

# O GRUPO DE TEATRO FORJA E PLÍNIO MARCOS: *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

Kátia Rodrigues Paranhos<sup>1</sup>

*Já que o escritor não tem nenhum meio de se evadir, nós queremos que ele abrace estreitamente a sua época, ela é a sua única chance: ela é feita para ele e ele é feito para ela.*

Jean-Paul Sartre<sup>2</sup>

## **Cena 1: Engajamento versus engajamento**

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. A partir do fim do século XIX, surgiram tanto experiências de popularização do espetáculo teatral entre as classes trabalhadoras como iniciativas dos próprios trabalhadores ligados a associações, clubes, sindicatos e/ou partidos de desenvolver um teatro de operários para operários. Propostas como o *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, na Alemanha, e o *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, na França, pretendiam ir além

do mero barateamento do custo do ingresso. Homens de teatro como Romain Rolland destacaram em seus escritos diversos níveis de discussão que iam do espaço cênico ao texto, procurando configurar objetivamente um projeto de teatro popular. Ao mesmo tempo, houve numerosas iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em países distintos da Europa. A nova dramaturgia apontava como principal característica a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais<sup>3</sup>.

Voltando-se a atenção, por exemplo, ao teatro norte-americano da primeira metade do século XX, pode-se recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa – num dos seus mais importantes trabalhos<sup>4</sup> – recupera o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o *Artef* (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e *Group Theatre* (1931)<sup>5</sup> não só mostravam suas ligações com anarquistas, socialistas e comunistas – incluindo-se aí alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda –, mas também registravam as influências das propostas do teatro político de Erwin Piscator<sup>6</sup>.

Eric Bentley, ao saudar a presença do teatro engajado na década de 1960 nos Estados Unidos, ressalta que o fenômeno teatral por si só é subversivo:

onde quer que “duas ou três pessoas se reúnem”, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. (...) A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças.<sup>7</sup>

Segundo Dias Gomes, em artigo de 1968, “o teatro é a única arte (...) que usa a criatura humana como meio de expressão. (...) Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido”<sup>8</sup>. Por isso, no entendimento de Gomes, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964. Afinal, desde Anchieta – “nosso primeiro dramaturgo” –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo quem se autoproclamava não engajado ou apolítico, na verdade, assume uma posição, também, política<sup>9</sup>.

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carream um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos – conjunto que sofreu um violento revés com o golpe militar e, em particular, após ser decretado o AI-5, em 1968<sup>10</sup>. A partir de então, para numerosos grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e ao regime político; e até se pode detectar algumas expressões para essa forma de agitação, a exemplo de “teatro independente” e “teatro alternativo”.

Este texto aborda a questão do engajamento tendo em vista a trajetória do Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP) e do dramaturgo Plínio Marcos. Os temas da violência, da miséria, da solidão, da inclusão social perversa, do individual e do coletivo na sociedade capitalista serão examinados, sobretudo na peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 e encenada pelo grupo em 1984. Como característica fundamental desse grupo, ênfase a importância do teatro para o denominado trabalho de enraizamento do sindicato no meio da classe trabalhadora e para a tarefa cultural de libertação dos trabalhadores.

Cabe salientar a princípio que, mesmo sob a ditadura militar e numa estrutura corporativa, o Sindicato de São Bernardo – e não só ele – desempenhou o papel de “escola de cidadania operária” para uma parcela significativa dos trabalhadores do ABC paulista. Sua atuação se assemelhou à do movimento operário organizado na Inglaterra nos séculos XIX e XX, ao qual se atribui responsabilidade pela formação da cultura das classes trabalhadoras britânicas, porque “não era somente uma forma de luta, ele também representava para muitos de seus militantes uma forma de autodidatismo”<sup>11</sup>. Dentro do Sindicato, dirigentes e intelectuais procuraram organizar atividades que objetivavam formar os operários da base, assim como os próprios diretores. A participação ativa de intelectuais de esquerda que ali militavam e repensavam discursos e práticas enriqueceu – para usar a expressão de Williams – “todo um modo de vida”<sup>12</sup>.

Em colaboração com intelectuais de uma tradição de esquerda, o que o movimento dos trabalhadores do ABC fez em relação ao sindicato e à cultura é algo digno de registro. Por isso, ao focalizar esses homens – sujeitos sociais com práticas e experiências de vida e consciência distintas –, o fator preponderante é a disponibilidade para o exercício do pensamento. Os operários não são vistos como uma coisa; seguindo os ensinamentos de Williams e Thompson<sup>13</sup>, os trabalhadores não são apresentados como um grupo passivamente explorado, mas sim como um conjunto de pessoas capazes de criar a própria tradição, apesar da modernização da mídia de massa e da

incorporação à cultura massificada. A capacidade e a vontade de se formar mediante o contato com textos – de jornais, peças teatrais, livros e filmes – correspondiam ao desejo daquilo que, desde cedo, havia sido apartado dos trabalhadores: o conhecimento mais avançado como consequência da privação contínua desse benefício.

