

# HISTÓRIA E TEATRO: IMAGENS, LEITURAS E CENAS DO BRASIL PÓS-1964\*

Kátia Rodrigues Paranhos\*\*  
akparanhos@uol.com.br

RESUMO: O trabalho com documentos imagéticos se insere na lógica de construção e desconstrução de representações, definindo práticas de leitura que requerem rigor crítico e espírito aberto a sensibilidades. É certo que hoje se admite que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade, ela a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Este trabalho aborda as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, a partir da década de 1960, buscando explorar experiências e representações do movimento operário, sobretudo ao interrogar os textos, as imagens e os sons como fontes.

PALAVRAS-CHAVE: linguagens, grupos de teatro, representações.

## HISTÓRIA(S) E IMAGEM(S)

Com os desdobramentos da história cultural, voltada ao diálogo com a antropologia, com a crítica literária, com a história da arte e a crítica cultural, o historiador se viu em contato com documentos não apenas escritos, mas também sonoros e iconográficos. Assim, a produção historiográfica mais recente tem feito uso abundante de fragmentos textuais, como cartas, poemas e crônicas, de fragmentos sonoros, como partituras, letras de músicas e *performances*, e fragmentos iconográficos, como fotografias, pinturas, esculturas, objetos de arquitetura.

---

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

\*\* Doutora em História Social pela Unicamp. Professora dos cursos de graduação em História e pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU.

O trabalho com documentos imagéticos se insere nessa lógica de construção e desconstrução de representações, definindo práticas de leitura que requerem rigor crítico, científico e afeito a sensibilidades. É certo que hoje se admite que a imagem não ilustra e nem reproduz a realidade; ela a constrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Na tentativa de compor e recompor esse discurso nu de palavras, o historiador se depara com uma zona fronteira entre história e imagem, cujos múltiplos campos – arte, antropologia, fotografia, arquitetura, design e diferentes produtos da indústria cultural – constituem universos a serem explorados.

Não é nova a proposta de se trabalhar com fontes históricas não-verbais. Marc Bloch e Lucien Febvre, os fundadores dos *Annales*, conclamaram, em 1929, os historiadores a saírem dos seus gabinetes e farejarem, por quaisquer meios, “a carne humana” em qualquer lugar onde pudesse ser encontrada. Para os que ouviram o apelo de Bloch e Febvre, o texto ganha contornos mais amplos, incluindo toda a produção material e espiritual. O entrecruzamento da história com a imagem evidencia, sem sombra de dúvida, as conexões possíveis entre os distintos ramos do conhecimento e mostra que determinadas abordagens devem sair da penumbra. Vale recordar:

Que historiador das religiões se contentaria em compilar tratados de teologia ou coletâneas de hinos? Ele sabe muito bem que as imagens pintadas ou esculpidas nas paredes dos santuários, a disposição e o mobiliário dos túmulos têm tanto a dizer sobre as crenças e as sensibilidades mortas quanto muitos escritos (BLOCH, 2001, p. 80).

No caso da história, o quesito leitura vem sendo desdobrado em múltiplas possibilidades de apreensão do passado através da diversidade de fontes documentais disponíveis ao historiador. O trabalho com fontes históricas não-verbais foi enfatizado pelo historiador francês Fustel de Coulanges, ainda no século XIX, ao afirmar que “onde o homem passou e deixou alguma marca de sua vida e inteligência, aí está a História”, (COULANGES *apud* LE GOFF *apud* ROMANO, 1984, p. 219), mas somente com os *Annales* suas palavras ganharam ressonância no campo desta disciplina.

Vale salientar que “o texto escrito tem uma presença visual assim como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro tanto quanto a imagem” (MARIN, 1996, p. 122) Assim, para o historiador, o ato de ler um documento ganhou um caráter diversificado e as contribuições da semiótica

auxiliam a perceber a existência simultânea de uma diversidade de linguagens que se “constituem em sistemas sociais e históricos de representação do mundo” (SANTAELLA, 1992, p. 11).

Lembrando Jacques Le Goff,

o documento não é inócuo. É antes de mais o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias (LE GOFF *apud* ROMANO, 1984, p. 103).

Sem perder de vista a noção de que “a imagem só existe para ser vista, por um espectador historicamente definido (isto é, que dispõe de certos dispositivos de imagens)” (AUMONT, 1993, p. 197), pouco a pouco, os historiadores vão percebendo que as possibilidades de construir discursos sobre o passado ultrapassam os limites impostos pela escrita. A partir, particularmente, do final dos anos 1960, o horizonte de possibilidades se ampliou progressivamente. Primeiramente, as atenções dos estudiosos voltaram-se quase que exclusivamente para o cinema, setor produtivo já consagrado tanto como arte quanto indústria cultural. Apenas alguns anos mais tarde os historiadores, então, dar-se-iam conta de que também outras mídias imagéticas poderiam ser objetos de suas reflexões, em um processo que culminou hoje com alguns trabalhos que vêm sendo realizados com a tecnologia digital. Deste modo, “visualizam-se (...) formas de narratividade que combinem aspectos da linearidade seqüencial das linguagens existentes (escrita, cinema, vídeo) com procedimentos hipertextuais, interativos, construídos sob novas formas de pensar o real e suas representações” (NOVA, 2000, p. 161-162).

As ciências humanas vêm sofrendo, há um bom tempo, diferentes reformulações que envolvem os próprios conceitos de método (de investigação e de exposição), objeto e documento. Estes vêm se ampliando, permitindo que a história se aproxime cada vez mais de territórios antes inexplorados (a oralidade, as imagens, o imaginário). Novos domínios historiográficos

são difundidos, tais como a história oral, a antropologia histórica, a história cultural, a relação cinema-história.

