

O TEATRO OPERÁRIO ANARQUISTA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX EM SÃO PAULO*

Talita Moura Gonçalves Fernandes

“A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”

Maiakovsky

RESUMO

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar o modo de produção dos textos teatrais operários da primeira metade do século XX. Compreender como se dava a relação com a ideologia anarquista e a precariedade da produção. Um apanhado histórico que pretende observar a produção teatral de dentro do movimento operário, em meio a embates e demonstrações de resistência frente ao autoritarismo e a exploração. Ao mesmo tempo em que analisa a necessidade de rememorar fatos e produções que são próprios da classe trabalhadora, numa disputa política pela construção da memória coletiva dessa classe, estabelecer o teatro como ferramenta para a criação da identidade social, facilitando que discursos e personagens sejam identificados pelo trabalhador e façam parte de sua identidade coletiva. Relembrando que o teatro sempre esteve no seio do operariado, sendo produzido e consumido por iguais. Tirar da arte teatral o seu ar elitizado e observar que era utilizado para servir a um discurso e ao encontro de pessoas movidas por um sentimento de unidade.

Palavras chave: Teatro, operariado, Teatro social, Teatro anarquista, Teatro início do século XX, Memória social, Branqueamento, Psicologia política, Teatro operário anarquista na primeira metade do século XX em São Paulo.

* Esse texto é parte de um trabalho que foi apresentado como monografia ao programa de Psicologia Política da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do *Latu Sensu* sob orientação do Prof. Dr. Felipe Corrêa.

INTRODUÇÃO

Essa texto parte de um apanhado histórico sobre o teatro operário anarquista na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. A pesquisa bibliográfica deste trabalho abarca livros, textos teatrais e periódicos que circulavam em São Paulo entre 1900 e 1950. Objetivou-se a produção de um trabalho que, à partir de uma análise da época e do meio em que os primeiros textos teatrais operários foram escritos em São Paulo, contribua para rememorar a cultura operária, com foco nas ações e críticas políticas realizadas através da arte dramática..

A cultura operária anarquista por seu viés cênico é um tema possivelmente pouco abordado ao longo da história das cidades brasileiras, pois o trabalho de pesquisa bibliográfica foi deveras dificultoso. Encontrar livros, trabalhos acadêmicos, periódicos e demais impressos históricos que abordam o assunto demandou tempo e poucas publicações foram encontradas.

Esta pesquisa interpreta que a cultura operária possui sua importância social pois pertence a identidade coletiva dos trabalhadores, da própria história da arte e da resistência dessa classe. As abordagens históricas mais disseminadas em materiais didáticos, em geral, apresentam uma narrativa que pouco contempla as conquistas, mazelas, rebeldia e produções da classe operária. Deslegitimando assim, seu direito a produzir arte e história; reduzindo seu papel de ator social ao manter uma história em que a classe trabalhadora aparece, a maior parte do tempo, como espectadora. Os livros, escolas, filmes, teatros e músicas recontam, sobretudo, a história da burguesia, deixando toda a cultura do proletariado à margem.

É perceptível que o teatro de origem proletária em São Paulo que foi, em grande parte, negligenciado pela história da arte, carrega em si um importante capítulo da memória operária. É, ainda, concebível interpretar que o conhecimento desta parte da história de São Paulo possui grande potencial de fortalecer a produção teatral atual e futura feita para e pela classe trabalhadora.

Desta forma, este trabalho busca contribuir no debate e acesso da arte cênica popular. Esta arte que desde o início da formação do operariado brasileiro, esteve presente e intimamente ligada a ideologia proletária, sendo usada como ferramenta de coletivização e expressão dos interesses revolucionários da classe trabalhadora.

Dessa maneira, será apresentada aqui uma retomada do início do século XX e sua produção teatral. Não aquela produção presente nos grandes palcos, mas sim a produção feita em vilas, salões de bailes e outros espaços com baixo orçamento e muito suor. Realizações

trabalhadas principalmente por imigrantes pobres ocupados nos mais diversos ofícios tais como: sapateiros, tecelões, artesãos, operários.

Para a execução deste trabalho foram selecionados três textos escritos por imigrantes que conheceram e viveram no seio do operariado paulistano na primeira metade do século XX: “Il Primo de Maggio”, “Greve de Inquilinos” e “Electra”.

As obras não foram escolhidas pela beleza dramatúrgica, ou novidades quanto a forma e ao discurso. Sua importância relaciona-se ao pioneirismo na área de sua produção e à temática operária. Os textos analisados foram escritos por imigrantes, à época as três peças aqui estudadas foram montadas por operários que viviam em escassas condições de produção, em meio a uma época de exploração extrema e ausência de direitos trabalhistas. Destinadas a um público com poucas opções de lazer, em precárias condições de vida. Tais publicações fazem, portanto parte da memória operária brasileira.

A SITUAÇÃO OPERÁRIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX EM SÃO PAULO

Imigração e Branqueamento

A partir da década de 1870, segundo Trento (1989), inicia a imigração de italianos para o Brasil, a Itália que havia passado por guerras e a Unificação Italiana, estava debilitada com o alto crescimento demográfico e o desemprego.

O imaginário social e político brasileiro do final do século XIX passou a considerar que os brasileiros eram incapazes de desenvolver o país por serem, em sua maioria, negros e mestiços. As ideias de darwinismo social - que aplica a teoria evolucionista ao âmbito social colocando as raças com maior desenvolvimento tecnológico como superiores - e eugenia racial - que estuda como os agentes sob o controle social podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente - eram amplamente aceitas na sociedade brasileira da época.

Essas teorias desconsideravam, no entanto, todas as vantagens já conquistadas pelas ditas raças “superiores” e sua exploração constante sobre as ditas raças “inferiores”. O que evita, ainda hoje, uma competição igualitária entre esses grupos dentro do sistema capitalista. Ainda sim, privilegiando o trabalho braçal imigrante do branco, os industriais e a elite brasileira não deixaram de sugar a vida dos proletários, inclusive crianças a partir de 5 anos, com condições de trabalho altamente precárias, e nenhum respeito pela vida proletária.

Segundo Carvalho (2014), Arthur Gobineau, escritor e filósofo francês que publicou Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas, em 1855 aproximou-se de Dom Pedro II em visitas diplomáticas. Foi ele o influenciador do processo de branqueamento do Brasil. Para o filósofo francês, a superioridade branca era demonstrada pelos desempenhos dos indivíduos nas sociedades, sem levar em consideração as condições culturais e sociais nas quais eles se inseriam.

Com a falência da escravidão, caberia ao Brasil se mostrar um país em ascensão com uma população racialmente próxima à europeia. Assim, branquear o trabalho braçal era uma política a ser adotada com urgência. Ainda segundo Carvalho (2014), fazia parte desse processo, manter a população negra à margem social, sem possibilidade de educação e assistência. Dessa maneira o escravismo cairia no esquecimento nacional e a população negra, desassistida, morreria e diminuiria. Segundo Monsma (2010) a população negra tinha os maiores índices de mortalidade e analfabetismo, além de não conseguirem postos de trabalho

nas indústrias e fazendas que preferiam o trabalho imigrante branco.

