra a imagem da tortura da personagem Júlio. Esse plano corresponde ao espaço entre as estruturas metálicas, localizadas no fundo, e a ponta do palco, mais conhecida como “boca de cena”. A maioria das cenas acontecem nessa região, algumas delas: de assembleia (figura 5), da festa da comunidade (figura 9), o pesadelo de José (figura 6), entre outras situações que compõem a dramaturgia.

Figura 2: Cena da tortura de Júlio

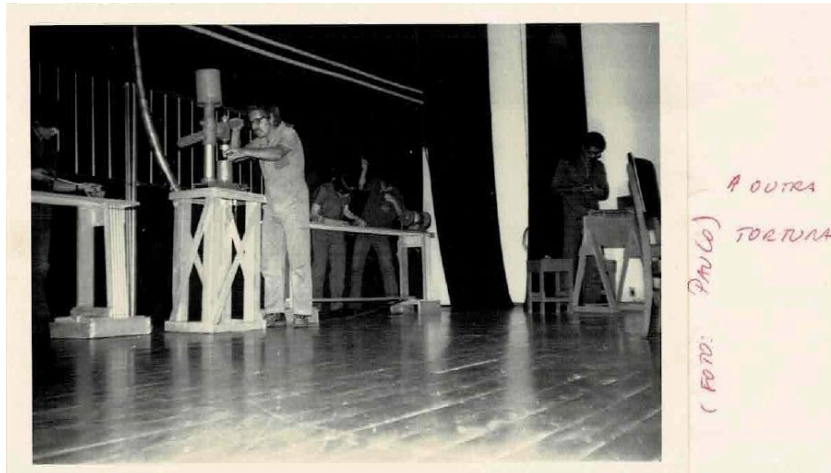


Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

O *Terceiro Plano* equivale a toda área do fundo do palco e representa um importante ambiente temático da peça: a seção de fábrica. Neste setor existem estruturas metálicas e

algumas máquinas que representam “uma fábrica metalúrgica ou ligada à metalurgia” (URBINATTI, 2011, p. 29).

Figura 3: Operários trabalhando na fábrica



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A sequência das cenas reforça o tema da tortura, num sentido amplo. Primeiro, a violência física contra Júlio, depois a exploração pelo trabalho como outra forma de abuso do poder.

Figura 4: Operários trabalhando na fábrica



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Os adereços e figurinos que recompõem a vestimenta utilizada pelos operários imita a realidade. As ações das personagens são executadas de maneira realista, reconstituindo a rotina diária de trabalho.

Figura 5: Luisão, operário e líder sindical, discursa para os outros operários



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Na foto acima, temos representado a personagem Luisão que discursa para seus companheiros em meio ao tumulto na fábrica. O motivo do motim foi a notícia das demissões de cerca de trinta por cento dos funcionários. Ele alerta para a necessidade de se juntarem no sindicato para realizarem uma assembleia. A disposição dos atores em cena propõe a ideia de coro e corifeu ao destacar a voz (e corpo) da liderança. A personagem Luisão, corifeu, obtém destaque em relação aos demais, o coro de operários.

A foto seguinte mostra o pesadelo de José, o chefe da seção. Ele ocupa o centro da cena, mostrando estar acuado pelos operários demitidos que o rodeiam. Sobre sua cabeça está um robô que simboliza a robotização nas fábricas¹⁵⁵. O robô não estava fixo e tinha um momento específico para aparecer, segundo as palavras de Eduardo Moreira: “o efeito especial do robô, passando no pesadelo de José”.¹⁵⁶ O figurino de José difere dos demais trabalhadores. Materializa a hierarquia e certo descolamento dos seus pares. Novamente é possível visualizar o recurso cênico de coro e corifeu, também, favorecido pela atuação

¹⁵⁵ Este assunto também foi tema de uma das esquetes de rua do Grupo, *Robô que virou peão* (fev/82), cuja criação e apresentação aconteceu durante o processo de ensaios de *Pesadelo*.

¹⁵⁶ Entrevista de Eduardo Moreira para Tin (URBINATTI, 2011, p. 149).

frontal em relação ao público. Esta opção, de direcionar as falas frontalmente garante que os textos sejam ouvidos e que as intenções sejam visíveis. A articulação das palavras e a projeção de voz exige uma prática e treino constantes, assim como a “dilatação” dos corpos dos atores em cena. No caso do Forja, um grupo não profissional, os operários-atores vivenciavam estas práticas apenas nos ensaios e nas apresentações, alguns mais e outros menos. No geral essas opções cênicas auxiliavam na compreensão da peça. Além de contribuir para o entendimento do público por questões técnicas, como vimos abaixo, este recurso cênico considerado épico tem, ainda, uma função estética. O teatro épico tem como pressuposto criar um debate no palco, ou mostrar diferentes pontos de vista acerca de um assunto, e utiliza como instrumento de interpretação a narração de atores, sem desprezar a importância da beleza.

Figura 6: o pesadelo de José

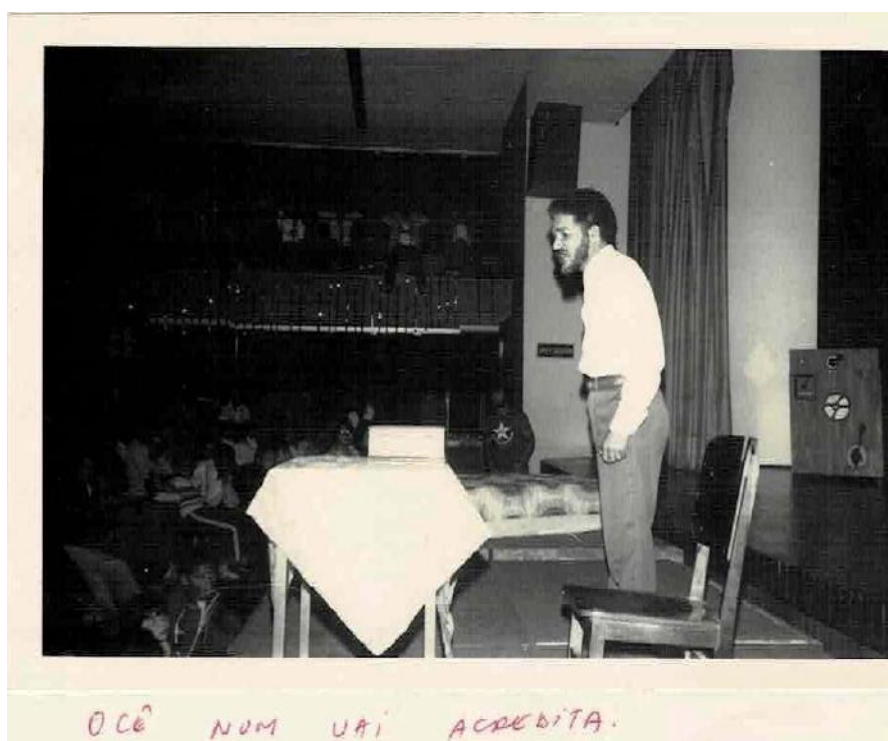


Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

O uso de entradas e saídas dos personagens pelas laterais do palco, foi mais uma convenção utilizada na encenação. José, na imagem acima, imprime sua angústia ao tensionar o corpo imóvel em relação aos operários demitidos que o encurralam e ao mostrar medo em seu rosto, compondo uma máscara facial. Há outros elementos que inspiram a ideia de pesadelo: uma cobra, disposta no chão, ao lado da atriz; uma assombração que perambula durante o diálogo, e a figura de um demônio.¹⁵⁷ Na peça, o clima de tensão intensifica-se até o momento em que José permanece sozinho no palco e compartilha as razões de sua crise: “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!” (URBINATTI, 2011, p. 48).

A cena seguinte é outro monólogo, desta vez interpretado por Júlio. As duas cenas monológicas em sequência conduzem nossa atenção para a comparação dos discursos das personagens. Qual dos dois está de fato fora da razão?

Figura 7: o pesadelo de José



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

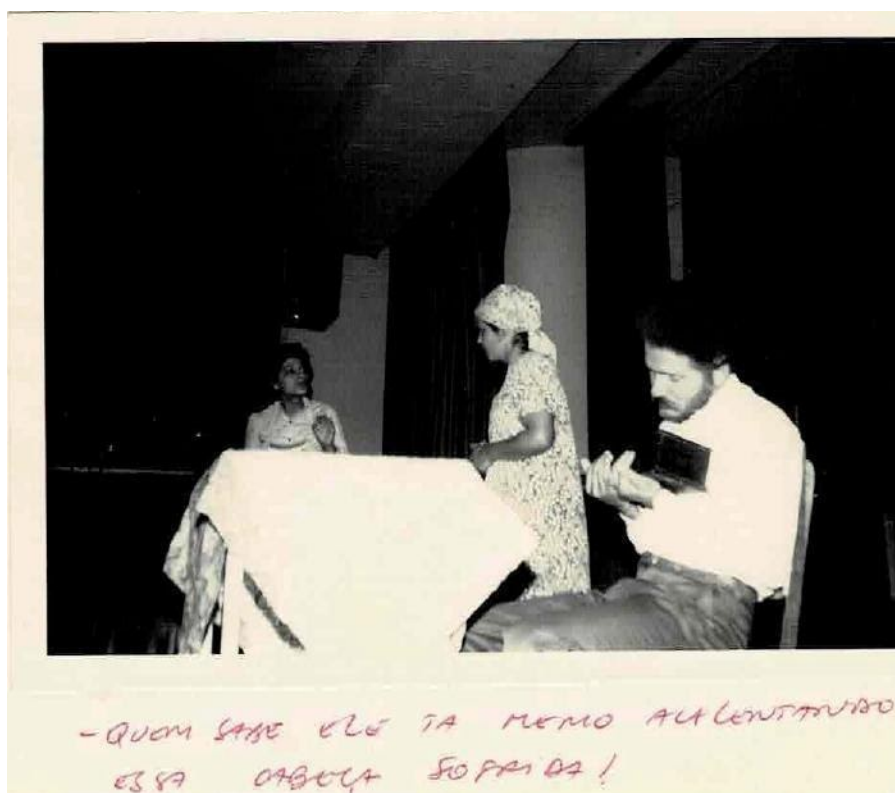
¹⁵⁷ A foto do ensaio no ANEXO XI ilustra melhor esses detalhes.

Júlio sozinho em cena, na casa de José e Alice, fala afetuosamente com sua caixinha, conta as notícias que ouviu pela televisão com estranhamento. Na rubrica diz que a caixinha está no chão, pela direção de seu olhar na foto, tudo indica que seguiu essa orientação. As suas percepções dos acontecimentos televisionados não transparecem nada de loucura, só lucidez. Ao contrário das formulações de José.

O figurino de Júlio, um camponês que perde a razão depois de uma sessão de tortura, parece indicar um sujeito mais comedido. A calça escura e camisa clara, assim como a composição escolhida para José, variando apenas no tipo de tecido, no corte da barba e bigode, indicavam uma caracterização cotidiana e mais próxima da realidade.

A ex-atriz Maria Luiza, que cedeu os documentos do Forja usados nesta pesquisa, aparece interpretando Lusia na foto abaixo.

Figura 8: Alice, Lusia e Júlio, na casa de José



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A legenda recupera as falas da peça:

Alice – Será que ele está lembrando das tuas crianças, Lusia?

Lusia – Pode ser, já que nós num vê elas pra mais de mês. Ou será que não? Ou quem sabe ele tá acalentando mesmo essa cabeça sofrida, pobre! (*Acaricia a cabeça de Júlio*) (URBINATTI, 2011. p. 70)

Júlio segura sua caixinha com ternura. Lusia, sua companheira, conversa com Alice. Ao observar a foto, imediatamente supomos que a camponesa é a personagem com o lenço na cabeça e usando o vestido estampado. Por quê? As escolhas do Grupo apoiam-se em símbolos que foram socialmente construídos, ou melhor, constituídos a partir de narrativas presentes no cotidiano. A atitude corporal da atriz, também, a partir do imaginário comum, revela algo interiorano em seus gestos.

Figura 9: Festa na comunidade



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A foto acima mostra uma festa organizada coletivamente pelos operários. Reunir os trabalhadores em um ambiente informal e neutro politicamente, onde podiam conversar sobre os problemas na fábrica, além de experienciar positivamente algo organizado por eles mesmos, era o objetivo principal. A situação registrada é o momento em que Cida, sua colega, e Valadão estão de saída da confraternização. Estão arrumados com roupas e sapatos de passeio. A postura corporal mais à vontade dos atores contribui para uma leitura despojada da cena.