Convém esclarecer que as atividades de formação desenvolvidas pelos sindicalistas de São Bernardo – práticas vivenciadas por outros sindicatos e associações de trabalhadores em diferentes lugares no Brasil, durante o século XX, e noutros países desde o fim do século XIX – incluíam iniciativas nos campos da comunicação, da educação e da cultura<sup>14</sup>. A propósito de tais atividades, importa destacar três questões. Primeiro, o surgimento do chamado “novo sindicalismo” no ABC deve ser entendido como um entrecruzamento da política com a cultura nos anos de 1970 e 1980. Em segundo lugar, o sindicalismo do ABC não pode ser concebido apenas como uma construção dos sindicalistas, mas também como operação que abrange práticas e representações de múltiplos personagens, dentre sindicalistas, trabalhadores de base, jornalistas, advogados, militantes de diferentes organizações revolucionárias – inclusive o Partido Comunista Brasileiro (PCB) –, ex-presos políticos e artistas. Por fim, no caso da literatura acadêmica sobre o movimento operário no ABC no pós-64, autores como Maria Hermínia Tavares de Almeida, Amnéris Maroni, Eder Sader e Ricardo Antunes<sup>15</sup>, dentre outros, focalizaram o “novo sindicalismo” como movimento eminentemente político, ou seja, no marco da luta política que incluía denúncia do arrocho salarial, mudanças na estrutura sindical e no contrato coletivo de trabalho, melhores condições de vida e direito de greve; mas que, ao mesmo tempo, excluía a cultura como peça, também, fundamental nesse jogo.

No que se refere ao campo da cultura, em especial no teatro no Brasil do 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 uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Estes procuravam se articular com os chamados novos movimentos sociais que, aos poucos, se organizavam mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e muitas vezes em atividades associadas com setores de esquerda da Igreja Católica. Em Santo André, por exemplo, foi fundado em 1968 o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Junto com outros grupos teatrais montados na periferia paulistana (como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União e Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro, Grupo de Teatro Forja e outros), o GTC constituiu o “teatro da militância” – na expressão de Silvana Garcia.

Por sinal, no entender dessa autora, os traços que mais “aproximariam esses grupos entre si e dariam a tônica do movimento dos independentes” seriam: “produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar o teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular; estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade”. Esses aspectos não devem elidir a “sutileza das diferenças” entre os grupos que garante a especificidade de cada um e marca as “divergências entre si”<sup>16</sup>.

Vários desses grupos, a exemplo do Teatro União e Olho Vivo, do Ferramenta, do Forja, vinculavam-se aos movimentos sociais de bairros, a sindicatos e a comunidades de base, fundindo política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

## Cena 2: Teatro operário no ABC

Desde 1971 os dirigentes sindicais passaram a dar espaço no jornal da entidade para noticiar atividades culturais. No primeiro número da *Tribuna Metalúrgica (TM)*, que circulou em julho daquele ano, os assuntos apareciam em colunas sobre problemas econômicos, políticos, sociais e culturais. O nome da primeira coluna cultural era “Recreação e esporte”, cuja tônica era o futebol, com destaque para a fundação do Grêmio Esportivo Metalúrgico e os piqueniques. Em março de 1972, estrearam a seção “Bilhete do João Ferrador” e a coluna “Recreação, cultura e esporte”, que, além de futebol e passeios, enfatizava fatos históricos, procurando explicá-los para os trabalhadores metalúrgicos<sup>17</sup>.

Em 1975 a *TM* veiculou o artigo “O teatro está perto de você”<sup>18</sup>, sobre o Grupo Ferramenta de Teatro, ligado à escola do Sindicato: o Centro Educacional Tiradentes (CET), então coordenado pelo professor de física José Roberto Michelazzo, recém-saído da prisão – ele fora preso por conta de suas ligações com a Ala Vermelha. Era significativo o número de professores do CET vinculados a organizações clandestinas de esquerda, como Ação Popular, Movimento de Emancipação do Proletariado (MEP), Ala Vermelha e a dissidência do Partido Comunista do Brasil (PCdoB).

Os alunos-operários do CET reclamavam uma atividade que estimulasse ainda mais a leitura de textos e livros. Assim, entre 1975 e 1978, o grupo apresentou textos teatrais de Martins Pena, Augusto Boal, Osvaldo Dragún e Ariano Suassuna. Ajudados por José Roberto Michelazzo, os alunos – afinal, a iniciativa do grupo de teatro veio de dentro da escola – leram e representaram, como escreve Bertolt Brecht em um de seus poemas, “passado e presente em um”<sup>19</sup>. Ao iniciarem as leituras em voz alta dos textos teatrais dos séculos XIX e XX, esses leitores teatros do CET compuseram e recompuseram diferentes universos conforme suas intenções e seus desejos. Ao “passado e

presente em um” de Brecht, deram o sinônimo de aliar a leitura (com significados novos) de textos, recheados de crítica social em um dado contexto, à representação operária de um grupo de metalúrgicos em São Bernardo do Campo. E mais: ao apresentarem as peças, instigavam a incorporação de novos significados à medida que a platéia operária apresentava as mensagens recebidas sob a interpretação da experiência vivida ou reelaborava coletivamente as representações.

As questões políticas e estéticas contidas nas peças eram atualizadas pelo debate entre o grupo de teatro e a platéia no Brasil da década de 1970. Os temas abordados – teóricos e ideológicos – eram a estrutura moral e econômica da sociedade, os embates pelo poder e pelo capital, as pequenas negociatas, a exploração do operário, o caráter do processo da revolução, os aspectos do subdesenvolvimento e os ideais de justiça e liberdade, dentre outros.

