

Da fábrica ao palco: O teatro operário no ABC

Kátia Rodrigues Paranhos

*A luta continua para vencer o patrão/ na rua/
na fábrica/ na hora da diversão.*

Suplemento Informativo dos Metalúrgicos
(16 jun. 1981)

I – Introdução

Entre as décadas de 70 e 80 do século XX, as lideranças sindicais de São Bernardo do Campo (SP) estavam empenhadas em mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação. Ao procurarem organizar a categoria, instituíram o campo da educação sindical como uma estratégia de luta decisiva naqueles anos. Neste texto, abordo o significado cultural e político de dois grupos de teatro – Ferramenta (1975-1978) e Forja (1979-1991) – constituídos por dirigentes sindicais, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro. Enfatizo, como características fundamentais desses grupos, a importância do teatro para o denominado trabalho de enraizamento do sindicato no meio da classe trabalhadora e a tarefa cultural de libertação dos trabalhadores.

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

Dentro do sindicato, dirigentes e intelectuais procuraram organizar atividades que

Doutora em História Social pela Unicamp. É autora, entre outros trabalhos, do livro *Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971/1982)*. Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória – Unicamp, 1999, e de vários artigos em revistas especializadas. Participa atualmente dos Conselhos Editoriais das revistas *ArtCultura* e *História & Perspectivas* e atua como co-coordenadora da seção *Cultura e Trabalho* da RET - Rede de Estudos do Trabalho (www.estudosdotrabalho.org).

tinham como objetivo formar os operários da base, assim como os próprios diretores. A participação ativa de intelectuais de esquerda que ali estavam militando e também repensando discursos e práticas, enriqueceu – lembrando aqui a expressão de Williams (1969: 333) – “todo um modo de vida”.

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

É importante esclarecer que as atividades de formação desenvolvidas pelos sindicalistas de São Bernardo – práticas vivenciadas por outros sindicatos e associações de trabalhadores em diferentes lugares no Brasil durante o século XX e noutros países desde o final do século XIX – incluíam iniciativas nos campos da comunicação, da educação e da cultura.²

A respeito delas, importa destacar três questões. Primeiro, a emergência do chamado “novo sindicalismo” no ABC deve ser entendida como um entrecruzamento da política e da cultura nos anos 70 e 80. Depois, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido como uma “construção” apenas dos sindicalistas, mas sim como uma operação que abrange práticas e representações de múltiplos personagens, como sindicalistas, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias – incluindo o Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, ex-presos políticos e artistas. Por fim, no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós-64, autores como Leôncio Martins Rodrigues (1974), Maria Hermínia Tavares de Almeida (1975), Amnéris Maroni (1982), Eder Sader (1988) e Ricardo Antunes (1992), entre outros, focalizaram o “novo sindicalismo” como um movimento eminentemente político, ou seja, dentro do marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, reivindicação por estrutura sindical e contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito de greve, ao mesmo tempo em que excluía a cultura como peça também fundamental nesse jogo.

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

avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular aos chamados novos movimentos sociais que aos poucos iam se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes em atividades associadas a setores de esquerda da Igreja Católica. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (o GTC) que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”.

Estes seriam os principais aspectos que aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade (GARCIA, 1990: 124).

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

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

II – O teatro operário

Desde 1971, os dirigentes sindicais reservavam espaço no jornal da entidade para noticiar as atividades culturais. Na edição n° 1 da *Tribuna Metalúrgica (TM)*, que circulou em julho os assuntos estavam dispostos em colunas relativas aos problemas econômicos, políticos, sociais e culturais. O nome da primeira coluna cultural era *Recreação e esporte*. A tônica era o futebol, com destaque para a fundação do Grêmio Esportivo Metalúrgico e para os piqueniques. Em março de 1972, estrearam a seção *Bilhete do João Ferrador* e a coluna *Recreação, cultura e esporte*³ que, além de futebol e passeios, enfatizava fatos históricos, procurando explicá-los para os trabalhadores metalúrgicos.