A política de imigração passou a ser planejada não apenas com o propósito de suprir a mão de obra necessária ou de colonizar territórios pouco ocupados, mas também para "branquear" a população brasileira. Deste modo, a intenção era que a população negra e indígena desaparecesse, pouco a pouco, por meio da miscigenação com imigrantes europeus.

Segundo Gomes (2000), o imigrante italiano era considerado a melhor opção, pois além de ser branco, ter costumes parecidos e ter uma proximidade da língua, também era católico. Assim sua adaptação seria fácil na sociedade brasileira e ele colaboraria, mesmo sem o saber, com o processo de "branqueamento" da população. O Brasil se tornou o terceiro maior país a receber imigrantes italianos entre os anos 1880 e 1910, atrás apenas dos Estados Unidos e da Argentina.

Evidente que a possibilidade de imigração de trabalhadores africanos foi descartada, uma vez que os negros que aqui estavam eram, pouco a pouco, substituídos pelo trabalho imigrante branco. Ainda de acordo com Carvalho (2014), a ascensão social de negros e de indígenas, poderia ter sido uma maneira de descartar a escravidão e garantir a força de trabalho necessária à indústria e à agricultura da época. Ao invés disso, foram criados mecanismos para evitar a "africanização" do Brasil. Já que o grande número de negros e indígenas, que ainda são a maior parte da população brasileira, causava preocupação ao Estado.

Também chineses indianos e asiáticos eram tidos como raças "inferiores" e foram todos excluídos devido ao projeto de miscigenação. O decreto 528, de 1890 foi explícito ao restringir a entrada no Brasil de "indígenas da Ásia e da África":

O generalíssimo Manoel Deodoro da Fonseca, chefe do governo provisório da República dos Estados Unidos do Brasil, constituído pelo Exército e Armada, em nome da Nação: Considerando a conveniência de regularizar o serviço de Imigração na República, de modo que os imigrantes tenham segura garantia da efetividade dos auxílios que lhes forem prometidos para o seus estabelecimento; (...) Art. 1.º - É inteiramente livre a entrada, nos portos da república, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho, que não se acharem sujeitos a ação criminal de seu país, excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão

ser admitidos de acordo com as condições que forem então estipuladas.
(Brasil, 1890, vol. 1, f. VI, p. 1424)

Gomes (2000) demonstra que houve duas vertentes para a política imigratória no Brasil: uma atrairia imigrantes e faria deles proprietários rurais, e a segunda, faria destes força de trabalho para as lavouras de café. Para atraí-los, o governo brasileiro manteve contratos com empresas. O mais famoso destes contratos foi o firmado entre o governo federal brasileiro e a Companhia Metropolitana, que planejava trazer um milhão de imigrantes em dez anos. Esse contrato chegou a ser noticiado por jornais em 1892, segundo Barreto (2015). Tal meta nunca foi alcançada, mas eram comuns os contratos que garantiam a chegada de 50 ou 60 mil imigrantes. Em 1894, os serviços de imigração passaram para os estados, e apenas os estados ricos, como São Paulo, puderam manter a política de imigração, pois essa consistia em oferecer passagem gratuita de navio aos interessados em imigrar para o Brasil.

De acordo com Trento (1989) os imigrantes enfrentavam uma viagem com duração de 20 a 30 dias amontoados no navio. Eram comuns mortes por envenenamentos decorrentes de comida estragada, e mortes por epidemias. Em dois navios que transportavam imigrantes para o Brasil em 1888, um batizado como Matteo Bruzzo e outro como Carlo Raggio, houve, somados, o registro de 52 mortes por fome. E em 1899 no navio Frisca, houve registro de 24 mortes por asfixia, o que deixa claro as condições desumanas às quais essas mulheres e homens eram colocados.

Nas fazendas de plantações de café os imigrantes tiveram que enfrentar uma vida de semiescavidão, o que destoava dos relatos vendidos pelos agentes que os convenceram a imigrar para o Brasil, o que culminou, em 1902, no decreto Prinetti por parte do governo italiano (que era apenas uma portaria do comissariado italiano de Emigração) proibindo a imigração subsidiada de cidadãos italianos para o Brasil, suspendendo as licenças especiais concedidas às companhias de navegação e proibindo as ações de agentes de recrutamento. Com isso o fluxo de imigrantes diminuiu substancialmente, já que com o decreto cada cidadão italiano que desejasse emigrar para o Brasil deveria pagar a própria passagem.

Segundo Gomes (2000), 90% dos operários fabris de São Paulo em 1901, eram italianos. Ao lado de brasileiros, os imigrantes, não só da Itália, trabalharam ativamente nas fábricas que surgiam pelo País. Os salários baixíssimos forçavam-os a morar amontoados nos cortiços, podendo viver em uma única casa diversas famílias. Surgem então, em São Paulo, bairros como o Brás, a Moóca e o Bixiga. Homens, mulheres e crianças trabalhavam

extenuantemente.

Houve o crescimento do terceiro setor e muitos imigrantes deixaram as indústrias para trabalhar como artesãos autônomos, pequenos comerciantes, motoristas, vendedores, sapateiros e garçons. Outros se destacaram dentro da lógica capitalista como Francesco Matarazzo, criador do maior complexo industrial da América Latina do início do século XX e, Rodolfo Crespi, que construiu um dos maiores grupos industriais do Brasil na mesma época. O passado de imigração destes homens não evitou que explorassem ao extremo outros imigrantes, que como eles chegaram apenas com sua força de trabalho para vender e se sustentar em terras brasileiras.

Anarquismo e Vida operária na primeira metade do século XX

Segundo Trento (1989), as condições de trabalho encontradas por esses imigrantes, homens e mulheres era degradante. Tinham um expediente que podia chegar a 15 horas, confinados em locais muitas vezes adaptados para se tornarem fábricas, sem ventilação, sem higiene e pouco iluminados. Era comum os trabalhadores serem multados sem qualquer motivo por seus patrões ou encarregados, além de castigos físicos no trabalho infantil serem comuns. O trabalho de crianças que em alguns casos iniciava aos 5 anos, podia chegar a 13 horas diárias. O salário médio em São Paulo, em 1920, dava para a compra de meio quilo de arroz, macarrão, banha de porco, açúcar e café. Somando a essa situação, o empregador tinha o direito de despedir sem motivos, sem indenização e ausência de aposentadoria e licenças médicas.

A classe operária formada massivamente por imigrantes italianos, sofria grande influência do anarquismo, ideologia comum entre italianos e outros imigrantes. Uma ideologia anticapitalista, que propõe a criação de uma sociedade igualitária e sem Estado, e que defende a luta trabalhista através da criação de sindicatos construídos e geridos pelos trabalhadores.

Dadas as características gerais do anarquismo e do sindicalismo revolucionário não surpreende que a classe operária paulistana, sob esta influência, começou a criar associações e sindicatos de ofícios trabalhistas, ligas de resistência. Antes que o Estado criasse um padrão sindical, o panorama era bastante heterogêneo. Os movimentos e associações eram criados e mantidos pelos próprios operários e suas sedes eram, em geral, próximas aos bairros e vilas operárias. Havia nesses bairros salões de bailes que serviam para representações teatrais,

conferências e assembleias.