O encerramento das atividades do CET, que incluíam o curso de maturidade, o supletivo e o Grupo Ferramenta de Teatro, aconteceu num período de mudança na situação política e sindical do país. No fim dos anos de 1970, com a progressiva “abertura democrática”, a organização do movimento de trabalhadores passou a enfatizar a criação das comissões de fábrica, os cursos de formação, a profissionalização de mais diretores, a expansão dos meios de comunicação e a manutenção das atividades culturais. A escola tinha esgotado sua importância como meio auxiliar do movimento, mas a classe operária insistiu em resgatar, pelo menos, parte dela: a atividade artístico-cultural.

No final de 1978, um grupo de metalúrgicos (alguns remanescentes do extinto Ferramenta) se reuniu para falar de teatro. Dentre eles, estava Tin Urbinatti, vindo do Grupo de Teatro das Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Convidado para participar da reunião, ele desembarcou em São Bernardo com a missão de ajudar a estruturar um novo núcleo operário-teatral. O primeiro trabalho do grupo foi produzir uma peça que os ajudasse a esclarecer e mobilizar a categoria em torno do contrato coletivo de trabalho – eixo principal da campanha salarial. Com base em entrevistas, Tin Urbinatti escreveu um esquete curto – *O contrato* –, que em menos de um mês foi montado e apresentado no Sindicato e em bairros da cidade<sup>20</sup>. Formou-se, assim, o Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, cuja perspectiva era

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”.<sup>21</sup>

Os propósitos definidos do grupo incluíam “atuar no Sindicato, nos bairros e favelas onde moram os metalúrgicos; montar peças mais elaboradas artisticamente e peças mais simples (esquetes) para auxiliar mais diretamente nas campanhas deflagradas pelo Sindicato”.

O primeiro texto coletivo do Forja – *Pensão Liberdade* – destaca diversos problemas e tipos humanos: o militante sindical combativo, o desempregado, o homossexual, o fura-greve, o vacilante, o conselheiro, o reacionário, 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 em um aparelho de televisão. O pano de fundo da peça é a falta de liberdade – seja política, dentro de casa ou 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<sup>22</sup>.

Em abril de 1980, os metalúrgicos do ABC entraram em greve. Nesse mesmo mês, o Tribunal Regional do Trabalho (TRT) decretou a ilegalidade do movimento e, depois, a intervenção no Sindicato. Mas o Forja continuou a apresentar a peça em ruas e praças de São Bernardo; o cenário misturava atores-operários, trabalhadores, policiais, cães, cavalos, bombas e cassetes. Enquanto alguns encenavam o texto, outros corriam da polícia, entregavam alimentos, boletins (em ruas e fábricas), faziam piquetes, pichavam muros e corriam atrás de documentação de presos – sempre com a perspectiva de incentivar e trazer os metalúrgicos, os parentes e os amigos para a luta política.

Em 1981, foram apresentados dois trabalhos: *Operário em construção*, baseado em poemas de Vladimir Maiakóvski, Vinicius de Moraes e Thiago de Mello, e uma peça de teatro de rua, *A greve de 80 e o julgamento popular da Lei de Segurança Nacional*<sup>23</sup>. Ambas eram encenadas nos bairros da periferia e na Vila Euclides (Estádio 1º de Maio), ou seja, locais onde a diretoria cassada em 1980 realizava as assembleias da campanha salarial de 1981. Sem sua casa, sua oficina de trabalho, representada aqui pelo Sindicato, os operários usavam o espaço do Fundo de Greve. Para Tin Urbinatti, o Forja cumpria seus objetivos: “1. fazer um teatro que fosse uma opção cultural, de lazer para os trabalhadores e 2. cumprir a função social do teatro de fornecer subsídios para a reflexão da própria vida e realidade”<sup>24</sup>.

Em 1982, *O robô que virou peão* foi a peça de teatro de rua que auxiliou a diretoria do Sindicato nas assembleias da campanha – um teatro sem texto, sem palavra alguma, apenas à base de mímica e gestos. 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”; aliás, no início da peça, os operários

levavam o “novo companheiro” para uma pescaria e punham um enorme coração no peito do robô<sup>25</sup>.

Ainda em 1982, o Forja estreou outra criação coletiva: *Pesadelo*. Escrita e dirigida pelos operários, a peça examina o problema do desemprego em plena recessão da década de 1980, situando em primeiro lugar, portanto, 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 acontecem o jogo de truco e as assembléias, reuniões da comissão de fábrica e com o presidente da fábrica. No primeiro plano (próximo ao público), a casa do operário José. O universo ficcional é abrangente, pois registra o operário na fábrica, na família, nas assembléias, nas reuniões de amigos, no diálogo com o patrão. A trama faz um levantamento amplo de questões fundamentais para o trabalhador. Assim, por intermédio do operário José, despontam 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 integra sua vida –, a relação familiar, a luta apenas individual, o contraponto entre o patrão e o líder operário, e o laço entre campo e cidade, na figura do camponês Júlio, perseguido e torturado pela polícia. A televisão aparece de novo – como em *Pensão Liberdade* – e é satirizada quando se busca denunciar o uso massificador desse meio de comunicação; por sinal, o fim da peça mostra o locutor de um programa de televisão enfocando a “história triste de um trabalhador honesto, chefe de seção” que se matou.