A próxima cena localiza-se no momento em que a personagem José recorre ao terreiro de candomblé, onde buscando alguma ajuda ou aconselhamentos para seu conflito, dadas as futuras demissões de seus subordinados.

Figura 10: Cena do Candomblé



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A foto marca a instauração do espaço religioso no palco: “(...) parecia uma beira de praia, a iluminação que foi trabalhada, aquele azul, jogo de luz, né. Parecia assim que tava acontecendo aquele ritual numa praia”, conforme fala de Eduardo Moreira em entrevista à Tin (URBINATTI, 2011, p. 149). Um dos conselhos recebidos nesta visita ao Centro Espírita referiu-se à caixinha da personagem Júlio. José deveria ter cuidado e tentar desvendar o mistério, descobrir qual segredo escondido havia dentro da caixinha. Em cena, na figura 11, estão: o coro de trabalhadores do Centro auxiliando no ritual, na região central a Mãe de Santo e José. As danças e cantos compuseram a cena, assim como as roupas e adereços típicos.

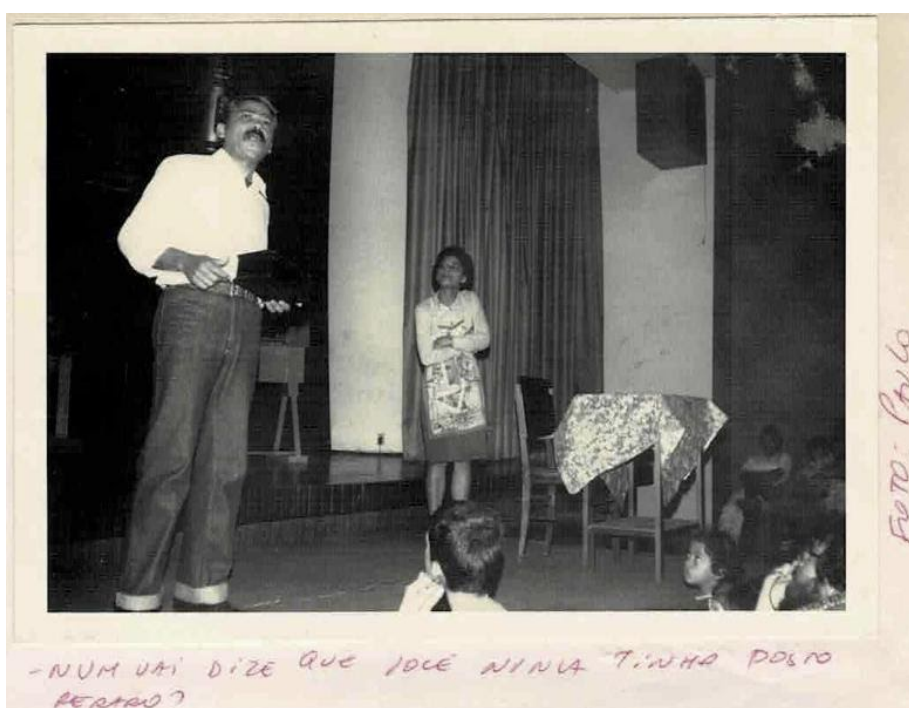
Figura 11: José pede aconselhamento para a Mãe de Santo



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Na foto seguinte, José e Alice discutem na sala de casa. Ele consegue pegar a caixinha de Júlio às escondidas e Alice desaprova sua atitude.

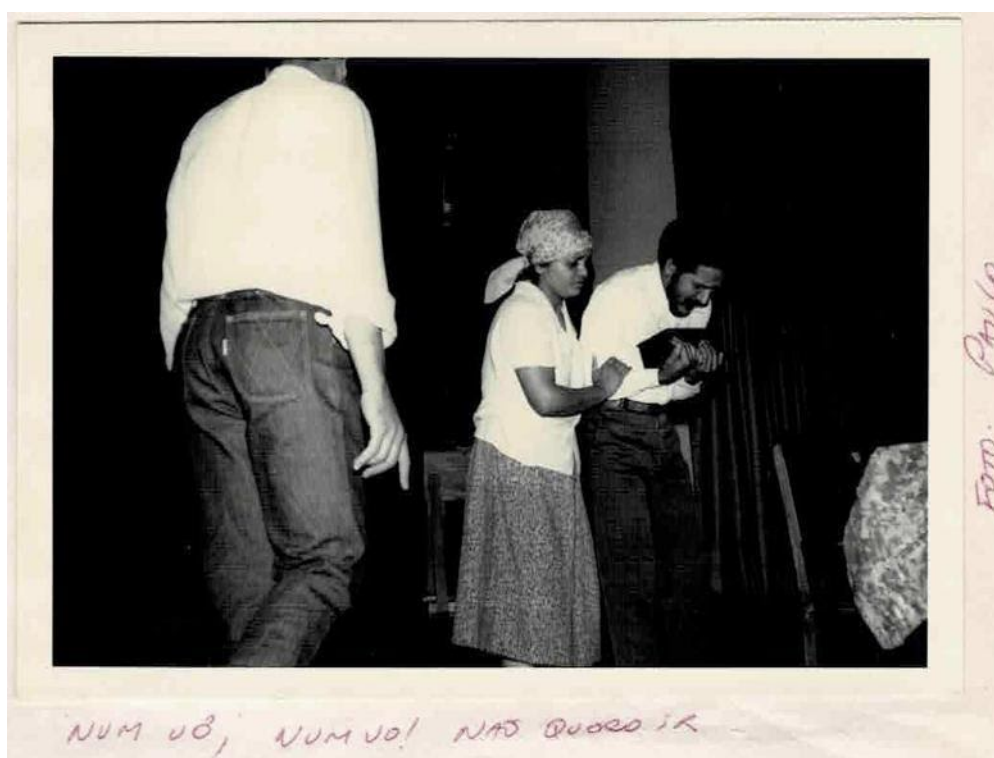
Figura 12: José descobre o segredo da caixinha de Júlio



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Alice está de avental, o que pressupõe que estivesse atarefada com as demandas domésticas. Ao ser surpreendida com a presença do marido, seu corpo parece cobrar uma resposta. Jorge aparenta devanear em suas formulações. Ele descobre que dentro da caixinha havia recortes de jornais denunciando o assassinato de um fazendeiro. Segundo as notícias, Júlio é o culpado. Alice discorda e defende a integridade do cunhado, afirma que as terras em questão estavam ocupadas por sua família há muitos anos e que por direito deveriam ser deles. A ação do casal prendeu a atenção do público como podemos observar, inclusive através do olhar curioso de uma criança.

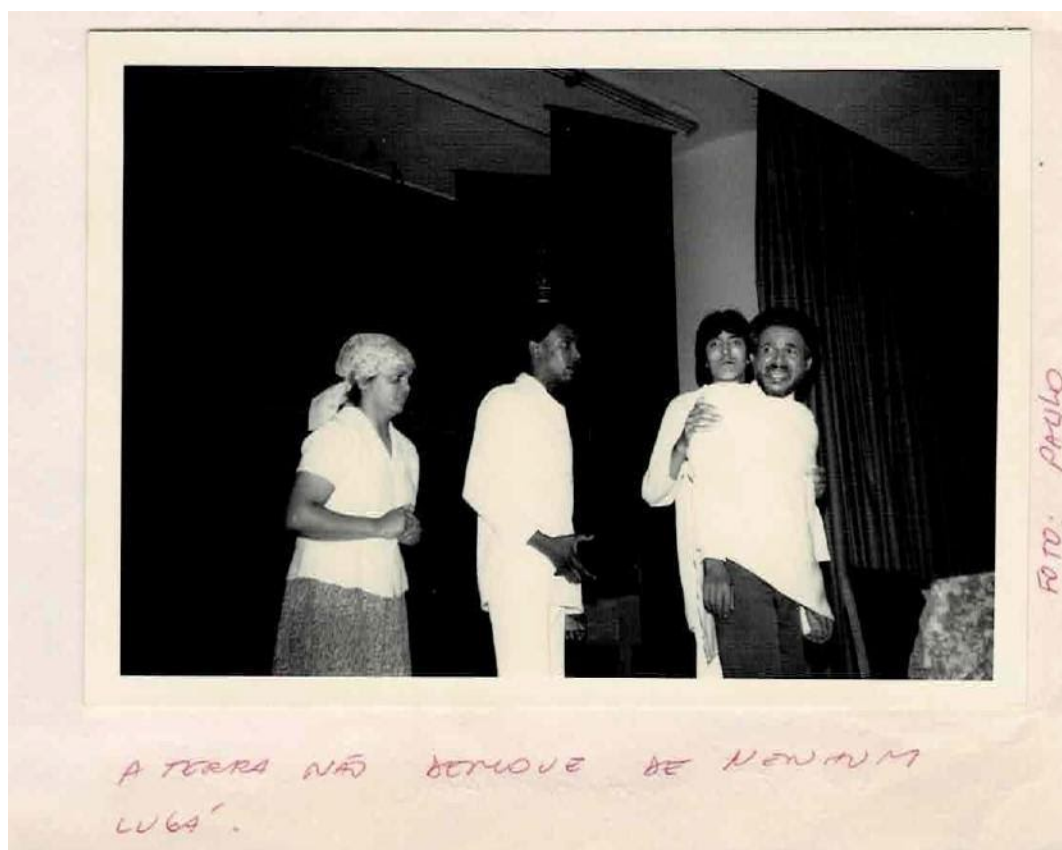
Figura 13: Júlio e Luisa recuperam a caixinha



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A foto acima mostra o momento em que Lusía e Júlio recuperam a caixinha das mãos de José. Nesta cena, Lusía anuncia a partida deles. Conta que conseguiu tratamento para Júlio. A seguir, na figura 14, Júlio está sendo levado pelos enfermeiros.

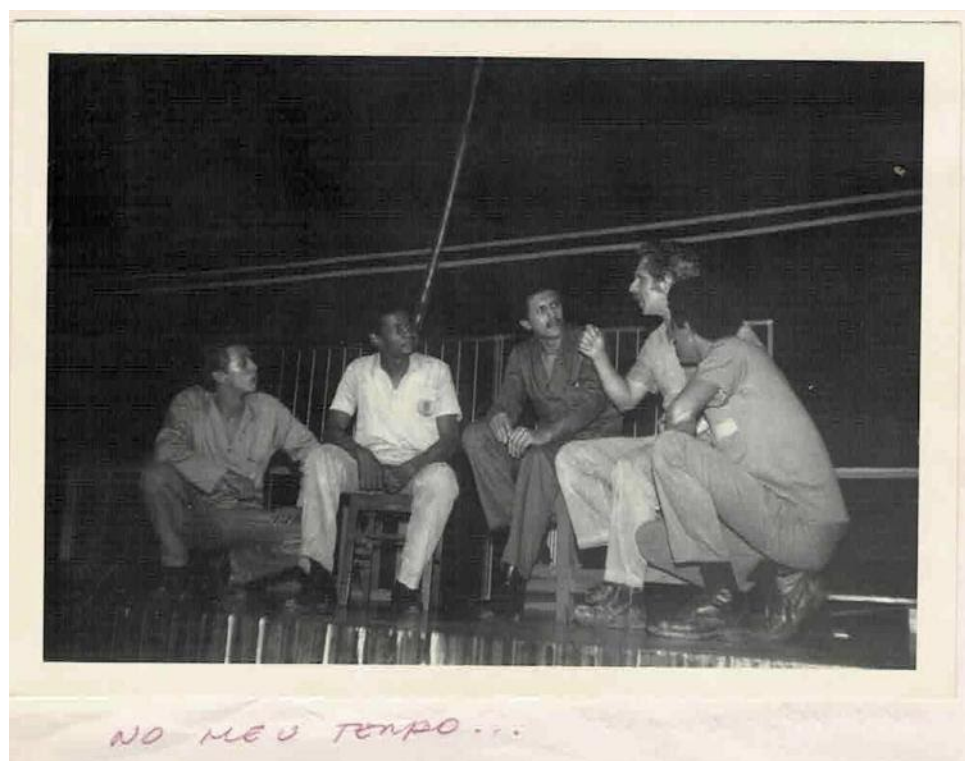
Figura 14: Momento da internação de Júlio



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Após a saída de Júlio e Lusía, Alice deixa a cena. José, sozinho, retira do bolso um papel e lê em voz alta: Comissão de Fábrica. Adormece sobre os braços apoiados na mesa e permanece nesta posição até o final da próxima cena (figura 15), dando a entender que está sonhando, como se a situação encenada fosse um pesadelo

Figura 15: Reunião da Comissão de Fábrica



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Personagens, da esquerda para a direita: Zé Pinguinha, Dito, Luisão, Antônio e Lumbriga.¹⁵⁸

A cena da figura 15 trata de um assunto relevante à dramaturgia. O conteúdo do diálogo entre os operários é fundamental para a compreensão da cena final, cuja palavra de ordem modifica-se para: “Estabilidade para nossa Comissão”. Na foto, Antônio, operário mais experiente nas lutas dos trabalhadores, sugere como poderia funcionar a Comissão de Fábrica que estão formando.