Trento (1989) lembra que o patronado também se organizou, criando o CIFTSP (Centro Industrial de Fiação e Tecelagem de São Paulo), onde surgiu um sistema chamado de listas negras, na qual constava os nomes dos trabalhadores mais expostos em reivindicações, os ditos “agitadores”. Esses tinham dificuldade de encontrar emprego uma vez que seus nomes constassem na lista. O patronado e seu centro contavam com total apoio estatal e policial, nas repressões às greves e aos operários.

Diante desse cenário é importante ressaltar que vários destes trabalhadores eram adeptos de ideologia libertária. Muitos deles, italianos, vinham de estadia em prisões por envolvimento com ações como o incentivo a greves e a distribuição de panfletos contra a autoridade do Estado, como os anarquistas Oreste Ristori e Gigi Damiani. No início do século XX, muitos imigrantes anarquistas estavam estabelecidos em São Paulo. Atuavam em bairros operários como Brás, Mooca, Belém, divulgando suas ideias através de jornais, canções e espetáculos teatrais criados e produzidos pelos próprios operários.

Segundo Hardman (1983), eram nas vilas e bairros operários que muitas editoriais de jornais proletários se estabeleceram, e muitas vezes, os espetáculos teatrais, os bailes e o futebol ocorriam para arrecadar fundos para os jornais ou greves. A solidariedade era uma constante nas lutas da classe operária em São Paulo no início do século XX.

A constância e a permanência dos operários em suas vilas se dava, em parte, devido a sua carga horária de trabalho longa (podendo chegar a 16 horas diárias) e, em parte, por não ter acesso aos espaços públicos. Vianna (2004) fala sobre uma das mais conhecidas vilas operárias de São Paulo, a vila Maria Zélia, no bairro Belém. Segundo a autora, a vila que foi construída em 1912 pelo industrial Jorge Street, contava com 200 casas unifamiliares, 2 escolas para cada 400 pessoas, uma para garotos e outra para garotas; farmácia, dentista, igreja, açougue, armazém, campo para jogos esportivos e uma associação recreativa e beneficente que era organizada e composta somente por operários. As casas eram térreas e geminadas, com três ou dois quartos. Havia também alojamentos para solteiros com quartos, salas de estar e de jantar, sala de costura, cozinha, sanitário, sala de banho e tanques. Essas moradias eram alugadas por 20 ou 25 mil-réis em 1917, e os dormitórios individuais por 10 mil-réis. O industrial não permitia dormitórios coletivos, sublocação, ou a permanência de pessoas que não fossem das famílias.

Neste trecho Vianna (2004) fala sobre as regras do convívio na vila:

Existia um regulamento que presidia a vida dos moradores da vila, proibindo barulhos após as 9 horas da noite, assim como brincadeiras infantis nas ruas, venda de bebidas alcoólicas em bares e em festas sem permissão. Para morar lá, era necessário declarar-se católico, percebe-se assim, como a indústria enfatizava a religião na formação de um operário dócil. (VIANNA, 2004,p.21).

Nestse trecho do depoimento realizado em 1985 de Dona Deolinda, antiga moradora e funcionária da Vila Maria Zélia, podemos perceber que a estrutura da vila operária servia a seu proprietário.

No armazém, se comprava e descontava no pagamento. Não tinha dono, o armazém era da firma. Às vezes, depois do desconto, sobrava um pouco. Médico e remédio não pagava. Nem escola, creche, nem dentista. Aqui era a sede do clube. Faziam festa baile, vinham dançar. Tinha um bar (tem até hoje). Uma família não podia dar festa pra mocidade que trabalhava na fábrica. Se casava, não tinha festa não. Baile tinha nos sábados, domingo, num dia de festa assim. (BLAY, 1985, p.231).

Outra vila que é importante ressaltar é a Vila Cerealina que pertencia ao grupo Matarazzo, segundo Blay (1985), como as demais vilas do grupo, a Cerealina era formada por conjuntos de casas com 2 e 3 dormitórios. As casas eram alugadas desde que membros da família fossem funcionários das empresas Matarazzo. O valor do aluguel em 1920 era entre 140 mil-réis e 200 mil-réis, uma operária recebia quinzenalmente entre 160 mil-réis e 200 mil-réis.

Nas vilas operárias o trabalhador estava todo o tempo sob o olhar do industrial, que criava o perfil de habitante da vila, as regras de convivência, as taxas e preços dos armazéns, sendo controlado dentro e fora da fábrica, além de manter muitas vezes toda uma família trabalhando na mesma indústria, fazendo com que os operários tivessem receio de perder a casa, mantendo-os dependentes, evitando dessa maneira possíveis levantes. Havia uma parcela de imigrantes que viveram em outras moradias como cortiços, hotel-cortiço, hospedarias, cômodo nos fundos, prédios em sobrados. Em todos os locais o operário tinha que pagar pela moradia, mesmo precária e controlada.

Era comum nessa época a imagem de operários e operárias alcoólatras, promíscuos, bígamos, baderneiros, violentos, ladrões e ateus.

Em 1899, 10 anos após a proclamação da república burguesa, no Rio de Janeiro, um grupo numeroso de operários têxteis (cerca de 3000) foi proibido de entrar no jardim Botânico. Diante da multidão impedida de entrar naquele local público, o diretor do estabelecimento, dr. Barbosa Rodrigues, declara que a proibição deve-se ao fato de “se tratar de ladrões”. (Hardman, 1983, p.44).

Também em virtude desta imagem, as vilas operárias exigiam asseio, preferiam famílias formadas, tinham horário para crianças e mulheres não mais circularem pelas ruas da vila, tinham igreja e nos bailes, as moças eram acompanhadas pelas mães. Queriam com isso criar a imagem do operário ordeiro, limpo, disciplinado e familiar. Além de manter os operários distantes dos operários de outras fábricas, evitando dessa maneira o agrupamento interfábrica.

De acordo com Samis (2002), não é de se espantar que diante de tamanha repressão e de longas jornadas trabalhistas, os operários irão, envoltos pela ideologia anarquista, puxar diversas greves dentro deste período. De todas as greves do período a mais famosa foi a greve geral de 1917, que foi a demonstração maior da organização dos operários, a força de sindicatos e afiliações e a capacidade da mídia proletária. Todos esses fatores, somados à ideologia anarquista e o hábito do encontro, mesmo com horas escassas de descanso, resulta numa greve vitoriosa e que rendeu em longo prazo a CLT, que hoje tem sua eficácia ameaçada por acordos patronais do Estado brasileiro.

A greve geral de 1917, de acordo com Lopreato (2000), foi a exigência dos operários de ter o direito ao pão. A lista de reivindicações e as negociações com os industriais foram feitas por uma Comissão de Direitos Proletária, CDP, formada por operários grevistas, entre eles Edgar Louenroth, Antonio Candeias Duarte e Rodolfo Felipe. A lista de reivindicações continha exigências como libertação de todos os detidos por motivo de greve, garantia de que os operários participantes do movimento não seriam dispensados de seus postos de trabalho, direito à associação, abolição do trabalho de menores de 14 anos, abolição do trabalho noturno de mulheres e menores de 18 anos, aumento de pelo menos 25% nos salários, pontualidade de pagamento, jornada de 8 horas, semana inglesa (semana com 44 horas semanais), barateamento dos gêneros de primeira necessidade, medidas para impedir a falsificação de alimentos, diminuição de 30% nos preços dos aluguéis e o não despejo por

falta de pagamentos de inquilinos.