Como se vê, as 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. Numa palavra, enfoca múltiplos pontos de vista sobre a(s) realidade(s) dos trabalhadores e as várias identidades em cena<sup>26</sup>. 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. Para o crítico Sábado Magaldi, havia a intenção de “valorizar o veículo da arte. [Distante] 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”<sup>27</sup>.

Em 1984, o Forja exibiu três peças de palco: *Operário em construção e Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, na sede do Sindicato, e *Pesadelo*, no Teatro Elis Regina, em São Bernardo. Também foram encenadas duas peças de rua: *Diretas volver* e *CIPA*, focalizando temas candentes para a campanha salarial e o próprio sindicalismo: a importância da Comissão Interna de Pre-

venção de Acidentes (CIPA) nas fábricas e as eleições diretas para presidente da República. Numa perspectiva adotada desde a criação do grupo, aliava-se a elaboração de peças artisticamente voltadas a um universo mais rico culturalmente à produção de esquetes mais simples visando à campanha.

Em 1985, além das múltiplas atividades culturais propostas pelo Sindicato (festas, bailes, shows, ciclo de cinema e ciclo de debates), o grupo continuou a apresentar as peças *O operário em construção*, *Dois perdidos numa noite suja* e *Boi constituínte*, esta composta de duas danças populares brasileiras – boi-bumbá e congada; com enfoque na Constituinte, esse espetáculo evidencia, pela evolução de suas personagens, os interesses dos trabalhadores e dos patrões na luta diária<sup>28</sup>.

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 atividade do grupo, foi encenada *A revolução dos beatos*, escrita por Dias Gomes. Ambientada na cidade de Juazeiro (CE) dos anos de 1920, a peça trata dos milagres do padre Cícero e interpreta como a crença do povo no “padim” foi empregada para eleger políticos da época<sup>29</sup>. 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 de divergências entre trabalhadores e dirigentes –, abria-se espaço para grupos como Um Certo Quadro Negro, Renascença, Oikosergon e Calango<sup>30</sup>.

Assim como o grupo Ferramenta, o Forja produziu um universo de linguagens, representações, imagens, idéias e noções que foram assimiladas por líderes sindicais e trabalhadores da base. Sem dúvida, o teatro operário impulsionou, de forma decisiva, o movimento dos trabalhadores metalúrgicos em São Bernardo rumo a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro. Como afirma Octavio Ianni, “a emancipação da classe operária, em termos sociais, econômicos e políticos, compreende também a sua emancipação cultural”<sup>31</sup>. O desafio do teatro popular era reposto em cena em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como a do Forja rerepresentavam, para pesquisadores e os próprios movimentos sociais, outra teatralidade, outra estética e – por que não dizer? – outra forma de intervenção nos movimentos populares.

### ***Cena 3: Dois perdidos numa noite suja***

Entre 1979 e 1984 o grupo Forja se notabilizou por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. Como foi dito antes, a primeira

experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são poemas de Maiakóvski, Vinicius de Moraes e Thiago de Mello. Em 1984, por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo, foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região<sup>32</sup>.

Segundo Tin Urbinatti, naquele momento

as TVs estavam veiculando intensamente o tema da pena de morte. A partir desse dado, começamos a ler alguns textos do Gramsci e a peça do Plínio. Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. *Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser “bandido”? (...) Além disso, o Paco era associado à imagem do João Ferrador, no que tange ao fato daquele ser astuto, teimoso (...).<sup>33</sup>

Com efeito, entre 1981 e 1985, a indústria automobilística brasileira despediu dezenas de milhares de operários. No ABC, as demissões chegaram, em agosto de 1981, a 50 mil metalúrgicos. Em São Bernardo – “capital do desemprego” –, contavam-se vários casos, como o do operário cearense Rubens Menezes Cardoso – que, desesperado com a demissão, ameaçou se jogar do 17º andar do prédio da prefeitura – ou o de um metalúrgico desempregado que, ao receber a conta de gás, entrou em crise de agitação psicomotora e destruiu os móveis de sua casa<sup>34</sup>.

Dito isso, em geral as peças de Plínio Marcos atingem o leitor e/ou espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsa e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. O terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos, círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcagüetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça.

Em seus escritos, ele procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e o regime militar, instituído no país em 1964. Por isso,

Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção a seu nome já era sinônimo de problema. A censura federal, por exemplo, o via como maldito, pornográfico e subversivo. Na sociedade, ele se tornou figura polêmica porque punha em discussão o “excluído social” e outros aspectos pouco discutidos durante a ditadura militar, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado, por isso era um ato de coragem<sup>35</sup>.

Plínio Marcos escrevia conforme o que via na sociedade e o que vivenciava em sua vida, trafegando por “esse Brasil polimorfo, tônico e teimoso, subjogado pelas diferenças sociais, pela miséria, pelo abandono, um mundo de excluídos, mas que se conta por milhões”<sup>36</sup>. Autodenominava-se “repórter de um tempo mau”; por isso é visto como um homem que

pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, com um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento.<sup>37</sup>

Nas suas peças avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, o beco sem saída da miséria e da violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva. Os personagens subvertem até um certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, em que a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos.