Especialmente os operários demonstram foco na sua fala, revelam uma escuta atenta às informações. Eles ocupam a lateral direita do palco (vista de frente). Mais à frente está José debruçado sobre a mesa. Enquanto isso, as personagens Smith e o Gerente ocupam o outro lado do palco. É possível observar na Figura 1, em plano geral, essa descrição. As cenas simultâneas são um recurso cênico presente na encenação. A partir do jogo de luz, ou seja, através da alternância dos focos, é que a ação acontece. Os diálogos desenvolvidos de forma paralela mantêm a temática, porém com argumentos de diferentes pontos de vista. A cena

¹⁵⁸ Reconhecimento feito por Tin via chamada telefônica em 06/06/2021.

finaliza com as expressões: “Ao trabalho”, pelo Gerente; “À luta”, por Luisão; em eco ao Gerente José diz “Ao Trabalho” (URBINATTI, 2011).

Figura 16: José conversa com as máquinas na fábrica

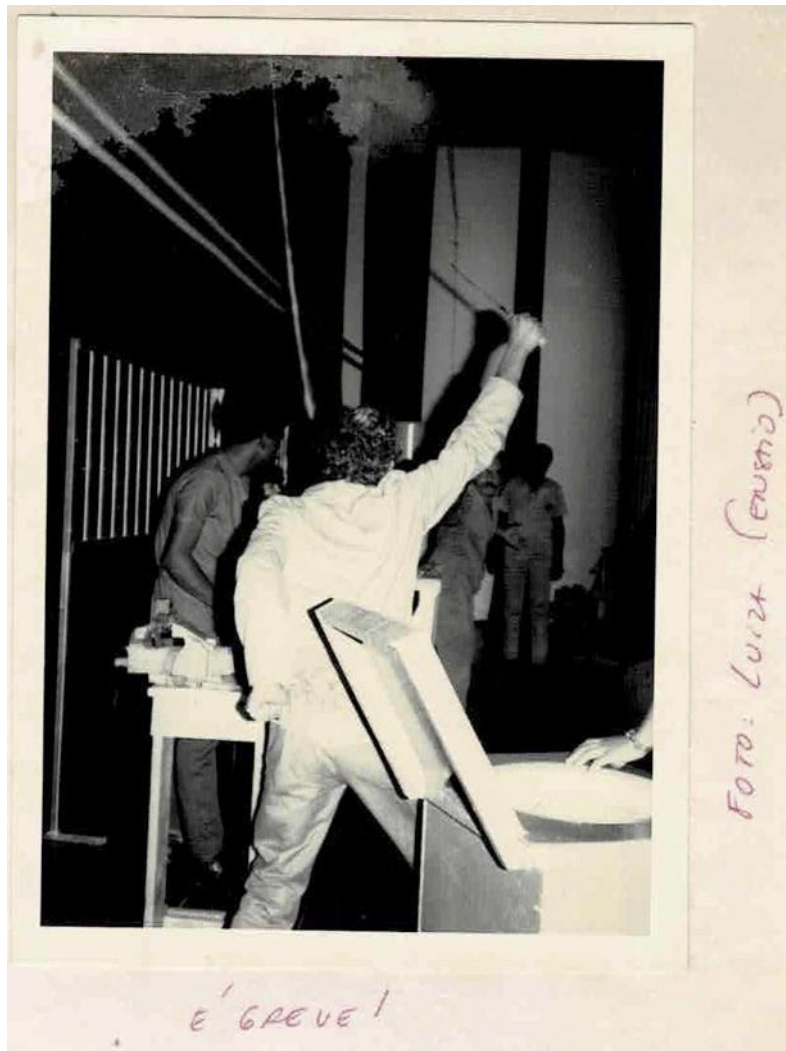


Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Na foto 16, José está na fábrica e, ironicamente, conversa com as máquinas imitando o preparador de máquinas no momento da demissão. O operário demitido despede-se das máquinas e da seção, como quem deixa para trás parte de si mesmo. José debocha desta situação e zomba dos trabalhadores que o isolaram. Acredita na cumplicidade com o patrão e mostra certeza em não perder o emprego.

A cena seguinte está ilustrada na figura 17. Os operários anunciam as novas demissões, inclusive a do chefe, José.

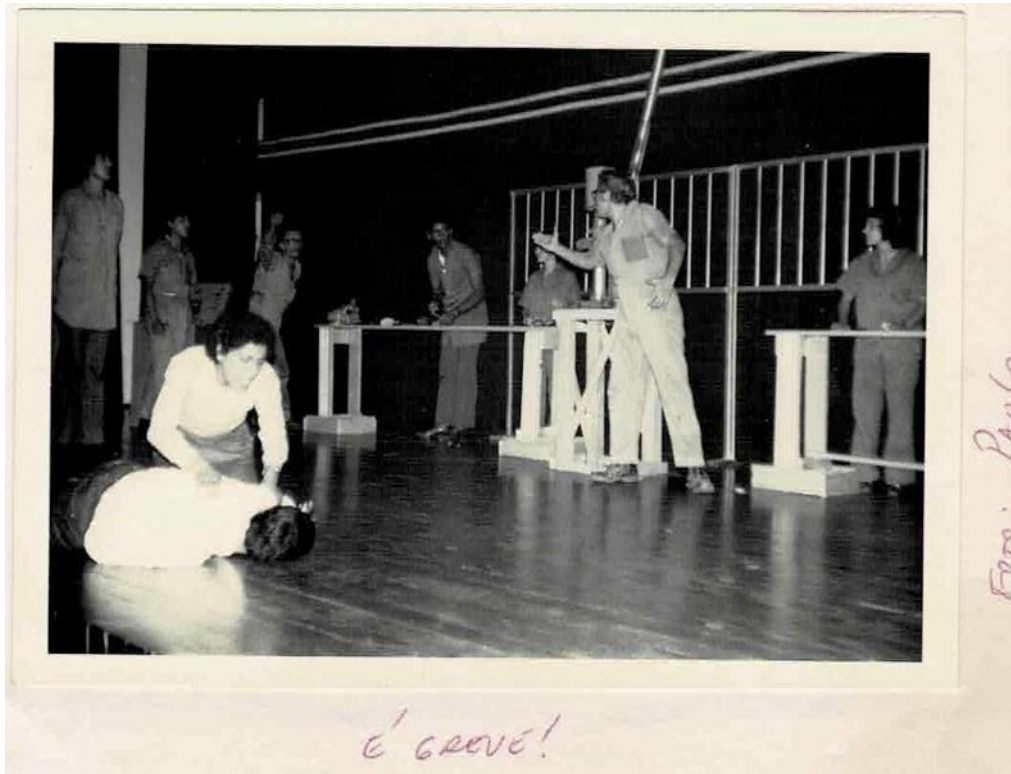
Figura 17: Operários na sessão de trabalho anunciam a greve



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A foto mostra os operários em alvoroço e as máquinas parando. O ator que está de costas levanta o braço com uma ferramenta na mão, como num chamado para a greve.

Figura 18: O suicídio de José



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

A foto acima mostra Alice e José no centro do palco, no momento da morte de José. No fundo do palco estão os trabalhadores, na fábrica, iniciando a mobilização contra as demissões. As cenas acontecem em paralelo. De maneira geral há grande exaltação.

Nas figuras 19 e 20 todas as máquinas estão paradas e o coro de operários mostra-se totalmente engajado no ato contra as demissões.

Figura 19: Explosão da greve na seção



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Figura 20: Mobilização dos operários



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Figura 21: Ação final - Operários organizados



Fonte: Foto cedida por Maria Luiza da Costa. Data do registro: 16/10/1982.

Na foto acima podemos verificar a presença de mais atores no coro e cartazes erguidos. A dramaturgia indica que as palavras de ordem vão mudando de “Greve” para “Estabilidade para nossa Comissão” (URBINATTI, 2011).

Depois de instaurada a organização dos trabalhadores, há interferência de um locutor que reconta os fatos de forma sensacionalista e deixa a seguinte questão: “Por que, você, José, trabalhador honesto, chefe de seção, bom esposo, por que você teria se matado, José Alves Filho?” (URBINATTI, 2011, p. 75).

A peça *Pesadelo* contém os pesadelos de José, Alice, Lusia, Júlio, Antônio, Luisão, Zé Pinguinha, Valadão, Gerente, Honório, Torturadores, Enfermeiros, Dito, Lumbriga, Ana, Cida, Maria, Gésio, Preparador, Genésio, Arrepiado, Smith, Locutor, Mãe-de-Santo, Assistente, Médico, Operárias e Ajudantes. Não há ninguém imune ao pesadelo causado por um sistema fundado em desigualdades sociais e econômicas. Não há rico que não tema o levante popular, e não há pobre que não tema a fome. *Pesadelo*, praticamente quarenta anos depois, ainda expressa os nossos pesadelos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do domingo da apresentação, a gente voltava para fábrica no dia seguinte... O teatro era uma das ferramentas de levar o povo a pensar. (...) para mim era um prato, era um banquete, saber que eu fiz uma apresentação e depois da apresentação levar as pessoas a discutir sua vida, sua realidade. Era um instrumento de transformação. Então, eu ficava feliz da vida!¹⁵⁹

A pesquisa propôs destacar e analisar alguns dos procedimentos de trabalho do Grupo de Teatro Forja por meio do processo criativo do espetáculo *Pesadelo*. O primeiro capítulo mostrou de forma mais generalizada o percurso do Grupo. Um panorama dos trabalhos teatrais e ações culturais desenvolvidos por eles desde a sua fundação, em maio de 1979. Os capítulos seguintes abordaram, especificamente, o percurso traçado no desenvolvimento de *Pesadelo*: o segundo capítulo analisou aspectos organizativos da escrita dramaturgica e, o terceiro, os mecanismos utilizados para a materialização da invenção cênica. Nestes comentários finais, enumero alguns aspectos das apresentações, que mostram como o trabalho teatral seguia em movimento e reelaboração após a estreia. A relação com o público envolvia todo o processo, antes e depois dos ensaios: o debate e a prática coletivizada são constitutivos de cada momento da ação do Forja.

Pesadelo, apesar de ser concebida para sala, pôde participar do circuito cultural formado pelo Grupo em parceria com articuladores comunitários de outras regiões. Mais da metade de suas apresentações aconteceu fora da sede do Grupo. Além das temporadas no teatro do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo apresentou-se no Teatro Conchita de Moraes, em Santo André (FETASA); no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, como parte das atividades culturais da programação do “XI Congresso Brasileiro de Comunicação Social da UCBC¹⁶⁰, Comunicação e Direitos Humanos”; no Sindicato dos Metalúrgicos de Santos; no Teatro Municipal Santos Dumont, em São Caetano do Sul; na Igreja da Lapa; nos Teatros Municipais de Santo André, Ribeirão Pires e Mauá; no Teatro Arthur Azevedo em São Paulo; e no Sindicato dos Metalúrgicos de Nova Friburgo no Rio de Janeiro.

¹⁵⁹ Trecho da entrevista com Eduardo Moreira em 18.02.2018.

¹⁶⁰ Descrição retirada da filipeta do congresso anexo XII. “A UCBC – União Cristã Brasileira de Comunicação Social é uma sociedade civil, sem fins lucrativos, com sede na cidade do Rio de Janeiro, que congrega profissionais, pesquisadores, professores, escolas e empresas de Comunicação Social”.

Um dos documentos (ANEXO I) examinados configurou-se como um demonstrativo da trajetória da peça, nele constam os números de apresentações relacionados às datas, locais e quantidade de público. Há registro de vinte e sete¹⁶¹ apresentações de *Pesadelo*: entre outubro e dezembro de 1982, foram nove apresentações; em 1983, mais dezessete e, por fim, a sessão de encerramento, em maio de 1984.

