

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ARTUR MATTAR MORAES

UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA:
teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e
resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária**

São Paulo
2019

ARTUR MATTAR MORAES

UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA:
teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e
resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária**

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro

Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moraes, Artur Mattar

UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A Bandeira Proletária / Artur Mattar Moraes ; orientador, José Batista Dal Farra Martins. -- São Paulo, 2019.
118 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão original

1. Teatro 2. Teatro de grupo 3. Teatro operário 4. Anarquismo 5. Primeira República I. Dal Farra Martins, José Batista II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: MORAES, Artur Mattar

Título: **UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA:** teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Para Adélia Ares Mattar,
dez anos sem suas mãos nos ensinando.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Sumaya Mattar, por me entregar o gosto pela pesquisa com compromisso de mundo, por me fazer professor, por me fazer artista e, óbvio, por todo o resto.

Ao meu pai, Edson Martins Moraes, por me ensinar que dinheiro a gente perde mas, conhecimento, ninguém tira da gente e, óbvio, por todo o resto.

À minha irmã, Mayra Mattar Moraes, por me ensinar desde cedo a pisar deste lado da trincheira.

Às minhas afilhadas, Aurora Tortorella Paes e Luá Vilanova, por me lembrarem que a história não acabou.

Ao Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, meu orientador, por toda a confiança, carinho, conselhos e atenção.

À Profa. Dra Silvia Beatriz Adoue, pelos peripatéticos realizados, por me salvar e por me inspirar.

Ao querido Luiz Carlos Moreira, pela sua contribuição com o teatro e com a luta, pelos ensinamentos, pelas risadas e pelas brigas.

À querida Iraci Tomiatto, pela sua contribuição com o teatro e com a luta, pelos ensinamentos e por fazer da vida uma festa.

Ao Engenho Teatral, minha régua.

Ao querido Rodrigo Mercadante, por me dar o primeiro empurrão rumo a um palco cheio de ideias.

Ao querido Dinho Lima Flor, por me incentivar nesse palco com alguns poemas.

À Cia do Tijolo, meu compasso.

Ao Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate, por todo incentivo e pela gentileza de boas conversas.

Ao Prof. Dr. Paulo Bio Toledo pela contribuição no exame de qualificação e na banca de defesa.

À Profa. Dra. Maria Silvia Betti pela contribuição no exame de qualificação.

À Profa. Dra. Iná Camargo Costa, pela sua vasta contribuição política e pela gentileza de uma boa conversa.

Ao querido Micael Lázaro Zaramella Guimarães, pela longa amizade e vastas conversas.

A Eglá Monteiro de Souza e Fernanda Lombardi, pela contribuição dedicada na oficina de Teatro e Memória.

Aos professores das disciplinas que cursei.

Aos grandes amigos do Cordão Cheiroso.

Aos queridos Eder dos Anjos, Michele Gabriolli, Mariana Tabacow, Miguel Neto, João Pedro Rossetti Tognonato, Pedro Paes, João Victor Moraes, Alaine Lisandra, Lucas Vasconcelos, Cris Lima e toda a equipe do espetáculo Canção Indigesta.

Ao amigo Ewerton Ribeiro, pelo carinho e amizade.

À Próxima Cia.

À Pamella Vilanova, por todo amor e incentivo recebidos enquanto eu escrevia o projeto desta dissertação.

Ao querido Rafael Gatuzzo, pela revisão deste trabalho.

Aos movimentos autonomistas!

Aos movimentos sociais!

Aos companheiros de teatro de grupo!

Hijo del pueblo, te oprimen cadenas
y esa injusticia no puede seguir,
si tu existencia es un mundo de penas
antes que esclavo prefiero morir.

Esos burgueses, asaz egoístas,
que así desprecian la Humanidad,
serán barridos por los anarquistas
al fuerte grito de libertad.

Rojo pendón, no más sufrir,
la explotación ha de sucumbir.

Levántate, pueblo leal,
al grito de revolución social.
Vindicación no hay que pedir;
sólo la unión la podrá exigir.
Nuestro pavés no romperás.

Torpe burgués.

¡Atrás! ¡Atrás!

Los corazones obreros que latén
por nuestra causa, felices serán.
si entusiasmados y unidos combaten,
de la victoria, la palma obtendrán.

Los proletarios a la burguesía
han de tratarla con altivez,
y combatirla también a porfía
por su malvada estupidez.

Rojo pendón, no más sufrir,
la explotación ha de sucumbir.

Levántate, pueblo leal,
al grito de revolución social.
Vindicación no hay que pedir;
sólo la unión la podrá exigir.
Nuestro pavés no romperás.

Torpe burgués.

¡Atrás! ¡Atrás!

Hijo del pueblo. Hino de los obreiros espanhóis
(autoria atribuída a Carratalá Ramos)

RESUMO

MORAES, Artur Mattar. **UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA:** teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária**. 2019. 118 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes da USP, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho debate a organização do tempo livre de parte da classe trabalhadora imigrante na Primeira República (1889-1930), com foco na produção teatral dos operários e operárias anarquistas, buscando observar sua forma de produção; suas criações dramáticas, sua relação com o público e seu contexto histórico, político e econômico. Como exemplo, analisou-se a peça **A Bandeira Proletária**, escrita por Marino Spagnolo, que, entre outras coisas, debate a necessidade de instrução e disciplina dos trabalhadores frente ao seu processo de luta. A análise desta dramaturgia apontou contradições entre estrutura e conteúdo e considerou os temas debatidos pelo autor com relação ao pensamento dos teóricos de linha libertária. Nas considerações finais, estabeleceu-se uma relação entre a experiência do teatro anarquista do final do séc. XIX e começo do séc. XX e o teatro militante produzida na atualidade.

Palavras-chave: Teatro. Teatro operário. Anarquismo. Tempo livre. Primeira República (1889-1930). São Paulo. Imigração italiana. Teatro de grupo.

ABSTRACT

MORAES, Artur Mattar. **A PLAY IN A STRUGGLE PROCESS**: anarchist workers' theater in São Paulo in the First Republic period and a critical review of the play **The Proletarian Flag**. 2019. 118 f. Thesis (Master's Extended Essay in Scenic Arts) – ECA School of Communications and Arts USP, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation aims to debate about how part of the immigrant working class and its free time organization organized its free time in the period of the Brazilian First Republic (1889 – 1930) period focusing in the theater production of the anarchists and both men and women workers exploring their ways of presentation production, dramaturgical creations and its associations amongst with the public and their historical, political and economic context, political and economic milieu. As an exemple of it an analysis of the play *The Proletarian Flag* written by Marino Spagnolo was analised, wrote. Amongst other subjects it debates the need of tuition and discipline for the workers in their the process of their struggle struggle process. This dramaturgy analysis unveils contradictions between form structure and content recognising the themes investigated by the author in relation to the thought of libertarian theorists. At the end a connection between the experiences of the anarchist theater of the end of the nineteenth century and the beginning of the twenty twentieth century was established in comparison to the militant theater produced nowadays.

Key-words: Theater. Worker theater. Anarchism. Free Time. First Republic period (1889-1930). São Paulo. Italian immigration. Troop theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - A URGÊNCIA DA HISTORIOGRAFIA DO TEATRO NACIONAL CONTRA-HEGEMÔNICO.....	12
CAPÍTULO 1 -CONSIDERAÇÕES SOBRE O OPERARIADO IMIGRANTE DA PRIMEIRA REPÚBLICA (1889-1930) E PARTE DO TEATRO OPERÁRIO ANARQUISTA NA CIDADE DE SÃO PAULO.....	18
1.1 APONTAMENTOS SOBRE ALGUNS DEBATES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE O OPERARIADO IMIGRANTE DO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO X.....	18
1.1.2 Aportam trabalhadores.....	18
1.1.3 Duas narrativas à direita e uma terceira à esquerda.....	22
1.1.4 Contradições sobre a ideia de identidade étnica.....	24
1.1.5 Principais ideias presentes: espontaneísmo ou organização?.....	25
1.2. TEATRO OPERÁRIO DE LUTA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO.....	34
1.2.1 Uma primeira visão sobre os teatros produzidos na capital paulista.....	34
1.2.2 Teatro, moral e organização do tempo livre.....	38
1.2.3 Aspectos dramaturgicos, cenográficos, espaciais e de interpretação.....	44
1.2.4 Queima de arquivo: o fim, por consequência do fim, de parte do teatro militante.....	50
CAPÍTULO 2 –A BANDEIRA PROLETÁRIA (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS): UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA.....	54
2.1 SOBRE A PEÇA A BANDEIRA PROLETÁRIA (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS) E SEU AUTOR, MARINO SPAGNOLO.....	54
2.1.1 Resenha crítica da peça A Bandeira Proletária.....	56
2.1.1.1 Enredo.....	56
2.1.1.2 Personagens.....	58
2.1.1.3 Contradições entre estrutura e conteúdo.....	64
2.1.1.4 Apontamentos materialistas e apontamos idealistas.....	66

2.2	BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A PRESENÇA DAS MULHERES NA PRIMEIRA REPÚBLICA.....	77
2.2.1	Breve contexto de outras duas peças que abordam o assunto: O Semeador e Uma Mulher Diferente.....	78
2.3	A ABORDAGEM DA MULHER EM A BANDEIRA PROLETÁRIA.....	81
2.4	A ABORDAGEM DO CASAMENTO EM A BANDEIRA PROLETÁRIA.....	89
2.5	A BANDEIRA PROLETÁRIA (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS).....	96
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO FORDISMO AO ROBOTISMO DA ATUALIDADE: O TEATRO MILITANTE ANARQUISTA DOS IMIGRADOS COMO INSPIRAÇÃO PARA O NOSSO TEATRO MILITANTE DE ESQUERDA.....	98
	REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO - A URGÊNCIA DA HISTORIOGRAFIA DO TEATRO NACIONAL CONTRA-HEGEMÔNICO

Certa historiografia do teatro brasileiro, ao observar o século XX, pauta-se principalmente nas experiências do teatro hegemônico. As produções feitas à margem costumam ser tratadas pelos historiadores como experiências muito incipientes, contempladas com poucos registros que, de fato, tenham uma abordagem com certo rigor aprofundado. No geral, sequer existem análises críticas das peças, não se sabe quem integrava os núcleos, não há registro de quem era o público, tampouco um profundo entendimento das ideias que transpassaram as criações.

Mesmo as escolas de teatro – que, teoricamente, seriam o espaços propícios para esta discussão, no concernente a tomada de conhecimento historiográfico, formação do pensamento crítico e compreensão do lugar do teatro no mundo – estão, majoritariamente, mais preocupadas com a formação de mão-de-obra para um mercado fantasmagórico que sequer existe. Ao citarem tais experiências, tratam-nas, comumente, como algo que não é considerado teatro com um “t” maiúsculo, e sim como um tipo de teatro que era somente parte de alguma outra coisa, um instrumento, um chaveiro, um adereço... quando não utilizam a alcunha cínica de “panfletários”.

Isto ocorre, também, pela falta de registro desses acontecimentos, cuja responsabilidade, vale ponderar, não é bem de seus produtores, e sim consequência da perseguição do Estado, da burguesia e da esquerda burocrática aos agentes dessas experiências.

