

Pensão liberdade: cenas e imagens do mundo do trabalho¹

Pensão liberdade: scenes and images from the world of work

Kátia Rodrigues Paranhos

Resumo

Neste texto pretendo abordar os múltiplos significados da peça “Pensão Liberdade”, escrita coletivamente pelo Grupo Forja – constituído por dirigentes sindicais, trabalhadores da base e por um ator e diretor de teatro. Destaco a importância da escritura do texto e do trabalho cenográfico como uma forma de intervenção social e ficcional. Ao mesmo tempo, procuro mostrar de que forma os operários atores se debruçaram sobre a sua própria história como personagens de uma luta sindical e cultural travada a partir do sindicato e que acabou por alcançar grande ressonância no cenário nacional.

Palavras-chave | Grupo de Teatro Forja | criação coletiva | cenografia.

Abstract

In this essay I intent to approach the multiple meanings of the play “Pensão Liberdade” (Boarding House Freedom), collectively written by Grupo Forja — formed by union leaders, workers and an a theater actor/director. I highlight the importance of the text writing and the cenographic work as forms of social and fictional intervention. At the same time, I try to demonstrate the way in which the workers/actors approach their own history as characters of a cultural and union struggle lead from the union, that ended up acquiring a major resonance in the national scene.

Keywords | Forja | Theater Group | collectively creation | scenography.

Kátia Rodrigues Paranhos é doutora em História Social pela Unicamp. Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História/Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Bolsista produtividade em pesquisa do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro, da Fapemig. Editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* (www.artcultura.inhis.ufu.br). katia.paranhos@pq.cnpq.br

¹ Este trabalho conta com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

Katia Rodrigues Paranhos Katia Rodrigues Paranhos holds a PhD in Social History by Unicamp. Professor at the Institute of History and Graduate program in History/Universidade Federal de Uberlândia UFU/. Scholar researcher for the CNPq and Fapemig. Publisher of ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte (www.artcultura.inhis.ufu.br). katia.paranhos@pq.cnpq.br.

O teatro operário pede passagem

Kátia Rodrigues Paranhos

Nas décadas de 1970 e 1980, diversas iniciativas culturais foram desenvolvidas pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. 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.²

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 Universidade de São Paulo (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. [...] através do trabalho artístico é que se pode ter uma reflexão além da análise política, que é uma análise artística – se é que se pode dizer isso – é a impressão do ser humano sobre os inúmeros eventos que ocorrem na vida e que muitas vezes a capacidade intelectual, racional, às vezes não dá conta de entender todo esse universo. Se nós tivermos a liberdade de criação, onde o artista pode se manifestar de

² Ver, a esse respeito, Paranhos, 2002.

uma forma ampla e bem, amar sem obstáculos, o próprio dirigente sindical e o próprio dirigente partidário vão poder observar no trabalho artístico, coisas que eles não percebem de uma forma racional; porque o trabalho artístico mexe muito com as coisas do próprio subconsciente ou da própria sensibilidade que não estão racionalizadas, que nem sempre são racionalizadas e que, a partir daí pode ser um instrumento para reflexão [...]. Claro que tudo isso eu estou teorizando agora, mas a gente de certa maneira caminhava por esses dois aspectos (Urbinatti, 1992: p. 299-300).³

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 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

³ Tin Urbinatti foi o diretor do Grupo Forja e assessor do departamento cultural do Sindicato de São Bernardo entre os anos 1979 e 1986. Mais informações em URBINATTI, 2011.

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 o fazer teatral operário, lidamos com tradições, linguagens e estéticas diferenciadas. O texto, o cenário e as interpretações compõem um trabalho cênico diferenciado, no qual os atores adentram distintos lugares e espaços urbanos. Aliás, vale assinalar que a atividade teatral dialoga com vários 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.

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 usado por Silvana Garcia (2004).

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois polos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981) e Octavio Ianni (1981), ao se referirem às experiências do Grupo de Teatro Forja, 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 historiográfica⁴.

⁴ Sobre teatro operário e/ou popular, ver Piscator, 1968, Silva, 1992, Cavaliere, 1996 e Costa, 2001.

Pensão Liberdade: uma criação coletiva

De acordo com Tin Urbinatti:

[...] 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. 299-301).

Assim, inicialmente, o Forja 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. 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 *apud* Paranhos, 2002: p. 198).