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

Os “alunos-operários” do Centro reclamavam por uma atividade que estimulas-

se ainda mais a leitura de textos e livros. As atuações do Ferramenta deram resposta a esta reivindicação. O grupo se apresentou pela primeira vez em 9 de abril de 1975 no sindicato, como noticiado na *TM*, e em seguida, no dia 20 do mesmo mês e no mesmo lugar, participou da festa de posse da nova diretoria eleita para o triênio 75/78, quando foram realizadas diversas atividades, dentre elas um baile e show musical. Encenou duas comédias escritas por Martins Pena em 1845, *O Caixeiro da Taverna* e *Quem Casa Quer Casa*. A edição do jornal *TM* ressalta que a representação foi feita pelo grupo "formado e mantido pelo sindicato, como parte das suas atividades culturais e constituído por associados da entidade".⁴

Entre os anos de 1975 e 1978, o grupo apresentou textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún e Ariano Suassuna. Os alunos metalúrgicos do CET – afinal, a iniciativa do grupo de teatro veio de dentro da escola –, ajudados por José Roberto Michelazzo, leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, "passado e presente em um" (BRECHT, 2000: 233). Ao iniciarem as leituras em voz alta dos textos teatrais dos séculos XIX e XX, estes leitores teatros do CET compuseram e recompuseram diferentes universos de acordo com as suas intenções e seus desejos. Deram, ao "passado e presente em um" de Brecht, o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em um determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo. E mais: ao apresentarem as peças, instigavam à incorporação de novos significados, à medida que a platéia operária colocava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações.

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

Em 1977, o Grupo Ferramenta de Teatro apresentou o *Jogral 1º de Maio*, com repertório que incluía trechos da peça *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, e a *Canção do Subdesenvolvido*, de Chico de Assis e Carlos Lyra, e exibiu também a peça de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*. Relata o ex-aluno do CET e ex-integrante do Ferramenta, Expedito Soares Batista: "naquele ano eu resolvi escrever uma peça que tratasse dos nossos problemas. Por que não? Resolvi me afastar do grupo e me dedicar apenas a escrever o texto. Ninguém acreditou que fosse dar certo".⁵

A peça teatral *Eles Crescem e Eu Não Vejo* (BATISTA, 1977) tem como mote o retrato da vida cotidiana dos operários. O texto possibilita uma mediação, um canal de acesso, principalmente com o "clima" do dia-a-dia na fábrica e mesmo fora dela. O título foi inspirado na campanha contra a hora-extra promovida pelo sindicato. Enquanto isso, o sindicato promovia um debate operário sobre horas-extras (*TM*, nº 40, 1977),

procurando, portanto, construir diferentes canais de mediação com os metalúrgicos.

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

Aluno do CET em 1977, Batista, que freqüentava os cursos de cinema ministrados por Renato Tapajós no departamento cultural do sindicato e assistia às apresentações de peças em São Paulo, escreveu sobre o que falara mais de perto a sua sensibilidade, ou seja, precisamente sobre aquilo que estava impregnado de experiência vivida. Ao cruzar essa experiência (o cotidiano fabril e doméstico) com as novas experiências na escola e no teatro, ele não era um receptor passivo. Era, antes, lembrando aqui a idéia de Davis (1990: 157-185) “usuário” e “intérprete ativo” dos textos impressos que lia e ouvia e aos quais também ajudava “a dar forma” – produziu um, na expectativa de falar do seu universo. Expressava, no plano artístico, a visão dele e de um grupo de sindicalistas de São Bernardo que pregava contra a hora-extra.

Nesta perspectiva de análise, o fato de o CET ser mais do que uma escola de madureza tradicional e de abrigar um grupo de teatro colaborou para a instituição de um campo de circulação de experiências e trocas entre alunos e professores – vários incentivavam a politização e a formação daqueles para os quais dirigiam suas aulas. E este complexo processo de ensino-aprendizagem se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Ferramenta. A platéia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construíram novas cenas, com diferentes discursos que intertextualizavam o já dramatizado. Aí então se expressava também o aprendizado do “madureza”.