“Uma imagem é uma vista que foi recriada e reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local e do tempo em que primeiro se deu o seu aparecimento, e conservada – por alguns momentos ou por uns séculos” (BERGER, 1999, p. 13). Portanto, fazer uso de imagens no âmbito da história é pensar na sua produção, sua distribuição e sua recepção, tendo em conta a diversidade de imagens existentes à disposição do historiador.

Fotografias, pinturas, gravuras, películas de filmes, fitas de vídeo, cartazes, peças publicitárias e peças gráficas em geral são alguns dos tipos de suportes nos quais se podem apreciar imagens. Ao lidar com documentos visuais, o historiador precisa manipular variados tipos de suportes e enfrentar as dificuldades por eles apresentadas. Assim, encontrar uma maneira adequada de manusear, arquivar e visualizar as imagens dos documentos que se deseja utilizar é uma das tarefas a ser realizada no decorrer da pesquisa e do estudo da História.

Ler imagens é ampliar a percepção do passado, é multiplicar as maneiras de acessá-lo, porque “a imagem é sempre modelada por estruturas profundas, ligadas ao exercício de uma linguagem. Assim como há vinculação a uma organização simbólica (a uma cultura, a uma sociedade); mas a imagem é também um meio de comunicação e de representação do mundo, que tem seu lugar em todas as sociedades humanas” (AUMONT, 1993, p. 131).

## PRÁTICAS DE LEITURA

A utilização de fontes literárias no centro da pesquisa histórica é uma prática que vem de longa data. Já no universo dos metódicos positivistas do final do século XIX, evidencia-se aceitação de textos literários como documentos para o historiador, desde que guardadas algumas precauções.

Ao chamar para a necessidade do diálogo da história com outras áreas, propunha-se, nesse movimento, o contato com fontes até então desconhecidas ou desconsideradas. A abertura para os “novos objetos” trouxe a idéia de que tudo deve ser historicizado, portanto, todo vestígio é documentação.

No campo da historiografia, alguns trabalhos também têm cruzado as fronteiras de outros campos do saber (como é o caso da música). É recente a aproximação de historiadores com textos teatrais. Um contato nem sempre fácil, pois, como constata Robert Paris, os objetos artísticos – como o texto

literário – são documentações portadoras de determinadas especificidades, que cabe ao historiador investigar, porque,

à diferença de seu colega que exuma uma peça inédita de arquivo, o historiador, aqui, não é nunca o primeiro leitor do documento. Ele aborda esse documento através de uma escala, um sistema de referências, uma ‘história da literatura’, que já separou o joio do trigo hierarquizando as escritas, as obras e os autores. [...] Uma segunda dificuldade trata-se de mais uma armadilha, seria a de tratar o documento literário como uma simples confirmação – o que ele também pode ser – ou como uma ilustração de informação recebida das fontes tradicionais (PARIS, 1987-1988, p. 84).

É fazendo eco a essa produção historiográfica, interdisciplinar, refletindo a inserção dos novos objetos na pesquisa histórica e, ainda, a ampliação dos campos da cultura e das representações, que este trabalho pretende desenvolver-se.

Fazer um estudo de história sobre as iniciativas dos grupos de teatro popular no Brasil, na década de 1960 – em que pese um diálogo essencial com os pesquisadores sociais que enfrentaram este tema –, que privilegia práticas e representações do movimento operário, implica estabelecer uma relação importante no campo da história cultural, sobretudo ao interrogar os textos (operários e acadêmicos), as imagens e os sons como fontes (ler-ver-ouvir). O interesse concentra-se em compreender como é “historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação” (CHARTIER, 1988, p. 24).

Partindo destes princípios reguladores, cabe lembrar que, no campo da história cultural, a recuperação das “práticas, complexas, múltiplas, diferenciadas” está sintonizada com a preocupação de entender como essas “constroem o mundo como representação” (CHARTIER, 1988, p. 24).

Portanto, trabalhar a história cultural do social, a partir de sua “matéria-prima” essencial que são os textos significa entender que os textos não possuem um sentido oculto, intrínseco e único que caberia à crítica descobrir; “é necessário lembrar que todo o texto é o produto de uma leitura, uma construção do seu leitor” (CHARTIER, 1988, p. 61).

Diante disso, é possível perceber que os objetos teatrais podem ser utilizados como documento na pesquisa do historiador, ajudando a compreender e a refletir sobre a realidade social de um determinado período. Ademais, vale citar o que o historiador Roger Chartier escreve com relação à história e aos diferentes tipos de documentos:

A historicidade de um texto vem, ao mesmo tempo, das categorias de atribuição, de designação e de classificação dos discursos peculiares à época e ao lugar a que pertence, e dos seus próprios suportes de transmissão. Esta “materialidade do texto”, que deve ser entendida como a inscrição de um texto na página impressa ou como modalidade de sua performance na representação teatral, introduz uma primeira descontinuidade, fundamental, na história dos textos: as operações e os atores necessários ao processo de publicação não são mais os mesmos antes e depois da invenção de Gutenberg, da industrialização da imprensa ou do começo da era do computador (CHARTIER, 2002, p. 11).

Em virtude das transformações que abalaram tanto a escrita da história quanto a eleição de novos objetos a serem estudados, constata-se a necessidade de uma redefinição do campo de ação do pesquisador contemporâneo. Por um lado, uma história dos elementos constitutivos do espetáculo teatral, como proponho, não se apresenta como uma “outra história” em oposição e, portanto, divergente daquela que vem sendo repetida e tradicionalmente elegeu o texto teatral como documento central de suas reflexões. Por outro lado, tampouco é meu escopo banir o texto teatral deste espectro de discussão, mas sim me esforçar para entendê-lo como mais um elemento constitutivo, com o qual se trama o fio da história. Este procedimento, todavia, já pode ser verificado em alguns ensaios e trabalhos tanto estrangeiros como brasileiros.