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

a questão central acabava sendo a falta de liberdade no país e tudo mais [...] discutia-se de uma forma ampla na mesa, por exemplo, definindo o tema. Quantos personagens vão participar desse tema? Bom, depende de onde vai acontecer esse tema, qual é o espaço onde esse tema vai acontecer, aí uma sala de uma pensão, ou um circo, ou a praça pública, enfim, cada um, uma idéia, e aí vai se discutindo, chegando à conclusão, amarrando tema e personagens, isso sempre, ou em grupo grande discutindo a questão assim básica para todos os grupos encaminharem e subdividirem o trabalho, ou então dando os primeiros passos de uma forma, todo mundo junto, como foi o caso de *Pensão Liberdade*. Os primeiros diálogos da cena, quer dizer, quem que fala o quê; como é que começa a peça? Bom dia, boa tarde, como é que é? Quem entra, quem sai? Então aí, começando do zero, do bê-á-bá mesmo, o personagem fala tal coisa, o outro responde, bom, mas isso só não é suficiente. Por que eles estão conversando? O que movimenta os personagens? E aí, essa discussão, a gente pensa que é um 'bicho de sete cabeças', mas está na vida, se a gente observar, a vida da gente é um processo contínuo de conflitos e superações desses conflitos [...]. E no teatro não deve ser diferente, porque ele espelha a vida da gente. Então aí começava. O que eles estão discutindo? Estão falando bom dia, mas um

vai dar uma facada no outro. Então esse bom dia tem uma outra intenção, tem um conflito por trás e aí ia se discutindo e amarrando essas diferentes situações. Em cada uma das cenas, e de uma cena para outra ia sendo amarrado esse conflito e desdobrado esse conflito na outra cena e assim sucessivamente. É um pouco difícil, mas é por aí (Urbinatti, 1992: p. 301)⁵.

Estava nascendo o primeiro texto coletivo do 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.

Tin Urbinatti relatou que:

[...] a imaginação e a euforia transbordavam.

Cada domingo de reunião, todos traziam as sugestões que haviam pensado em casa, na fábrica (na hora do almoço ou no banheiro), ou no ônibus.

Depois de ouvidas todas as sugestões, debatíamos e escolhíamos a que pudesse render mais. Definimos a primeira cena: os pensionistas estão assistindo a uma novela na televisão. [...] Depois a novela deverá ser interrompida porque o presidente da república irá falar à nação. [...] E assim fomos construindo a trama. Só a estrutura das cenas. Sem texto.

Nova tarefa: escrever os diálogos. Novos problemas: como é que fala um operário? Como é a construção sintática de suas frases? Sua linguagem? Qual é a linguagem de um empresário ou de governante?

⁵ Sobre o processo de criação coletiva do Forja, ver Garcia, 2004 e Urbinatti, 2011.

[...] Resolvemos o problema estudando e debatendo a tese *Os peões do Grande ABC*, de Luís Flávio Rainho.

[...] As falas dos empresários, governantes etc., estavam nos jornais diários. Líamos seus discursos, depoimentos, entrevistas e adaptávamos aos nossos personagens.

Escrevemos conjuntamente os diálogos das seis primeiras cenas. Foi um processo lento e de aprendizado para todos. A partir daí nos dividimos em grupos de duas ou três pessoas e cada grupo se encarregou de escrever diálogos de duas ou três cenas. Por exemplo: o grupo A escrevia os diálogos das cenas 7 e 8 [...]. Depois nos juntávamos e cada grupo expunha seu trabalho. Discutíamos, corrigíamos e aprovávamos.

Num certo dia, após a leitura de algumas cenas, alguém disse, entre surpreso e maravilhado: 'Escuta aqui negadinha! Eu acho que nós estamos criando um monstro!'

[...] em quase todas reuniões que fizemos, o tempo era dividido. Na primeira parte debatia-se, trocavam-se experiências, observações, líamos e escrevíamos. Na segunda, fazíamos exercícios de preparação de atos: condicionamento físico, respiração, ginástica, dicção, mímica, desinibição, improvisação, laboratórios etc.

O texto já estava pronto. Fizemos uma discussão aleatória dos personagens e começou a primeira leitura. Terminada essa leitura, restou-me uma imensa dúvida e um desafio gigantesco, pois até então não tinha percebido que alguns metalúrgicos-atores eram semi-alfabetizados. Apresentavam enorme dificuldade em ler o texto. Silabavam.