Uma das fontes da pesquisa foram os cadernos de ensaios das ex-integrantes do Grupo, Maria Luiza da Costa e Célia da Costa. As últimas páginas dos cadernos, transformadas em tabelas, registraram o percurso das apresentações, quase no mesmo padrão do documento datilografado em anexo, porém com duas diferenças. Uma delas referiu-se à indicação do horário de início dos espetáculos e a outra, de maior relevância para o estudo, relacionou-se com a inclusão dos demais espetáculos do Grupo apresentados neste período. Fato que confirmou a hipótese de o Grupo apresentar as outras peças de repertório nos finais de semana em que não houve *Pesadelo*, e que neste período eram: *Operário em Construção* e os esquetes *Robô que virou Peão* (82), *Brasil S.A.* (83), e provavelmente, *Diretas Volver* (84)¹⁶². De maneira geral, conforme demonstraram as análises dos documentos, as apresentações dos esquetes de rua concentravam-se nos primeiros meses do ano, enquanto as apresentações de *Operário em Construção* mantiveram-se em atividade independentemente do período.

Pesadelo estreou no dia 16 de outubro de 1982. Com exceção do final de semana de estreia, as demais apresentações realizadas no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo aconteceram aos domingos e, na maioria das vezes, com início às 19h¹⁶³. Do conjunto de vinte e sete apresentações, doze delas aconteceram na sede do Grupo.

O cronograma de apresentações (ANEXO I)¹⁶⁴ propõe exemplificar a dinâmica de circulação articulada pelo Forja no intervalo de um ano depois da estreia, entre outubro de 1982 e outubro de 1983. Há registro de atividade teatral em todos os meses neste recorte de

¹⁶¹ O documento registrou duas apresentações em Nova Friburgo com a mesma estimativa de 500 pessoas no público. Considerei que a informação foi duplicada, portanto utilizei apenas uma delas para a contagem das apresentações. A hipótese de um possível erro na digitação afirmou-se quando essas informações foram cruzadas com as anotações contidas nas tabelas dos cadernos de ensaios. Nos cadernos constam apenas uma apresentação de *Pesadelo*, em 10/09, e outra de *Brasil S.A.*, em 11/09.

¹⁶² Essa última peça não consta nas tabelas do caderno de Célia, talvez porque o último ensaio descrito por ela ocorreu em 25/09/83. É possível que haja alguma apresentação não documentada no material verificado, mesmo assim as informações averiguadas possibilitaram a visualização dos procedimentos utilizados pelo Forja.

¹⁶³ Os registros de Célia e Maria Luiza divergem em algumas datas quanto ao horário de início das peças. A maior parte do material gráfico consultado, parte da clípage fonte da pesquisa, indica o início para às 19h.

¹⁶⁴ O ANEXO I – Cronograma de apresentações de *Pesadelo* – out/82 a out/83. A opção de inserir as informações dos *cadernos de ensaios* no calendário pretende facilitar a visualização da dinâmica de apresentações neste recorte de tempo. Constam os locais e a estimativa de público.

tempo, concluindo-se um total de cinquenta e nove¹⁶⁵ apresentações, dentre as quais duas sessões do esquete *Robô que virou peão*, dezenove da peça *Operário em Construção*, treze de *Brasil S.A.* e, como visto antes, vinte e sete de *Pesadelo*.

Entre novembro de 1983 e abril de 1984, não foram documentadas apresentações de *Pesadelo*. A última data registrada, sugerindo o encerramento do percurso da peça em análise, marcava a comemoração do dia 01 de maio de 1984.¹⁶⁶

Ao observar o circuito praticado por eles foi possível identificar características capazes de delinear a etapa de apresentações. As temporadas na sede do Grupo e a circulação das peças nos bairros, que na maioria das vezes acompanhavam a campanha salarial do sindicato, sintetizaram esta fase do processo criativo. Um dos fatores que se repetiu, mesmo com algumas variáveis, foram as “dobradinhas” de apresentações.

Esta solução encontrada para a circulação realizou-se de várias maneiras. Uma delas pode ser exemplificada pelas apresentações que ocorreram no Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, onde eles apresentaram *Pesadelo*, no sábado, e *Operário em Construção*, no domingo. Outra combinação para essa “dobradinha”, neste caso com o mesmo espetáculo, viu-se no Teatro Municipal de Ribeirão Pires, onde apresentaram *Pesadelo* no sábado e no domingo.

Ocorreu também de marcarem duas sessões no mesmo dia, algumas em espaços diferentes, como aconteceu no dia 13 de março de 1983. Apresentaram o esquete *Brasil S.A.* às 10h, no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (sede), e às 19h, na Sociedade Amigos Parque São Jorge. Da mesma forma sucedeu com *Pesadelo*, com a diferença de não haver mudança do lugar da apresentação, fator importante para uma peça de sala que exige tempo de montagem e desmontagem. Nos dias 20 e 21 de agosto de 1983, no Teatro Municipal de Santo André, realizaram em cada um destes dias, duas sessões da peça.

A avaliação de situações inesperadas, das dificuldades ou das problemáticas enfrentadas nos momentos de saídas com as peças para os bairros, estimulava o amadurecimento nas próximas estratégias. Por esta razão, talvez, a dinâmica de deslocamentos verificadas no percurso de *Pesadelo*, fortalecidas por quatro anos de vivência teatral coletiva, transpareceu em traços de identidade do Grupo.

¹⁶⁵ Informações extraídas do caderno IV de Célia da Costa.

¹⁶⁶ Pode ser que o Grupo tenha apresentado a peça em alguma data não registrada nos documentos, porém as informações analisadas permitem a visualização da maneira como eles organizavam esta fase do trabalho, intuito desta pesquisa.

Os diferentes arranjos desenvolvidos por eles tiveram o intuito de potencializar o caráter popular da circulação. As urgências de cada bairro e as disponibilidades dos locais interferiam nas decisões ligadas ao modo como estas ações aconteceriam.

Os integrantes responsabilizavam-se por toda logística necessária, reservando o início dos ensaios para dividirem as tarefas pertinentes à concretização das ações. Os pedidos de apresentações eram feitos diretamente aos operário-atores ou colaboradores, não havia a figura de um produtor visando centralizar essas informações. Objetivamente os agendamentos partiam dessas solicitações e das demandas do Sindicato. A consulta pelas disponibilidades dos envolvidos e dos locais das apresentações requeria dedicação, além de tempo para os desdobramentos futuros. Afinal, fazia parte da organização aguardar o próximo ensaio para as definições e confirmações. Esta dinâmica da circulação em sua completude foi gerenciada por eles de forma coletiva.

A administração da agenda do Grupo compôs uma das partes da etapa de apresentações, há muitas outras somadas a essa tarefa, como a de: garantir o transporte; acompanhar a saída e o retorno dos materiais das peças do Sindicato; planejar as necessidades técnicas relacionadas à montagem, desmontagem, iluminação, sonoplastia; prever a compra ou manutenção de materiais utilizados em cena; entre outras funções.

Eles possuíam um caixa destinado aos gastos gerais com as apresentações. O recurso provinha das próprias peças por meio de arrecadação dos valores adquiridos com os ingressos pagos a preços populares. Os operários desempregados podiam recorrer a essa verba para as despesas com transportes, o que assegurava a participação deles nos circuitos.

A maioria das apresentações foram seguidas de debates com o público, exceto nas ocasiões em que as peças de agitação antecipavam as assembleias. A relação do Forja com seu público ou com seu “público de espectadores”, refletiu seu comprometimento com as escolhas temáticas encenadas (PUPO, 2015). A predisposição de seus integrantes em gerar debates críticos depois das peças revezando a condução, gerava um terreno fértil e desafiador. Esse espaço previamente convencionado para acolher as trocas de impressões espontâneas acerca do que foi assistido afirmava-se com potência. O aprendizado mútuo dos participantes, tanto de quem fez como de quem assistiu, fazia florescer entusiasmos e perseverança.

Verificou-se, contudo, que a maneira como desenvolveu-se o processo de apresentações, havia o interesse em partilhar os estudos, as formulações e, sobretudo, o

aprendizado conquistado com a prática de uma organização coletiva. Os processos do Forja espelham-se na intenção criativa projetada na análise do pesquisador Flávio Desgranges:

Um espetáculo teatral traça uma longa e sinuosa trajetória até se concretizar enquanto ato propriamente artístico, o que acontece efetivamente no modo com que é percebido pelo espectador. É no ato de leitura que o texto cênico se efetiva como fato artístico. Esta sinuosa trajetória da concretização de um acontecimento artístico tem seu princípio gerador estabelecido nas opções investigativas dos artistas, nas associações mnemônicas e elaborações estéticas que instauram em seus processos criativos. Desde a gênese do espetáculo, durante o processo criativo, são gerados os operadores estéticos que serão partilhados mais tarde com os espectadores (DESGRANGES, 2014, p. 86).

No processo criativo de *Pesadelo*, assim como nos outros trabalhos do Grupo, houve parceria de intelectuais, professores, educadores, artistas e muitos outros simpatizantes da causa operária. Nos primeiros anos da trajetória do Forja, duas participações destacaram-se: a de Octavio Ianni e de Fernando Peixoto. No prefácio de *Pensão Liberdade*, publicado em 1981, contribuíram com os textos: *O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida* - Octavio Ianni e *Quando o povo assiste e faz teatro* - Fernando Peixoto. Esses textos provocaram estudos em pequenos grupos de trabalho (GTs) e agitaram as formulações dos integrantes. Constituiu-se, portanto, a ideia de que os “participantes externos são convidados a integrar etapas do processo de criação, de maneira que a autoria do público não se faz presente somente na relação de leitura, mas já na relação de feitura” (DESGRANGES, 2014, p. 97).

A integração do espaço acadêmico por meio de intelectuais atuantes em ações promovidas por coletivos culturais ecoa até hoje. Estas parcerias mostram-se fundamentais e cada vez mais urgentes, sobretudo quando direcionadas a obras classistas. O conhecimento partilhado por essas trocas auxilia na compreensão de conteúdos que serão materializados em cena interferindo estruturalmente nas criações artísticas dos grupos, portanto na comunicação efetiva com os “espectadores-trabalhadores”.

Outro fenômeno que manteve-se foram as ações nos bairros¹⁶⁷: as oficinas, o circuito de apresentações por meio de representantes comunitários, as apresentações destinadas para o

¹⁶⁷ O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tornou-se o principal recurso, se não o de maior representatividade orçamentária, do qual usufruem alguns coletivos teatrais que na sua maioria estão ligados aos pressupostos do teatro de grupo – núcleos permanentes de trabalhadores da cultura, cuja pesquisa teatral propõe-se continuada. Soma-se a ela outras conquistas orçamentárias, a exemplo do teatro, o Fomento à Dança e o Fomento à Cultura da Periferia.

público das escolas, as mobilizações em solidariedade às ações de luta em comunidades para além do entorno, dentre tantas outras que compõem essencialmente o desejo de uma arte popular.

Há muito o que aprender com a existência do Forja. Eduardo Moreira, um de seus ex-integrantes, esteve desde a fundação do Grupo até o seu encerramento. Ele também se dedica ainda hoje às lutas comunitárias com ternura e solidariedade.

Edu, como era conhecido, gostava de produzir as maquetes¹⁶⁸ das peças. Confeccionava os bonequinhos-atores no seu horário de almoço para provocar algum tipo de conversa com seus companheiros de trabalho sobre a realidade da fábrica. Era o primeiro a chegar nos ensaios, o que lhe conferia a antipatia do vigia responsável por abrir e fechar os portões do Sindicato. Afinal, as tardes de domingo pouco movimentavam aquele portão. Ele seria aberto para cada integrante que chegasse, no mínimo quinze vezes no intervalo de uma hora. Quando ficou desempregado, Edu caminhava por uma hora e meia a pé para participar dos ensaios, nestes dias até chegava um pouco atrasado, incomodava menos o vigia. Durante a entrevista concedida para a pesquisa, a campainha tocou e uma vizinha trazia um pacote de pó de café para o café da manhã comunitário. Logo depois foi o telefone, ele estava organizando uma ação em comemoração ao dia das mulheres e falava com uma outra companheira alinhando os detalhes das flores artesanais que seriam produzidas em uma roda de mulheres. Ele já havia produzido algumas e mostrou o ramalhete com um sorriso no rosto. A solidariedade vivenciada nos anos do Forja ainda ecoa nos dias de hoje.

¹⁶⁸ Foto das maquetes de Eduardo Moreira ANEXO - VII.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, L.; GARCIA, V. Maio de 68: das ruas francesas à Cidade Universitária. **Jornal do Campus**, São Paulo, 17 de maio de 2018. Disponível em: < <http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2018/05/maio-de-68-das-ruas-francesas-a-cidade-universitaria/> >. Acesso em : 01 jul, 2021.