A lógica é que, ao longo dos vários períodos da humanidade, a capacidade de apreender e de compreender a história e, portanto, a forma de fazê-la está vinculada ao espírito do tempo. Arte memorial na sua essência, que se eterniza unicamente na memória do espectador, o teatro tem a tendência a englobar todas as artes, sendo algumas vezes tributário dessas outras manifestações.

A atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico e, portanto, é lógico que se incentive uma história que dê conta das relações verificadas dentro e “fora” do fenômeno teatral. Nessa medida, trata-se da compreensão do fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e a arte, a ideologia e a política, artesanal e industrial.

Denis Guénoun (2003), por exemplo, destaca o caráter multifacetado do teatro em suas articulações e possibilidades, levando em consideração, para uma análise mais aprofundada, tanto o público como a arquitetura teatral, o autor e o ator. Da mesma forma, Roger Chartier (2002) evidencia outro aspecto extremamente importante para o trabalho historiográfico: a

“negociação” entre o teatro e o mundo social, ou seja, a “materialidade do texto” deve ser entendida como uma operação que inclui a produção do próprio texto (o discurso, a época), o lugar de produção e sua transmissão. José Ortega y Gasset lembra:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose – e metamorfose é o Teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações (GASSET, 1991, p. 36).

Outro elemento constitutivo da prática teatral que era pouco contemplado é o edifício teatral. Estudos acerca das casas de espetáculos e suas especificidades são reveladores da sociedade que as abriga. Importantes pesquisas vêm sendo realizadas no intuito de fomentar um debate sobre a história de determinados gêneros dramáticos e dos lugares teatrais que os abrigaram.

Como se percebe, o espectro de ação do fato teatral, por si mesmo, transborda a própria representação de um texto teatral e, conseqüentemente, a sua multiplicidade é fulgurante. O teatro, sendo uma prática coletiva inscrita no corpo social, está sujeito, por isso, a interrogações várias sobre a sua história, livre de preconceitos e enriquecida por tratamentos metodológicos específicos, condizentes com a natureza dos elementos que o constituem.

Desse modo, os estudos históricos podem ainda colaborar de modo bastante importante para o aprimoramento da pesquisa na área de artes cênicas: em primeiro lugar, com uma discussão sobre as fontes documentais usadas em pesquisa nesta última área e, em segundo lugar, com uma reflexão acerca de teorias da história.

Tanto na área de história quanto nas histórias de teatro existentes, há uma nítida ênfase no texto teatral. Com a superação do chamado “textocentrismo”, a pesquisa teatral, para ampliar seu campo de ação, vê-se obrigada a buscar novos documentos: fotografias, desenhos, cartazes, artigos de jornais, depoimentos e partituras. Se, por um lado, observa-se atualmente uma riqueza em relação aos tipos de documentos utilizados para a pesquisa, por outro, há questões bastante complexas que envolvem a idéia de documento, por exemplo: a relação entre documento e monumento. O documento, seja ele texto, notícia de jornal ou mesmo foto, nunca é totalmente objetivo e

inocente. O documento é sempre mais do que uma prova de um fato real ocorrido; ele é no mínimo o resultado de uma intenção de quem o produziu. Assim como um monumento é erguido por determinado grupo para exaltar um acontecimento ou uma pessoa, o documento é resultado da ação de alguém ou de um grupo e traz em si as marcas dessa ação.

Assim, pensando no campo da cultura, particularmente no teatro pós-1964, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam novos caminhos. 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 articulados à Igreja. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), que, junto a vários outros grupos teatrais alternativos, montados na periferia paulistana – citam-se o Núcleo Expressão de Osasco, o Teatro-Circo Alegria dos Pobres, o Núcleo Independente, o Teatro União e Olho Vivo, o Grupo Ferramenta de Teatro e o Grupo de Teatro Forja –, constituiu o “teatro da militância”, lembrando aqui o termo de Silvana Garcia (2004).

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois pólos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto e Octavio Ianni, ao se referirem às experiências do Grupo de Teatro Forja (1981 e 1982), destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

O “mundo operário” era escrito e (re)encenado pelos próprios envolvidos. A pouca familiaridade com a leitura, a dificuldade em decorar textos e o ato de representar não foram obstáculos intransponíveis para aqueles homens.

Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais (desde o grupo Ferramenta), fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outras figuras que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Em última instância, as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das relações sociais, da produção e reprodução da sociedade, como um todo e em suas partes constitutivas.

Grupos como o Teatro União e Olho Vivo, o Núcleo Expressão de Osasco, o Núcleo Independente, o Circo-Teatro Alegria dos Pobres, o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro, o Ferramenta e o Forja procuravam se



vincular aos movimentos sociais de bairros, aos sindicatos, às comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Os principais aspectos que aproximavam esses grupos entre si – não desconhecendo suas singularidades – eram: criação coletiva, atuação fora do âmbito profissional, produção de um teatro popular, busca do público da periferia e um compromisso com o espectador e a sua realidade.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, aos movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, de novas temáticas, de novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Sobretudo, o teatro da periferia se colocava como objeto na própria cena historiográfica.

## CENAS DO MUNDO DO TRABALHO

Entre os anos de 1971 e 1988, diversas iniciativas culturais foram desenvolvidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo. Houve todo um pesado investimento na produção de jornais, no aprendizado nos congressos e na escola de madureza e supletivo, bem como na criação de grupos de teatro, nos eventos promovidos pelo departamento cultural e na implantação de cursos de formação e da TV dos Trabalhadores.