Seria possível uma pessoa assim fazer teatro? Essa dúvida, no entanto, foi se desfazendo à medida que avançávamos nos ensaios. Uma dessas pessoas, por

exemplo, nos laboratórios e em outros exercícios de teatro, destacava-se de forma brilhante. Resultado: terminou fazendo um dos personagens mais difíceis do ponto de vista da representação cênica. E, para facilitar a memorização do texto, utilizou-se como recurso a própria 'marcação' do espetáculo. Isto é, cada movimento do personagem correspondia a uma fala ou imagem que o texto sugeria. Além disso, a solidariedade. Havia companheiros que à noite, durante a semana, ajudavam os que tinham mais dificuldade em memorizar. Encontravam-se e um 'tomava' o texto do outro.

A distribuição de papéis foi feita após várias leituras em que os atores iam se revezando nos papéis, até encontrarmos aquele que mais se adaptava ao personagem. Levávamos em conta o tipo físico, o timbre e a capacidade vocal, o desempenho nos exercícios e a preferência do ator.

Fiz a 'marcação' das primeiras cenas e discutimos os seus princípios básicos. Daí para frente a marcação foi feita coletivamente (Urbinatti, 1981: p. 13-18).

Neste ponto, importa realçar que a feitura do texto passava pela

tarefa de casa. Cada um do grupo tinha que tentar escrever dois personagens. Para os que tinham dificuldades, o processo funcionava da seguinte maneira: um falava e outro escrevia. A seguir, lia o texto para ele e ele falava. Depois eu discutia o sentido da fala. Além de decorar a frase e o movimento de cena – marcação. [...] Decorando o texto e a marcação do texto (Urbinatti *apud* Paranhos, 2002: p. 201).

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 são modos de vida e de luta constantes 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)⁶.

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 congregiar 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 e feira de livros. No Sindicato dos Metalúrgicos da Baixada Santista, a partir de 1978, o departamento cultural implementou o Teatro dos Metalúrgicos (Temetal), o cine-clubes (Cinemetal) e a Minigaleria de Arte do Metalúrgico. No Sindicato dos Bancários de São Paulo, em 1979, com a vitória da Oposição Sindical, criou-se um suplemento diário e contratou-se um grupo de teatro para um trabalho de animação cultural. Daí surgiu o grupo Treta com a proposta de teatro de rua, o teatro de participação coletiva⁷.

No início de 1980 o grupo Forja realizou uma pré-estreia da peça *Pensão Liberdade* para os parentes dos atores, os membros da Comissão de

⁶ O texto citado é *Filantropia, buona volontà e organizzazione* de 24/12/1917. Sobre a crítica à concepção da cultura como "saber enciclopédico", ver GRAMSCI, 1992: p. 14-17.

⁷ Ver ARAÚJO, 1985: p. 174-175 e p. 250-256 e BLASS, 1992: p. 81-84.

Salário e alguns diretores do sindicato. Depois da apresentação houve uma discussão e dali surgiram algumas ideias 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 assembleia a greve e o piquete.