Muitos dos textos e das atividades desenvolvidas no CET tinham um caráter de intervenção social. A peça de Batista – um esforço de fabricação da escritura –, ao relatar o cotidiano doméstico, no qual não era possível acompanhar o crescimento dos filhos, e o cotidiano da disciplina fabril, unia as vivências pessoais do autor às da platéia operária, movimentando-as. A produção do texto, ao deixar de apontar para um final fechado, permitia que o público “escrevesse” diferentes finais. Exatamente porque “assistir” significava “articular”, estabelecia-se um processo de interação dialética que implicava uma atividade mental à medida que envolvia o desenvolvimento da capacidade de organização das sensações. Ettore Scola, ao se pronunciar sobre por que deixa suas histórias em aberto, defende que “é o público que deve concluí-las. Um filme não tem o poder de mudar uma realidade, mas pode convidar ao questionamento. Esta, para mim, deveria ser a função do cinema. Por isso prefiro não ter finais muito fechados, nem heróis”.⁶

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

Maio de 1979, um grupo de operários e filhas de operários metalúrgicos reunia-se na sede do sindicato, que há menos de dez dias estava sob intervenção. O grupo pretendia realizar um trabalho cultural a partir do sindicato, que além de ser uma opção de lazer, pudesse também contribuir no crescimento e avanço da consciência da classe operária. [...] O teatro era arma. [...] Formou-se assim o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. [...] Mas não era a primeira vez que esses operários se reuniram para falar de teatro. Alguns já haviam participado do extinto Grupo Ferramenta também do sindicato.⁷

Já em fins de 1978, na preparação da campanha salarial para 1979, esse grupo de trabalhadores metalúrgicos havia se organizado para montar uma peça que pudesse ajudá-los no esclarecimento e na mobilização da categoria em torno do contrato coletivo de trabalho, que era o eixo principal da campanha. Baseado em entrevistas, o coordenador-geral Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da USP, escreveu um “esquete curto e grosso: *O Contrato*, que em menos de um mês eles montaram e apresentaram no sindicato e nos bairros” (URBINATTI, 1981: 10).

Depois da greve e da intervenção, o Grupo Forja estava criado e tinha definido alguns de seus objetivos: “atuar no sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo sindicato” (Id. Ibid.: 10).

As lideranças sindicais, ao promoverem as atividades do departamento cultural e apoiarem as investidas teatrais dos trabalhadores, procuravam construir laços sólidos com a sua categoria.

No dia 7 de março de 1980, o informativo *Suplemento* lançava o personagem Sombra, que denunciava as irregularidades nas fábricas. As notícias da Ford, da Bras-temp e da Volks dividiam espaço com as do Fundo de Greve — a exemplo deste chamado: “Baile para ajudar o Fundo de Greve da categoria. Compareça [...]” — e as do teatro — “Pensão Liberdade é o nome da peça que o Grupo Forja, formado por trabalhadores, irá apresentar domingo dia 9 às 20 horas, no auditório do sindicato. [...] Compareça e traga a sua família”.⁸

No dia seguinte à estréia, apareceu uma pessoa procurando o departamento cultural do sindicato e se identificou ao diretor como agente da Polícia Federal. Solicita-

va que fossem encaminhadas três cópias do texto *Pensão Liberdade* (escrito pelos atores-operários) àquela repartição. Aliás, é importante registrar que a peça mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário no dia-a-dia em uma pensão. Mostra a luta na fábrica, o desemprego, o escritório, o movimento estudantil, o sindicato, a assembléia, a greve e o piquete.

Em 1981, foram apresentados dois trabalhos: *Operário em Construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvsky, Vinícius de Moraes e Tiago de Melo, e uma peça de teatro de rua, *A Greve de 80 e O Julgamento Popular da Lei de Segurança Nacional* (SUPLEMENTO, 22 jan. 1981). Essas peças eram encenadas nas ruas, nas praças, na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, nos locais onde a diretoria cassada em 1980 – o sindicato estava sob nova intervenção federal – realizava as assembléias da campanha salarial de 1981. Sem a sua casa, sua oficina de trabalho, que era o sindicato, os operários utilizavam o espaço do Fundo de Greve.