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

este grupo inicialmente congregava vários elementos da classe operária aqui de São Bernardo, mas também outros elementos do comércio, outros desempregados da metalurgia e do comércio etc. E o grupo definiu como objetivos principais dois caminhos: um deles, fazer arte, não só quem está fazendo, mas também fazer para quem? Fazer para o trabalhador metalúrgico, fazer com que o trabalhador metalúrgico viesse ao sindicato não só para discutir a campanha salarial, mas também para ter um pouco de cultura, para assistir teatro, e isso simultaneamente (URBINATTI, 1992, p. 299-300).

Com o apoio da liderança sindical, que resolveu encampar e estimular a iniciativa de alguns metalúrgicos que se juntaram com o propósito de

fazer teatro, estava sendo forjado um dos mais importantes grupos de teatro operário do país.

Vale aqui recordar Marcel David, em uma discussão na Escola Normal Superior em Paris, no final da década de 1960, quando ele comentava que

o movimento sindical convence-se pouco a pouco de que, para permitir aos militantes que cumpram as suas tarefas, não basta ensinar-lhes economia política, direito, contabilidade – mas que é necessário integrar na formação que lhes é dada, outras dimensões da cultura, as quais, de qualquer modo, invadem a vida do trabalhador; o sindicalismo, se não quiser ficar separado das massas, tem de se preocupar com isto (DAVID, 1974, p. 304).

Para os metalúrgicos de São Bernardo (mesmo não estando cientes dessa discussão), o que importava era tentar qualquer coisa para arrancar os trabalhadores de uma certa pobreza cultural, bem como da pressão à qual estavam submetidos pelos modernos meios de comunicação. A respeito desta questão, interessa recorrer novamente a Marcel David para enfatizar que “a parte utilitária da cultura faz parte da cultura: é uma cultura provisoriamente mutilada, mas na medida em que os conhecimentos servem para estruturar o pensamento de um homem, trata-se de cultura” (DAVID, 1974, p. 302).

Ao unir política e cultura, dirigentes sindicais e trabalhadores da base inovaram no discurso e na prática do movimento operário dos anos 1970 e 1980. Assim sendo, ao examinar a constituição do Grupo de Teatro Forja, encontrei estratégias, imagens, métodos e alvos de uma luta política e cultural.

Para Tin Urbinatti, os objetivos do Forja podem ser definidos na perspectiva de “juntar as pessoas de uma categoria para fazer teatro e ao mesmo tempo trazê-las ao sindicato – que era considerado por muitos um ‘local perigoso’. Simultaneamente criar uma outra forma de atingir a consciência do trabalhador, que não era o panfleto do sindicato, o discurso político, econômico ou qualquer outra coisa assim. Mas mediante a abordagem artística – ‘outro canal’” (URBINATTI, 2001).

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

a gente teve um grupo de teatro [na universidade], onde a gente escrevia muita coisa assim, a partir do que acontecia na realidade, a gente pegava uma notícia, achava importante trabalhar aquela notícia, reescrevia e fazia um espetáculo, chamado esquete, curto, de teatro, e montávamos rapidamente essas coisas.

Eu fui aprendendo com isso, aí estudei um pouco de dramaturgia também e aí, com essa experiência acumulada, que a gente veio aqui, e tentamos, a partir das necessidades dos metalúrgicos, em fazer um trabalho de teatro voltado para as necessidades da própria categoria, é que nós chegamos à conclusão de que o próprio grupo deveria escrever o texto, o próprio grupo deveria escolher o seu tema e a partir daí nós fomos pesquisando o que fazer na própria fábrica, nos bairros etc. Cada um tinha a incumbência de trazer o resultado dessas pesquisas e assim foi uma espécie de processo contínuo, quer dizer, cada domingo que a gente se encontrava era uma espécie de caldeirão, onde a gente depositava todas as coisas que a gente tinha coletado durante a semana (URBINATTI, 1992, p. 301).

Assim, inicialmente o grupo estudou e debateu o texto “A mentalidade do ‘homem simples’”, de Octavio Ianni. Este autor enfatiza o interesse das artes e das ciências sociais pelos “homens simples”, ou seja, pela “reconstrução do modo de ser e da mentalidade dos homens simples. (...) O misticismo e a violência são as duas tônicas e os dois pólos da existência dos homens comuns, que vivem no campo e na cidade, na fazenda e na fábrica”. Trabalhando com as noções de “consciência ingênua” (que carrega o misticismo e a violência) e “consciência crítica”, o interessante dessa análise é, primeiro, “conhecer o que é o universo cultural desses homens”. E segundo, o “desdobramento do misticismo e da violência em uma atividade prático-crítica mais global, política” (IANNI, 1968, p. 114 e p. 116-117).

O universo cultural dos metalúrgicos começava a ser discutido por eles mesmos, incentivados por textos e práticas do cotidiano que eram incorporadas à imaginação e à engenharia teatral. O Grupo Forja, formado por vinte trabalhadores, propunha-se a ser uma “correia de transmissão do sindicato. [...] A arte como auxílio à campanha da diretoria. E a arte para atingir a fábrica por outra via: o ‘artista’” (URBINATTI, 2001).

O grupo, após debates intensos, chegou à conclusão de que o “pano de fundo” que deveria nortear o tema era a “ausência de liberdade”. Estava nascendo o primeiro texto coletivo do grupo Forja. Dentre os diversos problemas e tipos humanos que habitam numa pensão, foram selecionados os que mais se adequavam às preocupações do grupo. Surgiram o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura-greve, o vacilante, o conselheiro, o reacionário. Outros personagens se juntaram à trama: a balconista que se prostitui, a mulher reprimida pelo marido, o “chefe da casa”, a mulher que luta para mudar o que está errado e os governantes que aparecem por meio de um aparelho de televisão.