ARRABAL, J. L.; PACHECO, M. A. T. **Anos 70 – Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979. 246 p.

BERLINCK, M.T. **CPC-UNE**. Campinas: Papyrus,1984.

BOAL, J. As imagens de um teatro popular. São Paulo: Hucitec, 2000.

[BOAL, J.](#) Por uma história política do teatro do oprimido. **Literatura: Teoria, História Crítica**, v. 16, n. 1, p. 41-79, 2014.

BÔAS, R. L. V. MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. **Revista de Estudos Brasileiros**, n. 57, 2013, p. 281

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITO, S. **Papa Highrite**. 1979. Disponível em: < <http://www.sergiobritto.com/obra/teatro/teatro-dos-quatropapa-highrite/> >. Acesso em: 21 maio 2021.

CARBONE, R.; COSMO, M. Entrevista com Tin Urbinatti - O teatro universitário da década de 1970: uma intervenção para além do teatro profissional. **Revista Aspas**, v. 8, n. 2, p. 68-85, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v8i2p68-85.

CATRO, C. **Projeto Memória Oral – Biblioteca Mario de Andrade**. 2006. Disponível em: < https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Depoimento_Consuelo_de_Castro_1257456485.pdf >. Acesso em: 21 maio 2021.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Sinta o drama**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. **Nem uma lágrima**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DESGRANGES, F. M. **Genéticos de um Pretérito Imperfeito**: a indelével interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística. São Paulo: Edição do autor, 2014.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. Pesadelo, com o Forja, no Festival de Teatro. **Diário do Grande ABC**, São Bernardo do Campo, Caderno B, p. 6, 29 de outubro de 1982.

O ESTADO DE SÃO PAULO. O fim dos contratos boicotados. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 de maio de 1988. Disponível em: < https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/103528/1988_01%20a%2005%20de%20Maio_%20076.pdf?sequence=3&isAllowed=y > . Acesso em: 21 maio 2021.

FERRARI, T. **Fabricalização da cidade e ideologia da circulação**. São Paulo: Outras Expressões, 2012. v. 1.

FERREIRA, J.; REIS, D. A. (org). **Revolução e Democracia (1964...)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007 (As Esquerdas no Brasil; v.3).

FOLHA DE SÃO PAULO. Contratos de risco não encontraram petróleo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 de Junho de 1995. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/08/brasil/28.html> > . Acesso em: 25 maio 2021.

FREDERICO, C. **A imprensa de esquerda e o movimento operário (1964-1984)**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

GARCIA, S. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUARNIERI, J. F. **Eles Não Usam Black Tie**. Direção de Leon Hirszman. Embrafilme, 1981. (2hrs), son, color. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=UzI2K1bDRog&t=24s&ab_channel=TVIndioMaloqueiro > Acesso em: 29 jun. 2021.

ITAU CULTURAL. **A Viagem**. 2017a. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento399230/a-viagem> > . Acesso em: 31 maio 2021.

ITAU CULTURAL. **Ricardo III**. 2017b. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento390965/ricardo-iii> > . Acesso em: 31 maio 2021.

KUSNET, E. **Iniciação à arte dramática**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

LIMA, E. C. Na USP, Teatro foi palco de resistência à ditadura militar. **Revista Adusp**, [S. L.:s.n.], 2009, p. 51. Disponível em: < <https://www.adusp.org.br/index.php/imprensa/revista-adusp/1807-revista-n-55-outubro-de-2013> > . Acesso em: 15 maio.2021.

LIMA, E. C. **Coisas de Jornal no Teatro**. São Paulo: Outras Expressões, 2014.

MAIOR, J. L. S. **História do direito do trabalho no Brasil**: curso de direito do trabalho. São Paulo: LTr, 2017. (v. 1, parte II)

MATE, A. L. **A produção teatral paulistana dos anos 1980** – R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança. 2008. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NOSELLA, P. **Porque mataram Santo Dias** – Quando os Braços se Unem à Mente. São Paulo: Cortez Editora, 1980.

PARANHOS, K.. R. História(s) do Grupo Forja no ABC: militância, memória e engajamento no Brasil no pós-64. **Ponta de lança**: Revista Eletrônica de História, Memória e Cultura, v. 1, n. 1, p. 63-75, 2007.

PARANHOS, K.. R. **Mentes que brilham** (Sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo). 2002. Tese (Doutorado em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2002.

PIACENTINI, N. L. Eugênio Kusnet para os dias de hoje. **PesquisAtor**, v. 1, n. 1, 2012a. DOI: 10.11606/issn.2238-7838.pesquisator.2012.36118.

PIACENTINI, N. L. **Eugênio Kusnet**: do ator ao professor. 2012. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012b.

PUPO, M. L.S. B. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 2, p. 330-355, 2015.

RAINHO, L. F. **Os peões do Grande ABC**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1980.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena**: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80. 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. **Brasil**: Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SECCO, L. **História do PT**. 4 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

TEMPORAL EDITORA. **Temporal entrevista Tin Urbinatti**. 2019. Disponível em: < <https://temporaeditora.com.br/blog/lancamentos/temporal-entrevista-tin-urbinatti> >. Acesso em: 16 maio 2021.

URBINATTI, T. **Peões em cena**. São Paulo: Hucitec, 2011.

URBINATTI, T. **Peões em cena**. São Paulo: Hucitec, 2019.

WILLIAMS, R. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Bibliografia consultada

ABC da Greve. Direção: Leon Hirszman. Taba Filmes. 1990. (1h 24min), son, color. Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=2hhFk0cml6Y&t=9s&ab_channel=caovidaloca >. Acesso em: 29 jun. 2021.

Braços Cruzados, Máquinas paradas. Direção: Roberto Gervitz; Sérgio Toledo Segall. Grupo Tarumã, 1979. (1h e 16min), son., col. Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=W49uzPHOer4&ab_channel=Hist%C3%B3riadoCinemaBrasileiro >. Acesso em: 29 jun. 2021.

“Chão de Fábrica”. Direção: Eduardo Tapajós. Produção: Laboratório Cisco. TVT, 2016. (13 episódios de 23 minutos) son, color. Disponível em: <

https://www.youtube.com/watch?v=3M__5mAJ6kE&list=PLv2Oo_IdCufrWo54hRgdf0kVqK5IfOyIb&ab_channel=HistoriasDoMeuBrasil >. Acesso em: 29 jun. 2021.

A classe operária vai ao paraíso. Direção: Elio Petri. Produção Ugo Tucc, 1971. (2h05) son., col.

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**/João Roberto São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. (v. 1)

FARIA, J. R. **História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2013. (v. 2)

GASPARI, E. **A ditadura Acabada**. São Paulo: Editora Intrínseca, 2016.

HOTIMSKY, N. N. **O trabalho de encenação em Calabar (1973): o espetáculo censurado e as reflexões de Fernando Peixoto**. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

IASI, M. L. **Ensaio sobre a consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Linha de Montagem. Direção: Eduardo Tapajós. Tapiri Cinematográfica, 1983. (90min.), son. color. Disponível em <

https://www.youtube.com/watch?v=3MuOLdrapBE&ab_channel=Laborat%C3%B3rioCisco >. Acesso em: 29 jun. 2021.

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

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PRADO, D. A. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva. 2001.

PRZEWORSKI, A. A social democracia como fenômeno histórico. **Revista Lua Nova**, São Paulo, v. 4, n. 15, p. 42-81, 1988.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Record, 2000.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro** – artistas da revolução, do CPC à era da TV. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, M. Esquerdas revolucionárias armadas nos anos 1960-1970. In: FERREIRA, J. R. D. A. **Revolução e democracia – 1964**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHWARCZ, L. M; STARLING, H. M. **Brasil**: uma biografia. 2 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2018.

SCHWARZ, R. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo. Cosac Naify, 2001.

TEATRO OPERÁRIO, A História do Grupo Forja. Direção: Luciana Spacca. Universidade Metodista de São Paulo, 2011. (11 minutos e 23 segundos) son, col. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=SeS52xfDzwQ&ab_channel=LucianaSpacca >. Acesso em: 29 jun 2021.

TOLEDO, P. V. B. **Impasses de um teatro periférico**: as reflexões de Oduvaldo Vianna Filho entre 1958 e 1974. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Trabalhadoras Metalúrgicas. Direção: Olga Fudemma e Renato Tapajós. Produção: Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo; Diadema, Raíz Produções Cinematográficas; Oca Cinematográfica, 1983, son, Col. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=7GvX0QbYcl0&ab_channel=DanielLage >. Acesso em: 29 jun 2021.

VARGAS, M. T. V. **Antologia do Teatro Anarquista**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIEIRA, C. **Em Busca de um Teatro Popular**. São Paulo: Secretaria de cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo; Programa municipal de Fomento ao Teatro, 2015.

ANEXOS

ANEXO 1 – CRONOGRAMA DE APRESENTAÇÕES DA PEÇA PESADELO

PESADELO			
Nº	DATA	LOCAL	Obs
01	16.10.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	Estréia - ≈ 1200 p.
02	17.10.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	≈ 60 p.
03	24.10.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	≈ 500 p.
04	29.10.82	Teatro Conchita de Moraes	Festival ≈ 120 p.
05	30.10.82	T.U.C.A.	UCBC ≈ 200 p.
06	07.11.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	≈ 140 p.
07	21.11.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	≈ 250 p.
08	28.11.82	Sind.Met.S.B.do Campo e Diadema	
09	05.12.82	Sind.Met.S.B. do Campo e Diadema	≈ 250 p.
10	31.01.83	Sind.Met.de S.B.do Campo e Daidema	≈ 200p.
11	06.02.83	Sind.Met.de S.B.do Campo e Diadema	≈ 100 p.
12	19.02.83	Sind.Met. de Santos	≈ 150 p.
13	27.02.83	Sind.Met.de S. ^D . do Campo e Dadema	≈ 150 p. (ferraz.)
14	14.05.83	Teatro Santos Dumont	≈ 30 p.
15	15.05.83	Teatro sntos Dumont	≈ 50 p.
16	22.05.83	Sind.dos Met.S.B. do Campo e Dadema	
17	29.05.83	Sind.dos Met.S.B. do Campo e Diadema	4º aniv.FORJA ≈ 300p
18	06.08.83	Igreja da Lapa	
19	20.08.83	Teatro Municipal de Santo André	
20	20.08.83	Teatro Municipal de Santo André	
21	21.08.83	Teatro Municipal de Santo André	
22	21.08.83	Teatro Municipal de Santo André	
23	10.09.83	Nova Friburgo	500 p.
24	10.09.83	Nova Friburgo	500 p.
25	15.10.83	Teatro Municipal de Ribeirão Pires	60 p.
26	16.10.83	Teatro Municipal de Ribeirão Pires	38 p.
27	26.11.83	" " " Maus	50 p.
28	12.05.84	Teatro Arthur Azevedo - SP	≈ 300 p.

Documento datilografado pelo Grupo naquele período

ANEXO II - CALENDÁRIO DE APRESENTAÇÕES¹⁶⁹

Entre outubro de 1982 e outubro de 1983

Outubro de 1982

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
					16 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (1200 pessoas)	17 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (100 pessoas)
	18	19	20	21	22	23 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (500 pessoas)
	25	26	27	28 <i>Pesadelo</i> Teatro Conchita de Moraes (200 pessoas)	29 <i>Pesadelo</i> TUCA (500 pessoas)	30
						31

Novembro de 1982

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
	1	2	3	4	5	6 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (150 pessoas)
	8	9	10	11	12	13
	15	16	17	18	19	20 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (200 pessoas)
	22	23	24	25	26	27 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (200 pessoas)
	29	30				

Dezembro de 1982

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
			1	2 <i>Robô que virou peão</i> Universidade de São Paulo	3 <i>Robô que virou peão</i> F.G.S.A.*	4 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (200 pessoas)
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

*Associação Beneficente e Cultural dos Metalúrgicos de Santo André, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Informação retirada da filipeta de divulgação da assembleia.