Também segundo Lopreato (2000), podemos observar que os industriais fizeram uma proposta conciliatória de respeitar o direito de associação dos trabalhadores, a manter um aumento de 20% nos salários, não dispensar nenhum grevista e realizar os pagamentos na primeira quinzena a seguir do mês vencido. Durante negociações alguns operários foram presos, o que fez com que os trabalhadores exigissem do Estado que grevistas presos fossem libertos, o direito à associação e de reunião, esforços para impedir a alta dos preços e adulteração de produtos alimentícios e medidas para impedir a contratação de menores de 18 anos e mulheres em horários noturnos.

A maior vitória desta greve foi criar na memória da classe trabalhadora brasileira que a união e organização podem estabelecer critérios para o mundo do trabalho. Também foram ganhos significativos exigir do Estado ações de moderação na exploração do trabalho fabril, a demonstração de força do operariado unido, a eficácia da propaganda e ações libertárias.

Vemos que a revolução de 1924 em São Paulo, esmagada pelo Presidente Arthur Bernardes e, que colocou o Brasil em estado de sítio, foi pouco investigada pela historiografia brasileira, apesar de se tratar de um acontecimento que levou a adoção de uma política policial preventiva e sistemática. O Estado brasileiro usou o evento para a criminalização de rebeldes e divergentes políticos.

A revolução de 1924 iniciou-se como uma revolução militar que fora motivada pela insatisfação dos militares - maioria tenentes - com a economia e o anseio pelo fim das oligarquias. Mas aos pouco, a cidade de São Paulo tomada pelos militares revolucionários, começa a ver a revolta dos proletários anarquistas. Devido ao comércio fechado, os proletários iniciam saques aos armazéns, jovens se alistaram, grupos de operários se puseram à disposição para a luta e sindicatos e organizações proletárias, principalmente anarquistas, deixam claro seu apoio aos revolucionários.(ROMANI, 2011)

Ainda segundo Romani (2011), operários acreditavam que deviam realizar a revolução e torná-la o mais propriamente deles possível, tal como disse Malatesta, revolucionário anarquista. O Estado brasileiro responde, como pode ser visto nas imagens 1, 2 e 3, com bombas e numerosos pelotões à tentativa revolucionária e, sem respeito pelas vidas civis, ataca bombardeando a cidade sem pudores.



Imagem 1: São Paulo bombardeada 1924 Fonte: Acervo/Estadão- São Paulo 1924

Eliminava desta forma, não apenas os militares revoltosos, mas também operários apoiadores da revolução e agitadores políticos. Junto à ofensiva e pelotões do governo, a população operária de São Paulo teve centenas de mortes, estupros, destruição de prédios, casas, indústrias. São Paulo tornou-se um verdadeiro cenário de guerra e desespero, tudo causado pelo seu próprio governo federal. Essa medida governamental é sua demonstração de poder no controle social do corpo político da nação brasileira.



Imagem 2: Revolução de 1924 Fonte: Acervo/Estadão 1924

No acervo do jornal “O Estado de São Paulo”, é possível verificar notícias da época, Julho de 1924, que falam num saldo de 5 mil feridos e mais de 500 mortos na maioria civis. O jornal noticia a tomada da cidade, seu bombardeamento e ataque.



Imagem 3: Colégio Mattoso na Mooca metralhado Fonte: Acervo/Estadão

Ambos os eventos, greve geral de 1917 e revolução de 1924, são apenas os expoentes maiores das revoltas e lutas traçadas pelos operários no início do século. Mas essa luta também produzia objetos de enfrentamento e negação do capitalismo da força de trabalho operária no campo estético e intelectual e, com a vasta produção de espetáculos teatrais, canções, bailes e comícios.

Conforme Hardman (1983) e Vargas (2009), os operários passam a dedicar parte de seu tempo livre para a organização de entidades trabalhistas. Nestas entidades, a ação cultural e, mais especificamente a teatral, teve destaque ao unir a família proletária no momento de lazer em torno de valores de sua própria cultura, de caráter pedagógico, já expondo características do teatro de agitação e propaganda.

O teatro era encontro, propaganda e debate das questões operárias. Até que em 1933 Getúlio Vargas cria a Delegacia Especial de Segurança Política e Social (DESPPS), em 10 de janeiro pelo Decreto nº 22.332, com o objetivo de coibir comportamentos políticos divergentes, considerados capazes de comprometer "a ordem e a segurança pública". Este mesmo órgão que policiou as peças teatrais por seu conteúdo.

CULTURA OPERÁRIA ANARQUISTA E MEMÓRIA SOCIAL

Cultura Operária anarquista na primeira metade do século XX

Segundo Rodrigues (1992), como a produção artística proletária não era divulgada pela mídia patronal e a mídia proletária ainda estava no início de seu surgimento, os eventos culturais proletários têm poucos registros anteriores ao surgimento dos jornais proletários. Mas sabe-se que, pouco antes do início do século XX, eram criados ainda entre amigos, repentes, contos, poesias, músicas com temas ligados às ideologias libertárias.

Vê-se que o proletariado brasileiro a partir de suas organizações políticas e sindicais, começa a realizar eventos para datas comemorativas e fazem do sábado à noite, o momento para festas culturais e bailes, em virtude da preservação de sua identidade étnica, da manutenção do grupo social com ações de solidariedade e afirmação do ideário anarquista (GARCIA. 2004)

Havia eventos longos que contavam com uma quermesse de produtos artesanais e alimentos, um comício, um espetáculo cômico e/ou drama e um baile. O baile era um evento muito esperado pelos adultos, era um momento para paquerar, encontrar possíveis noivos e noivas. As moças eram sempre acompanhadas por suas mães, a fim de que os bailes operários não fossem vistos como lugar sem moral. Embora tenha sido atacado por alguns revolucionários, era usado como subterfúgio para garantir o sucesso dos encontros operários. O baile ficava como última atração desses encontros e atraía um grande número de pessoas aos eventos. Os bailes aconteciam por diversos motivos, inclusive após torneios de futebol.

Ainda de acordo com Rodrigues (1992), as associações das vilas e bairros operários mantinham eventos culturais, promoviam lazer e encontro entre moradores. Havia jogos de futebol, festas juninas, peças teatrais, conferências políticas e bailes, estes criticados por alguns anarquistas da época que acreditavam que os encontros deveriam ter seu cerne unicamente de debate e estudos dos ideais libertários. Este programa de um festival de 1920 serve-nos de exemplo:

Grande Festival -Salão Celso Garcia-Rua do Carmo- dia 23 de Setembro- São Paulo; - Organizado pelo grupo Juventude do futuro; 1- Abertura pela orquestra; 2- Conferência por um camarada; 3- Os filhos da Canalha- drama em 3 atos; 4- Il Veleno- comédia em 1 ato; 5- Quermesse e baile familiar. (RODRIGUES, 1992,p.177).

Os anarquistas desejavam mudar a concepção de trabalhador, criando a imagem de disciplinado, honesto, estudioso, enérgico, combativo e higienizado. Em contraponto com a

imagem criada pelo senso comum, de embriagado, sujo e promíscuo. Era necessário provar a ordem anarquista, que se pretende sem Estado. (HARDMAN. 1982)

Dessa maneira, de acordo com Garcia (2004), os códigos morais eram rígidos. Compareciam aos eventos os núcleos familiares e, o caráter destes eventos, era didático. Isso para afirmar o ideário anarquista, convivendo coletivamente segundo seus moldes ideológicos.