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso tão disseminado após 1964, ano do golpe. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos, sobretudo brasileiros, ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominante. Aparece representada aquela parcela da população a quem foi negada o mínimo de dignidade, impedindo qualquer

idealismo ou esperança de mudança, e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta só às classes dominantes, mas também aos pares dessa população.

Não é demais ressaltar que a dramaturgia de Plínio Marcos focaliza, de modo certo, a vida dos menos favorecidos, resgata a memória da população marginalizada (considerada apenas como estatística indesejada) e leva a pensar que suas obras, hoje, estão mais vivas do que nunca, pois retratam problemas que persistem. Por exemplo, *Quando as máquinas param* (1971) apresenta a situação de um operário desqualificado e sem emprego. Zé, o operário em questão, vive uma relação conjugal harmônica à sua maneira. Na peça, isenta de bandidos de qualquer espécie, Plínio apresenta a relação de poder dentro de uma estrutura familiar. Nina, esposa grávida, sustenta a casa como costureira; em tudo é submissa à vontade do marido, como na cena em que ela deseja ver o desfile de *misses*. Humildemente, pergunta se o esposo a deixaria assistir à televisão na casa de uma amiga. Outro trabalho, *Homens de papel* (1976), narra a história de um grupo de homens e mulheres cujo ofício é catar papel nas ruas e que são vítimas de um explorador que lhes compra o material pelo preço que ele mesmo determina<sup>38</sup>.

*Dois perdidos numa noite suja* (1966) é a reescritura de um conto do italiano Alberto Moravia, “O terror de Roma”. No conto e na peça surge o mesmo ponto da discórdia, objeto de conflito: um par de sapatos novos. O enredo gira em torno de Tonho e Paco, dois miseráveis solitários que ganham a vida no mercado enchendo ou esvaziando caminhões e que, à noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão. Segundo Alberto d’Aversa,

a assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cenas e de nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a verossímil possibilidade da fábula.<sup>39</sup>

A peça foi apresentada, pela primeira vez, em 1966, para uma platéia reduzidíssima no bar Ponto de Encontro, centro de São Paulo, com Ademir Rocha – Tonho – e o próprio Plínio – Paco. Naquele momento, o dramaturgo era ator e técnico da TV Tupi:

ofereci a peça a todo mundo, e ninguém quis. Diziam que eu estava ficando maluco, que peça com palavrão não ia acontecer nunca. Aí eu resolvi montar a peça (...). Tinha duas pessoas que pagaram a entrada; três, com um bêbado que queria urinar no nosso camarim.<sup>40</sup>

A trama se passa num quarto de hospedagem de quinta categoria, simbolizando o “entre quatro paredes” característico de outras peças. Interiorano, com casa, mãe e pai nas Minas Gerais, Tonho acredita que pode sair do gueto da miséria. Criatura que oscila entre a loucura e a maldade lúcida, Paco não tem saída nem origem. Na primeira cena, eclode o conflito, num diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada do instinto animal. Ambos põem em objetos a única chance de sobrevivência: para Tonho, a vida digna, decente depende de um par de “pisantes” (sapatos) novos que lhe possibilitem se candidatar a um emprego; Paco, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados – ele encarna o mal, às vezes em estado absoluto, embrutecido até o âmago, definido pela fala de Tonho: “você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém”<sup>41</sup>.

A peça desce num espiral de violência verbal até o âmago da miséria moral e física. Paco encarna os diabos do inferno, nocauteia Tonho da primeira à última cena, quando é nocauteado. Numa inversão súbita, Tonho incorpora a personalidade insana do outro, assumindo suas características sádicas. É tal a virulência dos ataques de Paco que a revolta de Tonho parece justificada: “Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!”<sup>42</sup>. Plínio Marcos elabora um teorema trágico da vinculação da violência à miséria.

*Dois perdidos numa noite suja* retoma tanto o problema social como o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena: a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência.

Décio de Almeida Prado, no programa da peça encenada no Arena em 1967, afirma que

em *Dois perdidos numa noite suja* Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior. O diálogo que travam é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. São duas figuras dramáticas (...). A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional.<sup>43</sup>

Para João Apolinário, a peça é uma pequena obra-prima neo-realista:

há no conflito entre os “dois perdidos” uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução no sentido de exemplificar a justiça que será um dia o homem atingir a igualdade perante o homem (...). O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo, simbolizado num miserável par de sapatos.<sup>44</sup>

Em 1984, os atores-operários de São Bernardo leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar idéias sobre os textos encenados. A platéia subia no palco, e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público: “através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatez de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende”<sup>45</sup>.

Os diálogos travados entre Paco, Tonho e o Grupo Forja vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano:

Vi com meus próprios olhos no término das cenas dezenas de amigos meus sensibilizados pelas emoções. Fiquei contente e emocionado também. No dia seguinte, lá na fábrica, aí é que eu senti como o teatro muda a cabeça dos seres humanos. O pessoal não discutia, como normalmente faz, sobre o futebol, churrascada ou Sílvia Santos. Mas sim sobre os personagens da peça.<sup>46</sup>

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser,

pondo em tensão o que está dentro e o que está “fora” do sistema instituído. 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<sup>47</sup>, ao se referirem às experiências do Forja, destacam a arquitetura dos textos escritos por eles e a socialização de autores de teatro entre os operários metalúrgicos. Mas se pode afirmar que o Forja se distinguia, sobretudo, pela criação coletiva de textos, por atuar nas campanhas salariais (nas portas de fábricas, nas assembleias e nos bairros) e na assessoria a grupos locais sem deixar de lado a montagem de peças que interessavam diretamente ao grupo, a exemplo de *Dois perdidos numa noite suja* e de *A revolução dos beatos*, de Dias Gomes. Para o Forja, era fundamental associar a escritura de textos como forma de intervenção social e ficcional ao chamado trabalho cultural de libertação dos trabalhadores.