A dimensão cultural entendida como parte significativa da vida ia adquirindo, para os atores-metalúrgicos de São Bernardo, um significado especial e o teatro passava a ser instrumento de fundamental importância para a formação, a união, a conscientização e a organização deles em todas as suas lutas.

Essas trocas culturais em uma sociedade classista (massificada) apresentavam-se para o(s) sindicato(s) e o(s) ativista(s) como uma maneira de se apropriar daquilo que é desde cedo recusado a eles. Os trabalhadores começavam a assumir a potencialidade e a riqueza da área cultural para o fortalecimento do sindicalismo. Sobretudo, começavam a perceber que a cultura não pode ser entendida apenas como um suporte utilitarista, ou seja, que a formação e o aprimoramento intelectual dos trabalhadores é um modo de vida e de luta constante na sociedade capitalista. Afinal, lembrando aqui Gramsci, a cultura não é só dos grandes intelectuais, dos iluminados: “dou à cultura este significado: exercício do pensamento, aquisição de idéias gerais, hábito de conectar causas e efeitos. Para mim, todos já são cultos, porque todos pensam, todos conectam causas e efeitos (...). Organizemos a cultura, assim como buscamos organizar toda atividade prática” (GRAMSCI *apud* DIAS, 2000, p. 68).

O interesse pelo campo cultural não estava restrito ao Sindicato de São Bernardo. Em 1979, por exemplo, surgia o Movimento de Cultura Popular (MCP) da Baixada Santista que iria congrega dez sindicatos, a Federação do Teatro Amador e quatro diretórios estudantis. As atividades propostas eram palestras e cursos com temas variados, shows, cursos de teatro (e apresentação de peças), artesanato, violão, capoeira, feira de livros, entre outras. No Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista, a partir de 1978, o departamento cultural implementou o Teatro dos Metalúrgicos (Teme-tal), o cine-clube (Cinemetall) e a Minigaleria de Arte do Metalúrgico. No Sindicato dos Bancários de São Paulo, em 1979, com a vitória da Oposição Sindical, criou-se um suplemento diário e contratou-se um grupo de teatro para um trabalho de animação cultural. Daí surgiu o grupo Treta com a proposta de teatro de rua, o teatro de participação coletiva (ARAÚJO, 1985 e BLASS, 1992).

O grupo Forja realizou uma pré-estréia da peça *Pensão Liberdade* para os parentes dos atores, os membros da Comissão de Salário e alguns diretores do sindicato. Depois da apresentação houve uma discussão e dali surgiram algumas idéias e sugestões que foram introduzidas na peça. O enredo de *Pensão Liberdade* mostra como o operário vê os seus problemas, as lutas, o seu trabalho. Narra o que é a vida do operário no dia-a-dia em

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

São personagens dessa Pensão:

- Luís e Santa, os donos, que estão interessados no seu negócio, em defender a disciplina, a ordem, a moral e os constantes aumentos nos preços (“E pra vocês terem um bom atendimento aqui na pensão, nós temos que aumentar o aluguel. Então, a partir do dia dez, o aluguel vai ter aumento”).

- A filha de Luís e Santa, a estudante Maíra, que aparece mais no pensamento do que ali na ação. Todos falam dela, querem Maíra de volta. Ela é construída na fala dos operários. (Numa manifestação de estudantes, a repressão policial da ditadura militar, ao bater, prender e jogar bombas, atinge Maíra.) No fim da peça, ela volta do hospital, na cadeira de rodas, aleijada. “Ela tá assim hoje, presa nessa cadeira meio sem-vida. Ela queria que a gente estudasse, por isso tá assim, e o pior [...] é pra toda a vida. É, a gente vê que não tem muito a perder, não [...]”.

- Carolina e Antônio. Para viver, Carolina, que é balconista, precisa fazer hora extra. E a hora extra dela é a prostituição. Vender-se de dia e de noite. Antônio é empregado no escritório da fábrica. Como homossexual, é marginalizado pelos outros. Tem uma visão individualista, não se interessa pelos problemas dos operários. Entretanto, tem um lado afetivo e de cumplicidade com Carolina. Eles, dois marginalizados.

- Pedro, Tomé, Manoel, José, Paulo e Rui são os seis operários que dão o tom e o andamento em tudo o que acontece na peça. Cada um tem um jeito próprio, diferente. Pedro é o operário que está sempre na luta política. Na fábrica, na pensão, na rua, no sindicato. “Fico preso a vida toda na máquina, a trabalhar. Mas a outra prisão é honra de poucos, que por muitos estão a lutar”. Tomé não quer saber de sindicato, greve, piquete ou política. Só pensa no seu trabalho, na hora extra. Acaba perdendo os dedos na máquina e aí ele reconhece: “hora extra nunca mais!” E descobre o “nosso sindicato”. Manoel, José e Paulo caminham, ainda lentamente, para a união, a organização, o sindicato, a luta da classe. (“o trabalhador que é o que faz tudo neste país”.) Rui, o operário cego, atravessa a história de ponta a ponta, tecendo os fios dos personagens da Pensão. É ele que defende Antônio e Carolina das gozações dos outros. É ele que vai mostrando a Tomé – e a todos (todos nós) – que a questão operária é política; que não há outro caminho senão o da organização e da luta. É ele que apóia a luta diária de Pedro. É ele que oferece o carinho, a atenção, a delicadeza, em condições de vida tão brutalizadas, economicamente, socialmente e espiritualmente. “É, a gente vê que não tem

muito a perder, não, [...] e é por isso que a gente se afoita como o Paulo, que ta desempregado, de desespero roubou a pensão e que por isso ta preso. (...) como é que fica todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica” (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1981, p. 41-111).