Na opinião de Octavio Ianni,

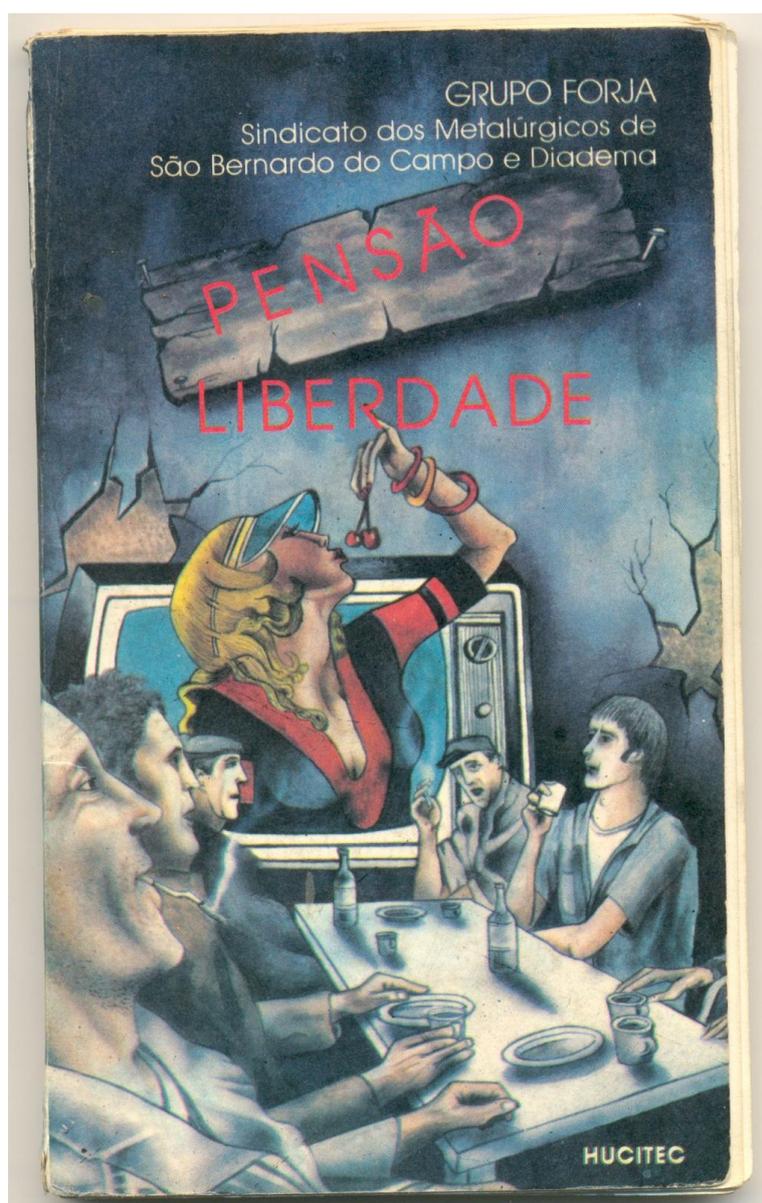
a peça é bem uma amostra, uma miniatura da sociedade. Parece o Brasil. Revela que a vida dentro da pensão é o mesmo que a vida lá fora. A *Pensão Liberdade* revela a força e a valentia da classe operária na briga contra a ditadura, contra a ditadura do capital sobre o trabalho.

A televisão está lá dentro; da pensão e dos pensionistas; da classe operária. Todo o dia, sempre, ela invade a casa e a gente. Mostra o que a propaganda, a burguesia, o capital, o governo querem mostrar para o povo. Mente dia e noite. Fazendo de conta que fala o que acontece, mente sem parar sobre o que acontece. Mente sobre a intenção do empresário e do governo, sobre a enchente no Nordeste, sobre o diálogo do governo com o povo, sobre a visita do presidente à *Pensão Liberdade*.

A *Pensão Liberdade* parece o Brasil. Por tudo e por todos; aquela gente é a gente; eles e nós; todos. Na pensão aparecem todos os elementos importantes da sociedade: estudante e classe média, prostituta e presidente, homossexual e ministro, fura-greve e empresário, burguesia e classe operária. De repente, está tudo ali. A exploração e o explorado, o explorador e o trabalhador, a televisão e a propaganda, a mentira e o engano, o dinheiro pouco e o dinheiro muito, o cansaço e a sufrença, a luta e a conquista, o poder da burguesia e o poder da classe operária. É uma miniatura da sociedade. Tem liberdade só no nome. Pensão Brasil. Só. Por enquanto.

Um dia a pensão vai ser desapropriada. Não será nem pasto verde nem fábrica. Vai ser um lugar de viver e morar, de trabalhar e divertir. Sem dividir. Os operários vão desapropriar a Pensão Brasil. Para viver, morar e divertir, sem dividir. Todo o mundo vai ter que trabalhar.

[...] Nesse tempo, a Pensão Brasil será o reino da alegria. A liberdade da classe operária vai trazer a liberdade de todos (Ianni, 1981: p. 21-22 e p. 29-30).



Capa do livro *Pensão Liberdade*⁸

⁸ GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA, 1981.

São personagens dessa Pensão:

. Luís e Santa, os donos, que estão interessados no seu negócio, em defender a disciplina, a ordem, a moral e os constantes aumentos nos preços;

. A filha de Luís e Santa, a estudante Maíra, que aparece mais no pensamento do que ali na ação. Todos falam dela, querem Maíra de volta. Ela é construída na fala dos operários. Numa manifestação de estudantes, a repressão policial da ditadura militar, ao bater, prender e jogar bombas, atinge Maíra. No fim da peça, ela volta do hospital na cadeira de rodas;

. 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. 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 descobre o sindicato. Manoel, José e Paulo caminham, ainda lentamente, para a união, a organização, o sindicato, a luta da classe. 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 – 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 abrutalhadas, 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 tá desempregado, de desespero roubou a pensão e que por isso tá preso. [...] como é que fica

todo trabalhador que deixa a vida moída na engrenagem da fábrica” (GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA 1981: p. 109-110).