Tendo como marca registrada o entrecruzamento do sindicato com a militância e o universo cultural, o Forja ousou na criação e invenção teatral. Segundo Tin Urbinatti,

o objetivo era realizar um trabalho de formação de gente que conhecesse um mínimo de estética, um mínimo de dramaturgia para poder, sim, aí sim, fazer um trabalho revolucionário. De criar no meio operário, de criar nas comunidades. Desenvolver um trabalho cultural teatral artístico. O Forja contribuiu para o avanço da consciência, não só para o grupo e para as pessoas que usufruíam desse trabalho produzido, mas, sobretudo, na relação dinâmica que foi de diretores recém-saídos da fábrica que nunca tiveram acesso a uma discussão temática sobre cultura, teatro e, de repente, tiveram que se deparar com coisas assim. Desde romper com aquele preconceito de que o teatro é uma coisa de veado, teatro é uma coisa para puta (...), até encarar que o teatro pode ser feito e utilizado como auxiliar do processo revolucionário, no processo de consciência. A semente plantada pelo Forja na cabeça de vários metalúrgicos, peões, diretores e peões escritores-poetas é responsável pelo grande crescimento que teve em termos humanos da diretoria do Sindicato, dos caras do grupo, da categoria em si. Quem viu eu acho que se transformou muito.<sup>48</sup>

Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais, fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais criam-se e recriam-se na trama das

relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Como afirmou certa vez Eric Hobsbawm noutra contexto

apesar (...) de nossas gerações terem sofrido do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar (...). Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já foi dito: “Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar”.<sup>49</sup>

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, com os movimentos sociais, o que evidenciava o surgimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação. Mas se pode falar de teatro político no momento atual? Silvana Garcia destaca – ainda que com reservas – que, apesar de tudo, não se pode excluir algumas brechas ou alguns exemplos de exceção, mesmo com “o desmoronamento dos grandes edifícios ideológicos, a expansão da política como mera prática mercadológica, o avanço da globalização e a hegemonia dos meios massivos de comunicação”<sup>50</sup>. Portanto, existiriam novas condições para se produzir outro tipo de teatro.

Ao contrário da fala inicial de Estragon, que, em *Esperando Godot*, proclama “nada a fazer”<sup>51</sup>, no Brasil do fim da década de 1970 os metalúrgicos deixavam as fábricas e iam falar de trabalho, política e sociedade em outros palcos do ABC paulista. Tudo por fazer.

## RESUMO

---

Teatro social e teatro engajado são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política ou mesmo entre teatro e propaganda. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político se refere tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Este artigo aborda a questão do engajamento a partir da trajetória do Grupo de Teatro Forja e do dramaturgo Plínio Marcos. Os temas da violência, da miséria, da solidão, da inclusão social perversa, do individual e do coletivo na sociedade capitalista serão examinados, particularmente na peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966 e encenada pelo grupo em 1984.

## PALAVRAS-CHAVE

---

Grupo de Teatro Forja; Plínio Marcos; teatro político; engajamento.

## ABSTRACT

---

Social theater and engaged theater are two designations among others that became noticeable during a vivid debate from the late nineteenth century but consolidated only in the last century. Its point of convergence was the contexture of the relationship between drama and politics and between this latter and propaganda. To the English critic Eric Bentley, political theater refers both to the play and to when, where and how it is represented. This article focuses on the engagement matter, by following the historical course of the theatrical group Forja and the dramatist Plínio Marcos. Themes such as violence, poverty, solitude, bad social inclusion, individualism, and collectivity in the capitalist society will be examined, particularly in the play *Dois perdidos numa noite suja* (Two lost in a dirty night), from 1966 and staged by the group Forja in 1984.

## KEYWORDS

---

Theatrical Group Forja; Plínio Marcos; political theater; engagement.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Professora do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), é autora do livro *Era uma vez em São Bernardo – o discurso sindical dos metalúrgicos (1971/1982)*. Campinas, Unicamp/Centro de Memória/Unicamp, 1999, e editora de *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*. Este trabalho conta com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) a partir do Projeto de Pesquisa Teatro e trabalhadores: uma relação tão delicada. Contato da autora: akparanhos@triang.com.br.

<sup>2</sup> *Situations*, II. Paris: Gallimard, 1948, p. 12-13.

<sup>3</sup> Ver STOURAC, R. e MCCREERY, K. *Theatre as a weapon: workers' theatre in the Soviet Union, Germany and Britain, 1917–1934*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1986; COPFERMANN, E. *O teatro popular – por quê?* Porto, Portucalense, 1971; e GARCIA, S. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. 2ª ed. São Paulo, Perspectiva, 2004.

<sup>4</sup> Ver COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho – ensaios sobre o teatro americano*. São Paulo: Nankin, 2001.