Com as duas peças, “o Forja cumpria seus objetivos: 1. fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores e 2. cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade”.⁹

O ano de 1982 começou com o anúncio, no *Suplemento*, de um grande show baile com Gonzaguinha no conjunto Vera Cruz. Ainda no mês de janeiro, ocorreram a 1ª Feira de Cultura Operária Popular e o baile de verão no sindicato (SUPLEMENTO, 17 mar. 1982). Simultaneamente, estava sendo agilizada a campanha salarial de 1982, e o jornal mais uma vez serviu para mobilizar os trabalhadores; na edição de 3 de fevereiro daquele ano, publicava: “O Grupo Forja convida os companheiros que saibam tocar instrumento de acompanhamento de samba (bataque) para acompanhar o Grupo durante as assembléias da C. Salarial” (SUPLEMENTO, 3 fev. 1982). *O Robô que Virou Peão* foi a peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do sindicato nas assembléias da campanha – um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas mímica e gestos.

O Grupo Forja materializou, nesse trabalho, alguns personagens como João Ferrador, o Patronildo e o Sombra, que até então eram apenas estampados nos jornais e boletins do sindicato ou nas camisetas do Fundo de Greve. Desse modo, “o trabalhador via na sua frente o João Ferrador, o Sombra, ou o Patronildo, os quais vinham cumprimentá-lo. Personagens que até então eram apenas imagens que estavam em seu pensamento, em sua memória, na sua cultura de peão do ABC” (URBINATTI, 1982: 78). Ao discutir a robotização nas fábricas, o Forja apresentava, nas cenas finais, os operários e o robô mandando o patrão para o “olho da rua”; inclusive, no início da peça, os operários levavam o “novo companheiro” para uma pescaria, colocando um enorme coração no peito do robô.

Também no ano de 1982 a trupe era encontrada agitando os trabalhadores com outro texto teatral (SUPLEMENTO nº 442, out. 1982), intitulado *Pesadelo*, que estreou no dia 16 de outubro. Escrita e dirigida pelos operários, a peça examina o problema do desemprego em plena recessão da década de 1980.

Vale realçar que as duas peças, *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*, focalizam, entre

outros assuntos, a luta na fábrica e fora dela, o desemprego, o sindicato, a greve, o piquete, a figura do “fura-greve”, o arrocho salarial, a autonomia e liberdade sindical, as comissões de empresas, os delegados sindicais e o contrato coletivo de trabalho, enfim, múltiplos pontos de vista sobre realidade(s) dos trabalhadores e várias identidades em cena.

Merece ser frisado que o Grupo de Teatro Forja, representando a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema, participou do II Festival de Teatro Amador do ABC, promovido pela Prefeitura de Santo André em outubro de 1982. Para a felicidade do grupo e do próprio sindicato, *Pesadelo* obteve a maioria dos prêmios. Recebeu troféus por melhor espetáculo, melhor cenário, melhor ator coadjuvante e melhor atriz coadjuvante, além de medalhas de menção honrosa para Jonas Francisco dos Santos e José Carlos Barbosa (pelo trabalho de ator), para Tin Urbinatti (direção) e para os figurinos. O *Suplemento* fez questão de destacar que os troféus e as medalhas estavam em exposição no sindicato: “Com esse feito do Forja, a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema dá demonstração de que é capaz de produzir não só dentro da fábrica, mas também de fazer a sua cultura. A cultura do trabalhador, feita por ele mesmo.”¹⁰

A peça *Pesadelo* ficou em cartaz no sindicato até dezembro daquele ano e foi retomada em janeiro de 1983, encerrando o ciclo de apresentações no mês seguinte. Assim, entre os anos de 1983 e 1984, os líderes sindicais de São Bernardo continuaram apostando todas as suas fichas nas atividades culturais, especialmente no grupo de teatro. Durante a campanha salarial de 1983, por exemplo, na tentativa de mobilizar ainda mais a categoria, o sindicato promoveu, em uma assembléia da Vila Euclides, apresentação do Forja com a peça *Brasil S.A.* – uma sátira do acordo com o FMI e do “gordo” (Delfim Neto) e seus “capangas” (SUPLEMENTO, nº 513, mar. 1983).