Pensão Liberdade “retratava muito a história deles...” (Urbinatti *apud* Paranhos, 2002: p. 205). Por isso,

o texto do Rainho ajudou muito a linguagem. Tínhamos ainda a preocupação de não ficar restritos à fábrica, ao sindicato. Mas sobretudo uma temática ligada também ao bairro, à comunidade, ao senso-comum – o vizinho, o comerciante, o contraditório... O problema ‘liberdade’ ser encaixado, no caso, em uma pensão... ou pensam, o duplo sentido. Muitos lêem e pensam. O jogo duplo da palavra pensar. Pensar o universo comum, principalmente dos nordestinos (Urbinatti *apud* Paranhos, 2002: p. 205).

Dessa forma, a partir do ponto de vista operário, o roteiro da peça, as imagens e os cenários são criados e (re)elaborados coletivamente. Em cena, homens e mulheres falam da falta de liberdade política no país, da falta de liberdade dentro da fábrica, da educação dos filhos, da opressão que subjuga a mulher na sociedade, da intolerância, da repressão pura e simples aos homossexuais e da violência como método para exterminar a prostituição.

No dia 9 de março de 1980 se deu a estreia da peça *Pensão Liberdade* na sede do sindicato, que estava totalmente ativado para a campanha salarial. A *Folha de S. Paulo*, que fez a cobertura naquele dia, destacava a seguinte chamada: “Metalúrgicos põem o país em cena”. A matéria enfatizava a criação do grupo Forja, a direção de Tin Urbinatti e a escritura de um texto coletivo. Ao mencionar o espetáculo, Tin afirmou que “a reação da platéia [...] pode ser resumida nessa frase, dita por um operário após ter assistido à peça: ‘domingo próximo (hoje) trarei cinquenta operários da minha fábrica para assistirem à peça. Trarei justamente os

fura-greves, que é para eles perceberem como é inútil essa posição patronal” (Urbinatti, 1980: p. 25)⁹.

Enquanto a peça estava sendo encenada, nos fins de semana num auditório, os 60 mil metalúrgicos aprovavam, em uma assembleia no dia 16 de março de 1980, a operação “marcha-lenta”. No dia 1º de abril, os trabalhadores do ABC cruzaram os braços e decretaram greve geral¹⁰. Mesmo com a intervenção no Sindicato dos Metalúrgicos, em decorrência do movimento grevista, o Grupo Forja continuou apresentando *Pensão Liberdade* na frente de uma loja de comércio. No entanto,

violenta repressão se desencadeou sobre o movimento grevista. Bombas, espancamentos e prisões eram rotina. O terror imperava. Muitas pessoas tiveram que viver clandestinamente.

Apresentar a peça de teatro nessas circunstâncias significava um atentado à “Lei de Segurança Nacional”. Mas para o Grupo, naquele momento, o prioritário não era a apresentação da peça e sim a continuidade da greve. Mesmo que quiséssemos seria quase impossível apresentá-la, pois havia atores presos e outros desaparecidos. Quem não teve maiores problemas trabalhou no Fundo de Greve, na Comissão de Salário ou nos bairros.

Esses dias não foram ensolarados. Foram nublados. Incertos. Helicópteros do Exército “treinavam” sobre as cabeças de milhares de trabalhadores. O sol aparecia timidamente entre uma e outra nuvem de fumaça de gás lacrimogêneo (Urbinatti, 1981: p. 19-20).

Madalena Silva, integrante do Forja, escreveu um pequeno texto sobre aqueles “dias nublados”:

⁹ Em dezembro de 1979 o jornal *República* (p. 12) dava destaque à seguinte chamada: “Os metalúrgicos apresentam: os metalúrgicos”. A matéria escrita por Ricardo Kotscho apresentava o grupo Forja (o processo de sua constituição) e a primeira criação coletiva, a peça *Pensão Liberdade*.

¹⁰ Mais detalhes ver PARANHOS, 2002.