<sup>5</sup> Ver, dentre outros, SAMUEL, R.; MACCOLL, E. e COSGROVE, S. *Theatres of the left 1880–1935 – workers' theatre movements in Britain and America*. Londres, Routledge & Kegan Paul, 1985.

<sup>6</sup> O chamado teatro político inclui Erwin Piscator e Bertolt Brecht, sem falar que o teatro da crueldade de Atonin Artaud poderia, no limite, ser enquadrado nessa mesma designação. Sobre o conceito de teatro político, ver WILLIAMS, R. “El teatro como foro político”. In WILLIAMS, R. *La política del modernismo – contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

<sup>7</sup> BENTLEY, E. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969, p. 178. Sobre o ativismo dos grupos teatrais engajados na América dos anos de 1960, ver GARCIA, S. e GUINSBURG, J. “De Büchner a Bread & Puppet – sendas do teatro político mo-

derno”. In SILVA, A. S. da (Org.). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2002.

<sup>8</sup> GOMES, D. “O engajamento é uma prática de liberdade”. *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial, n. 2, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 13, 15 e 17.

<sup>10</sup> Sobre teatro operário no pré-1964, ver, dentre outros trabalhos, LIMA, M. A. de e VARGAS, M. T. “Teatro operário em São Paulo”. In PRADO, A. A. *Libertários no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986; e CAMACHO, T. *Cultura dos trabalhadores e crise política – estudo sobre o Centro Popular de Cultura do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André*. Santo André, Fundo de Cultura do Município de Santo André, 1999.

<sup>11</sup> HOBBSAWM, E. J. “A formação da cultura da classe operária britânica”. In *Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 270.

<sup>12</sup> WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade – 1780–1950*. São Paulo: Nacional, 1969, p. 20.

<sup>13</sup> *Ibidem*, *op. cit.*, e THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa*. 3 v. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

<sup>14</sup> No terreno da comunicação, cabe mencionar o jornal *Tribuna Metalúrgica*, o informativo *Suplemento* e os jornais de trabalhadores das empresas, a TVT – TV dos Trabalhadores, a revista *Ligação*, a Rede de Comunicação dos Trabalhadores (RCT) e a Rádio dos Trabalhadores. Sobre a educação e/ou formação, temos: conferências, palestras, congressos da categoria e debates com os operários, assim como o Centro Educacional Tiradentes (CET) e o curso de formação sindical. No campo cultural, são dignos de nota o futebol, os bailes, as festas, as ações do departamento cultural, os festivais de música e os grupos de teatro. Mais detalhes em PARANHOS, K. R. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese de Doutorado em História. IFCH/Unicamp, Campinas, 2002.

<sup>15</sup> Ver ALMEIDA, M. H. T. de. “O sindicato no Brasil – novos problemas, velhas estruturas”. *Debate & crítica*, n. 6, São Paulo, 1975; MARONI, A. *A estratégia da recusa – análise das greves de maio/78*. São Paulo: Brasiliense, 1982; SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena – experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo, 1970–80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; e ANTUNES, R. *A rebeldia do trabalho – o confronto operário no ABC paulista: as greves de 1978/80*. 2ª ed. Campinas Unicamp, 1992.

<sup>16</sup> GARCIA, *op. cit.*, p. 124. Sobre os “independentes”, ver também VIEIRA, C. *Em busca de um teatro popular*. 3ª ed. Santos, Cofenata, 1981; e MOSTAÇO, E. *Teatro e política – Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

<sup>17</sup> O personagem João Ferrador representa um trabalhador de boné escrevendo um bilhete. Outros foram criados no decorrer dos anos, como o Repórter Metalúrgico e o Sombra. Ver *TM*, n. 1, 1971, p. 7, e n. 8, 1972, p. 4 e 5. Vale recordar que, de acordo com Eric Hobsbawm, “O famoso bonezinho chato e com pala, que se tornou o uniforme virtual do trabalhador britânico quando no lazer – e que ainda é registrado na história em quadrinhos *Andy Capp* (Zé do Boné), que retrata os valores proletários masculinos tradicionais do nordeste – parece ter ganhado notoriedade nas décadas de 1890 e 1900” (HOBBSAWN, “A formação da cultura...”, *op. cit.*, p. 262).

<sup>18</sup> Ver *TM*, n. 28, 1975, p. 5.

<sup>19</sup> BRECHT, B. *Poemas 1913-1956*. 5ª ed. São Paulo: 34, 2000, p. 233.

<sup>20</sup> Cf. URBINATTI, T. “*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. 10. A peça *O contrato* aborda a importância de um contrato coletivo entre trabalhadores e patrões. O enredo cruza diversas situações, como a festa de comemoração pela vitória dos “candidatos populares” do então Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o clima reinante no Sindicato e na fábrica e o cotidiano da casa de um operário. Ver URBINATTI, T. *O contrato*, 1978 (texto datilografado).

<sup>21</sup> Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora, em 31 de janeiro de 2001. Urbinatti foi diretor do Grupo Forja e assessor do Departamento Cultural do Sindicato de São Bernardo entre 1979 e 1986.

<sup>22</sup> A estréia do Grupo Forja ocorreu em 9 de março de 1980, no auditório do Sindicato, com a encenação da peça *Pensão Liberdade*. Cf. *Suplemento Informativo da Tribuna Metalúrgica*, 7 mar. 1980, p. 1, e *TM*, n. 56, 1980, p. 8.