Contudo, este não é o único motivo. É necessário que se repense sempre o que se entende como teatro. Vejamos. Se a compreensão de que o teatro contra-hegemônico produzido por grupos militantes (de esquerda ou não alinhados a hegemonia) não é exatamente teatro porque pertence a alguma luta maior, o que é o teatro hegemônico? É algo isolado e sem ideologia, que não comporta nenhum projeto do capital? Não é instrumento de propagação de valores? Não é também um conjunto de relações que envolve forma de produção, público e peça? Nelson Rodrigues é um autor neutro, que faz obras de arte universais isoladas no espaço e

tempo, que não estão envoltas por um projeto ideológico da direita conservadora, moralista e cristã?

Se o teatro contra-hegemônico pertence a um projeto ideológico, o teatro hegemônico também pertence. A diferença é que, em um mundo capitalista, ele apresenta a versão dos fatos, vestindo a pele de cordeiro da isenção, sendo estudado como algo isolado do seu contexto e dos projetos políticos do Estado e da burguesia nacional. O absurdo de tal malfeito, quando realizado de modo ingênuo, é que ele é tão irracional e frágil que, mesmo se defendermos a falta de importância de estudar o teatro amador porque ele é amador e não profissional, justificando que não faria parte da história do teatro, mas de outras histórias como a história do movimento operário, LGBTQI, feminista, negro, entre outros movimentos, teremos uma discussão completamente deslocada. Uma visão de arte pela arte, ou uma visão de arte como um lugar de uma profissão consolidada e produtiva que não condiz com o que se tem.

Para começar, olhando para a atualidade, o que é um profissional de teatro em um país no qual não existe mercado de teatro? Ou mesmo se defendermos a presença de um mercado de teatro no Brasil (e aqui se fala em termos objetivos, do que produz valor, dinheiro), teremos de concordar que esse não é capaz de empregar a mão-de-obra formada pela quantidade de escolas de artes cênicas que uma cidade como São Paulo oferece.

Portanto, tal mão-de-obra se organizará de outro modo, deixando meio esfumados os termos amador e profissional. Por exemplo, quando falamos em teatros que se sustentam entre editais, ou por uma incipiente bilheteria, estamos tratando de profissionais, em muitos casos, formados, com DRT¹, mas que, no geral, não conseguem viver da sua profissão e acabam realizando outras atividades. Isso é teatro profissional? Isso é amadorismo? Isso é só desemprego de profissionais qualificados? Ou há um estofamento mais profundo? Estaria tal parcela da categoria excluída ou incluída na produção teatral brasileira se tomássemos a profissionalização e a cultura hegemônica como critérios para observar o teatro nacional?

Nesta dissertação, a abordagem de tal problemática é feita lançando também os olhos para parte do teatro operário anarquista da Primeira República, todavia, o

¹ Registro profissional emitido pela Delegacia Regional do Trabalho.

debate posto nos parágrafos anteriores não se resume a esta experiência. Neste contexto, podemos citar outros acontecimentos parcialmente desconsiderados pela historiografia do teatro nacional, entre eles: os Centros Populares de Cultura; o Teatro Experimental do Negro; grupos LGBTQI, como o Teatro Vivencial de Olinda; o Teatro do Oprimido e as festas populares pretas, que nem são consideradas teatro pela hegemonia acadêmica, entre outros. Enfim, uma série de experiências que não condizem com os pilares que sustentam o que é considerado teatro e que, infelizmente, ainda necessitam de uma observação que inclua seus contextos políticos e econômicos, o entendimento de sua importância na gama da luta contra a cultura hegemônica, a compreensão se havia e qual era o programa que pautava seus projetos de mundo. Isso só acontecerá quando pararmos de compreender o teatro como peça de teatro e não como um conjunto de relações. Conscientemente ou não, o teatro sempre está envolvido em algum projeto político.

Nesse sentido, o teatro operário anarquista da Primeira República faz parte de uma luta em processo na cidade de São Paulo que durou quase três décadas e organizou, além de teatro, jornais, sindicatos, greves, festas, conferências, comunidades e escolas. Tal produção faz parte de uma das forças de propagação das ideias, da organização do tempo livre de parte da classe trabalhadora imigrante e da comunhão entre operários e operárias. E o faz com consciência disso! Sem falsas neutralidades. A peça de teatro não é tratada por seus fazedores, neste caso, como algo isolado do seu contexto, mas expandindo para um pensamento tático de um movimento organizado, inserido em um determinado tempo histórico, que sonha, cria perspectivas de futuro e, assim, pensa a cultura continuamente.

O intuito de tentar contribuir minimamente para este debate também origina-se do interesse de que essa experiência traga inspiração para a atualidade. Muitos dos que hoje fazem teatro ainda não assumem a importância de tomar lado na trincheira da luta de classes, e mesmo quando se posicionam, são poucos os que se articulam com algum movimento social ou de militância organizada, buscando contribuir para a construção de uma cultura anticapitalista feita para e por trabalhadoras e trabalhadores. Quando assim o digo, não estou defendendo somente a postura de trefismo dentro desses movimentos, mesmo porque se essa integração é real, ela se transforma organicamente. A realidade é que grande parte dos produtores de teatro ainda reforça um lugar para o teatro que agoniza desde a metade do século passado, um teatro burguês, branco e patriarcal. Ainda somos nostálgicos com

supostas eras de ouro, ainda queremos disputar entre nós um dinheiro do Estado, ou um lugar no circuito tradicional das instituições de cultura frequentadas pela elite cultural.

Tal postura supostamente isenta não é somente responsabilidade dos trabalhadores de teatro, é também fruto de um mundo em que a classe trabalhadora se fragmentou, os movimentos sociais foram aparelhados pelo Estado, sem programa político e perspectiva de futuro. A sobrevivência de proletários da área cultural é cada vez mais penosa, obrigando membros da categoria a se desdobrarem em mil partes para conseguir comer, pagar aluguel, criar filhos e suprir necessidades básicas. Contudo, justamente estas dificuldades deveriam abrir nossos olhos para buscarmos um outro lugar para o teatro, um lugar diferente, para além daqueles que carregam um corpo moribundo, que vive lancinantes espasmos de vida desde a falência do TBC.²

No primeiro capítulo deste trabalho, apresento alguns debates de autores e autoras que estudaram a Primeira República (1889-1930), com foco na temática da imigração, principalmente a italiana e a espanhola. Tratando-se de um teatro que se coloca contrário à cultura e à economia predominantes, estas dúvidas sobre as condições do seu contexto são essenciais para compreendermos as discussões que envolvem sua produção. A discussão partiu da exposição dos debates e não apenas uma descrição do período, com o intuito de apresentar a complexidade dos primeiros anos do século passado e mostrar que mesmo entre os especialistas existem discordâncias. Isso distancia de uma visão plana do assunto e permite alocar a condição deste contingente da classe trabalhadora do início do século, com a consciência de que em tal abordagem não está incluída a mão-de-obra negra, fato que, sem dúvida, fragiliza profundamente a discussão sobre a totalidade da classe trabalhadora na Primeira República.

Ainda neste capítulo, ocorre a exposição de algumas das principais ideias que envolviam o contingente militante emigrado, buscando abordar a questão da moral e da organização do tempo livre como prioridades para o debate. Se esse teatro era feito e assistido por trabalhadores que, muitas vezes, permaneciam doze horas na fábrica, de noite ensaiavam e no fim de semana se apresentavam, o que caracterizava tal dedicação? Qual a visão que as organizações anarquistas

² Teatro Brasileiro de Comédia (inaugurado em 1948 por iniciativa do industrial Franco Zampari).

empreendiam em relação à instrução e à cultura dos companheiros e companheiras?

Dados estes pontos, são abordadas as principais características deste teatro: como, por quem e onde era feito e de que modo uma parcela da burguesia nacional e o Estado contribuíram para o seu apagamento e a sua destruição. Para essa abordagem, contribuem os estudos dos seguintes autores: Luigi Biondi, Angelo Trento, Emilio Franzina, Maria Luiza Tutti Carneiro, Federico Crocci, Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses, Maria Thereza Vargas, Maria Auxiliadora Guzzo Decca, Iná Camargo Costa, Bertolt Brecht, Lauro Escorel, Plínio Augusto Coelho, Cristina da Silva Roquette Lopreato, entre outros.

O segundo capítulo apresenta uma análise crítica da peça **A Bandeira Proletária**, de Marino Spagnolo. Um dos pontos mais intrigantes nos estudos sobre este teatro é que não se encontra quase nenhuma análise morfológica crítica e reflexiva das dramaturgias com foco em uma ou mais peças, com um olhar sobre cada uma das cenas e suas personagens. No geral, os historiadores discorrem sobre o contexto e a organização deste teatro, mas um olhar atento que debata as principais ideias, as contradições da estrutura e do conteúdo, as próprias relações entre obra e tempo histórico, a contribuição e os avanços técnicos para a dramaturgia, um olhar que busque conhecer se existem ou não características que podem ser assimiladas com o agit-prop³, entre outros fatores, tal olhar pouco se encontra nas análises existentes. Sendo assim, o segundo capítulo tenta ser uma plataforma para a observação dessa perspectiva, com a noção de como é difícil enquadrar muitos aspectos destas dramaturgias em teorias já consolidadas da pesquisa em teatro. Para essa abordagem, apoio-me nos escritos de Iná Camargo Costa, Augusto Boal, Anatol Rosenfeld, Maria Thereza Vargas, André Luiz Joanilho, Vera Maria Chalmers, Luiza Faccio, Piotr Kropotkin, Errico Malatesta, Samanta Colhado Mendes, entre outros.

Por fim, na última parte deste trabalho, a partir dos debates desenvolvidos ao longo do texto, tem-se o intuito de provocar uma reflexão sobre a atualidade, retomando e desenvolvendo as questões colocadas nos primeiros parágrafos desta introdução. A tentativa é não tratar a história de modo contemplativo, e sim propositivo, evidenciando a importância de analisarmos as experiências que se

³ Teatro de agitação e propaganda política.

contrariam à lógica hegemônica da produção cultural. Para isso, valho-me, nas considerações finais, de uma entrevista recente feita com o diretor do Engenho Teatral, Luiz Carlos Moreira⁴, além de comentários, que se referem ao teatro de grupo, feitos por outros autores, como o filósofo Paulo Arantes, por exemplo.

Um teatro de trabalhadores e para trabalhadores se faz necessário para a própria continuidade e existência do teatro como uma arte relevante para o pensamento crítico nos nossos tempos. Faz-se necessário para os avanços técnicos, dramaturgicos, de forma e conteúdo das produções teatrais. O circuito hermético do teatro nacional não condiz com os interesses e demandas do maior contingente da população que tem milhões de diferenças entre si⁵, mas tem um fator comum: a única coisa que tem para vender é a sua força de trabalho. Se o trabalho com teatro for de trabalhadores e para trabalhadores, mesmo essas diferenças – que, no geral, estão ligadas não apenas à raça, ao gênero, à orientação sexual, enfim, às somatórias destas condições na pirâmide da opressão–podem ser postas em cena (como já o fazem muitos grupos) e discutidas com suas concordâncias e discordâncias, apontando contradições, com a profundidade necessária para um debate dialético que promova avanços para o pensamento crítico.