“De repente o palco é a praça, o cenário é a igreja, as armas são as faixas, as palavras de ordem, os braços suspensos de mãos fechadas [...]”.

Sem casa o operário clama por seus direitos [...].

Cães, cavalos, bombas, água, cacetetes e muitos policiais são dados aos trabalhadores [...].

[...]

Durante estes quarenta e um dias de greve, a classe trabalhadora desmascarou o governo, clamou por seus direitos, enfrentou a repressão, perdeu seu sindicato, não conseguiu o que reivindicava, mas apesar destas perdas, ganhou algo que se agigantou em suas mentes: a consciência. [...].

O Grupo Forja estava presente a cada momento, a cada fato da greve. Cada elemento do grupo tinha um papel a desempenhar: enquanto alguns traçavam planos em reuniões, outros corriam da polícia, entregavam alimentos, boletins (nas ruas e fábricas), faziam piquetes, pichavam muros, corriam atrás de documentação de presos etc.

[...] A cada momento sentia a peça presente, principalmente em seu tema: a falta de liberdade (Silva, 1980: s/p)¹¹.

Fernando Peixoto descreve, de forma provocativa, a atuação daquele grupo de operários atores que ousaram escrever e representar um texto de produção coletiva:

Teatro popular é uma questão política. É evidente que esta afirmação não subtrai o teatro popular do âmbito da

¹¹ Com o sindicato sob intervenção governamental, o Grupo Forja investe em novos caminhos de representação, no caso o teatro de rua. *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional* (1980) e *Operário em construção* (1981), são exemplos de espetáculos que foram apresentados no ABC, nas praças, nos bairros e no Estádio de Vila Euclides, denominado posteriormente Estádio 1º de maio. Nos anos seguintes teremos a encenação de *O robô que virou peão* (1982), *Brasil S. A* (1983), *Diretas volver* (1984) e *Boi Constituinte* (1985) em diferentes lugares e espaços públicos. Ver Paranhos, 2002 e Lima, 2011.

estética. Mas redefine a noção de estética. Demonstra inclusive, para quem ainda duvida, que a estética é também uma questão política. [...] existe uma estética política e também uma política para a estética. [...] existe uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação. 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. [...] Esta estética popular e revolucionária [...] mergulha na revolução da linguagem expressional para melhor servir à revolução social. Teatro popular é uma questão política: não pode ser compreendido fora da batalha pela democracia e pelo socialismo.

[...] *Pensão Liberdade* não é nenhuma obra-prima. Tem um bilhão de falhas de dramaturgia. É uma síntese de análise que apenas se esboça, sem um aprofundamento maior. [...] Ninguém deve ler este texto como um modelo de nada. Ele possui apenas uma qualidade indestrutível: reproduz personagens e situações que nos remetem diretamente a pensar a vida cotidiana da classe operária. [...] Não inventa uma linguagem ou uma estrutura: serve-se das já existentes para tentar transformá-las em veículos de preocupações autênticas.

[...] Eu já havia lido o texto quando, em 3 de agosto de 1980, no salão paroquial da igreja São Mateus, na Vila Carrão, São Paulo, assisti ao espetáculo: o que faltava entender ficou nítido e irrecusável. O povo estava no palco e na platéia. O diálogo estabeleceu-se de forma efetiva. [...] A teatralidade fascinante do grande vídeo de televisão, de proporções fantásticas, dominando um cenário pobre, cujas portas caíam frequentemente, ajudava a estabelecer uma ponte de comunicação que faria inveja de qualquer elenco profissional [...]. Para nós, acostumados com o teatro

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

Insisto: *Pensão Liberdade* é um esforço ainda limitado. E até pobre. Mas é preciso construir o teatro popular a partir do possível. É só é possível construí-lo na prática. [...] Teatro popular é uma questão política: por isso desde 1964 foi sufocado e perseguido e destruído e castrado. Pode pouco, talvez: mas este pouco é muito. [...] *Pensão Liberdade*, em cena, me surpreendeu porque é tão pouco e atingia um resultado tão vigoroso. Pensemos um instante a força fantástica que poderá vir a ter um teatro popular livre e democrático, profundo e crítico, nacional e popular.

[...] *Pensão Liberdade* é um tijolo neste caminho de retomada dentro do teatro brasileiro, procura que havia sido interrompida em 1964. Por isso interessa [...] pensar criticamente este texto. Para construir (Peixoto, 1981: p. 31-38).