<sup>23</sup> A *Greve de 80* foi escrita especialmente para auxiliar a diretoria cassada do Sindicato na campanha salarial de 1981. O esquete apresentado pelo Forja recuperava a questão da luta contra a Lei de Segurança Nacional (LSN), a greve de 1980, a intervenção no Sindicato, a repressão, o 1º de maio de 1980 e o enquadramento dos líderes sindicais na referida lei. A LSN era personificada num boneco (semelhante ao Judas malhado no sábado de aleluia), que no final de cada apresentação era destruído e incendiado pelos presentes. Cf. *Suplemento*, 22 jan. 1981.

<sup>24</sup> URBINATTI, T. “*Pesadelo* – um processo de dramaturgia”. In Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 15 e 16.

<sup>25</sup> Ver *O robô que virou peão*. In Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*. Consulte também *Suplemento*, 17 mar. 1982, e *Suplemento*, 3 fev. 1982.

<sup>26</sup> Ver Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade* e Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pesadelo*.

<sup>27</sup> MAGALDI, S. “Em *Pesadelo*, a presença do sadio teatro popular”. *Jornal da Tarde*, 30 out. 1982.

<sup>28</sup> Cf. *Suplemento*, n. 826, maio 1985, e *Suplemento*, n. 841, 843 a 845 e 847, jun.-jul. 1985.

<sup>29</sup> Cf. *Suplemento*, n. 1.129, abr. 1987.

<sup>30</sup> Ver *TM* entre os anos de 1988 e 1991. Sobre as relações entre o grupo Forja e o Sindicato de São Bernardo, ver PARANHOS, *op. cit.*

<sup>31</sup> IANNI, O. “Teatro operário”. In IANNI, O. *Ensaio de sociologia da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 138.

<sup>32</sup> Inúmeros são os exemplos de intervenção política de Plínio Marcos na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981, por exemplo, foi apresentada no Sindicato de São Bernardo a peça *Homens de papel*, em seguida ocorreu uma palestra do autor com os presentes. Cf. *Suplemento*, 1-3 out. 1981.

<sup>33</sup> Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31 de janeiro de 2001.

<sup>34</sup> Ver, dentre outros, “Mercedes demite 6.200 funcionários”. *Movimento*, 17-23 ago. 1981, e “A terra do medo”. *Veja*, 26 ago. 1981.

<sup>35</sup> Plínio Marcos (1935-1999) teve várias profissões ao longo da vida, mas, graças às peças teatrais e às crônicas que publicou em jornais como *Última hora*, *O Pasquim*, *Folha de S.Paulo* e na revista *Veja*, ficou conhecido como dramaturgo e cronista. Ver, dentre outros, MAIA, F.; CONTRERAS, J. A. e PINHEIRO, V. *Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

<sup>36</sup> MOSTAÇO, E. “Crônicas de um tempo mau”. In MAIA, CONTRERAS e PINHEIRO, *op. cit.*, p. 10.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Sobre a dramaturgia de Plínio Marcos, ver VIEIRA, P. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Fumo, 1994, e GUIDARINI, M. *A desova da serpente – teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis, UFSC, 1996.

<sup>39</sup> AVERSA, A. d’, *apud* VIEIRA, *op. cit.*, p. 67–68.

<sup>40</sup> MARCOS, P. *apud* VIEIRA, *op. cit.*, p. 68-69. Para Vieira, “foram as três primeiras pessoas que tiveram o prazer de presenciar o nascimento de Paco e Tonho, os desvalidos que se tornaram um dos marcos na dramaturgia brasileira dos anos sessenta, e que a despeito do autor trazia em sua linguagem muito dos códigos de vanguarda do momento” (p. 69).

<sup>41</sup> MARCOS, P. “Dois perdidos numa noite suja”. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003, p. 99.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>43</sup> PRADO, D. de A. “Dois perdidos numa noite suja”. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 152-153.

<sup>44</sup> APOLINÁRIO, J. “A noite das três igualdades”. Programa da peça, Arena, 1967 *apud* VIEIRA, *op. cit.*, p. 73.

<sup>45</sup> DENIS, B. *Literatura e engajamento – de Pascal a Sartre*. Bauru, Edusc, 2002, p. 83.

<sup>46</sup> SILVA, D. L. da. *Avaliação do trabalho do Grupo de Teatro Forja*. 24 de jun. de 1985 (Texto datilografado).

<sup>47</sup> Ver PEIXOTO, F. “Quando o povo assiste e faz teatro”. Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. *Pensão Liberdade*, *op. cit.*, e IANNI, “Teatro operário”, *op. cit.*

<sup>48</sup> Depoimento de Tin Urbinatti concedido à autora em 31 de janeiro de 2001.

<sup>49</sup> HOBBSAWM, E. J. “A década de 70: sindicalismo sem sindicalistas?” *Op. cit.*, p. 388.

<sup>50</sup> GARCIA, S. “Teatro político: verso e reverso”. *Folhetim*, n. 22, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2005, p. 70. Neste artigo, a autora se refere ao trabalho de dois grupos paulistas: o Teatro da Vertigem e a Cia. São Jorge de Variedades.

<sup>51</sup> Ver BECKETT, S. *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 17.