Desse modo, o “pano de fundo” da peça é a ausência de liberdade. As imagens apresentadas são a da falta de liberdade política, a falta de liberdade dentro de casa, na educação dos filhos, a opressão que subjuga a mulher na sociedade, a intolerância, a repressão pura e simples aos homossexuais e a violência como método para exterminar a prostituição, escamoteando as verdadeiras causas do problema.

Os atores-operários leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, “passado e presente em um” (2000, p. 233). Ao iniciarem as leituras em voz alta de diferentes textos, estes leitores teatrais 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), em determinado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo. E mais: ao apresentar a peça, 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 em *Pensão Liberdade* eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a platéia no Brasil dos anos 1980. Nesta perspectiva de análise, o grupo colaborou para a instituição de um campo de circulação experiências e trocas culturais. A platéia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construíram novas cenas, com diferentes discursos que realizavam a intertextualidade do já dramatizado.

*Pensão Liberdade* tem um caráter de intervenção social, no entanto, 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.

Os atores-operários de São Bernardo, por meio de *Pensão Liberdade*, fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas e alegorias que, em conjunto, compunham um cenário de textos visuais no Brasil pós-1964.

Em 1981, foram apresentados pelo Forja dois trabalhos: *Operário em construção*, baseado em poesias de Vladimir Maiakóvisky, Vinícius de Moraes

e Tiago de Melo, e uma peça de teatro de rua, *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*. 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 assembleias da campanha salarial de 1981. Sem a sua casa, sua oficina de trabalho, representada aqui pelo sindicato, os operários utilizavam o espaço do Fundo de Greve.

O ano de 1982 começou com o anúncio, no jornal *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica* 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. Simultaneamente, estavam sendo agilizadas a campanha salarial de 1982 e a encenação de *O robô que virou peão*, peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do sindicato nas assembleias – um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas à base de mímica e gestos.

O Grupo Forja materializou, nesse trabalho, alguns personagens como João Ferrador, o Patronildo e o Sombra que até então eram apenas estampados nos jornais e boletins do sindicato ou nas camisetas do Fundo de Greve. Desse modo, “o trabalhador via na sua frente o João Ferrador, o Sombra, ou o Patronildo, os quais vinham cumprimentá-lo. Personagens que até então eram apenas imagens que estavam em seu pensamento, em sua memória, na sua cultura de peão do ABC” (URBINATTI, 1982, p. 78). Ao discutir a robotização nas fábricas, o Forja apresentava, nas cenas finais, os operários e o robô mandando o patrão para o “olho da rua”; inclusive, no início da peça, os operários levavam o “novo companheiro” para uma pescaria, colocando um enorme coração no peito do robô (URBINATTI, 1982, p. 77-81).

Em 16 de outubro de 1982, o Forja estreava uma nova criação coletiva, a peça *Pesadelo*. Sobre ela, Tin Urbinatti relata:

sugeri então que fizéssemos um estudo do nosso trabalho anterior, *Pensão Liberdade*, e procurássemos dar prosseguimento à vida dos personagens daquela peça. Qual a seqüência e problemas de suas vidas? Isso sem contar que cada membro do Grupo tinha como tarefa durante a semana observar a vida na fábrica, nas ruas, botecos, nos bairros, na televisão e nos jornais. Numa reunião de avaliação dos fatos da semana, um companheiro da Mercedes-Benz narrou o processo que a empresa utilizou para demitir mais de cinco mil operários. A narração do fato vivido pelo companheiro é profundamente emocionante, ‘incendiou’ o Grupo. Encontrávamos ali a ‘nota azul’ – o desemprego.



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

Definido o tema, o grupo iniciou uma série de leituras e debates sobre outras peças: *Papa Highirte*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Dr. Getúlio, sua vida, sua glória*, de Dias Gomes, *O crucificado*, de Consuelo de Castro, e *O braço forte*, co-autoria de Tin Urbinatti (além de um conto do mesmo, intitulado *Pata, espada e bala*). O intuito dessas sessões era “aprender sobretudo as técnicas de dramaturgia desses autores, as qualidades literárias, a trama, o desenvolvimento dos personagens, a abordagem do real, as propostas de cenário, os espaços, a utilização do *flash-back*” (URBINATTI, 1982, p. 18).

A peça *Pesadelo* situa, em primeiro lugar, a angústia provocada pelo desemprego entre os trabalhadores. A ação se passa em três planos. Ao fundo, fica uma seção da fábrica, cenário permanente dos diálogos dos trabalhadores. No segundo plano, o espaço onde deverão ocorrer as cenas de assembléias, reuniões da Comissão de Fábrica e com o presidente da fábrica e o jogo de truco. No primeiro plano (próximo ao público), a casa do operário José.