Janeiro de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
						1
	3	4	5	6	7	8
						15
	10	11	12	13	14 <i>Operário em Construção</i> Sindicato dos Metalúrgicos de Itu (50 pessoas)	16
	17	18	19	20	21 <i>Operário em Construção</i> E.E. 1° e 2° grau em São Vicente (150 pessoas)	22
	24	25	26	27	28	29
	31 <i>Pesadelo</i> Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (200 pessoas)					

¹⁶⁹ A opção de inserir as informações dos cadernos de ensaios no calendário pretende facilitar a visualização da dinâmica de apresentações neste recorte de tempo. Constam os locais e a estimativa de público. Em algumas datas não há esse registro, mesmo assim as apresentações foram contabilizadas na presente pesquisa. Isso porque, na listagem de Célia, há sinalização de “não houve” no espaço destinado à estimativa de público, somente nestes casos leu-se que foram canceladas. Os dados foram extraídos dos cadernos de ensaio de Célia da Costa e Maria Luiza da Costa.

Fevereiro de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
	1	2	3	4	5	Pesadelo Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (100 pessoas)
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	Pesadelo Sindicato dos Metalúrgicos de Santos (200 pessoas)	Operário em Construção Sindicato dos Metalúrgicos de Santos (200 pessoas)
21	22	23	24	25	26	27
28						Pesadelo Sindicato dos Metalúrgicos de SBC (100 pessoas)

Março de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

Abril de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
					1	2
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

Mai de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

Junho de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
			1	2	3	4
	6	7	8	9	10	11
	13	14	15	16	17	18
	20	21	22	23	24	25
	27	28	29	30		
					Operário em Construção Paróquia São Bento – SCS (50 pessoas)	26

Julho de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
					1	2
	4	5	6	7	8	9
	11	12	13	14	15	16
	18	19	20	21	22	23
	25	26	27	28	29	30
		Brasil S.A. Teatro Municipal de Santo André (20 pessoas)	Operário em Construção Teatro Municipal de Santo André (50 pessoas)		Operário em Construção TUCA (800 pessoas)	24
	Brasil S.A. Salão Paroquial Matriz (200 pessoas)					31
					Vila Euclides (50 pessoas)	17

Agosto de 1983

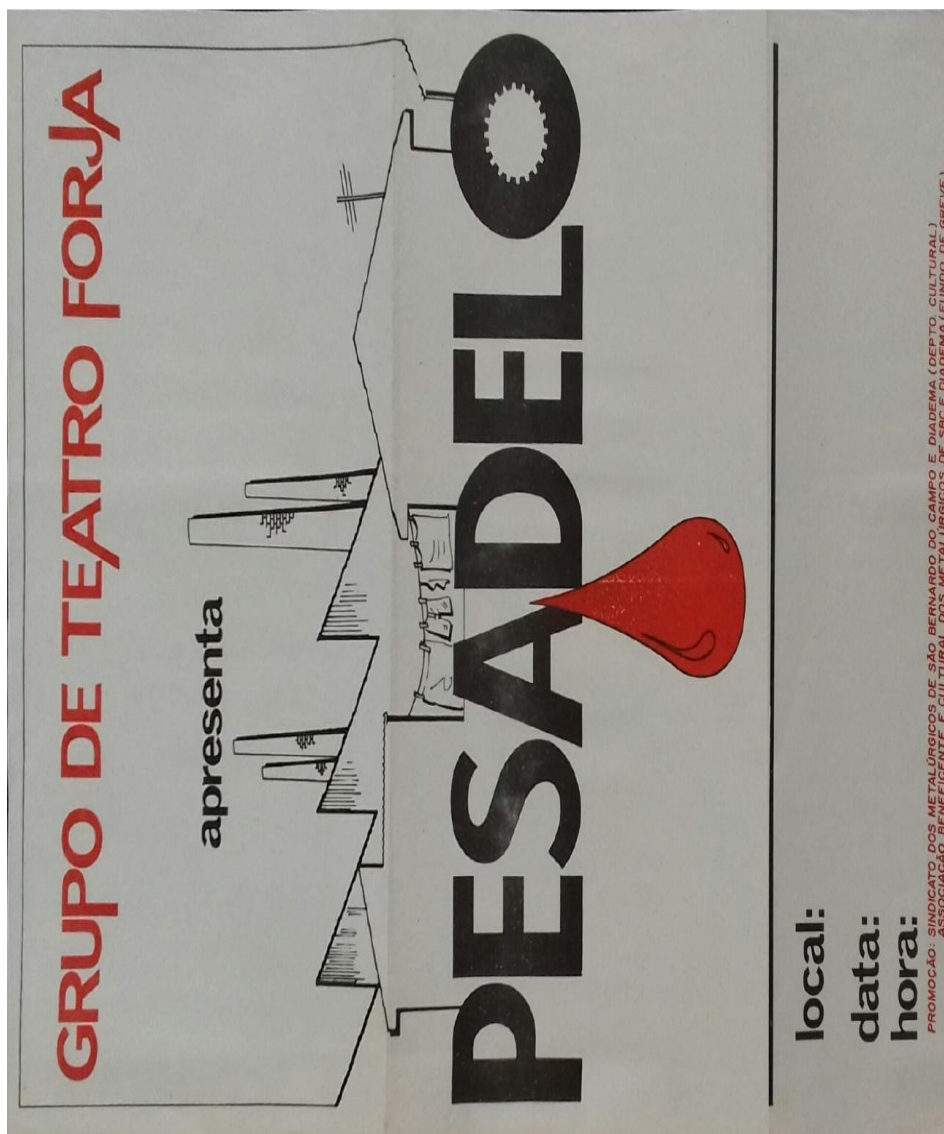
segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
						6
	1	2	3	4	5	7
	8	9	10	11	12	14
	15	16	17	18	19	21
	22	23	24	25	26	27
	29	30	31			
		Operário em Construção Cacilda Becker (28 pessoas)	Operário em Construção Cacilda Becker (68 pessoas)			
			Operário em Construção Faculdade de Moema (200 pessoas)			
				Operário em Construção Vera Cruz	Brasil S.A. Colégio Eleonor (100 pessoas)	28
					Brasil S.A. Vera Cruz (300 pessoas)	
					Pesadelo Igreja Nossa Senhora da Lapa (700 pessoas)	
						Operário em Construção Diadema
					Pesadelo Teatro Municipal de Santo André (37 pessoas)	
					Pesadelo Teatro Municipal de Santo André (62 pessoas)	
						Pesadelo Teatro Municipal de Santo André (34 pessoas)
						Pesadelo Teatro Municipal de Santo André (84 pessoas)

Setembro de 1983

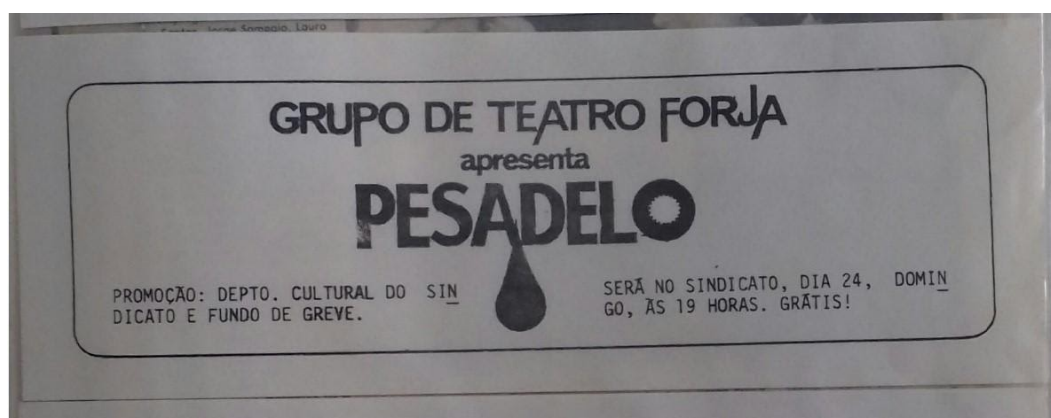
segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
				1	2	3
	5	6	7	8	9	10
	12	13	14	15	16	17
	19	20	21	22	23	24
	26	27	28	29	30	
					Parque Selecta	25
						Brasil S.A. Sindicato dos Metalúrgicos de Nova Friburgo (30 pessoas)
						Brasil S.A. Sindicato dos Metalúrgicos de Nova Friburgo (500 pessoas)

Outubro de 1983

segunda	terça	quarta	quinta	sexta	sábado	domingo
						1
						2
	3	4	5	6	7	8
	10	11	12	13	14	15
	17	18	19	20	21	22
	24	25	26	27	28	29
	31					30
					Operário em Construção Paróquia Santa Rita de Cássia	
					Operário em Construção Colégio santa Inês	
					Pesadelo Teatro Municipal de Ribeirão Pires (65 pessoas)	
						Pesadelo Teatro Municipal de Ribeirão Pires (35 pessoas)
						Operário em Construção FATEA (coração de Jesus)

ANEXO III – MATERIAL GRÁFICO DA PEÇA *PESADELO*

CARTAZ DA PEÇA



FILIPETA DE DIVULGAÇÃO

CONVITE

VOCÊ ESTÁ CONVIDADO PARA ASSISTIR
AO MELHOR ESPETÁCULO DO ABC

PESADELO



A peça teatral Pesadelo foi premiada no II Festival de Teatro do ABC, em Santo André. É a história de um chefe de seção, José, que se vê pressionado de um lado pelos patrões e de outro pela organização dos operários dentro da fábrica. A vida de José se torna um verdadeiro Pesadelo.

Venha conferir.

Você não pode perder

o melhor

espetáculo!

Elenco: Jonas Francisco, Jorge Sampaio, Laura Regina e outros.

Coord.: Tim Urbinatti.

*APRESENTAÇÃO: DOMINGO, 7 DE NOVEMBRO, 19 HS.
NO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE S.B.C.
RUA JOÃO BASSO, 121 - SBC - CENTRO*

GRUPO DE TEATRO FORJA

CONVITE DE DIVULGANDO A PEÇA

01/80

GRUPO DE TEATRO FORJA



APRESENTA A PEÇA TEATRAL

PESADELO

ESTRÉIA DIA 16 DE OUTUBRO

NO SINDICATO

NÃO PERCA!

O DEPARTAMENTO CULTURAL INFORMA:

O Departamento Cultural do Sindicato "Arregaca as mangas" e promove uma série de atividades culturais para o trabalhador e sua família.

Além das dificuldades salariais, do desemprego ou das precárias condições de trabalho, o operário enfrenta um outro problema que é a falta de lazer e de diversão.

E tem mais.

A cultura feita pelo trabalhador como a poesia, a música, o teatro, etc, nunca atingem os meios de comunicação como a televisão e o rádio, porque tudo está nas mãos da classe patronal ou do governo que é tudo farinha do mesmo saco.

Por isso iremos promover debates, teatro, festival de música, de poesia, biblioteca, Centro de Memória das nossas lutas, Shows, cinema, etc.

De início teremos o Debate Sobre Futebol e a partir do dia 23 de setembro começará o PRIMEIRO CICLO DE CINEMA.

Compareça e traga sua família!

PANFLETO DE DIVULGAÇÃO - FRENTE

ACONTECIMENTOS DE MARUSIA 01/10

Este filme mostra a história dos trabalhadores do Chile, quando eles se organizaram para lutar contra a exploração dos patrões de empresas multinacionais. Mas os patrões reagiram do seu modo: chamaram os militares para massacrar barbaemente os trabalhadores.

Estes acontecimentos se passaram em 1905 e 1906 no Norte do Chile.

O filme mostra também que fatos parecidos com os daquela época voltaram a acontecer em 1973 no Chile, quando os militares tomaram o poder derrubando o governo do presidente Salvador Allende eleito pelo povo.

Com GIAN MARIA VOLANTE, DIANA BRACHO E CLÁUDIO OBREGON
Direção de MIGUEL LITTIN
Música de MIKIS THEODORAKIS

A MÃE 08/10

A fita trata dos operários da Rússia na época da Revolução Socialista de 1917. Aqui temos a história da esposa de um operário fura-greve que vive se embriagando e espancando sua mulher.

O filho do casal é um jovem operário revolucionário. Ele recebe a missão de esconder em sua casa algumas armas para a revolução.

Numa batida policial em sua casa a mãe entrega as armas para os policiais que prometem não prender seu filho. Depois de pegarem as armas os policiais levam seu filho preso.

A mãe compreende a gravidade do seu erro e vai constantemente visitar o filho na prisão. Passa a ser uma nova mulher, regenerada.

Mãe e filho combatem agora pela mesma causa.