Assim, espera-se que o contato com a experiência do teatro anarquista possa ser uma inspiração, alguma agulhada para o entendimento de que uma vez conscientemente imbricado em um projeto que vá além do teatro em si, o esforço é dobrado ou triplicado na dedicação de vida que isso exige de seus fazedores. Contudo, o paradoxo é que esse esforço é minúsculo quando tomamos conhecimento do tamanho da luta que a humanidade vem travando contra a mão invisível do capital.

⁴ Luiz Carlos Moreira, autor, diretor, cenógrafo, iluminador, fundador e membro do Engenho Teatral. Foi professor e crítico de teatro, diretor do Sindicato dos Artistas e Técnicos de São Paulo, membro da Comissão Estadual de Teatro, programou os Teatros Distritais da Prefeitura de São Paulo e atuou em vários movimentos como o Arte Contra a Barbárie, participando da redação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, do Prêmio Teatro Brasileiro, do Fundo Estadual de Arte e Cultura e do Fomento à Periferia, além de ministrar palestras e conferências em todo o Brasil sobre arte/cultura/teatro e políticas públicas.

⁵ Diferenças essas que envolvem além de fatores étnicos, raciais, de gênero e sexualidade, aspectos relacionados à organização do trabalho. Isso porque o padrão de dominação para a manutenção do lucro nas cadeias acumulativas do capital explora trabalhadoras e trabalhadores a partir de contratações precarizadas, que criam diferenças e fragmentam a classe, como por exemplo, contratos zero-hora, intermitentes, RPA'S, entre outros.

CAPÍTULO 1 - CONSIDERAÇÕES SOBRE O OPERARIADO IMIGRANTE DA PRIMEIRA REPÚBLICA (1889-1930) E PARTE DO TEATRO OPERÁRIO ANARQUISTA NA CIDADE DE SÃO PAULO

1.1 APONTAMENTOS SOBRE ALGUNS DEBATES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE O OPERARIADO IMIGRANTE DO FIM DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

A bibliografia que subsidia as fases desenvolvidas nesse capítulo é fruto da produção de diversos debates historiográficos propostos por autores de épocas e correntes ideológicas diferentes. O objetivo não é apenas produzir um texto com caráter informativo, mas também apresentar algumas discussões relativas a acontecimentos daquele período com o intuito de proporcionar ao leitor acesso a certas apreensões críticas desenvolvidas por estes autores. Dessa maneira, busca-se expor uma breve revisão de algumas análises que mostram a complexidade do período tratado, criando uma base de sustentação para as mediações produzidas ao longo da dissertação.

1.1.2 Aportam trabalhadores

A era moderna trouxe a glorificação teórica do trabalho e resultou na transformação efetiva de toda a sociedade em uma sociedade do trabalho.⁶

Um imigrante é essencialmente uma força de trabalho [...]; foi o trabalho que fez nascer o imigrante, que o fez existir, que condiciona toda a existência do imigrante; ser trabalhador e imigrante [é] quase um pleonasmo.⁷

São Paulo inicia sua urbanização entre 1890 e 1900⁸, dando continuidade a essas transformações no decorrer das décadas seguintes. Isto se dá como consequência do fato de os primeiros anos do século XX representarem o emergir de uma burguesia industrial em um país predominantemente agrário. Dada a demanda por força de trabalho, as classes dominantes brasileiras almejam uma

⁶ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1989, p.12 apud CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009. p. 42.

⁷ SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 54-55 apud CÁNOVAS, op. cit., p. 43.

⁸ Apud ESCOREL FILHO, Lauro. **Libertários** (filme). São Paulo: Dinafilme, 1976.

política de embranquecimento pós-abolição justificada a partir da visão racista de ausência de mão-de-obra qualificada⁹, apelando para o surgimento de um proletariado composto por imigrantes, na maior parte, italianos, trasladados a partir da forçosa ideia de viverem em melhores condições àquelas que viviam em seus países de origem.

Luigi Biondi afirma que o Brasil foi a terceira meta de imigração na América entre o fim do século XIX e a Primeira Guerra Mundial. Segundo algumas hipóteses, entre 1886 e 1916, a comunidade italiana em São Paulo oscilou entre 13% e 37%, chegando a quase 50%, (compreendendo que aqui não se considera somente os italianos nativos, mas também sua prole). Os bairros operários eram compostos por cerca de 60% a 90% de indivíduos italianos, porcentagem que equivale também à mão-de-obra da indústria neste período.¹⁰

Há um exemplo válido para termos noção da presença imigrante na cidade de São Paulo por meio da tabela exposta por Marília Dalva Klaumann Cánovas.¹¹ A tabela é de 1893, quando foi feito um primeiro censo da estrutura ocupacional de São Paulo. Nessa tabela, demonstra-se que 68% das trabalhadoras e dos trabalhadores são estrangeiros e 32% nativos brasileiros, o que traz luz à ocupação corpulenta dos imigrantes em diversos setores da produção em fins do século XIX.

Os índices aumentam.¹² Em 1886, a cidade tinha o contingente de 47697 indivíduos, dos quais 11939 eram imigrantes. Os italianos representavam 47,9%, os portugueses, 29,3%, os alemães, 9,9%, e os espanhóis, 3,2%¹³, sendo que, no decorrer do ano seguinte, esses números aumentariam devido a uma das ações que mais contribuiria para o adensamento populacional na cidade: a política de concessão de subsídios, ação realizada pelo ministro da agricultura, conselheiro Antonio Prado, a partir de 1887.

⁹ BIONDI, L. "Imigração italiana e movimento operário em São Paulo: um balanço historiográfico". In: CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, F. & FRANZINA, E. (Orgs.) **História do trabalho e histórias da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2010. p. 25.

¹⁰ Ibid., p. 23-26.

¹¹ Op. cit., p. 96.

¹² "[...] foram investidas grandes somas para garantir a vinda das famílias imigrantes. Essa política, responsável pelo ingresso de um largo contingente de imigrantes, será responsável, no período de 1887 a 1900, pelo ingresso, para o conjunto do Estado de São Paulo, de 564.800 italianos, que representam 62% do total de ingressantes. Observa-se, em decorrência, um movimento crescente no ingresso também dos espanhóis, que apresentarão então, nesse período inicial da concessão, até 1900, a cifra de 10,3% (9377 pessoas) da soma emigrada, então totalizando 909417 indivíduos." CÁNOVAS, op. cit., p. 85.

¹³ Ibid., p. 84-85.

O financiamento das passagens dos imigrantes, principalmente, italianos¹⁴ pelo Estado, que, entre 1881 e 1917, absorveu cerca de 140 mil contos do Tesouro Nacional e setenta mil contos da Província/Estado de São Paulo¹⁵, foi paralelamente acompanhada por propagandas em que apareciam conteúdos prometendo que os trabalhadores melhorariam suas condições de vida, em uma suposta Itália sul-americana, convertendo-se, assim, em uma soma oportuna para as intenções dos latifundiários se valerem de mão-de-obra estrangeira no Brasil, tendo como consequência uma considerável transformação em relação à densidade populacional de São Paulo.

As mudanças na estrutura étnica de São Paulo não se encerram nesta década. Em 1890, a porcentagem de imigrantes passa de 22,1%, sendo que, nos primeiros anos seguintes, os estrangeiros alcançariam um contingente de 63,5% da população da cidade. Por exemplo, se, em 1890, a cidade concentrou 5% da população do Estado, em 1900, os dados indicam que a população de São Paulo teria alcançado 10,5% do seu contingente populacional.

Em outros termos, um salto de 269%, passando 64934 (em 1890) para 239820 habitantes em 1900, os italianos sozinhos perfaziam um total de 75 mil pessoas, representando então, 31% do total da população estimado para a cidade pelo Recenseamento geral de 1900.¹⁶

Ou seja, no que concerne à cultura, à produção e à política do território aportado, a presença massiva dos estrangeiros não passava despercebida.

Considerando tais exemplos numéricos, que evidenciam o contingente de imigrantes na cidade de São Paulo e elucidam sua participação nas transformações da cidade, convém dizer que, talvez, o que mais nos interessa neste sub-capítulo é debater sobre a contribuição de tais trabalhadores para os setores produtivos:

[...] É da análise objetiva de algumas categorias, contudo (já que foram tabulados índices globais para todo o Estado de São Paulo), que reside a possibilidade da inferência da importância relativa do imigrante na capital. Trabalhando com as categorias 'atividades não-agrícolas', 'indústria' e 'comércio', claramente identificadas com a

¹⁴ Em relação às mudanças nos subsídios das passagens, afirma Cânovas: "Com efeito, se no período de 1888 a 1890 (em plena crise do café) apenas 63% vieram com o subsídio da passagem, no decênio seguinte, 1890-1900, 80% de um total de 720 mil ingressantes foram subvencionados." Ibid., p. 85.

¹⁵ **Boletim da Diretoria de Terras, Colonização e Imigração, D.C.T.I.** São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, ano I, n. I, out. 1937, p. 6-7 e 27-28 apud CÂNOVAS, op. cit., p. 85.

¹⁶ Ibid., p. 86-87.

cidade de São Paulo, então o centro de maior crescimento desses setores, os autores afirmam que, para o período de 1872-1900, o de maior afluxo da imigração italiana - lembremos que o italiano detinha sozinho, na virada dos novecentos, 35% do total da população da cidade -, a porcentagem dos estrangeiros nas 'atividades não-agrícolas' cresceu de 8% para 47%; na 'indústria', de 11% para 57% e no 'comércio', de 21% para 50% [...].¹⁷

Acompanhando o raciocínio de Thomas W. Merrick e Douglas Graham, Cánovas afirma que, nas primeiras décadas do século XX, "ou esses números prevalecem os mesmos ou registra-se um declínio, marcadamente acentuado no setor da indústria." Salienta que as hipóteses que podemos elaborar sobre esse fato se dão pela consideração de que, no período entre 1872 e 1900, havia uma profusão de oportunidades de trabalho que foram ocupadas pela mão-de-obra estrangeira, além disso, uma série de crises ocorridas na economia cafeeira na primeira década do século XX promoveu um "rebaixamento nos salários e a restrição da possibilidade de plantação nas culturas intercalares de subsistência para o colono, razão da aceleração da rotatividade de mão-de-obra e, até certo ponto, do abandono das fazendas."¹⁸

Dadas essas crises, há uma resultante superlotação da cidade proveniente das necessidades urgentes do povo imigrante que passava por maus bocados nas regiões rurais e buscava ingressar em um mercado que não possuía condições de suportar a grande quantidade de gente. A superlotação teve como efeito a precarização e o desemprego, aumentando o percentual de trabalhadores em cargos informais e temporários, fazendo com que muitos desses imigrantes seguissem cosendo a cidade em suas margens, vivendo de *bicos* e trabalhos precarizados.¹⁹

Nesta toada, a cidade vai se urbanizando e se tornando cosmopolita, sob a condição de carregar, em sua diversidade, as experiências e as práticas de

¹⁷ Os autores aos quais Cánovas se refere são Thomas W. Merrick e Douglas Graham, no livro: **Produção e desenvolvimento econômico no Brasil**, 1981, em particular, o capítulo 3. Ao se referir ao impacto provocado pela mão-de-obra estrangeira, a autora afirma que "Na cidade de São Paulo [...] a taxa de crescimento do emprego industrial masculino era maior do que a taxa de crescimento da própria cidade, que já não era desprezível (8.7 contra 6,3%). No conjunto do período analisado (1872-1920), para ilustrar, o crescimento da oferta de mão-de-obra estrangeira em São Paulo superou o local (a nacional) em todos os setores, de duas a quatro vezes, dependendo do setor em questão. É provável [...] que se houvesse dados sobre os filhos dos imigrantes aqui nascidos, para 1900 e 1920, o impacto sobre a população e a força de trabalho fosse ainda maior no segundo Recenseamento, o de 1920, que poderia conter índices continuados da imigração e outros relativos aos filhos dos imigrantes da primeira geração". Ibid., p. 89-90.