O universo ficcional é abrangente, na medida em que registra o operário na fábrica, na família, nas assembléias, nas reuniões de amigos, no diálogo com o patrão. A trama faz um levantamento amplo das questões fundamentais para o trabalhador. Assim, por intermédio do operário José, aparece a luta diária na fábrica e no sindicato, a constituição de uma comissão de fábrica, a luta contra o desemprego, o monólogo do operário com a máquina – como ela faz parte de sua vida –, a relação familiar, a luta apenas individual, o contraponto entre o patrão e o líder operário e o laço campo-cidade na figura do camponês Júlio, perseguido e torturado pela polícia. A televisão aparece mais uma vez – como em *Pensão Liberdade* – sendo satirizada e buscando ao mesmo tempo denunciar o processo de massificação veiculado por esse instrumento. Por sinal, o final da peça mostra o locutor de um programa de televisão enfocando a “história triste” de um “trabalhador honesto, chefe de seção”, que se matou. Num tom sensacionalista, ele afirma:

Matou-se hoje, numa tarde fria de agosto. Estamos aqui, caros telespectadores, para presenciar com vocês o momento desta tragédia. Vejam o bairro onde mora José, seus vizinhos, sua esposa, todos aqui desolados. Tudo começou a ficar diferente, neste bairro simples, hoje à tarde. A casa estava vazia, já que sua esposa havia saído. Lá pelas quinze horas, ao chegar em casa, ela encontra uma lata de formicida aberta! Esta pobre mulher que aqui vemos cai em



desespero. Tentamos falar com dona Alice, mas ela não diz nada, tamanha é a sua dor. Aqui, os vizinhos agitados relembram que José, ultimamente, sofria de horríveis pesadelos. Mas ninguém duvida que o casal era feliz. Os filhos... não vieram, mas os dois, todos dizem, eram felizes. Caro telespectador! A dor entre os vizinhos e parentes é tão grande que nos contagia (chora). Por que teria José Alves Filho se matado? Covardia? Desemprego?... Ora, se há tantos desempregados! Seus terríveis pesadelos? Responda você mesmo, caro espectador: Por quê? (GRUPO DE TEATRO FORJA, 1982, p. 74-75).

A estréia da peça *Pesadelo* no sindicato reuniu 1.200 pessoas, que “não só assistiram ao espetáculo, mas também participaram, demonstrando que praticamente viviam junto as cenas dos personagens”. A repercussão na grande imprensa atingiu “até a TV Globo”, que divulgou o trabalho do Grupo Forja, “demonstrando a importância dessa peça, feita por trabalhadores e que fala dos nossos problemas: nas fábricas e em casa, com a família, enfrentando o medo do desemprego” (SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1982, 17 out.).

O Grupo de Teatro Forja encenou a peça *Pesadelo* entre outubro de 1982 e maio de 1984, totalizando vinte e oito apresentações. Com um público médio de 250 pessoas, não apenas no Sindicato de São Bernardo, os atores-operários correram por outros espaços, como, por exemplo, o Teatro da Universidade Católica, o Tuca de São Paulo, o Sindicato dos Metalúrgicos de Santos, o Teatro Municipal de Santo André, o Teatro Municipal de Ribeirão Pires, o Teatro Municipal de Mauá e o Teatro Arthur Azevedo de São Paulo. Ainda merece destaque a premiação no II Festival de Teatro Amador do ABC, realizado em outubro de 1982. O grupo Forja recebeu troféus pelo melhor espetáculo, melhor cenário, melhor ator coadjuvante, melhor atriz coadjuvante e medalhas de menção honrosa para Jonas Francisco dos Santos e José Carlos Barbosa (pelo trabalho de ator), Tin Urbinatti (direção) e figurinos. Os prêmios ficaram em exposição no sindicato. De acordo com o *Suplemento*, “com esse feito do Forja, a categoria metalúrgica de São Bernardo e Diadema dá demonstração de que é capaz de produzir não só dentro da fábrica, mas também de fazer a sua cultura. A cultura do trabalhador, feita por ele mesmo” (SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1982, 28 out.).

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

Os operários identificaram o problema que os aflige especialmente, anotaram suas experiências e as reflexões que elas suscitam, passando ao preparo

do texto e do espetáculo. É incrível que, em reduzido número de ensaios, a montagem tenha ficado perfeitamente de pé.

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

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

A criação coletiva utiliza um recurso que, tradicional na dramaturgia, marcou particularmente as peças de Oduvaldo Vianna Filho [...]: ao invés de privilegiar o herói que vence os obstáculos, confere o papel de protagonista ao herói negativo. Raciocinando sobre esse erro, leva a platéia a encontrar o certo. José, que trai os companheiros, acaba solitário e, desempregado como os outros, só vê a saída do suicídio. Estamos longe das exaltações de sentimentos, de idéias demagógicas, de proselitismo que apenas afugentam qualquer público.

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

Aliás, vale realçar que as duas peças, *Pensão Liberdade* e *Pesadelo*, focalizam, entre outros assuntos, a luta na fábrica e fora dela, o desemprego, o sindicato, a greve, o piquete, a figura do fura-greve, o arrocho salarial, a autonomia e a 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.

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 INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1983, n. 513).

Já em 1984, o Forja exibiu duas peças de palco: *Operário em construção* e *Pesadelo* – esta no Teatro Elis Regina em São Bernardo. As duas peças de rua

*Diretas volver e CIPA* focalizavam temas candentes para a campanha salarial e para o próprio sindicalismo: a importância das CIPAs e das eleições diretas para presidente da república. Seguindo uma perspectiva adotada desde a criação do grupo, aliava-se à produção de esquetes mais simples, visando à campanha, a elaboração de peças artisticamente voltadas para um universo mais rico culturalmente (SUPLEMENTO INFORMATIVO DA TRIBUNA METALÚRGICA, 1984, n. 669).

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* – esta composta de duas danças populares brasileiras, o Boi-bumbá e a Congada. Focando como tema a Constituinte, o espetáculo evidencia, por meio da evolução de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta do dia-a-dia.

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.

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.

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. 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 acabou produzindo um universo de linguagens, representações, imagens, ideias e noções que eram assimiladas tanto pelas lideranças

sindicais como pelos trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos de São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como lembra Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural” (IANNI, 1991, p. 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 de ordem pessoal, 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), sem falar da dificuldade em formar platéia.