Já em 1984, o Forja exibiu duas peças: *Operário em Construção* e *Pesadelo* – esta no Teatro Elis Regina em São Bernardo (SUPLEMENTO, nº 669, maio 1984). No decorrer de 1985, além das múltiplas atividades culturais propostas pelo sindicato (festas, bailes, shows, ciclo de cinema e ciclo de debates), o grupo continuou apresentando *O Operário em Construção* e as peças *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, e *Boi Constituinte* (SUPLEMENTO, nº 826, maio 1985), esta composta de duas danças populares brasileiras, o Boi-bumbá e a Congada. Focando como tema a Constituinte, o espetáculo evidencia, através das “evoluções” de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia-a-dia (SUPLEMENTO, nºs 841, 843 a 845 e 847, jun.-jul. 1985).

Entre 1986 e 1987, o Forja prosseguiu atuando no sindicato e em outros espaços. Nos dias 4 e 5 de abril de 1987, marcando os oito anos de atividades do grupo, foi encenada *A Revolução dos Beatos*, escrita por Dias Gomes e ambientada na década de 1920 na cidade de Juazeiro no Ceará. Trata dos milagres do Padre Cícero e interpreta como essa crença do povo no “padrim” foi utilizada para eleger políticos da época (SUPLEMENTO, nº 1129, abr. 1987).

A partir de 1988, uma intensa programação de peças de outros teatros da região movimentou o já agitado cosmo de trabalho e luta operária no ABC. Ao mesmo tempo em que o departamento cultural incentivava a formação de um novo grupo de teatro do sindicato – com a dissolução do Forja, por conta das divergências entre os trabalhadores e os dirigentes – abria-se espaço para grupos como Um Certo Quadro Negro, Renascença, Oikosergon e Calango.¹¹ Neste contexto, importa recordar o discurso das lideranças sindicais de São Bernardo:

O trabalhador, no seu cotidiano, escreve poesias, faz música, pinta, faz escultura, enfim, produz arte. Temos que captar isto como forma de resistir ao que é imposto pelos meios de comunicação burgueses. [...] É preciso priorizar a questão cultural como formadora de consciência política e que possibilite ao trabalhador entender o seu papel no processo de transformação, [...].¹²

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

Paralelamente, em 1991, o Grupo de Teatro Forja retornava com a peça *Águia do Futuro*, questionando o futuro da humanidade, mostrado a partir do cotidiano de uma família.¹³ Mais uma vez, arte e diversão no sindicato, na fábrica ou em outros espaços com os quais o Forja se acostumou no decorrer da década de 1980.

O Forja – assim como o Ferramenta – acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, idéias, noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como lembra Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural” (IANNI, 1991: 138).

A tentativa de manter um grupo de teatro vinculado ao sindicato não foi uma tarefa fácil. Criar as chamadas condições concretas esbarrava numa série de entraves, tais como a falta de hábito de leitura, problemas pessoais entre uma ou várias pessoas, membros do grupo que apareciam nos ensaios e/ou reuniões de ressaca, “mal-dormidos” ou mesmo alcoolizados, falta de disciplina, “autoritarismo” dos dirigentes sindicais (e mesmo do coordenador Tin Urbinatti) e dificuldades em formar platéia.

No entanto, é possível afirmar que o que unia e fortalecia o Forja era a presença constante do coordenador do grupo profundamente identificado com a questão da cultura. No caso, Tin Urbinatti levou, aos trancos e barrancos, a idéia de socializar textos teatrais entre os operários do ABC. O Forja se caracterizava especialmente pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembléias e nos bairros) e na assessoria a movimentos sociais locais, não deixando de lado a montagem de peças identificadas com seu projeto estético-político. É o caso,

por exemplo, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, e de *A Revolução dos Beatos*, de Dias Gomes. Para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos, como uma forma de intervenção social e ficcional, ao chamado trabalho cultural de libertação dos trabalhadores. Tendo como marca registrada o entrecruzamento entre o sindicato, a militância e o universo cultural, o Forja ousou muito na criação e na invenção teatral.

III - Conclusão

Como diz o povo: quando é tempo de mudança de lua

A lua jovem ainda segura e velha

Toda uma noite em seus braços.