¹⁸ Ibid., p. 90-91.

¹⁹ Ibid., p. 91-92.

indivíduos de trinta e três nacionalidades distintas, segundo o Recenseamento Geral de 1920.²⁰ Marginalizados pelo Estado, serventes dos patrões, buscando encontrar-se em meio à cidade que almejava o futuro e se consolidava moderna sob a velocidade imposta pelas expectativas de lucro.

1.1.3 Duas narrativas à direita e uma terceira à esquerda

Em reação à marginalização da mão-de-obra imigrante do final do século XIX e início do século XX, diversos grupos sociais insurgiram buscando lutar por melhores condições de vida.

Luigi Biondi discorre sobre a temática da imigração e expõe duas teses predominantes, que ganharam repercussão, relacionadas à vinda dos imigrantes para o Brasil.²¹

A primeira se objetiva sob o viés de uma ótica que ameniza tal fenômeno vislumbrando o traslado dos imigrantes como algo apático, sem levar em conta as conturbações que envolvem este acontecimento, pretendendo enaltecer indivíduos “livres empreendedores de sucesso (alguns capitães da indústria).” A segunda, com perfil oposto, trata a imigração como algo desequilibrado, debruçando o olhar sobre a questão agrícola, em que um contingente mínimo de sujeitos – os que conseguiram se tornar proprietários ou artesãos industriais, ou os que alcançaram o lugar de colonos de fazendas –, salvou-se. O restante teria voltado para a Itália ou se perdido na miséria.²²

Ambas as interpretações, conforme o autor, não levam em consideração a presença massiva de muitos grupos sociais importantes para a urbanização do país, menosprezando os sindicatos e toda uma cultura de classe presente na Primeira República. Nessa perspectiva, a participação imigrante, sobretudo a italiana, nos primeiros caminhos tomados pela esquerda no Brasil, foi decisiva, desenvolvendo propagandas, denúncias e reflexões que balizaram grande parte do teatro e da imprensa operária nos primeiros anos do século passado. Toda essa cultura política

²⁰ Ibid., p. 94.

²¹ Neste caso, o autor está partindo da imigração italiana especificamente, contudo, podemos nos perguntar: seria possível pensar essa visão para além desta nacionalidade? BIONDI, op. cit.

²² Ibid., p. 24.

se apresenta, pois, como necessária para que outros autores se debrucem sobre a complexidade do período histórico aqui tratado.

A vida de muitos trabalhadores, que, como vimos, eram de nações distintas (trinta e três nações, segundo o Recenseamento Geral de 1920), era pautada, além do trabalho na fábrica, por *bicos* e trabalhos temporários²³, o que leva a supor a existência de uma classe trabalhadora fragmentada. Contudo, a solidariedade de classe e a consciência de uma cultura política indicam possíveis teses e antíteses entre pensamento e práticas. Ou seja, apesar da vida de *bicos* e da multiplicidade étnica²⁴, há um caminho oferecido pela solidariedade, que, diferentemente da fragmentação, sugere avanços em direção à superação das diferenças étnicas do operariado imigrante.²⁵

Obviamente, uma terceira narrativa que considera a participação das lutas sindicais na construção de um Brasil urbano e não participa da memória nacional, diferente das outras duas primeiras apontadas por Biondi. Isso ocorre por aspiração ideológica dos interesses hegemônicos.²⁶ Sendo a ordem dominante responsável pela constituição dos fatos que compõem certa narrativa nacional hegemônica, as organizações de classe do período (localizadas no nascimento da esquerda brasileira) não são tratadas com seu devido peso.²⁷

²³ CÁNOVAS, op. cit., p. 91-92.

²⁴ Faço este apontamento com plena consciência de que havia uma grande fragmentação da classe trabalhadora por conta da identidade étnica imigrante. Contudo, a importância desta reflexão não está em romantizar o operariado da Primeira República, mas sim complexificar o debate por meio do entendimento de que, em meio a essa colcha de retalhos, existia uma costura antagônica cosida com a linha da solidariedade de classe.

²⁵ FRANZINA, E. "Festas proletárias, Imigração Italiana e Movimento Operário na Argentina e Brasil entre os Séculos XIX e XX". In: CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, F. & FRANZINA, E. (Orgs) **História do trabalho e histórias da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2010. p. 215.

²⁶ Como escreveu o professor Ulpiano Bezerra de Meneses: "[...] a memória nacional acaba buscando, em muitos momentos, o escamoteamento ou a sublimação de fatos. É da ordem da ideologia. Por isso o Estado, ou a ordem dominante, costumam ser os responsáveis pela sua constituição e circulação". MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais". In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1992. p. 15.

²⁷ Apud ALVES, Giovanni. "Sindicalismo e Utopia Social no Brasil do século XX: breves considerações sobre anarquistas, comunistas e novos sindicalistas". In: MAZZEO, Antonio Carlos e LAGO, Maria Izabel (Org.). **Corações vermelhos: os comunistas Brasileiros no século XX**. São Paulo: Cortez. 2003. p. 24.

1.1.4 Contradições sobre a ideia de identidade étnica

É comum a visão mítica de que haveria, acima de tudo, principalmente no caso dos italianos, uma identidade étnica que fosse capaz de ultrapassar a luta de classes e construir quase que espontaneamente essa Itália sul-americana.

Não se pretende afirmar que não há de fato uma solidariedade étnica que percorre as nações imigradas, contudo, vale a pena nos debruçarmos sobre as reflexões de Michael Hall, em seu artigo, "Entre a etnicidade e a classe em São Paulo", em que o autor demonstra, a partir de documentações da imprensa, controvérsias relacionadas à fidelidade de classe e aos sentimentos étnicos:

Embora não faltassem esforços para exaltar sentimentos nacionalistas entre esses imigrantes, os trabalhadores encontram poucas indicações de solidariedade étnica da parte de seus empregadores da mesma nacionalidade. Il Falegname lembrou aos seus leitores que os italianos donos de fábricas em São Paulo empregavam sem escrúpulos trabalhadores portugueses ou mulatos quando fossem mais baratos. Os anarquistas de La Barricata, ao descrever as sinistras condições que prevaleciam nas fábricas de São Paulo, insistiram em lembrar que 'muitos destes esgástulos são propriedade de italianos. Como são italianos suas vítimas'. Magrini observou que 'a cidade não é dividida por nacionalidades, mas por classes: os italianos ricos se sentem muito mais perto dos ricos portugueses, brasileiros ou espanhóis do que dos italianos pobres', e considerou o tratamento que dispensavam aos seus trabalhadores italianos como frequentemente pior do que aquele dispensado por seus colegas brasileiros.²⁸

Por outro lado, um exemplo interessante a ser observado, no intuito de problematizar a discussão, é o caso do imigrante espanhol.

No período compreendido entre 1912 e 1922²⁹, ocorre o nascimento de uma série de associações³⁰ de apoio mútuo, criadas sob um desejo cívico de solidariedade, para suprir as condições básicas que o Estado não supria. No geral, essas associações carregavam um perfil assistencialista³¹, porém, mesmo pautadas

²⁸ HALL, Michael M. "Entre a etnicidade e a classe em São Paulo". In: CARNEIRO, M., CROCI, F. e FRANZINA, E. **História do trabalho e histórias de imigração**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010, p. 51.

²⁹ Isso também ocorre no caso dos italianos.

³⁰ CÂNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009. p. 351-357.

³¹ É interessante observar seus principais objetivos, conforme Cánovas: "- Prestar auxílio aos doentes 56,9%; Fazer o funeral dos sócios 51,6%; Fornecimento de tratamento médico 42,7%; Fornecer medicamentos 32,5%. O elemento principal é a saúde para o sujeito se manter ativo e produtivo." Ibid., p. 358-359.

quase somente na caridade e em questões mais vinculadas à saúde, muitos dos indivíduos dessas agremiações eram militantes anarquistas e socialistas, *a priori*, imbuídos de ideais revolucionários. Complexificando ainda mais, por conta da penúria presente naquele início de século, muitas vezes, as associações contavam com o apoio de espanhóis mais ricos, ou seja, esses espaços eram também uma espécie de ímã agregador de diferentes agrupamentos que compunham essa nacionalidade³², obviamente, repletos de conflitos.

Sendo assim, em diversos momentos, as agremiações e suas respectivas atividades acabaram servindo como fator identitário ou até como prática forçosa à elevação de um laço étnico. O contrário também ocorreu: a negação do laço étnico em prol da afirmação do laço de classe, o que revela a dificuldade de fazermos afirmações que tratam aquele período de maneira nítida.

1.1.5 Principais ideias presentes: espontaneísmo ou organização?

Por consequência da marginalização dos operários imigrantes da Primeira República, ocorreu a criação de territórios na cidade onde eles poderiam, mesmo sem a oficialização dessas práticas, em um primeiro momento, expressarem-se a partir destes dos campos: artístico e político.³³

Em relação a certa cultura política, acredita-se que agrupamentos do contingente operário daquele período eram compostos por militantes que haviam sido formados em países da Europa por correntes ideológicas diversas. Alguns já experientes, forjados pela vivência dentro das lutas, outros, jovens enviados por suas organizações, vistos como promissores.³⁴

³² Cánovas discorre, a partir da tese de Alejandro Fernández, que os espanhóis aportados, em geral, não conheciam as práticas associativas: “[...] Para eles, as sociedades de base étnica, imbuídas de algum auxílio social aos menos favorecidos, procuravam imprimir nos emigrados uma consciência de pertencimento étnico por meio do processo de construção cultural da etnicidade, o que se dará prioritariamente na conjuntura das emigrações em massa.” “A construção da etnicidade”, acrescenta, “não se constitui um processo linear e permanente, já que dependeu da importância que foi assumindo a colônia espanhola em cada um dos países, também dependeu do tipo de relações mantidas com as classes dirigentes dos mesmos e da consideração de que foi o objeto espanhol no imaginário coletivo, aspecto esse que ganhou importância.” *Ibid.*, p, 360.

³³ VARGAS, Maria Thereza (Coord.). **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 13.

³⁴ Apud TRENTO, Angelo. “Organização Operária e Organização do Tempo Livre entre os Imigrantes Italianos em São Paulo (1889-1945)”. In: CARNEIRO, Maria Luiza, CROCI, Federico e FRANZINA,

No que tange às ideias que circulam pela espinha dorsal desta militância, diversas polêmicas estão presentes. Autores de linha marxista costumam abordar o viés espontaneísta das lutas ou sustentam que não havia organização de classe consolidada. E outros, de linha mais anarquista, defendem a ideia de que a organização de classe existia, porém, sua predominância não se pautava nos moldes socialistas. O intuito, aqui, é abordarmos algumas dessas visões a fim de esbarrarmos em suas problemáticas, inserindo-as no debate que perpassa esta dissertação.