Segundo Garcia (2004), a imprensa operária é responsável pelo registro, divulgação e conclave dos operários aos eventos. Quando o evento não visava arrecadação de fundos para causas específicas como solidariedade aos companheiros, ou causas nacionais e internacionais, e manutenção ou criação de escolas; era em geral a imprensa operária a maior beneficiária das arrecadações.

Teatro Operário na primeira metade do século XX

De acordo com Brustein (1967) os grandes dramaturgos começaram a assumir uma posição hostil à sociedade de seu tempo a partir da revolução francesa. Até esse marco da história a tendência era celebrar a ordem estabelecida, a religião e a aristocracia. Brustein cita ainda Eurípedes como exceção, devido a sua recusa à religião, assim como Shakespeare que faz críticas profundas, mas termina suas tragédias com a volta da normalidade. Há dramaturgos que se rebelam contra a sociedade visando melhorá-la e outros, que apenas a negam.

Os dramaturgos operários têm uma característica que faz sua obra dramaturgicamente de protesto única. Segundo Vargas (1980), os dramaturgos anarquistas eram operários, viviam em situação extrema de exploração e tinham os princípios anarquistas para nortear sua obra. As relações com elenco, figurinistas, músicos e cenógrafos não era a relação de produtor, mas a relação de companheiro. Muitas vezes eram vizinhos, familiares, colegas de trabalho que compunham a equipe técnica do espetáculo e recebiam a obra para ensaiar pouco a pouco. Dentro do tempo livre que a fábrica dispunha.

O teatro operário, ou teatro social, surge dentro das associações de imigrantes e operários, tendo como norte o objetivo de estar a serviço do operariado. Ainda de acordo com Manoel Ribeiro apud Vargas (1980) a arte deve ser “um instrumento de reivindicação social, atizando a chama da revolta que arde embaixo das camadas proletárias”. A imprensa operária fazia severas críticas à arte “predominante” que na época que tinha “um caráter burguês”.

Esse teatro ignorado pela história e mídia burguesa, tinha identidade e transbordava a ideologia e modelo de vida dos trabalhadores, que se opunham à exploração do homem pelo homem.

Portanto, a arte operária tinha como objetivo tratar assuntos pertinentes aos operários, as situações das fábricas, a independência da mulher, a educação de crianças e o matrimônio. Escrito, dirigido e atuado por operários, o teatro era assistido por toda a família operária.

De acordo com Garcia (2004), o teatro anarquista operário não tem grandes voos estéticos, as apresentações aconteciam em salas e auditórios de sindicatos e associações, com uma plateia composta por famílias inteiras, inclusive crianças. O cenário eram telões pintados e os objetos de cena eram o que a entidade tivesse disponível. Embora o elenco e produtores não fosse profissional, havia grande dedicação para a realização do espetáculo. Seguiam o molde tradicional do teatro, com marcações e textos, e a divisão de tarefas entre diretores e atores. No entanto, essa divisão era de caráter funcional, as equipes mantinham a marca coletivista nas obras. Os ingressos eram vendidos e distribuídos pelos jornais operários e muitos espetáculos destinavam a sua arrecadação para financiar periódicos.

Os atores são trabalhadores de outros ofícios, recrutados pelo desejo de interpretar, sem consulta ideológica prévia. O ato teatral funcionava como atrativo à militância. Sobre a precariedade da produção, nas prestações de contas dos espetáculos haviam gastos com cenário, mas não se sabe se esses dados se referem a aluguel ou construção. É pouco provável que houvesse condições para construção dos objetos cênicos dadas as condições precárias. A partir de 1908 alguns grupos de teatro saem do seio das associações sindicatos preparados para realizar o trabalho de propaganda ideológica, o teor do convite nesses casos muda. Exigindo que os participantes contribuam com uma mensalidade, que estejam vinculados às ligas de resistência ou que sejam operários. Este operário provavelmente, já estará apresentado às teorias e hábitos libertários. (VARGAS, 1980).

Os registros das obras teatrais operárias segundo Garcia (2004), dão-se principalmente pela imprensa operária, que mantinha constantemente as críticas dos espetáculos em seus periódicos, as quais se estendiam ao caráter ideológico e estético. A discussão sobre conteúdo dava-se abertamente, com questionamentos e debates para o desenvolvimento crítico do operário, bem como didático ao ideário anarquista. Os comentários críticos da imprensa proletária permanecem no conteúdo libertário do discurso teatral, as críticas sobre a forma questionavam a compreensão desse discurso pela platéia. As boas performances são as mais

naturais e francas, os bons espetáculos são aqueles que resultam de numerosos ensaios.

A qualidade de atuação dos atores profissionais era observada e os críticos da imprensa proletária propunham modos de auxiliar os artistas proletários a desenvolver seu trabalho artístico. De acordo com Hipólido (2011), João Eduardo manifesta-se no jornal *A Lanterna*, em 11 de Junho de 1914, sobre a praga do “teatro católico” e, para enfrentá-lo, o autor conclama os “anarquistas e livres pensadores”. Para ele o “teatro revolucionário” quase não existia, as poucas peças nacionais desse tipo seriam longas e complicadas, demonstrando assim, sua preocupação com a didática, questionando inclusive a forma dramaturgica. Chega a pedir peças mais curtas, mais próximas da capacidade de seus intérpretes proletários.

Sobre a temática, há textos da primeira metade do século XX que questionam o matrimônio, a independência da mulher, maternidade e produção rural em cooperativa. A mulher estava presente na dramaturgia enfrentando os costumes e questionando papéis sociais como mãe, esposa e filha, para alcançar sua independência e seguir sua carreira como o texto “Uma mulher diferente”, de Pedro Catallo, 1940, que tem como protagonista uma mulher que nega o matrimônio, torna-se independente e é mãe solteira.

A personagem que representa a “mocinha” também está presente, porém deseja mudanças radicais na estrutura social em que vive, como no texto “O Semeador” de Avelino Fóscolo, 1921. Nele, a coadjuvante mulher almeja mudanças na sociedade em que vive. Também havia forte presença de mulheres nos palcos, não só como atrizes mas também produções de figurinos e adereços.

Uma participação feminina marcante é a de Itália Fausta (1889-1951), de acordo com Mendes (2010). Integrante da comunidade italiana paulista, a atriz ganhou notoriedade, saindo do teatro operário e amador para ser um dos principais expoentes do teatro de sua época. Foi tecelã e chegou a realizar montagens dos textos de José Oiticica, dramaturgo e anarquista, no teatro operário. Teve um salão com seu nome, “Salão Itália Fausta”, que era alugado para festas operárias, associações e periódicos anarquistas.

Houve casos de espetáculos apresentados vilas operárias que sofreram censura policial, impedindo assim, a continuidade do espetáculo e, resultando na prisão de alguns participantes. Os espetáculos amadores eram vistos como nocivos, pois em geral, quebravam com o modo de vida burguesa e questionavam a situação em que o trabalhador se encontrava.