Com NIKOLAI BATALOV, VERA BARANOVSKAJA E A. ZEMTSOVA
Direção de VSEVOLOD PUDOVKIN

1º CICLO DE CINEMA

DIA 23/09 - QUINTA
O HOMEM QUE VIROU SUCO

DIA 01/10 - SEXTA
ACONTECIMENTOS DE MARUSIA

DIA 08/10 - SEXTA
A MÃE

HORÁRIO: SEMPRE 19:30 HS, NO 3º ANDAR DO SINDICATO

PANFLETO DE DIVULGAÇÃO - VERSO

ANEXO IV – MATERIAL DE DIVULGAÇÃO DO II FETASA

II FETASA

FESTIVAL DE TEATRO AMADOR
SANTO ANDRÉ

15 a 31 de outubro de 1982

TEATRO CONCHITA DE MORAIS
praça Rui Barbosa s/n.º — Santa Terezinha — SANTO ANDRÉ

promoção: SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTES
SEÇÃO DE DIFUSÃO CULTURAL

administração: LINCOLN GRILLO

LIV. CUT. WILSON DE O. SOUZA

Capa da divulgação


<p>... HORAS</p> <p>"O CAVALHEIRO DA TRISTE FLORESTA" - José Eduardo Razuk e Sérgio M. Camargo</p> <p>TEATRO INFANTIL MAMÃE NATUREZA - Santo André</p> <p>Direção: José Eduardo Razuk</p> <p>Elenco: Sergio Camargo (Don Sapote) Arlete Sbrighi (Amargonça) Eduardo Razuk (Urso Pança) Angela Sbrighi (Fada Dourada, Soldado, Aranha 1, Bruxa 3) Rafael Pedro (Prestôncio, Soldado) Mariângela Beber (Aranha Rainha, Bruxa 2 e 1) Sandra Bazani (Bruxa 1, Aranha 2, Bruxa 2) Mônica Salgado (Bruxa 3, Bruxa Cantora)</p> <p>Figurinos e figurinos: Angela Sbrighi e Eduardo Razuk</p> <p>Músicas: Eduardo Razuk, Sergio Camargo, Monica Salgado e Maria Cristina Calvitti</p> <p>Iluminação: Celso Gomes Sonoplastia: Sergio Camargo Coreografia: Mariângela Beber</p>	
<p>... - 23 DE OUTUBRO - 20:00 HORAS</p> <p>"PESADELO" - Criação Coletiva</p> <p>GRUPO TEATRAL FORJA - São Bernardo do Campo</p> <p>Direção: Tin Urbinatti</p> <p>Elenco: Francisco França Rosário (José) Maria José Elecbão (Alice) Maria Luiza da Costa (Luzia) Jonas Francisco dos Santos (Júlio) Jorge Sampaio (Antonio) Angelo da Penha Costa (Luizão) José Carlos Barbosa (Zé Pinguinha) Renato de Souza (Valadao, Gerente) Darcy Junqueira (Honório) Sergio F. Oliveira (Dito) Eduardo S. Ribeiro (Lombriga) Marta Araujo (Ana) Celia da Costa (Cida)</p> <p>Sonia Usinska (Maria) Jorge Morais (Césio, Preparador) Reynaldo Nascimento (Genesio, Arrcpado, Smith) Isilda Francisco (Mac de Santo) Valter de Souza Melo (locutor)</p> <p>Iluminação: Laura Regina Cano Vaníia M. Cardoso Figurinos: Aurora I. Urbinatti Sonoplastia: Dilson Navarro Márcio Nabarro e Rebeco Cenário: Grupo</p>	
<p>... - 24 DE OUTUBRO - 14:00 HORAS</p> <p>"TIVE UMA IDEIA" - Criação Coletiva</p> <p>GRUPO ARTE E MOVIMENTO FATEA - Santo André</p> <p>Direção: Odair Magalhães</p> <p>Elenco: Fausto Ribeiro Marisa Victorino Bento Maria Angelica Marconato Beni da Rocha Izilda Maria Valerio Lair Elisabeth Poli Souza Valdo Armino Rechcio Fátima Regina Madeira Mirlei Clelia Garcia Lacrcio Felcicio Neusa Aparecida de Souza Mirna Mitiko Tanaka Marcia Motta Maria dos Anjos de Oliveira Eliana Marques Marise Miglioli Lorusso</p> <p>Cenografia: Valdo Armino Rechcio Sonoplastia: Odair Magalhães Iluminação: Fausto Ribeiro Figurinos: Marisa V. Bento Coreografia: Grupo</p>	
<p>... - 24 DE OUTUBRO - 20:00 HORAS</p> <p>"O CACHORRÃO FEITICEIRO" - Sir Ajaton</p> <p>ASS. ART. JAMBAI DOIS - Santo André</p>	

Fichas técnicas dos participantes – em destaque a do Grupo Forja.

ANEXO V – OBJETIVOS DO FUNDO DE GREVE

OBJETIVOS DO FUNDO DE GREVE:

PAIÊ, O ZÉZINHO TÁ FAZENDO GREVE DE FOME. ARRUMA UM DINHEIRO PRA ELE FAZER UMA BOQUINHA.



SUSTENTAR NOSSAS GREVES DO PONTO DE VISTA ECONÔMICO E DE INFRA-ESTRUTURA

FORTALECER A ORGANIZAÇÃO DOS TRABALHADORES



PROMOVER A SOLIDARIEDADE DENTRO E FORA DA CATEGORIA

10

Revista do Fundo de Greve: “O que é, para que serve e como participar” – página 10

Departamento de Imprensa dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema

Editor Altino Dantas/ Jornalista: Tecris/Ilustração Paulo César Rocha? Impressão, composição e fotolito: Gráfica e Editora F.G.

ANEXO VI – FOTO DO TERCEIRO ANDAR - ESPAÇO RESERVADO PARA O GRUPO



FOTOS DO ACERVO DE MARIA LUIZA DA COSTA – registro de ensaio.