É possível afirmar que o que unia e fortalecia o Forja era a presença constante de Tin Urbinatti que levou adiante, aos trancos e barrancos, a idéia de socializar textos teatrais entre os operários do ABC. O Forja se distinguia especialmente pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembléias e nos bairros) e na assessoria a grupos locais, não deixando de lado a montagem de peças que interessavam diretamente ao grupo, como, por exemplo, *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos, como uma forma de intervenção social e ficcional, ao chamado trabalho cultural de libertação dos trabalhadores. Tendo como marca registrada o entrecruzamento entre o sindicato, a militância e o universo cultural, o Forja ousou muito na criação e na invenção teatral.

Como já mencionado anteriormente, entre o final dos anos 1980 e a década de 1990, o departamento cultural do sindicato – além da realização de inúmeros eventos, como shows, palestras e sessões de cinema e de teatro – procurou incentivar a formação de um novo grupo de teatro com operários metalúrgicos. Uma curta experiência ocorreu em 1992, com o Grupo Teatral Operários da Arte. Em setembro daquele ano, após inúmeros ensaios e reuniões, eles apresentaram a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo. Era uma tentativa de retomar as experiências marcantes do Ferramenta e do Forja.

Entretanto, é preciso não esquecer que as relações entre os trabalhadores da base, os coordenadores e os diretores sindicais estavam marcadas tanto pela criatividade e liberdade como pela tensão e pela fogueira de vaidades. Não só no teatro, mas também nas outras experiências culturais, a exemplo da TV dos Trabalhadores (TVT), a circulação dessas iniciativas propiciaram

a formação de uma importante liderança no meio operário e político, da qual faziam parte Luis Inácio da Silva (o Lula), Djalma Bom, Jair Meneguelli e Vicente Paulo da Silva (o Vicentinho). 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 Octavio Ianni (1991, p. 139). Mas a história continua a ser contada, em outros contextos, por outras personagens.

Em abril de 2000, uma matéria na *Folha de S. Paulo*, com o título “MST apresenta peça em assentamento”, colocou em evidência o Grupo Teatral Vida em Arte, criado em 1998 no assentamento de Rondinha, e o espetáculo *Retorno à terra*. De acordo com os coordenadores do grupo, “o objetivo é utilizar o teatro como instrumento de reflexão e conscientização da sociedade” (FOLHA DE S. PAULO, 2000, 28 abr., p. 9). A peça foi encenada por 16 agricultores que trocaram a lavoura pelo palco, repetindo o movimento dos metalúrgicos que nos anos 1980 deixavam as fábricas e iam “falar” de trabalho, política e sociedade em outros palcos do ABC paulista.

## HISTORY AND THEATER: IMAGES, READING PRACTICES, AND BRAZILIAN SCENES AFTER 1964

ABSTRACT: Working with images as document follows the logic of building and deconstructing representations; it also defines reading practices which require critical rigor and a spirit open to sensibilities. The idea that an image neither illustrates nor replicates reality is surely accepted today. In other words, it builds it with a language of its own, which is reproduced in a given historical context. This work approaches initiatives of Brazilian popular theater groups, starting from the 1960s. It seeks to explore experiences and representations of the working class movement, above all by taking texts, images, and sounds as sources.

KEYWORDS: languages; theater groups; representations.

### FONTES

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

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

Jornal *Folha de S. Paulo*, sexta-feira, 28 abr. 2000.

Jornal *Movimento*, 24 a 30 mar. 1980.

Jornal *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 1980 a 1987.

Jornal *Tribuna Metalúrgica*, 1971 a 1992.

Textos teatrais

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. O robô que virou peão (roteiro). In: *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.

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

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Braz José de. *Operários em luta: metalúrgicos da baixada santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1999.

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

BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

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

CHARTIER, Roger. *A história cultural*. Lisboa: Difel, 1988.

CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

\_\_\_\_\_. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DAVID, Marcel. Formação operária e pensamento operário sobre a cultura em França a partir de meados do século XIX. In: BERGERON, Louis (org.). *Níveis de cultura e grupos sociais*. Lisboa: Edições Cosmos, 1974.

DIAS, Edmundo Fernandes. *Gramsci em Turim: a construção do conceito da hegemonia*. São Paulo: Xamã, 2000.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GRAMSCI, Antonio. *Antologia*. 12. ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

IANNI, Octavio. A mentalidade do 'homem simples'. *Revista Civilização Brasileira*, n. 18, Rio de Janeiro, 1968.

\_\_\_\_\_. O teatro dos metalúrgicos mostra a política da vida. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.

\_\_\_\_\_. Teatro operário. In: *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

JOMARON, Jacqueline. (dir.). *Lê théâtre em France du moyen age à nos jours*. Paris: Armand Colin, 1992.

MAGALDI, Sábato. Em Pesadelo, a presença do sadio teatro popular. *Jornal da Tarde*, 30 de out. 1982.

MARIN, Louis. Ler um quadro: uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

NOVA, Cristiane. A "história" diante dos desafios imagéticos. *Projeto História*, São Paulo, n. 21, nov. 2000.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado) – IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.

PARIS, Robert. A imagem do operário no século XIX pelo espelho de um *vaudeville*. *Revista Brasileira de História*, n. 15, v. 8, São Paulo, 1987/1988.

ROMANO, Ruggiero (Org.). *Enciclopédia Einaudi*. V.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. 10 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

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

\_\_\_\_\_. 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

\_\_\_\_\_. O robô que virou peão: um teatro sem texto. In: Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982.