Ainda segundo Rodrigues (1992), o teatro tinha como objetivo principal:

a) Divulgar as ideias anarquistas com linguagem fácil; b) Combater os responsáveis

pela desigualdade social, Estado e donos dos meios de produção; c) Divulgar métodos revolucionários de educação; d) Debater, dialogar e proporcionar descobertas artísticas entre os operários; e) Motivar a confraternização da família proletária; f) Gerar recursos para publicações e escolas operárias; g) Gerar recursos para trabalhadores e seus familiares em caso de doença, morte, acidente, perseguição, prisão e deportação.

De acordo com Rodrigues (1992) os grupos de teatro anarquistas, ou grupos dramáticos em São Paulo, surgem com os vidreiros na Vila Maria Zélia, hoje sede do grupo XIX de Teatro. O teatro social e libertário, em São Paulo, era um veículo de propaganda ideológica e de protesto. Com a característica de ser familiar e um local para revelar talentos dentre os proletários. Houve grupos ligados diretamente ao movimento e à ideologia anarquista, e outros que representavam peças anarquistas, mas se não eram integrantes do movimento, houve grupos de teatro que desapareciam após algumas montagens e outros permanentes.

Inicialmente os textos vieram da Itália ou de Portugal, depois passaram a ser publicados no Brasil, obras traduzidas e também escritas por brasileiros. Havia peças teatrais escritas com rigor dramático, assim como havia roteiros cênicos que também foram encenados.(VARGAS, 1980)

O texto com maior número de representações foi o “Il Primo Maggio” ou “Primeiro de Maio”, de Pietro Gori, inicialmente apresentado em italiano com a chegada dos primeiros imigrantes em São Paulo e, com o passar dos anos, iniciam-se as apresentações em português. (GARCIA, 2004)

Muitos desses textos foram publicados pela “livraria Teixeira” que pertencia a Vieira Pontes. A livraria foi fundada em 1876, os irmãos imigrantes portugueses Antônio Maria e José Joaquim Teixeira fundam a Livraria Teixeira, e que na década de 20 passa a se chamar Teixeira. A livraria teve muitos endereços em São Paulo. E publicou muitos títulos da época, inclusive textos teatrais e teóricos anarquistas. Mesmo que esses resultassem em problemas com a justiça, como risco de prisão e notificações. (PINA, 2015).

Na publicação de Rodrigues (1992) o autor consegue citar cerca de 56 títulos de espetáculos diferentes que foram apresentados em São Paulo. De acordo com Vargas (1980) no teatro operário a repetição do espetáculo não se trata da repetição da trama ou fábula teatral, mas do ato coletivo de reconhecer situações e personagens a fim de atuarem no comportamento dos indivíduos. Segundo Garcia (2004) a competência do espetáculo está na

celebração coletiva e na reafirmação dos valores do discurso verbal cênico. Todo o resto deve corroborar para afirmar o discurso.

Há cisões e atualizações das próprias posições libertárias. Enquanto isso o teatro permanece intocado. Ao que parece os espectadores são imunes aos atrativos da originalidade. Algumas peças permanecem no repertório dos grupos libertários durante quatro décadas. Não são apenas mero entretenimento ou pregação ideológica. (VARGAS,1980 p.30)

Esse modelo de teatro existente nas festas e festivais operários predominou até meados de 1930, mas houveram alguns grupos que seguiram montando espetáculos anarquistas, não mais dentro das festas operárias, mas com dramaturgia nova, muitos desses de Pedro Catalo, anarquista, sapateiro e dramaturgo, ainda segundo Garcia (2004). É importante salientar aqui que em 1933 a criação do DESPS coíbe organizações de trabalhadores e imigrantes. Extinguindo as festas e festivais operários com esse formato familiar imigrante.

Memória Social

Pollak (1992) diz que a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando herdada, a memória é ligada fenomenologicamente pela memória e o sentimento de identidade. Esse sentimento, que citado pelo autor, é o sentido da imagem de si para si e para os outros. Isto é, a imagem que o indivíduo constrói de si próprio e também apresenta aos outros, para ser percebido da forma que deseja. Compreende-se também que a memória é algo construído, um selecionado de fatos. Assim elencar os textos teatrais operários que trazem a tona o ideário anarquista e o modo de vida proletário do início do século, é demonstrar que a organização, a revolta e os ideais anarquistas tiveram frutos na vidas dos trabalhadores, que ainda hoje se refletem no mundo do trabalho. Na arte esse caminho de produzir e romper com as normas estabelecidas do teatro profissional, eleva a capacidade do operário em produzir, viver e consumir uma arte voltada às suas necessidades e histórias.

Segundo Pollak (1992) é possível que ocorra, por meio da socialização política ou histórica, projeção ou identificação com determinado passado coletivo. Podem existir acontecimentos que traumatizaram tanto um grupo que sua memória pode ser transmitida ao longo dos séculos com alto grau de identificação. A memória também é constituída por pessoas, personagens, que se tornem conhecidas de um grupo mesmo que separados por séculos. Rememorar personagens como Itália Fausta, operária cujo trabalho artístico captou a atenção, inclusive dos teatros profissionais permite construir uma auto-estima da classe

trabalhadora e colocar a arte de volta ao alcance dessa camada da população.

Não à toa a história oficial negligenciou, pouco relatando ou sequer mencionando, não apenas episódios marcantes como a revolta de 1924, a greve geral e a produção anarquista, mas todo o modo de vida operária do início do século. Pollack (1992) fala que as datas oficiais são estruturadas de um ponto de vista político, e que sua escolha se dá de maneira a enquadrar a memória nacional neste lugar. É portanto um objeto de disputa. Em São Paulo temos como feriado e registro na memória coletiva a revolução de 1932, revolução constitucionalista da qual a elite paulista participou. Mas não temos um feriado que remeta a revolução de 1924, da qual o operariado paulista participou, apoiou e sofreu dura represália de seu governo federal, sofrendo baixas e bombardeios em sua cidade .

Segundo Pollack (1992) a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. Assim para a elite e a historiografia governamental, anular pouco a pouco a história proletária com lutas, revoltas, resistências, produção artística, intelectual e organizações é uma maneira de eliminar o inimigo rebelde. Ora, manter a história das organizações anarquistas, que almejam uma sociedade sem governo é manter vivo um grupo que deseja eliminar o estado. Demonstrar através da história que a arte não pertence apenas a elite é permitir que a classe trabalhadora crie uma identidade cada vez mais afastada do desejo de pertencimento à elite. O que politicamente pode ser perigoso para a manutenção da ideologia estabelecida que beneficia essa mesma elite.

TEXTOS OPERÁRIOS

Il Primo di Maggio¹/ O Primeiro de Maio de Pietro Gori

O autor Pietro Gori, imigrante anarquista, era famoso internacionalmente por sua estada em Buenos Aires entre 1899 e 1901 que marcou o desenvolvimento do movimento operário na região platina. Realizava conferências sobre direito criminalista e organizava sindicatos que resultaram na FORA (Federación Obrera Regional Argentina). Promoveu movimentação cultural com peças teatrais e canções para propagar o ideal libertário – mesmo sem formação musical, cantava e preparava melodias, de acordo com Hagemeyer (2005).

“Il Primo di Maggio” é quase que um grande poema, as personagens são alegorias claras do proletariado, aristocracia, sentimento revolucionário, patronado e ideologia anarquista. Nele a personagem feminina Ida é a heroína, que após conversar com um estrangeiro parte para a ação. Aos poucos Ida assume o papel de agitadora política e inicia discursos sobre a data de Primeiro de Maio. O patrão jovem está doente, tem falas sobre sua situação privilegiada em relação aos trabalhadores e ao final acaba por morrer. Ida e outros tantos trabalhadores encerram o espetáculo com hino Primeiro de Maio.