B. Brecht

Fernando Peixoto, no texto *Quando o povo assiste e faz teatro* – a propósito da peça *Pensão Liberdade* encenada pelo Forja – salienta a importância do teatro popular como uma questão política, identificando o movimento teatral como “uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação”. E ele acrescenta:

Existe uma arte revolucionária, que não deixa de ser arte por assumir a tarefa prioritária de transformar a sociedade. Que, enquanto arte, sabe que sua eficácia política está na razão direta de sua riqueza artística. [...] Ela faz da urgência de transformar a estrutura social, a partir de seus fundamentos econômicos, uma necessidade primeira: faz da atividade artística uma arma de conhecimento e reflexão. [...] Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo.¹⁴

Para as lideranças sindicais de São Bernardo, o empenho em desenvolver atividades culturais requeria objetivos pontuais, como “desenvolver o ser humano no seu todo, proporcionar momentos de lazer, desenvolver o intelecto, fortalecer a luta”¹⁵. Entretanto, é preciso não esquecer que as relações entre os trabalhadores da base, os coordenadores e os diretores sindicais estava marcada tanto pela criatividade e liberdade como pela tensão e pela fogueira de vaidades. Não só no teatro, mas também nas outras experiências culturais, a exemplo da TV dos Trabalhadores (TVT), a circulação dessas iniciativas propiciaram a formação de uma importante liderança no meio operário e político (para citar alguns: Luis Inácio da Silva (o Lula), Djalma Bom, Jair Meneguelli e Vicente Paulo da Silva). Essas relações evidenciam também outra questão candente para o “novo sindicalismo”: a instrumentalização da cultura pelo sindicato e posteriormente pela Central Única dos Trabalhadores (CUT) e pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

Todas as informações aqui reunidas compõem uma parte importante da história social e cultural dos atores-operários do ABC, um “acervo fundamental” nas palavras de Ianni (1991: 139). Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outras personagens, e registrada por jornais, sindicais ou não.

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

NOTAS

1 Uma versão deste artigo foi apresentada durante o IV Seminário do Trabalho, promovido pelo Departamento de Sociologia e Antropologia – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais e pelo Grupo de Pesquisa “Estudos da Globalização” da Faculdade de Filosofia e Ciências – Unesp – Campus de Marília, em maio de 2004.

2 No terreno da comunicação, vale mencionar o jornal *Tribuna Metalúrgica*, o informativo *Suplemento* e os jornais de trabalhadores das empresas, a TVT – TV dos Trabalhadores, a revista *Ligação*, a Rede de Comunicação dos Trabalhadores – RCT e a Rádio dos Trabalhadores. Com relação à educação e/ou formação, temos: conferências, palestras, congressos da categoria e debates com os operários, assim como o Centro Educacional Tiradentes (CET) e o curso de formação sindical. No campo cultural, são dignos de nota o futebol, os bailes, as festas, as ações do departamento cultural, os festivais de música e os grupos de teatro.

3 O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné, escrevendo um bilhete. Outros serão criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra. Ver *TM*, no 1, 1971, p. 7, e no 8, 1972, p. 4-5. Entre 1961 e 1964, houve uma iniciativa cultural bastante relevante, a do CPC de Santo André. Mesmo num período muito curto de existência, é importante ressaltar que o CPC do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André foi uma experiência inovadora. Ver CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos trabalhadores e crise política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

4 *TM*, no 28, 1975, p. 5. Vale ainda conferir: “O teatro de Martins Pena, embora de uma época bem diferente da nossa, retrata problemas e situações muito comuns nos dias de hoje, as “críticas” são feitas de maneira bem cômica, sendo que o espectador tem diante de si cenas que o farão rir muito, enquanto que lhe é apresentado um problema que faz parte de seu mundo” (p. 7).

5 Depoimento concedido à autora em 2001. No final da década de 70, Expedito Soares Batista – atualmente advogado do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC – trabalhava como controlador de qualidade junto à linha de montagem na fábrica da Ardeb.

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

7 URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade: uma criação coletiva*. In: Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981, p. 9.

8 *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 7 mar. 1980, p. 1. Consultei também o folheto *Associação: Venha Contribuir Para Seu Fundo de Greve* (1980) e TM, nº 56, 1980, p. 8.