Pensão Liberdade não tem um enredo central. Cada personagem tem uma história que se cruza com várias outras no dia-a-dia da pensão. A estrutura da peça se sustenta pelo encadeamento de pequenas cenas, a exemplo das novelas de televisão. Por sinal, a televisão tem um “papel”¹² importante no texto e no cenário: como não há uma câmara fazendo seleção dos personagens, eles entram e saem do aparelho para dar sequência à trama. Assim, a TV é ligada e desligada sempre que deve

¹² O cenário da peça tinha um gigantesco aparelho de televisão no centro da sala da pensão, onde os atores representavam papéis como os de propagandistas, ministros, presidente da república e repórteres. Ver Figura 2 e LIMA, s/d.

interferir na ação e às vezes ela é posta em funcionamento em vários momentos dentro da mesma cena.

Luís – (*Entra e desliga a TV*) Calma, pessoal! Será que eu preciso chamar a polícia? (*Tomé e Pedro se soltam*) Estão pensando que isso aqui é a casa da sogra? Vocês não passam de um bando de arruaceiros! Em vez de trabalhar e estudar pra subir na vida, ficam aí se pegando. Quero só ver quem é que no dia dez vai ter o dinheiro pra pagar o aluguel. Vocês estão esquecendo que teve aumento? É com isso que vocês deviam se preocupar, isso sim. Porque dessa vez não vai ter atraso, nem choro nem vela. Quem não pagar no dia vai pro olho da rua. (*Tempo. Silêncio, Luís sai*).

Pedro – Já vi que não é meu dia hoje! O melhor mesmo acho é eu ir dormir (*Vai saindo*). Boa noite, pessoal! (*Permanecem em cena Tomé, Manuel e Rui*).

Rui – Não tá já na hora do jornal da televisão? (*Manuel olha para o relógio*).

Manuel – Tá sim, seu Rui. Eu vou já ligar. (*Liga a TV. Repórter falando*).

Repórter – Tomou posse hoje o novo ministro, o qual apresentou um projeto voltado para o desenvolvimento do país, não incentivando regiões isoladas, mas todas as regiões de uma só vez. [...] (*Surge um empresário no vídeo e Tomé reconhece*).

Repórter – O que o senhor acha do projeto do novo ministro?

Empresário – Nós estamos de parabéns! [...] O projeto do senhor ministro irá beneficiar todo o povo, na medida em que vai trazer mais oportunidade de emprego, reduzir a inflação, aumentar a produção tanto agrícola como manufaturados. [...] No meu caso por exemplo, eu pretendo aumentar as instalações da minha empresa, colaborando

com o projeto do novo ministro, que prevê um aumento no número de empregos

Tomé – Esse aí não é o dono da fábrica aqui do lado da pensão?

Manuel – (*Desliga a TV*) Uai! Onde é que ele vai aumentar a fábrica? Só se for em cima da pensão! (GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA 1981: p. 62-64).



Figura 2: Cena da peça *Pensão Liberdade*¹³

Os metalúrgicos de São Bernardo, ao produzir e fazer teatro, enfrentavam não apenas as dificuldades do processo de escrita coletiva, para dizer o mínimo, como também a escassez de verbas, especialmente no que se refere à produção de cenários e de figurinos. Nesse sentido, “predominavam as soluções rústicas, despojadas, visando a praticidade e a economia. Onde a precariedade impõe as regras, a criatividade supre a falta de recursos” (Garcia, 2004: p. 184). O que importa, afinal, lembrando as palavras de Fernando Peixoto,

[...] é o que vem preencher o espaço ou o que nasce a partir do mesmo: o vigor poético, a teatralidade, o

¹³ Fotografia da peça *apud* Garcia, 2004: p. 179.

incentivo e o criativo que têm na referência espaço apenas um dos seus pontos de partida básicos. Escolhido ou aceito o espaço, começa a invenção: [...] a cenografia determina novos espaços dentro do espaço geral, e os atores, com seu jogo teatral, transformarão estes espaços em novas e inesperadas realidades cênicas e poéticas.

Para encerrar foi o próprio Augusto Boal quem, em algum momento, fez uma declaração essencial [...] “é possível fazer teatro em qualquer lugar. Até mesmo nos teatros!” (Peixoto, 2002: p. 255)¹⁴.