Segundo Trento³⁵, no âmbito das lutas políticas brasileiras, os italianos foram lideranças durante quase três décadas³⁶, sob influência de três principais heranças políticas: anarquismo, socialismo e sindicalismo de matriz soreilliana.³⁷

Até o fim do século XIX, majoritariamente, esses militantes estavam ligados às teorias libertárias, todavia, na sequência, uma boa quantidade de socialistas aportou no país, o que torna difícil a compreensão das diferenças entre o anarco-sindicalismo e o sindicalismo de matriz soreilliana apenas pela natureza de suas reivindicações, muito próximas que estão às necessidades e aspirações gerais dos

Emilio (Orgs.). **História do trabalho e histórias da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Edusp. 2010. p. 238.

³⁵ TRENTO, op. cit.

³⁶ Interessante mencionar que, mesmo antes das últimas décadas do século XIX, manifestações consideradas influenciadas por ideais anarquistas já haviam ocorrido no Brasil. Sobre isso, escreve Samis: “Em 1848, na esteira dos movimentos europeus que no seu conjunto ficaram conhecidos como ‘A primavera dos povos’, estourou em Pernambuco a Insurreição Praiera. Embora com algum conteúdo liberal, o levante, protagonizado pelo Partido da Praia trazia em seu conteúdo doutrinário certa influência dos escritos de Proudhon, Cabet, Fourier e Saint-Simón. A ala mais radical dos insurretos, que contava com o intelectual Borges da Fonseca chegava mesmo a afirmar: ‘assim que não temos partidos, estão eles para nós acabados; hoje só há liberdade e regeneração, ou escravidão e aniquilamento; venham todos a nós, que os receberemos como irmãos’. Também na revista O Progresso, que circulou em Pernambuco entre 1846 e 1848, essas ideias eram defendidas com ênfase nas questões relativas à liberdade.” SAMIS, Alexandre. In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad.). **História do Anarquismo**. São Paulo: Intermezzo Editorial. 2016. p. 172.

³⁷ A título de complementação, vale transcrever o que André Luiz Joaquinho diz sobre as correntes anarquistas: “[...] o anarquismo no Brasil é urbano, dividindo-se em três grandes correntes [...]: o anarco-individualismo, o anarco-coletivismo e o anarco-sindicalismo. Apesar das diferenças entre elas, havia pontos convergentes que favoreciam um profícuo debate, celebrado como salutar e como possibilidade de entendimento entre os defensores de cada uma das correntes. O anarco-individualismo possui um ideal universalista: todo e qualquer indivíduo pode se tornar um ácrata, desde que haja vontade interior. Logo não há nenhum tipo especial de revolucionário, pois todos podem sê-lo. O anarco-coletivismo, também universalista, pressupõe que os explorados, de uma maneira geral, são os que levarão adiante os ideais anarquistas, o que exclui os poderosos do seu projeto. Também é dele o ideal de uma sociedade organizada sob a dimensão de pequenos produtores, formando associações parecidas com as guildas medievais. Já o anarco-sindicalismo rompe em parte com o universalismo das outras correntes para se situar numa posição classista: a classe operária é quem realizará a revolução que dará um ponto final ao Estado e à exploração do homem pelo homem.” JOANILHO, André Luiz. “Pefiguração do novo”. In: **Cadernos AEL: Operários e anarquistas fazendo teatro**. Campinas: Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth - IFCH/UNICAMP), n. 01, 1992, p. 100.

imigrados. Tais aspirações podem ser resumidas em salários mais altos e melhores condições de trabalho.³⁸

De qualquer modo, a cultura política da Primeira República é sempre lembrada como uma experiência em que as teses anarquistas prevaleciam sobre as outras. No entanto, como escreve Biondi, em seu balanço historiográfico, alguns pesquisadores como Hall, Garcia e Pinheiro alertam que a existência de tais vertentes políticas não deve servir de cortina de fumaça para a deficiência e a desorganização, pois, mesmo que em alguns casos se avançasse sobre o fronte – nos momentos mais duros de conflito –, dado o espontaneísmo, não se estabelecia direção nem real unidade.³⁹

Sob esse viés, ao observarmos as pautas das greves do fim do século XIX e início do século XX, é possível perceber que em sua maior parte elas se limitam a assuntos da ordem do dia, o que pode servir como justificativa para o entendimento hegemônico acerca do caráter desta luta política⁴⁰, como é o caso dos apontamentos feitos por Trento e os de Luigi Biondi em referência às teses colocadas por Hall, Garcia e Pinheiro. As greves reivindicam melhores condições de vida “que podiam ser” sinteticamente resumidas em salários mais altos e melhores condições de trabalho.⁴¹ Tomemos como exemplo as pautas da greve de 1917:

Proibição do trabalho para menores de 14 anos, aumento salarial de 35%, jornada de trabalho de oito horas, liberação de grevistas presos, abolição do trabalho noturno para mulheres e crianças, respeito ao direito de associação, permanência no emprego dos grevistas presos, garantia de trabalho permanente e acréscimo de 50% nas horas extras.⁴²

³⁸ Ibid., p. 236-237.

³⁹ Ibid., p. 32.

⁴⁰ Por exemplo, no que se refere ao anarco-sindicalismo, Giovanni Alves alerta que apesar dessa corrente ideológica ser responsável pela agitação da maior onda grevista brasileira, entre 1917 e 1920, ela possuía seus limites. Limites caracterizados principalmente pelo espontaneísmo: “[...] Negavam a necessidade de o proletariado se organizar em um partido revolucionário e travar a luta de classe no campo da política. Questões estratégicas, como a luta pelas liberdades democráticas (eleições livres, voto secreto, direito de voto para as mulheres, analfabetos e imigrantes), pela reforma agrária e defesa das bandeiras antiimperialistas, passam ao largo das reivindicações anarquistas [...]” ALVES, Giovanni. “Sindicalismo e Utopia Social no Brasil do século XX: breves considerações sobre anarquistas, comunistas e novos sindicalistas”. In: MAZZEO, Antonio Carlos e LAGOA, Maria Izabel (Org.), **Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX**. São Paulo: Cortez. 2003. p. 26.

⁴¹ TRENTO, op. cit., p. 237.

⁴² Apud SCOREL FILHO, Lauro. **Libertários** (filme). São Paulo: Dinafilme, 1976.

Embora uma greve possa servir para a formação de quadros ou como agitação para aumentar o número de paralisações e propor encaminhamentos que possam vislumbrar mudanças mais estruturais, seu principal papel, recorrentemente, volta-se à resolução de questões de ordem emergencial.

Em contraposição aos que defendem um caráter desarticulado da luta política deste período, outros autores irão contrariar a ótica de que os operários atuavam de forma espontaneísta, reivindicando a presença dos grupos de teatro, dos clubes, dos jornais e sindicatos como exemplos que mostram articulações que, mesmo não estando vinculadas a um único partido que dirigisse as ações dos militantes, ainda assim se consolidaram como uma forma de organização e de identidade de classe.⁴³

Cristina da Silva Roquette Lopreato apresenta a contradição de que muitos dos autores que encaram a Greve Geral de 1917 como um sintoma espontaneísta carregam tal concepção com base nas condições da vida operária daquele contexto.⁴⁴ Sendo assim, a autora apresenta a seguinte questão:

Análises como essa me levaram à seguinte pergunta: Por que em outros momentos da história brasileira, crises como estas também ocorreram e não resultaram num movimento de tamanha envergadura? Um segundo questionamento que me levou a debruçar sobre o tema da greve geral de 1917 foi a afirmação do historiador Boris Fausto de que ‘não há motivos para rever o fundo desta qualificação’, isto é, de que se trata de um movimento espontâneo, ou seja, uma atitude irrefletida, que se faz sem intervenção da vontade.⁴⁵

A autora defende que a Greve Geral de 1917 é um sintoma do ideal libertário que vai se constituindo de modo contínuo no decorrer de duas décadas. Apresenta dados que mostram a presença de táticas comuns estabelecidas pelos anarquistas,

⁴³ STRONGREN, Fernando Figueiredo. “O movimento operário e a greve geral nas páginas da plebe”. Rio Grande do Sul: Alcar, **10º Encontro Nacional de História da Mídia - UFRGS**. 2015, p. 2.

⁴⁴ “Além da carestia de vida, o desemprego estava em alta o que agudizou as já precárias condições de trabalho. O tratamento dispensado ao trabalhador fabril era aviltante. Na época, não existiam leis trabalhistas e as condições de instalação e funcionamento das fábricas eram regulamentadas pelo serviço sanitário de São Paulo, (Lei de Nov. 1911), mas não eram obedecidas pelos industriais. Diante da crise do trabalho, homens adultos eram dispensados e mulheres e crianças eram contratadas para substituir a mão de obra masculina. Pagava-se bem menos às mulheres e menos ainda às crianças que, muitas vezes, nem recebiam salário. Acidentes de trabalho eram constantes no dia a dia do trabalhador fabril e muitas crianças eram mutiladas quando não perdiam a vida”. LOPREATO Cristina da Silva Roquette. “O Legado da Greve Geral Anarquista de 1917. In: DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.) **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017. p 23-24.

(É importante mencionar que a autora aponta, em seu artigo, que se refere aos escritos que teve acesso até 1996, ano em que publicou seu trabalho).

⁴⁵ Ibid., p 24.

como por exemplo, o de que a estratégia de ação direta foi tomada como pauta dos militantes em 1906⁴⁶, no Primeiro Congresso Operário Brasileiro, o que teria determinado diversas ações realizadas por eles.

Vale acrescentar, a fim de apresentar justificativas para a tese de que os anarquistas não flanavam à toa pelas lutas da esquerda, que no que se refere às suas ações políticas, as suas práticas não se evidenciam isoladas no tempo e sem hereditariedade. Práticas de ação direta como greves, ilegalidade, reapropriação individual, atentados e propaganda são táticas comuns desde o fim do século XIX⁴⁷ que, se compreendidas em sua continuidade, colocam a ideia de espontaneidade em contradição, ou, pelo menos, colocam em questão o que seria espontaneidade. Outro exemplo que contradiz a ideia de que a greve foi um fruto espontaneísta é a fundação de núcleos organizativos com características semelhantes, por exemplo, o Comitê de Defesa Proletária, que acoplou ligas de bairro que chegaram a funcionar como seus subcomitês.⁴⁸

De acordo com Lopreato, esses militantes anarquistas já haviam consolidado a importância de sua presença em várias situações, tais como: “1907 pela conquista da jornada de oito horas, greve de 1912 contra a carestia de vida e por melhores condições de trabalho, enfim... em várias outras agitações”.⁴⁹ Por isso, mas não só, a autora defende que a greve geral de 1917 foi elaborada e discutida, pois é resultado de um processo de muitos anos de agitação e ação direta que observou a crise capitalista como um momento oportuno para aproximar outros trabalhadores que não necessariamente compartilhavam dos mesmos ideais libertários:

No ano de 1917 os libertários se aproximaram, se aproveitaram da situação de crise e incitaram os trabalhadores a agir por conta própria. Procuraram colocar em prática o axioma da internacional: “a emancipação dos trabalhadores há de ser obra dos próprios trabalhadores”.⁵⁰

⁴⁶ Ibid., p. 25-26.