A intenção do espetáculo era mostrar aos operários a necessidade de ter o Primeiro de Maio como feriado, numa óbvia disputa política pela memória coletiva. No texto o estrangeiro conversa com o operário sobre o motivo dele ser pobre, ao que ele responde que é pobre porque trabalha desde que nasceu.

Colocar uma mulher como protagonista não era raro entre os textos anarquistas, há neste texto momentos que abordam a equidade dos gêneros, e a constantemente afirmação do ideal anarquista.

“Para todos o bem estar, para todos a ciência. A mulher não é a escrava, mas a companheira reconfortadora do homem. Há igualdade econômica e social para todos. Não há exércitos”. (Pietro Gori. In: Il Primo di Maggio. Cena II. O estrangeiro).

Segundo Vargas (1980) o texto “Il Primo di Maggio” coloca que a burguesia e os senhores da terra não precisam ser combatidos frontalmente, há no velho mundo uma podridão natural. As personagens que representam a idéia libertária são poderosas, ao contrário do aspecto doentio da burguesia.

A peça teatral “Il Primo Maggio” foi uma das mais encenadas nas colônias imigrantes

¹ Transcrição do texto em Anexo B

italianas da América. Não fazem parte do espetáculo a história do primeiro de maio e a necessidade de celebrar a data.(HARDMAN, 1982)

O texto é o primeiro que temos documentação de ser sido representado, durante um festival em benefício das vítimas de Canudos em 13 de Novembro de 1897. Depois em 7 de Julho de 1902, no cassino Penteado em São Paulo, uma representação do texto é interrompida pela polícia que invade o local com tropas. (VARGAS, 2009).

“Primeiro de Maio” foi um dos textos mais representados entre os operários. Sem uma estrutura propriamente teatral, há o acréscimo de novas idéias a cada diálogo, que totalizam o ideal anarquista. Cada personagem é a alegoria de um segmento social, as forças sociais estão em oposição, o que permite a possibilidade de mudança dentro do ideal anarquista, representado pelo estrangeiro. (GARCIA,2004)

Greve de Inquilinos² de Neno Vasco

Neno Vasco era imigrante português, dramaturgo, advogado, jornalista e anarquista, nasceu em Portugal em 9 de maio de 1878. Seu nome era Gregório Nazianzeno Moreira de Queirós e Vasconcelos, mas ficaria conhecido por Neno Vasco. Participou de edições de periódicos anarquistas, contribuindo dessa maneira para o crescimento da influência libertária entre os operários. Em 1911 regressou a Portugal e faleceu em 1920. RODRIGUES, 1982).

Segundo Garcia (2004), em 1907 ,o autor Neno Vasco apresenta o primeiro espetáculo escrito e encenado em São Paulo: “Greve de Inquilinos”.

O enredo do texto gira em torno de inquilinos que sem dinheiro, tramam enganar o senhorio. Vestem um dos rapazes de mulher, este seduz o senhorio e o faz ter receios de seu pai. Outro morador entra em cena furioso, fingindo ser o “pai” da falsa “moça”que, ao ver o “pai” desmaia. O “pai” enfurecido afirma que o senhorio desonrou sua filha e irá matá-lo. Os outros inquilinos entram em cena e acalmam ambos. O “pai” vai embora, deixando a cargo de seus colegas que seja feita uma negociação para a indenização pela desonra da “moça”. A negociação gira em torno de deixar de cobrar o aluguel da casa, negociam o perdão do aluguel atrasado e um desconto de 40% nos aluguéis futuros. Termina com o senhorio cantando forçadamente uma canção sobre liberdade.

O texto nos remete a uma submissão dos inquilinos frente ao senhorio, o medo do despejo é constante e comum entre as personagens. A solução dada para resolver a questão do

² Transcrição do texto em anexo A

aluguel, que não se tem condições de pagar, nos remete a *commedia dell'art*. Uma trama não realista em que o senhorio acaba por cair, em uma negociação ainda menos realista com uma canção ao final. Aqui o senhorio nos lembra *pantalone*, teme ser morto e teme ficar pobre.

Não há a figura de herói individualizada, a solução vem de maneira coletiva, numa brincadeira. Todos são cúmplices em enganar o senhorio. Nas primeiras cenas tudo se mostra bastante realista, e o apogeu do texto é justamente a maneira nada convencional em resolver a questão.

Em Vargas (1980), o texto veicula a resistência dos inquilinos, contando com ligeiro estratagemas de uma comédia de costume, apazigua-se em uma lição de resistência. Leva a reflexão sobre o direito dos inquilinos ao prédio que construíram como trabalhadores.

Esse texto poderia com facilidade ser montado na rua, ou mesmo nas salas de sindicatos e associações, dada a pouca necessidade de produção, já que poucos objetos são descritos na cena. Mesmo assim, com toda essa simplicidade textual e de montagem, o texto cumpre seu objetivo. Retrata-nos o absurdo de pagar para morar, deixa claro que o senhorio lucra muito com os aluguéis e a solução adotada claramente é circunstancial.

As personagens são todas rasas, chapadas. Não chegamos a ver a profundidade de cada um. São apresentadas como máscaras, só sabemos seus nomes, idades, e posicionamento frente a questão do aluguel. O texto se torna tão atual que poderia ser montado ainda hoje.

Electra³ de Pères Galdós

“Electra” foi escrita por Pères Galdós, escritor libertário espanhol. O texto foi montado durante toda a primeira metade do século XX. Seu conteúdo que coloca a instituição religiosa em xeque foi muito utilizado pelos anarquistas para questionar a igreja. Aparentemente a igreja é a possibilidade de todos os ridículos. Embora se trate neste caso de um drama, fica claro que a igreja é alvo constante das críticas libertárias, provavelmente por seu rigor moral. (VARGAS, 1980)

Em *Electra*, a questão clerical e moral estão presentes. *Electra* é uma orfã, que mora com a tia. Acaba se apaixonando por Máximo, sobrinho dessa tia. Porém um homem “mau”, Don Salvador, diz a *Electra* que ela e Máximo, possivelmente, são irmãos e a aconselha a se internar num convento. Assim faz *Electra*, até que sua tia vem desfazer a maldade, contando a ela a verdade e fazendo-a abandonar o convento.

³ Tradução consta no Anexo C

Neste texto é possível perceber que a mulher jovem percebe que está sendo moldada pelos desejos de sua família e de seus pretendentes. Electra tenta romper com isso. Busca a independência, mas ainda sim termina o texto com seu par romântico, Máximo.

Segundo Vargas (1980), uma representação do texto em 1901 no teatro Sant'Anna é aplaudida como uma peça anticlerical por anarquistas e seus simpatizantes, que depois do espetáculo percorrem as ruas dando “vivas à liberdade e morras ao jesuitismo”. Essa primeira montagem de “Electra” não corresponde ao comum por se tratar de uma companhia profissional, mas o enredo trata do anticlericalismo e também da emancipação da mulher. Se a companhia não corresponde ao comum, os espectadores já têm as características das platéias operárias com sua resposta animada ao espetáculo.