Os atores operários leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht, em um de seus poemas, “passado e presente em um” (BRECHT, 2000: p. 233). Ao iniciarem as leituras em voz alta de diferentes textos, esses leitores teatrosos 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 plateia operária colocava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações. Numa entrevista, no início dos anos 1980, Eduardo Moreira, que interpretou o operário José, afirmava:

[...] pra mim o teatro é como um quadro que você pinta, só que aquilo que você pintou no quadro se torna vivo. Aquela pintura se torna viva. Então quando a gente vê um quadro tem várias formas de você ver e é a mesma forma do teatro que é vivo e age de várias formas na cabeça das pessoas. Então foi um negócio assim que eu acho que foi muito importante ir refletindo nesta descoberta, que eu fui

¹⁴ Sobre espaço cênico ver Galvão, 1992 e MOTTA, 2011.

descobrimo [...]. Foi um aprendizado (Moreira *apud* Urbinatti, 2011: p. 85)¹⁵.

Vale recordar, noutro contexto, uma passagem de José Ortega y Gasset:

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).

As questões políticas e estéticas contidas em *Pensão Liberdade* eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a plateia no Brasil dos anos 1980. Nesta perspectiva de análise, o grupo colaborou para a instituição de um campo de circulação de experiências e trocas culturais. A plateia subia ao palco e os seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construía 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. Segundo Ângelo Costa, integrante do Forja,

¹⁵ Ver depoimentos de integrantes do Forja em Arimatéia, 1981, p. 6.

a única coisa que eu posso dizer é que eu gostava muito, que eu gosto muito de teatro. Essa arte de representar. Porque eu acho assim, que no fundo, no fundo, no fundo não é nem assim uma representação. É jogar um monte de coisas que a gente tem guardado, eu acho que é muito disso (Costa *apud* Urbinatti, 2011: p. 124).

Referências

- ARAÚJO, Braz José de. *Operários em luta: metalúrgicos da Baixada Santista (1933-1983)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- ARIMATÉIA, Catarina. Em São Bernardo, teatro mobiliza os metalúrgicos. *Folha de S. Paulo*, 24 de junho de 1981, p. 6.
- BLASS, Leila Maria da Silva. *Estamos em greve!: imagens, gestos e palavras do movimento dos bancários*. São Paulo: Hucitec/Sindicato dos Bancários de São Paulo, 1992.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- CAVALIERE, Arlete. *O inspetor geral de Gógol / Meyerhold: um espetáculo síntese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- 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, p. 267-306.
- DIAS, Edmundo Fernandes. *Gramsci em Turim: a construção do conceito da hegemonia*. São Paulo: Xamã, 2000.
- GALVÃO, João Cândido. Cenografia brasileira nos anos 80. *Revista USP*, n. 14, São Paulo, 1992, p. 58-61.
- 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.
- GRUPO DE TEATRO FORJA DO SINDICATO DOS METALÚRGICOS DE SÃO BERNARDO DO CAMPO E DIADEMA. *Pensão Liberdade*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- IANNI, Octavio. A mentalidade do 'homem simples'. *Revista Civilização Brasileira*, n. 18, Rio de Janeiro, 1968, p. 114-120.
- IANNI, Octavio. 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, p. 21-30.

KOTSCHO, Ricardo. Os metalúrgicos apresentam: os metalúrgicos. *República*, 10 de dezembro de 1979, p. 12.

LIMA, Eduardo Campos. Peões em cena. *Brasil De Fato*, setembro de 2011, p. 10.

LIMA, Marli Soares de Souza. *A televisão no teatro operário*. S/D. Texto Datilografado.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia: na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

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, p. 31-38.

DIADEMA. O espaço cênico, qualquer espaço. In: *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 250-255.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SILVA, Erotilde Honório. *O fazer teatral: forma de resistência*. Fortaleza: Edições UFC, 1992.

SILVA, Madalena. *O palco é a praça*. 18/05/1980. Texto Datilografado.

URBINATTI, Tin. Metalúrgicos põem o país em cena (entrevista). *Folha de S. Paulo*, domingo, 9 de março de 1980, p. 25.

DIADEMA. *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. 9-20.

DIADEMA. Arte operária. In: *Anais do II Congresso de História da Região do Grande ABC*. São Bernardo do Campo: Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo, 1992, p. 292-306.

DIADEMA. *Peões em cena: Grupo de Teatro Forja*. São Paulo: Hucitec, 2011.