⁴⁷ No livro organizado por Plínio Augusto Coelho, mais precisamente no capítulo “Dos atentados ao sindicalismo revolucionário: No tempo dos Atos”, há uma discussão mais aprofundada sobre o assunto. COELHO, op. cit., p. 55.

⁴⁸ LOPREATO Cristina da Silva Roquette. “O Legado da Greve Geral Anarquista de 1917. In. DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.). **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas.** São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017, p. 27.

⁴⁹ Ibid., p. 25.

⁵⁰ Ao que parece, a autora se refere ao hino da Internacional, composto em 1871 por Eugene Pottier, membro da Comuna de Paris. O hino tem como postulado a emancipação dos trabalhadores feita pelos próprios trabalhadores, este conteúdo fica mais explícito na sua segunda estrofe. LOPREATTO, op. cit., p. 30.

Esta corrente política é muitas vezes criticada de um modo preconceituoso por olhos que se restringem a observar somente as práticas de ação direta, relacionando-a à desordem de uma militância sem programa político, como se no frígir dos ovos fossem apenas táticas de uma estratégia maior. Por isso, vale adentrarmos em alguns exemplos de capacidade organizacional dos trabalhadores anarquistas e de disputas de pensamento entre eles e seus contemporâneos.

Um aspecto reivindicatório é o ideal de federação. São muitos os artigos que trazem à tona essa forma de organização política muito endossada por Proudhon.⁵¹ Para Coelho, há no federalismo político uma forma de descentralização a partir do momento em que as forças institucionais do Estado são eliminadas e os grupos locais são fortalecidos.⁵²

Em 1922, ano da peça de teatro que será analisada no segundo capítulo deste trabalho, ano muito conturbado na cidade de São Paulo, em que ocorre, no dia 25 de março, a fundação do PCB (Partido Comunista Brasileiro), e, anteriormente, em fevereiro, a realização da semana de Arte Moderna, um grupo de anarquistas chamados Jovens do Futuro, vinculados ao órgão dos empregados em cafés de São Paulo, publica, em seu jornal **A Voz da União**, um artigo discorrendo sobre a fundação de sua federação.⁵³

Em S. Paulo estamos em véspera de fundar nossa federação, representante viva do proletariado organizado e, cabe a nós, apesar dos syndicalistas (sic) melhoristas, dictadores (sic), políticos e apolíticos, assentar, como forma da mesma, as bases de uma federação amplamente libertária.

Alguém objectou-nos (sic) que, caso esse passo seja dado, a divisão será um facto (sic). Isto não terá nem importância mediocre. Nós não

⁵¹ Plínio Augusto Coelho dirá as seguintes palavras sobre Pierre Joseph Proudhon (15 de janeiro de 1809 - 19 de janeiro de 1865): “Todos os teóricos libertários não cessaram de reivindicar Proudhon como seu inspirador, de ver nele o verdadeiro pai da Anarquia. ‘Mas’, observa Jean Maitron, ‘a riqueza, a complexidade e, inclusive, as contradições de seu pensamento são tais que os grupos mais diversos apelaram ao seu patronato. Independentemente dos anarquistas, alguns monarquistas, sindicalistas puderam reivindicar (com ou sem razão) Proudhon’. Embora evocando a vida de Proudhon, é importante apreender muito bem a originalidade da doutrina proudhoniana, perceber em que sentido esse pensamento foi a primeira expressão da doutrina anarquista”. COELHO, op. cit., p. 22.

⁵² Citando Proudhon, o autor escreve: “Quem diz liberdade, diz federação, ou não diz nada. Quem diz república, diz federação, ou não diz nada. Quem diz socialismo, diz federação, ou ainda não diz nada”. Ibid., p 26.

⁵³ A escolha em relação às transcrições de textos de fontes primárias foi a de mantê-los na ortografia em que foram escritos, inserindo entre parênteses a expressão *sic* para sinalizar palavras escritas de formas que não correspondem à morfologia atual da língua portuguesa.

desejamos unificação ou centralização de energias; nós desejamos concentração de forças para elevá-las a uma alta potência.⁵⁴

Pelo cunho dos debates presentes no período e por outras publicações do mesmo ano, é possível supor que esse endossamento do ideal federativo tenha muito a ver com uma resposta à formação do PCB, pois nos mesmos jornais estão presentes textos e matérias que buscam apresentar as bases desses ideais anarquistas.⁵⁵

Há também artigos que explicam o porquê dos anarquistas criticarem Karl Marx, a ditadura do proletariado e a união dentro de um partido que dirige a massa, por exemplo, o jornal **A Voz da União**⁵⁶, cujo número 6 apresenta um artigo de Arsenio Palácios⁵⁷ sobre centralismo e federação.

⁵⁴ Apud **A Voz da União**. São Paulo: Orgam dos Empregados em Café de São Paulo, Editado pelo Grupo Jovens do Futuro, 1922, ano I, n. 3.

⁵⁵ Um exemplo interessante relacionado ao rigor organizacional e ao ideal de federação é a pauta do primeiro congresso da seção espanhola da primeira internacional, de 19 de junho de 1870, em Barcelona, que contou com 40.000 trabalhadores:

“- Em cada localidade organizar-se-ão em seções especializadas os trabalhadores de cada ofício; constituir-se-á, além disso, a seção de conjunto que compreenderá todos os trabalhadores pertencentes a ofícios que ainda não tenham constituído seção especial: será a seção dos ofícios vários.

- Todas as seções de ofício de uma mesma localidade se federarão e organizarão uma cooperação solidária aplicada também às questões de apoio mútuo, de instrução etc. que apresentam um grande interesse para os trabalhadores.

- As seções de um mesmo ofício pertencendo a diferentes localidades federar-se-ão para constituir a resistência e a solidariedade em sua profissão.

- As federações locais se federarão para constituir a Federação regional espanhola que será representada por um Conselho federal eleito pelos congressos.

- Todas as seções de ofícios, as federações locais, as federação de ofícios, bem como a Federação regional, serão regidas segundo seus regulamentos próprios, elaborados por seus congressos.

- Todos os trabalhadores representados pelos congressos operários decidirão, por intermédio de seus delegados, quantos aos modos de ação e de desenvolvimento de nossa organização”.

In: COELHO, op. cit. p. 55-56.

⁵⁶ **A Voz da União**. Orgam (sic) dos Empregados em Café de São Paulo, Editado pelo Grupo Jovens do Futuro, 1922, ano I, n 06

⁵⁷ Arsenio Palácios foi um anarquista, empregado dos comércios. Há alguns comentários muito ricos para a nossa discussão que se referem a este militante feitos por Tiago Bernadon de Oliveira, em sua tese de doutoramento: “A oposição comunista aos anarquistas também não deixava por menos, e iniciou-se uma campanha de difamação aos grupos anarquistas para desacreditá-los e arregimentar apoio às organizações ligadas a Rússia soviética. Apenas para ilustrar, um panfleto escrito em São Paulo, em Abril de 1932 de um ‘Comitê de resistência da Esquerda Comunista’, acusava os anarquistas e os comunistas de direita (dentre os quais, nominalmente, o trotskysta Astrides Lobo e o anarquista Arsenio Palácios de ‘parasitas de classe’, de serem agentes policiais e patronais, suas prisões não passavam de fingimento para fazerem de conta que são ativos militantes. Tinham liberdade para criticar o governo com o objetivo de reunirem em torno de si elementos potencialmente revolucionários para serem, estes sim, presos. Mas, haveria de ‘chegar o dia do ajuste de contas e todos os anarquistas de Arsenio e comunistas de direita serão levados aos muros juntamente com nossos exploradores e opressores’. Enfim, a hostilidade caracterizava a relação entre anarquistas e comunistas, mais stalinistas do que trotskystas e, qualquer ação conjunta parecia difícil de ocorrer”.

Neste primeiro artigo, há uma epígrafe com uma citação de Bakunin⁵⁸ que remete ao respeito à “natureza”. Ao longo de sua escrita, o autor irá debater sobre essas duas ideologias, alegando que ambas buscam a emancipação do ser humano, porém, argumenta que a primeira é uma corrente autoritária que não emancipará e a outra busca a autonomia e a liberdade de cada espaço:

A União das tribos no período selvagem, as federações das comunas ruaras (sic) nas épocas (sic) barbaras, as milhares de corporações (sic) e agremiações (sic) no tempo da idade (sic) média. TODAS ERAM FUNDADAS POR UMA BASE FEDERALISTA. Cada organização era autônoma em suas resoluções e tinha sua própria administração. Os interesses e aspirações comuns uniam as distintas corporações em maiores e menores federações para poderem levar de vencidas empresas maiores, em a que todos estavam interessados e na que nenhuma organização podia realizar sem ajuda das demais. De maneira que a federação era a única corrente orgânica de organizações únicas para um fim determinado.⁵⁹

Obviamente, o autor aplica projeções ideológicas sobre organizações, que advindas de seu tempo histórico, não poderiam ser consideradas federativas, contudo, o que nos interessa é observar o quanto há um jogo de empurra-empurra sobre essas duas correntes. Na sequência, cita:

E eis então, porque, o centralismo, preconizador de um novo regimen dictatorial (sic), que veio substituir o federalismo primitivo, não é se não, por consequência de uma infeliz interpretação histórica quem deu e dá logar (sic) ao privilégio e ao poder. Por isso que não há diferença nenhuma da actual (sic) organização social burguesa. Haverá diferença em grau de forças, mas não na sua consequência e na sua estrutura (sic) íntima e, fazendo-se notar, que quanto mais novo é um poder, tanto mais multiplica seu vigor e pujança.⁶⁰

No que se segue no jornal, aparece outro texto, intitulado “O Partido Proletário”, escrito por Luigi Fabbri e traduzido por Fábio Luz, que, claramente, tem a função de alertar e despertar denúncias sobre a formação partidária, no qual se explica que o partido poderia criar uma elite de trabalhadores. Compreende-se que esta ideia de uma elite de trabalhadores refere-se a um grupo específico que ditaria

OLIVEIRA, Tiago Bernadon. **Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil (1906-1936)**. (Tese de doutorado) Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2009. <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1142.pdf>

⁵⁸ “A liberdade do homem consiste somente nisto: obedecer as leis naturais (sic) posto que o mesmo reconheceu as como tais (sic), e não porque lhe sejam impostas uma vontade externa qualquer, divina, humana, colectiva (sic) e individual”. Op. cit.

⁵⁹ Op. cit.

⁶⁰ Op. cit.

as regras à massa, ou seja, um grupo que seria detentor do conhecimento e talvez no pós-revolução acabaria por reproduzir as atitudes do Estado burguês, pois não mudaria fatores fundamentais para a transformação real da sociedade.⁶¹

O debate entre correntes políticas foi intenso, principalmente ao final da década de 1910 e início do anos de 1920, sem dúvida pelas influências da Revolução Soviética e o nascimento do PCB, gerando conflitos que muito nos interessam para compreendermos as origens do pensamento de esquerda brasileiro. São inúmeros os exemplos de anarquistas que se tornaram comunistas, outros anarquistas, arrisco dizer, parecem ter se tornado ainda mais anarquistas depois do rompimento de alguns quadros e da formação do partido. É possível encontrar em seus jornais confrontos diretos entre militantes das duas correntes. Um exemplo neste sentido é o confronto entre Fábio Luz e Astrojildo Pereira⁶², chegando à chacota quando um chama o outro de infantil.