CONCLUSÃO

A produção teatral anarquista e operária em São Paulo na primeira metade do século XX foi negligenciada pela historiografia e debates estéticos. Toda a sua produção dramaturgica está distante do conhecimento popular e mesmo dos trabalhadores da arte de São Paulo. Esse distanciamento da classe trabalhadora de sua produção e história, diminui a identificação do indivíduo com seu grupo. Dificultando a organização e o sentimento classista.

Compreende-se que seja de grande importância que nos espaços de cunho artístico e intelectual, as obras operárias sejam lembradas, estudadas e divulgadas. Que filhos de trabalhadores estudem, analisem e produzam junto à história operária, mantendo na memória coletiva os feitos da classe trabalhadora e impulsionando novas produções.

As obras anarquistas aqui analisadas são pioneiras na dramaturgia no Brasil em temas como emancipação da mulher e operariado. Ainda assim, são pouco conhecidas pelos trabalhadores da arte. Sua produção remete a um modo de vida específico de um tempo e de uma classe. Remontando à história e às produções artísticas dos operários.

O sentimento de identidade pode, aos poucos, ser estabelecido através da construção da memória coletiva. Conhecer o modo de produção do teatro operário, lembrar momentos importantes na luta proletária e estabelecer uma conexão entre os problemas enfrentados pelos trabalhadores do início do século e, os problemas enfrentados pela atual classe trabalhadora. Cria uma identificação, e a memória coletiva da classe se estabelece, acrescida das lutas do operariado do início do século XX.

O que possivelmente evitaria que, grande parte dos trabalhadores hoje, permanecessem alheios às reformas e flexibilizações trabalhistas. Nesse ponto, o teatro operário do início do século XX auxilia, com o processo de catarse ou do riso, a identificação e humanização da ideologia e dos trabalhadores encenados. Além da beleza encontrada no modo precário de produção e no esforço necessário de cada operário, para efetivar o espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACERVO ESTADÃO Acesso em 16/08/2016 Disponível em:
<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,revolucao-de-24-guerra-em-sp-por-reformas-politicas,10277,0.htm>

BARRETO, Gustavo. **Dois séculos de imigração no Brasil pela imprensa**. Tese de mestrado em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da UFRJ. 2011. Acesso em 15/08/2016 Disponível em:<http://midiacidade.org/projeto/>

BLAY, Eva Alterman. **Eu não tenho onde morar- Vilas operárias na cidade de São Paulo**. São Paulo:Nobel.1985

BRASIL, Decreto N.º 528 DE 28 de JUNHO de 1890, Regulariza o serviço da introdução e localização de imigrantes na República dos Estados Unidos do Brasil. Coleção de Leis do Brasil – 1890.

BRUSTEIN,Robert. **O teatro de Protesto**. Rio de Janeiro:Zahar.1967

CARVALHO, Gilberto de Abreu Sodré. **"Branqueamento" como política brasileira de exclusão dos negros (século 19 e 20)**. In: Revista ASBRAP n 21 p.9 2014 Acesso em 03/09/2016 Disponível em: <http://www.asbrap.org.br/areavip/arquivos/b-%20Branqueamento-%20Gilberto%20Sodr%C3%A9.pdf>

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil Andiamo in'Mérica**. São Paulo: Edusp, 2003

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva,2004.

GOLDMACHER, Marcela. **A "Greve Geral" de 1903: O Rio de Janeiro nas décadas de 1890 e 1910**. 2009. Tese (Doutorado em História) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF. Universidade Federal Fluminense. Niterói. Acesso em: 05/09/2016. Disponível em: www.historia.uff.br/stricto/td/1152.pdf

GOMES, Angela de Castro. **Imigrantes italianos: entre a italianità e a brasilidade**. In:

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000 Acesso em 15/05/2016 Disponível em: <http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/italianos.html>

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem Pátria Nem Patrão.** São Paulo: Brasiliense, 1982

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. **O teatro anarquista e o conceito de arte na imprensa operária de 1901 a 1922.** 2011. Artigo –In: Projeto História nº 43. Acesso em 04/09/2016 Disponível em : <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8318>

HOFBAUER, Andreas. **Branqueamento e democracia racial: Sobre as entranhas do racismo no Brasil.** In: Zanini, Maria Catarina Chitolina. (Org.). Por que "raça"? Breves reflexões sobre a questão racial no cinema e na antropologia. Santa Maria: EDUFMS, 2007, v. , p. 151-188.3. Acesso em 02/09/2016. Acesso em 28/08/2016 Disponível em: https://andreashofbauer.files.wordpress.com/2011/08/branqueamento-e-democracia-racial_finalc3adssima_2011.pdf

HOGEMEYER, Rafael Rosa. **Entre a trégua e a guerra: dois hinos operários argentinos.** In: MÉTIS: história & cultura – v. 4, n. 7, p. 59-79. 2005. Acesso em 22/08/2016 Disponível em: www.uces.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/1170/808

LOPREATO, Cristina Roquete. **O espírito da revolta: a greve geral anarquista de 1917-** São Paulo: Ana Blumme FAPESP.2000

MENDES, Samanta Colhado. **As Mulheres anarquistas na cidade de São Paulo (1889-1930).** Dissertação de mestrado. Faculdade de História, Direito e Serviço Social da UNESP. Franca 2010 Acesso em 18/07/2016 Disponível em: <http://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/samanta.pdf>

MONSMA, Karl. **Vantagens de imigrantes e desvantagens de negros: emprego, propriedade, estrutura familiar e alfabetização depois da abolição no oeste paulista.** 2010, vol.53, n.3, pp.509-543. Acesso em: 15/07/2016 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0011-52582010000300001>

PINA, Paulo Simões de Almeida. **Uma história de Saltimbancos: Os irmão Teixeira, o**

comércio e a edição de livros em São Paulo. 2015. Tese (Mestrado em História) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Universidade de São Paulo. São Paulo. Acesso em 06/09/2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16032016-140819/pt-br.php>

Arquivo do Estado. Acesso em: 13/04/2016 disponível em: www.arquivoestado.sp.gov.br/exposicao_imigracao/glossario.html

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** In: Estudos históricos. Vol. 5, n.10 Rio de Janeiro. 1992 p.200-212 Acesso em 01/09/2016 Disponível em: <http://docente.ifrn.edu.br/andreacosta/memoria-e-patrimonio-cultural/texto-de-michael-pollak-memoria-e-identidade-social/view>

RODRIGUES, Edgar. **O Anarquismo na escola no Teatro na Poesia.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

RODRIGUES, Edgar. **A oposição Libertária em Portugal (1939-1974).** Lisboa: Sementeira, 1982 .

SAMIS, Alexandre. Clevelândia - **Anarquismo, sindicalismo e repressão política no Brasil.** Rio de Janeiro: Imaginário, 2002

TRENTO, Angelo. **Do outro lado do Atlântico- um século de imigração italiana no Brasil.** São Paulo: Nobel 1989

VARGAS, Maria Thereza. **Antologia do teatro Anarquista.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

VIANNA, Mônica Peixoto. **Habitação e modos de vida em vilas operárias.** Monografia. Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP. 2004 Acesso em 10/07/2016. Disponível em: http://www.nomads.usp.br/disciplinas/SAP5846/mono_Monica.pdf