9 URBINATTI, Tin. *Pesadelo: um processo de dramaturgia*. In: Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec. 1982. p. 15-16. Conferir a experiência do departamento cultural do Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, entre os anos de 1978 e 1981, nas quais estão incluídas as atividades do Temetal (Teatro dos Metalúrgicos), assim como as apresentações do teatro de rua, no mesmo período, dos bancários de São Paulo. Ver: ARAUJO, Braz José de. *Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p. 250-259, e BLASS, Leila Maria da Silva. *Estamos em greve!: imagens, gestos e palavras do movimento dos bancários, 1985*. São Paulo: Hucitec: Sindicato dos Bancários de São Paulo, 1992, p. 81-84.

10 *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, nº 450, nov. 1982, p. 1.

11 Ver TM entre os anos de 1988 e 1991.

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

13 TM, nº 1863, 05-03-1991, p. 2.

14 PEIXOTO, Fernando. *Quando o povo assiste e faz teatro*. In: GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. Op. cit., 1981, p. 32-33.

15 *1º Congresso dos Metalúrgicos do ABC, Resoluções*, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993, p. 25. Em 1993, o Sindicato de São Bernardo se unificou formalmente aos metalúrgicos de Santo André, constituindo o Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, filiado à CUT. No entanto, embora os dois sindicatos continuem formalmente juntos, a unificação se tornou bastante problemática na prática, estando o Sindicato de Santo André separado e em constante litígio com os antigos companheiros.

16 *Folha de S. Paulo*, sexta-feira, 28 de abril de 2000, p. 9.

FONTES - JORNAIS, TEXTOS TEATRAIS E OUTROS DOCUMENTOS

BATISTA, Expedito S. *Eles crescem e eu não vejo*. 1977 (texto datilografado).

FOLHA DE S. PAULO, 2000-2001.

FOLHETOS, 1980.

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e

Diadema. *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*. 1981 (texto datilografado).

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Operário em construção*. 1981 (roteiro).

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Brasil S.A.* 1981 (roteiro).

RESOLUÇÕES DO 6º CONGRESSO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO E DIADEMA, São Bernardo do Campo, 1991.

RESOLUÇÕES - 1º Congresso dos Metalúrgicos do ABC, Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, 1993.

SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1980-1991.

TRIBUNA METALÚRGICA, 1971-1991.

URBINATTI, Tin. *O contrato*. 1978 (texto datilografado).

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maria Hermínia T. de. *O Sindicato no Brasil: Novos Problemas, Velhas Estruturas*. *Debate & Crítica*, São Paulo, nº 6, 1975, p. 49-74.

ANTUNES, Ricardo. *A Rebelião do Trabalho - o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

ARAUJO, Braz José de. *Operários em Luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

BLASS, Leila Maria da Silva. *Estamos em Greve!: imagens, gestos e palavras do movimento dos bancários*, 1985. São Paulo: Hucitec: Sindicato dos Bancários de São Paulo, 1992.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2000.

CAMACHO, Thimoteo. *Cultura dos Trabalhadores e Crise Política: estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André: Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do Povo: sociedade e cultura no início da França moderna*. Tradução de Mariza Corrêa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec. 1982.

Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *O robô que virou peão*. In: *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.

HOBBSAWM, Eric J. *A Formação da Cultura da Classe Operária Britânica*. In: *Mundos*

- do Trabalho: *Novos Estudos sobre História Operária*. Tradução de Waldeia Barcellos e Sandra Bedran. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- IANNI, Octavio. Teatro operário. In: *Ensaio de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- MARONI, Amnérís. *A Estratégia da Recusa: Análise das Greves de Maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PARANHOS, Kátia R. *O Teatro Operário Entra em Cena: Duas Versões do Mundo do Trabalho*. *ArtCultura*, Uberlândia, Edufu, v. 4, n. 4, 2002, p. 67-79.
- PEIXOTO, Fernando. *Quando o Povo Assiste e Faz Teatro*. In: Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- RODRIGUES, Leôncio Martins. *Trabalhadores, Sindicatos e Industrialização*. São Paulo: Brasiliense, 1974.
- SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Tradução de Denise Bottmann, Renato B. Neto e Cláudia R. de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 3 v.
- URBINATTI, Tin. *Pensão Liberdade: uma criação coletiva*. In: Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- URBINATTI, Tin. *Pesadelo: um Processo de Dramaturgia*. In: Grupo De Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade: 1780-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny S. da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Editora Nacional, 1969.