O que vale aqui é pontuar, brevemente, que o apagamento da experiência anarquista da Primeira República não se deve somente às atrocidades perpetuadas durante os governos de Getúlio Vargas, mas também à própria esquerda, que, imbricada em práticas burocráticas, deslegitimou as experiências e a forma de organização desta outra corrente política quando ela perdeu força após a formação do PCB.

⁶¹ Luigi Fabbri foi um anarquista, professor de escola primária e ensaísta italiano, amigo de Malatesta, lutou na semana vermelha na Europa. Refugiou-se em diversos países até, por fim, embarcar com a família rumo à América do Sul, estabelecendo-se no Uruguai, onde faleceu no ano de 1935, aos 57 anos. Cf. https://pt.wikipedia.org/wiki/Luigi_Fabbri. Fábio Lopes dos Santos Luz (Valença, 31 de julho de 1864 — Rio de Janeiro, 9 de Maio de 1938) foi um anarquista, médico, escritor, romancista, crítico, contista, ensaísta, membro da Academia Carioca de Letras e professor brasileiro. Foi abolicionista e auxiliou imigrantes no Rio de Janeiro. No movimento sindical, participou de uma série de manifestações, lutou ferrenhamente contra o avanço do Bolchevismo. Cf. <http://www.anarquista.net/fabio-lobes-dos-santos-luz/>

⁶² De acordo com o **Dicionário Político Marxists Internet Archive**, Astrojildo Pereira Duarte Silva,(1890-1965) “iniciou a militância política em organizações operárias anarquistas. Em 1913 promoveu o II Congresso Operário Brasileiro. Em 1918 participou de um frustrada insurreição anarquista, foi preso sendo solto no ano seguinte. Em 1922 participou da fundação do Partido Comunista do Brasil - PCB, sendo eleito Secretário Geral do partido. Em 1927 representando o PCB entrou em contato com Luiz Carlos Prestes então exilado na Bolívia, ocasião em que passou ao mesmo farta literatura marxista. Em 1928, durante o VI Congresso da Internacional Comunista, foi eleito para o seu Comitê Executivo. Viveu na Rússia entre 1929 e 1930, retornou ao Brasil com a missão de ‘proletarizar’ o PCB. Em novembro de 1930 foi afastado da Secretaria Geral do Partido. Em 1931 pediu desfiliação do PCB e passou a dedicar-se à profissão de jornalista (crítico literário). Retornou ao PCB em 1945 passando a colaborar com as publicações do Partido. Após o golpe militar de 1964, foi preso por três meses.” Cf: https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/p/pereira_astrojildo.htm

Todavia, com as devidas proporções, conforme Trento⁶³, vale afirmar que os anarquistas têm grande mérito pela orientação dos acontecimentos rituais nos bairros, nas fábricas, nas fazendas e zonas rurais, na construção de espaços de celebração e troca necessários em um contexto de comunhão entre trabalhadores e trabalhadoras, valendo-se de teatro, recreação, cultura e educação.

1.2 TEATRO OPERÁRIO DE LUTA NA INDUSTRIALIZAÇÃO DA CIDADE DE SÃO PAULO

Neste subcapítulo, serão debatidas algumas características estruturais que compuseram a identidade do teatro militante produzido entre 1889 e 1930, com o objetivo de introduzir informações sobre seus aspectos e expor algumas das teses que determinaram sua forma de atuação dentro da atividade militante. Com isso, pretende-se apresentar um estofo que possa auxiliar a leitura do segundo capítulo desta dissertação.

1.2.1 Uma primeira visão sobre os teatros produzidos na capital paulista

As expressões culturais operárias estiveram estreitamente relacionadas com as propostas de emancipação social e intelectual defendidas pelos anarquistas. Se não é inteiramente verdade que toda e qualquer iniciativa cultural e pedagógica encetada por operários fosse encabeçada por libertários, não é menos verdadeira a afirmação de que as mais consequentes e revolucionárias tinham colaboração direta destes ou mesmo inspiração em seus principais teóricos. Para os anarquistas, a arte engajada e a educação para a consciência de classe eram tão importantes quanto a luta concreta vivenciada nas sedes sindicais e nos confrontos de rua com a polícia. Na verdade, as dimensões de militância possuíam fronteiras puramente formais, constantemente ignoradas pela natural e inevitável comunicabilidade entre o mundo do trabalho e o conhecimento.⁶⁴

⁶³ Op. cit.

⁶⁴ SAMIS, Alexandre. In: COELHO, op. cit., p. 196-197.

Parte da “cultura repleta de dinâmicas”⁶⁵ trazida por esses operários se apresentava em um dos mais importantes veículos de comunicação da época – o teatro. Advindo da herança da imigração, o teatro operário se desenvolve com voracidade nos países em que aportaram esses trabalhadores. Dados os diferentes interesses e as diferentes características do povo emigrado, compreende-se que os espetáculos, em alguns casos, serviam como recreação e entreterimento e, em outros, como “tribuna”⁶⁶. Respectivamente, o primeiro, em algum momento, tornou-se oficial, institucionalizado e presente em espaços mais formais, o segundo compôs atividades de agremiações marginalizadas voltadas às lutas políticas.

Maria Thereza Vargas dirá que muitas companhias teatrais italianas passavam pelo Brasil neste momento, inspirando, com suas estadias, a proliferação de grupos que se restringiam ao campo “artístico”, divergindo dos coletivos teatrais que tinham como preocupação a propagação ideológica.⁶⁷

O espaço das festas onde ocorriam as representações teatrais, no início da formação deste teatro, tinha a prática de realizar revezamentos entre grupos libertários e grupos filodramáticos⁶⁸, no entanto, *a posteriori*, os militantes passaram a fazer questão de se diferenciar dos filodramáticos, acusando-os de diletantes.⁶⁹ Sobre isso, Vargas argumenta que existiam dois teatros que compunham a produção cultural do povo imigrado: um buscava promulgar uma italianidade, o outro, uma agitação política. Obviamente, tanto um quanto o outro iria influenciar sua forma de produção e conseqüentemente o resultado das suas obras.

Vale pontuar que tal antagonismo existiu, mas não se caracterizou por relações dicotômicas. Essa polarização, muito presente por conta das relações de convívio, define-se, muitas vezes, por uma linha tênue. Temos aqui um exemplo para

⁶⁵ VARGAS, Maria Thereza (Coord.). **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 13.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁸ Entende-se como filodramáticos os italianos que promulgaram sua cultura nos palcos, reivindicando a italianidade e tornando evidente que não serviam somente como mão-de-obra para a indústria e para as lavouras. Criaram circuitos, levantando escolas, encenando suas peças, trazendo em seus discursos a lembrança recente da luta pela unificação da pátria. Essas organizações se mostraram mais ativas em São Paulo, todavia, se espalharam por grande parte do território nacional. VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, José Roberto e GUINSBURG, J. **História do Teatro Brasileiro**, volume I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p. 358-360.

⁶⁹ No sentido de que compreendiam o teatro como algo isolado, tendo como fim, para a sua realização, o prazer que ele proporciona.

os debates colocados na primeira parte deste texto, tanto no que se refere ao argumento que nega a tese de uma herança étnica que abarcasse os imigrantes, quanto no que argumenta que, sim, havia esse laço étnico. A circulação de indivíduos, suas relações pessoais, familiares, o cotidiano da fábrica e o interesse do patronato mostram que a divisão entre imigrantes é um pouco mais complexa.⁷⁰

Contudo, compreende-se que com o passar do tempo, as cisões por viés ideológico ocorreram em meio às festas e à ebulição da Primeira República, em que as teses anarquistas iam tomando corações e mentes, porém, as influências que ambos os teatros absorveram no convívio de seus indivíduos prevaleceram em diversas características de suas práticas. Sobre isso, Vera Maria Chalmes, em seu artigo “Boca de Cena”, afirma:

De acordo com a Pesquisa 7 do Idart, nos meios militantes, os filodramáticos começam a ser substituídos pelos grupos amadores organizados, logo no começo deste século. Mas, o repertório de melodramas precede as encenações ‘sociais’, desde o começo da imigração até 1914, ou até mais tarde [...] No meio da imigração operária, a convivência com os filodramáticos deixa marcas no teatro popular amador de cunho libertário, embora o repertório militante busque objetivos de propaganda. A repetição do repertório limitado e o caráter convencional das peças “amadoras” são compartilhados até pelas companhias teatrais estrangeiras, que nos visitam. A repetição dos estereótipos teatrais e operísticos parecem agradar ao público popular, para o qual a novidade pode estar localizada em outros signos, ao contrário da ‘vanguarda’ burguesa.⁷¹

No que concerne ao teatro produzido profissionalmente, a divisão geográfica da cidade é um símbolo representativo. Vargas afirma que o Rio Tamanduateí funcionava como “fosso intransponível”. Para a autora, durante três décadas, a relação dos imigrantes com a totalidade de São Paulo só aconteceu nos locais de trabalho, ou seja, no cenário da luta de classes. Um sintoma disso seria o de que o próprio público operário – em reação aos preços altos dos ingressos, provenientes de um desejo das companhias profissionais de financiar seus artistas e suas produções –, almejando alcançar um refinamento artístico do que se compreendia

⁷⁰ Permeadas por todos estes fatores, a relação das classes laboriosas imigrantes com as companhias que iam surgindo a partir de 1890 nos exemplifica que este teatro, em seus primórdios, serviu como forma de acoplamento étnico. Cf. VARGAS, 2012, p. 47.

⁷¹ CHALMERS, Vera Maria. “Boca de cena (um estudo sobre o teatro libertário - 1895-1937)”. In: **Cadernos AEL: Operários e anarquistas fazendo teatro**. Campinas: Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth - IFCH/UNICAMP), n. 01, 1992, p. 106-107.

como uma grande arte⁷², não frequenta os teatros profissionais, participando somente do teatro amador produzido nos bairros, no além Tamanduateí.⁷³

Vargas lembra que, não ocorrendo reais trocas entre aqueles dois polos teatrais, uma gigantesca refuga ocorria no contato entre eles dois. Quando o teatro proletário se desgasta, vai atrás de textos do exterior ou busca basear-se na estrutura primordial de textos libertários referenciais para o teatro militante, sem se deixar influenciar pela produção autoral construída no aquém Tamanduateí.⁷⁴

Imensos são os contrastes entre o teatro dos operários europeus e o teatro paulista deste período. Para Vargas, “essa especificidade deveria ser suficiente para garantir ao teatro dos trabalhadores um lugar especial na historiografia da cultura brasileira.” A autora pontua que “naturalmente” os historiadores pertencem ao Tamanduateí sentido centro e, dado este fato, têm grande responsabilidade sobre a ocultação em relação ao que era produzido no além-rio.⁷⁵

As referências bibliográficas e o material documental que poderiam servir de fonte para os olhos de quem se interessa pela produção dos imigrantes oprimidos se reduziram a poucos autores e poucos materiais:

[...] fica claro também que, se esse teatro é mantido no esquecimento, não é apenas por descuido ou ignorância. Os homens no poder conheciam o seu conteúdo político e agiam no sentido de reprimir essa forma de atuação cultural. No caso de perseguição política havia uma preocupação especial em destruir as bibliotecas dos centros culturais ou mesmo de particulares. Uma tarefa que, realizada com eficiência, tornou quase impossível a reconstituição atual do teatro de inspiração libertária.⁷⁶

Em relação ao desenvolvimento deste teatro nos países de origem dos imigrados, os autores sabem pouco sobre os acontecimentos do seu passado e como se davam suas práticas. Ao que parece, seu surgimento em terras tupiniquins se relaciona com a construção da imprensa operária: “São oficinas gráficas, transformadas em redações autônomas, que permitem uma aproximação documental desse teatro”. A aparição dessa imprensa na cidade de São Paulo se dá

⁷² JOANILHO, op. cit., p. 102.