ANEXO VII – MAQUETES DE EDUARDO MOREIRA

Maquete da peça *Pesadelo*



Maquete da peça *Pesadelo*



Maquete da peça *Operário em Construção*



Maquete da peça *Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes

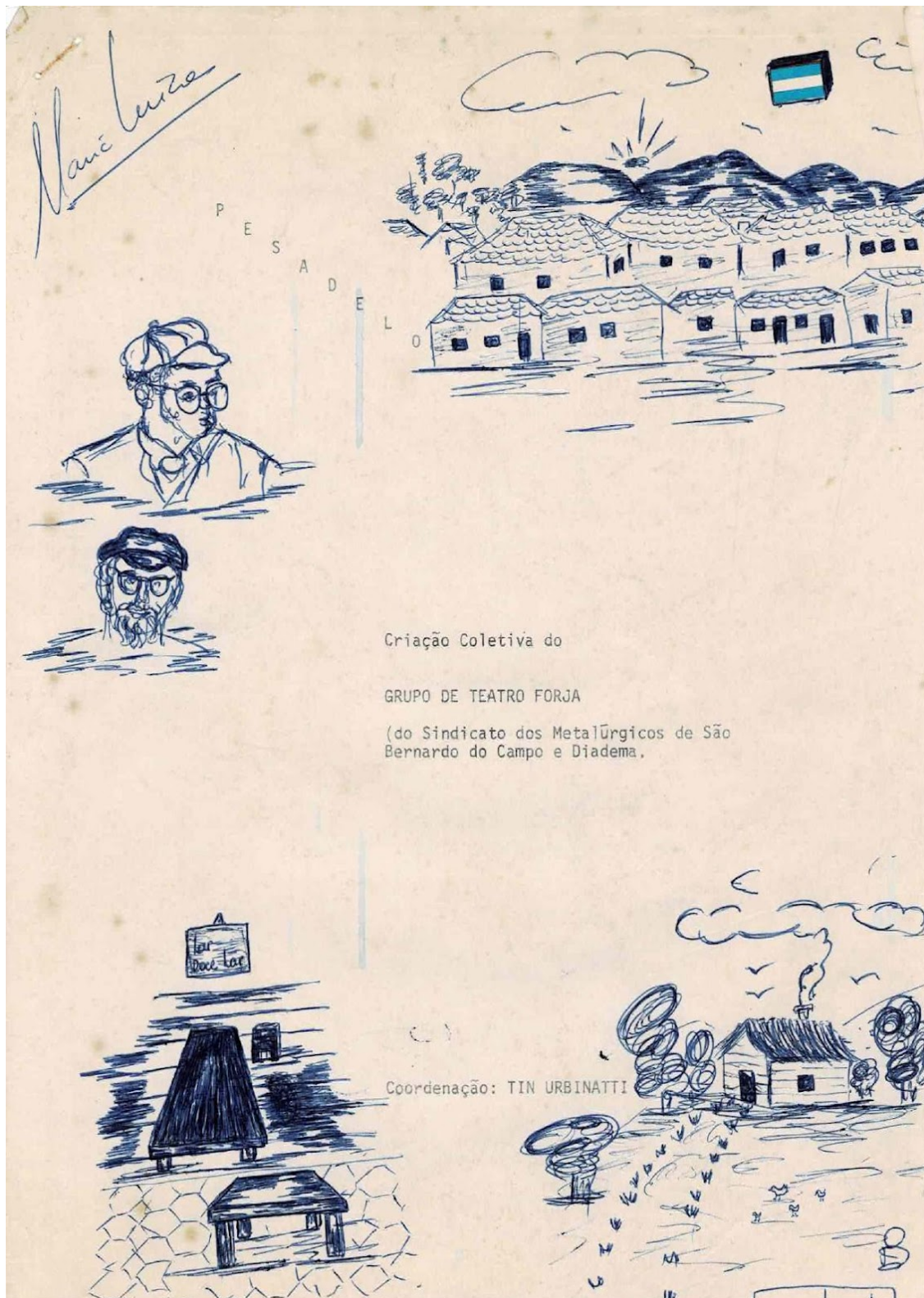


Maquete da peça *Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes

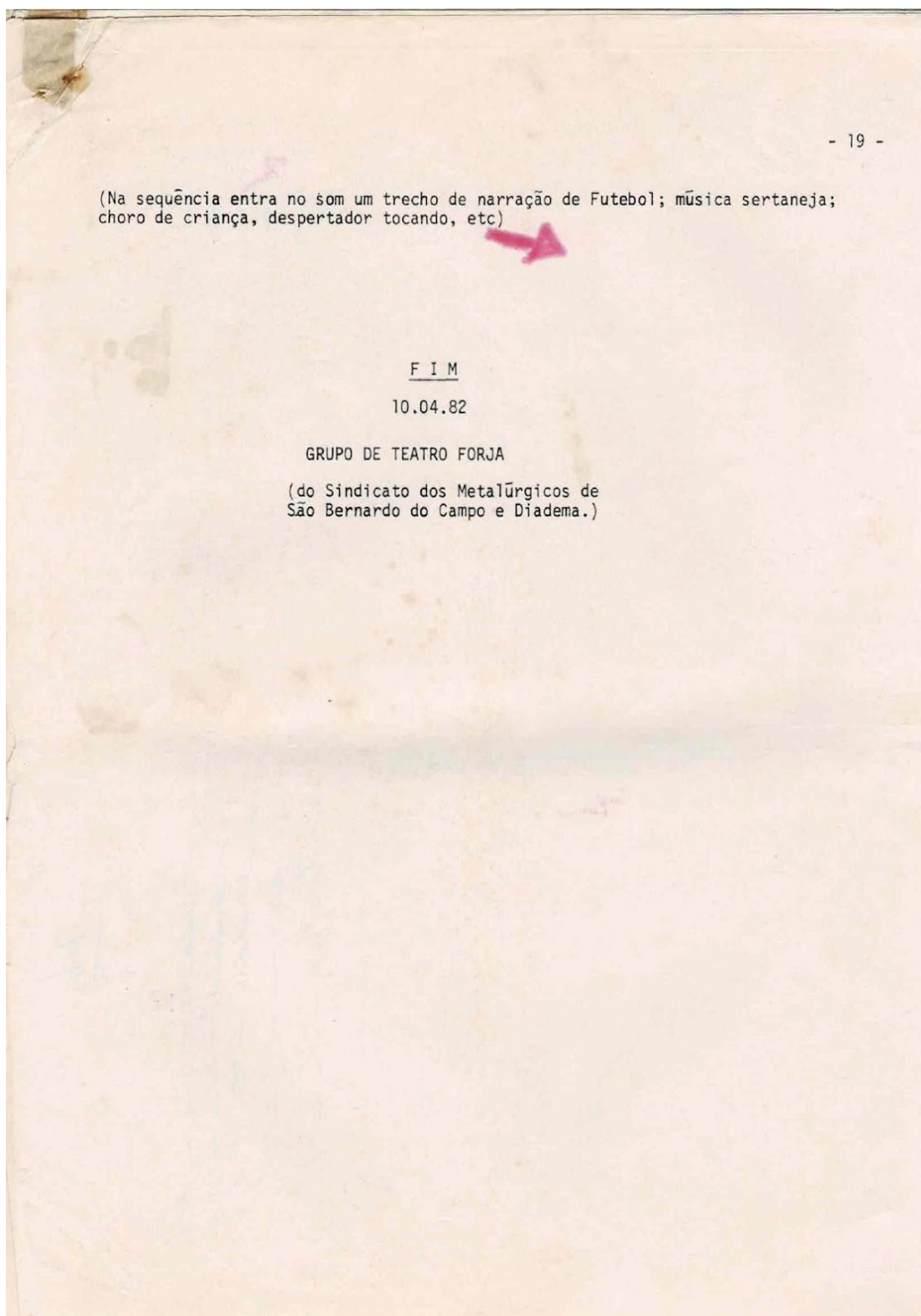


Maquetes vistas de cima
Fotos de Luciana Gabriel – 18/02/218

ANEXO VIII – CAPA, PÁGINAS DO ROTEIRO E ESQUEMA DE LUZ



CAPA DO ROTEIRO DE MARIA LUIZA DA COSTA



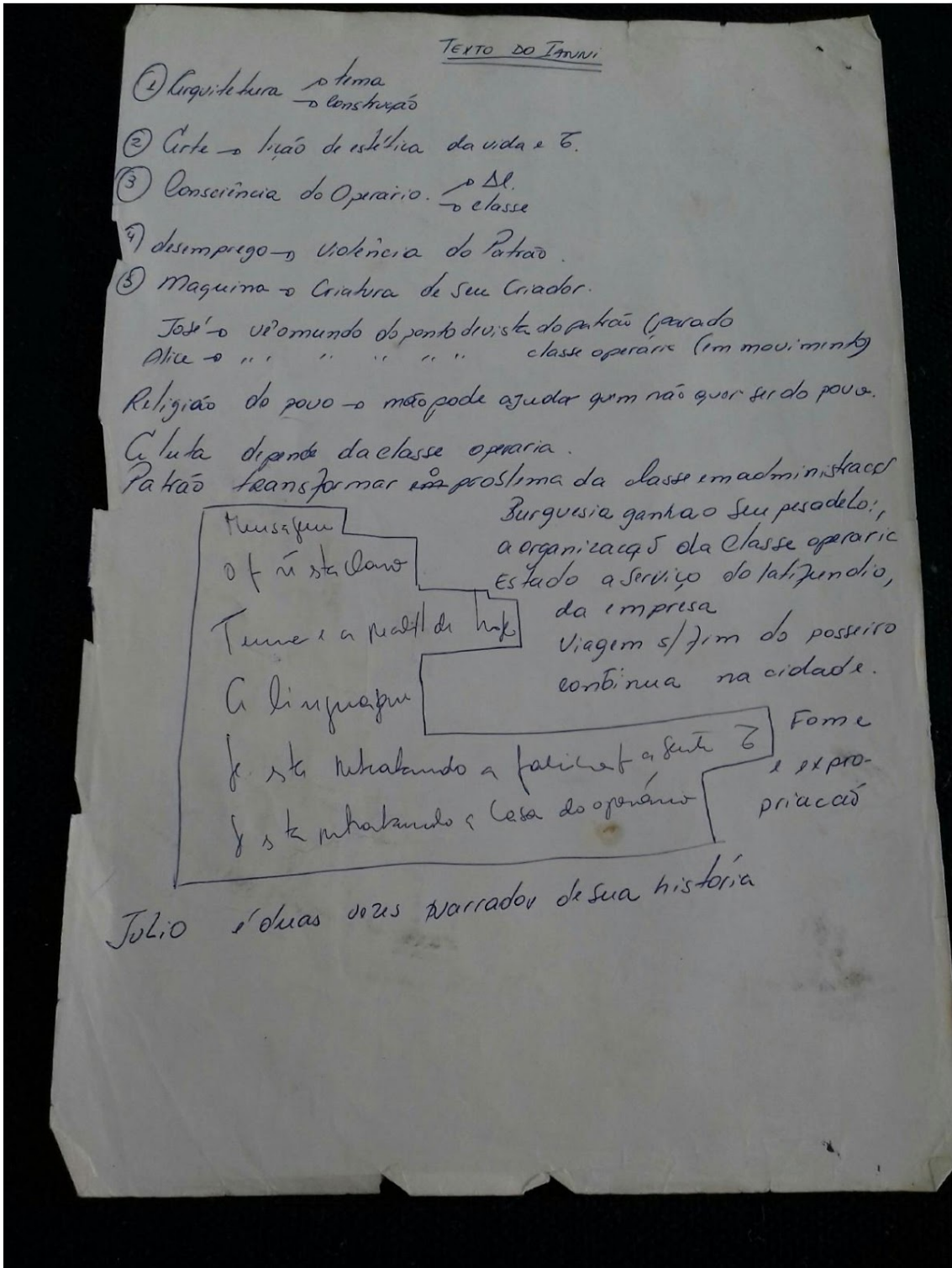
ÚLTIMA PÁGINA DO ROTEIRO DE MARIA LUIZA DA COSTA – a data marca a finalização da escrita cênica e a flecha vermelha indica o movimento da iluminação cênica. No roteiro há setas indicando as entradas e saídas de luz.

ESQUEMA DE LUZ

- PÁG. 1 → até igual o título de Julio.
- PÁG. 3 → DEMISSÃO: (TEXTO) → foto opaquada, louca e luz
- PÁG. 4 → PREPARADOR → As crianças, como if as peças.
- PÁG. 5 → RECORDOS (JOSE) → a) tava pensando em fazer o Julio
na se hade aqui e... →
→ b) nenhuma condição ^{de assintoma} mas se hato'le
entre elas... →
- PÁG. 6 → Falta pouco pro' complet o \$ da entrada →
→ Vira no boca mala! Nem pensa de uma coisa de... →
→ SONHO → após de busca - x foto a mesa.
- PÁG. 7 → PESADO → e' a que me' + de retina →
→ haider, haider, →
- PÁG. 9 → TRUCCO → foto sempre a a andar a luz.
- PÁG. 12 → FLASH BACK LUZIA → após José's Son
- PÁG. 13 → JOSÉ → Comiss de falacia critica coisa entre nos
eita... →
- PÁG. 17 → ~~Os~~ MAQUINAS → Sai daqui de mano de Ruess, haider... →
- PÁG. 18 MAQUINAS (cavalhada, Valquinias) → Você tem
fue funciona, produzir, cada outro →
- PÁG. 19 → Gil Gomes - de novo a hider.
- PÁG. 20 → Cena final

ANOTAÇÕES DE MARIA LUIZA PARA A ILUMINAÇÃO CÊNICA DA PEÇA - nas páginas sinalizadas há setas indicando as entradas e saídas de luz.

ANEXO IX- ANOTAÇÕES DE ESTUDO



ANOTAÇÕES DE MARIA LUIZA DA COSTA DO TEXTO DE OCTÁVIO IANNI

ANEXO X – FOTO DE CÉLIA DA COSTA



Célia da Costa foi a responsável pelos registros de ensaios utilizados nesta pesquisa.

ANEXO XI – ESTUDOS EM GRUPOS DE TRABALHO

REUNIÃO DOS GRUPOS PARA
DISCUSSÃO DO TEXTO DO FERNANDO
PEIXOTO

Foto: TIM - 12-10-82

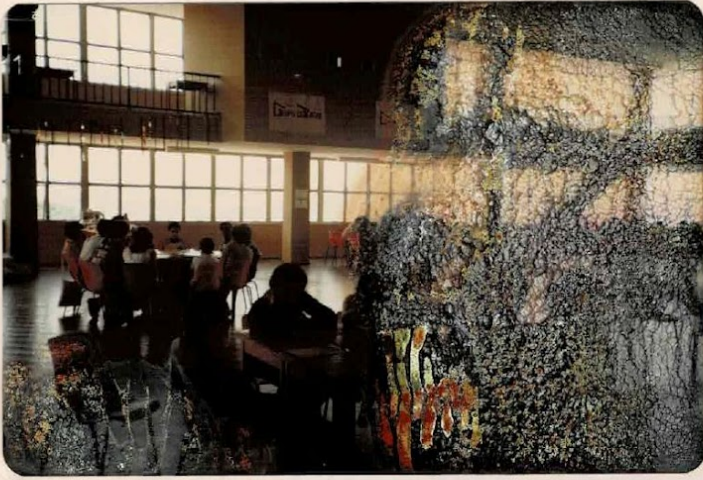


Foto: TIM - 12-10-82





FOTO TIM : 12.10.82

LUIZ, LARA, SONIA, CARLOS, SERGIO, RENO, JORGE
TANIA e MORTES.



FOTO TIM : 12.10.82


Celia, Izilda, Francisco, Quirino, Frons
Zé Alves, Mat e Aurea.



SEQUÊNCIA DE FOTOS DE TIN URBINATTI, DIA 12/10/1982 – estudos do texto de Fernando Peixoto.

ANEXO XII – CONVITE PARA FAZER TEATRO

**DENUNCIE AS
IRREGULARIDADES DA
SUA EMPRESA AQUI,
NO SUPLEMENTO INFORMATIVO!**



ASSEMBLÉIA NO SINDICATO

No próximo sábado, a partir das 10 horas, haverá assembleia aqui no Sindicato para discussão da Conclat e escolha de delegados para próxima Conferência das Classes Trabalhadoras. Todos devem estar presente, por que é do interesse de toda a categoria participar do encontro dos trabalhadores.

"SETE QUEDAS VAI ACABAR"

"Sete Quedas vai acabar. No dia 20 de outubro as comportas da usina vão ser fechadas e 18 dias depois, a obra que a natureza levou milhões de anos para construir não existirá mais. Em seu lugar haverá um lago de 1.350 Km". Isso é bom ou mau para o Brasil? É bom ou mau para os brasileiros? Quanto vai custar? Quem vai pagar? Quem vai lucrar com isto? O que representa esta obra para a natureza e para o homem? Uma obra dessas proporções era a melhor opção?

Compareça nesta sexta-feira, a partir das 19:30 horas aqui no Sindicato para participar de uma palestra sobre esse problema.

Compareça, traga os amigos e a família.

VOCÊ QUER FAZER TEATRO ?

O Grupo de Teatro Forja está convidando os companheiros que desejam fazer teatro. Não precisa ter experiência. Através do teatro qualquer companheiro pode desenvolver sua comunicação.

INSCRIÇÕES: 2ª, 4ª, 6ª das 15 horas às 19 horas. E aos domingos a partir das 15 horas, no Sindicato, com o Tim.

NOVO ENDEREÇO:

Agora o Fundo de Greve tem novo endereço: AV. LUCAS NOGUEIRA GARCEZ, 75 - Em frente ao Teatro Cacilda Becker (Paço Municipal)- Centro - SBC

A TARDE CULTURAL DO FUNDO DE GREVE

No dia 25 de julho, no mês que vêm, o Fundo de Greve promoverá uma "Tarde Cultural" aqui no Sindicato. A organização desse dia está sendo feita pelas esposas dos metalúrgicos. Nesse sentido, solicitamos aos companheiros que colaborem na organização do encontro, oferecendo roupas usadas, plantas, bebidas, revistas, livros e tudo que puder doar. Essa é mais uma contribuição ao Fundo de Greve.

Envie sua contribuição ao Sindicato, procurar o companheiro JANJÃO.

No dia 25 promoveremos várias atividades, como o Bazar da Pechincha, teatro infantil e a exibição do filme "Linha de Montagem".

Colabore com o Fundo de Greve.
A greve é a nossa arma!
O Fundo de Greve é a nossa munição !

ANEXO XIII – MURAL DE DIVULGAÇÃO DA PEÇA



FOTO DE MARIA LUIZA DA COSTA – 12/10/1982 – os murais foram produzidos pelos integrantes do grupo.

ANEXO XIV – APRESENTAÇÃO DE PESADELO NO TUCA

APRESENTAÇÃO DO DIA 30-10-82 NO T.U.C.A



entrada do Teatro
Estamos chegando...

FOTO DO ACERVO DE MARIA LUIZA DA COSTA

ANEXO XV – FOTO DA CENA DO PESADELO DE JOSÉ



A foto de Maria Luiza da Costa – 12/10/82

Na foto é possível observar com um pouco mais de detalhes o robô na parte superior do palco e a cobra no chão ao lado dos atores.