⁷³ Há um caso instigante nesta discussão, o caso de Itália Fausta, atriz que começa sua carreira no teatro operário e depois se insere no meio do teatro profissional. André Luiz Joanelho, em seu artigo, “Prefiguração do Novo, nos apresenta uma contradição para este debate ao contar que o jornal **A Vanguarda**, jornal de cunho libertário, tece críticas positivas a uma encenação da qual a atriz fez parte por ser uma encenação, mesmo que profissional, com uma temática social. Ibid., p. 102.

⁷⁴ Ibid., p. 14.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

entre 1901 e 1930: “quando surge a imprensa há simultaneamente a divulgação de uma atividade teatral solidificada”.⁷⁷

1.2.2 - Teatro, moral e organização do tempo livre

O teatro libertário era parte da organização do tempo livre das correntes militantes. Angelo Trento⁷⁸ dirá que todas as três correntes que participaram da composição da classe trabalhadora combativa no início do século XX, os socialistas, os anarquistas e os sindicalistas de matriz soreilliana, detinham em suas pautas uma preocupação com o proselitismo⁷⁹, e como consequência, com a organização do tempo livre.⁸⁰

A cultura, pautada pelo voluntarismo, era de grande importância como forma de propagar os ideais desses militantes, que eram considerados ideais emancipadores do ser humano:

[...] todas as três correntes ideológicas canalizavam todas as atividades para a sensibilização ou, melhor ainda, para o proselitismo. Até a organização do tempo livre fazia parte desta lógica e motivava parcialmente a determinação em promover a difusão da cultura, necessidade que era sentida principalmente pelos anarquistas, mas era comum às três correntes. Tal exigência traduzia-se na adoção de uma infinidade de iniciativas, dos concertos às declamações de poesias, das conferências aos espetáculos teatrais e a promoção de cursos escolares não só de alfabetização ou profissionalização, mas também de aprofundamento cultural.⁸¹

Por conta desses valores, os quadros de luta aportados na imigração se atentaram em dar ajuda aos militantes recém-chegados, proporcionando, em muitos casos, auxílios diversos, até mesmo em relação a recursos materiais e informações de condições de trabalho que encontrariam naquele novo território.

⁷⁷ Ibid., p. 17.

⁷⁸ Op. cit.

⁷⁹ No que tange ao trabalho de base.

⁸⁰ Sobre as intenções das práticas proselitistas, dirá Joanilho: “O voluntarismo e o espontaneísmo presentes no anarco-sindicalismo se misturam com uma prática ‘conscientizadora’ e educativa. À espera de uma revolta espontânea dos trabalhadores, os militantes dessa corrente empreendem uma tarefa de levá-los a essa revolta (bom, ela não era tão espontânea assim). Agitações nas fábricas, greves, sabotagens, são algumas práticas comuns. O lirismo revolucionário justifica a ação direta e vigorosa”. JOANILHO, op. cit, p. 102.

⁸¹ Ibid., p. 239-240.

Segundo Vargas, aí entraria o teatro como uma forma de preparar os trabalhadores, pois, em oposição ao que era produzido pelos *homens do poder*, que o compreendiam somente como entretenimento, os trabalhadores do além Tamanduateí entendiam o teatro como “[...] um dos instrumentos que uma sociedade dispõe para melhorar a vida do homem”.⁸²

Em seu livro **A Vida Fora das Fábricas**, Maria Auxiliadora Guzzo Decca, em referência aos grupos proletários militantes dessa época, afirma que:

Em função de sua avaliação, esses grupos, às vezes de modo divergente, pretenderam organizar o lazer e a instrução do operariado na cidade com a intenção de constituir uma ‘cultura de classe que se contrapusesse à cultura burguesa’. Principalmente junto aos sindicatos deveriam ser organizadas as atividades recreativas e educacionais que propiciassem uma ‘consciência e solidariedade proletárias’.⁸³

Como prova dessa concepção, Vargas, por sua vez, apresenta um depoimento publicado em Mântova como introdução de um manual chamado **II Teatro Popolare**, que muito circulou entre operários de luta; nele, Luigi Molinari discorre um pouco sobre o teatro de militância.⁸⁴ No relato, fica clara a visão de que o teatro desses militantes era um meio para educar as massas, justificando a tese de que a arte dramática - carregada da função de imprimir valores -, foi usada “em todos os tempos e todos os povos”.⁸⁵

Compreende-se, a partir desse depoimento, o caráter que muitas vezes é considerado moral desse tipo de teatro, o que, sem dúvida, decorre do que muitos chamaram de “moralismo” anarquista. Molinari fala de uma verdadeira moral

⁸² Op. cit., p. 14.

⁸³ DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A Vida Fora das Fábricas**: Cotidiano Operário em São Paulo 1920-1934. São Paulo: Paz e Terra, 1987. p. 121.

⁸⁴ “Não resta a menor dúvida que o teatro é um meio excelentíssimo para educar as massas. A história da arte dramática nos ensina que em todos os tempos, em todos os povos, pessoas com real capacidade serviram-se do palco para infundir no povo, sentimentos de amor ao bem, à liberdade, ao sacrifício e ao altruísmo. Ora, não nos admiramos com os que procuram difundir nossos princípios de uma moral verdadeiramente socialista e libertária usando as recitações, as dramatizações, obtendo prosélitos para ideias que custam tanto a vingar impedidas pelos que vêm na sua implantação, o ocaso da exploração desumana. A nossa finalidade, sem reticência e sem jesuíticas restrições é utilizar o Teatro Popular para demonstrar quanto são incivis e desumanas as bases da sociedade atual; Quanto é nefasto ao destino da espécie humana o sistema atual da família, vinculado à religião à lei; quanto sangue custa a ideia selvagem de patriotismo; quanto são tirânicas (apesar das aparências) as formas políticas que nos encantam”. Luigi Molinari, **II Teatro Popolare**, Mantova, Tipo della Università Popolare, 1905, página de apresentação apud VARGAS, op., cit. p. 20.

⁸⁵ Salvo as devidas contradições, esse relato é importante para compreendermos o porquê, até 1920, o teatro foi a principal fonte de distribuição de debates ideológicos no que se refere ao campo artístico.

socialista e anarquista, que, sem deixar dúvidas, é uma moral engatilhada a partir da negação da cultura hegemônica, analítica, buscando denunciar os males da igreja, da família, da lei, do patriotismo e da política que foram naturalizados.

Essa moral implementada sobre a organização do tempo livre é uma moral que impedirá, sob denúncias de que essas seriam formas de corrupção do elã humano, militantes de participarem de bailes e de jogarem futebol, fundamentada no entendimento de que o tempo livre deveria ser usado para a instrução.⁸⁶ Os militantes fazem a avaliação de que existem três formas de explorar os pobres: o esporte, o padre e a política⁸⁷, e é por conta disto que, em um primeiro momento, eles desenvolvem a refuga destas práticas, compreendendo-as como forma de transgressão moral da tática libertadora.

Sobre a questão moral, vale levantar alguns debates interessantes. Mesmo a palavra moral traz ao leitor crítico, a princípio, uma má conotação, ou mesmo confusões advindas das tantas definições e discussões para esse conceito. Fazendo um deslocamento, vale observarmos o que Brecht diz ao discorrer sobre o teatro épico, quando se pergunta: “Será o Teatro épico uma instituição moral?”⁸⁸, e discorre sobre este questionamento, explicando que o seu desejo era o de fazer um teatro de análise, um teatro de matriz dialética, o qual se compreende antagônico ao teatro como instituição moral:

Também muitos se voltaram contra o teatro épico, alegando que era demasiado moral. Mas, apesar de tudo, no teatro épico apenas secundariamente surgiram questões morais. O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais que moralizar, analisar. Assim, primeiro analisava-se a questão e só depois vinha “a substância”, a moral da história. Afirmar que nos entregamos a uma análise por mero gosto de analisar, sem qualquer outro motivo mais palpável, e que ficamos, depois, completamente surpreendidos com o resultado, é evidentemente falso. O que nos levou a tal análise foram, sem dúvida, os desacertos que víamos à nossa volta, situações dificilmente toleráveis, situações que não só por escrúpulos morais era difícil de suportar. Não é apenas por escrúpulos morais que é possível suportar a fome, o frio, a repressão. A finalidade das nossas pesquisas não se limitava a despertar escrúpulos em relação a determinadas situações (embora se pudessem facilmente suscitar tais escrúpulos, se bem que não em todo o auditório - era raro, por exemplo, manifestarem-se escrúpulos nos ouvintes que tiravam

⁸⁶ “A ideia de dedicação exclusiva aos ideais e a propaganda, inclusive como tática para economizar forças, procura criar um militante disciplinado ao ponto de renunciar aos prazeres vitais. Ao lado disso convive a atraente imagem anárquica da liberdade individual”. VARGAS, op. cit., p. 43.

⁸⁷ DECCA, op. cit., p. 120.

⁸⁸ BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 72.

proveito das situações em questão!); a finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falávamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente. Diz-se com frequência aos que foram lesados, recorrendo justamente a alusões de ordem moral, que deveriam se conformar com a sua situação. Para tais moralistas, são os homens que existem em função da moral, e não a moral em função dos homens. Do que ficou dito se poderá deduzir até que ponto e em que sentido o teatro épico é uma instituição moral.⁸⁹

Ao tratarmos de Brecht, referimo-nos a um outro tipo de teatro e de um outro tipo de militância. A pesquisa teatral elaborada com compromisso pelo dramaturgo alemão difere substancialmente da corrente ideológica dos anarquistas brasileiros. Ambos os países apresentaram conjunturas distintas que, contudo, permitem tal aproximação analítica. Mas se lembrarmos que há uma subjetividade comum na classe trabalhadora militante europeia desde meados do século XIX e que aqui estamos tratando de muitos europeus radicados no Brasil (como já mencionado, alguns advindos de processos de luta em seus países de origem), o escrito de Brecht pode nos valer principalmente pela contradição essencial por ele apontada.

Quase sempre entendemos a moral como algo que determina a ação dos seres humanos, como se não fossem os próprios seres humanos que determinam a moral. A questão é: qual moral? Uma moral que está em função de ideias emancipadoras? Ou seja, uma ética? Ou, justamente, uma moral que aprisiona e amordaça?

O que seria uma moral proletária? Melhor, o que seria uma ética proletária?

Sobre este debate, vale mencionar a afirmação da professora Iná Camargo Costa, ao se referir ao **Anti-duhring**, de Friedrich Engels:

No Anti-duhring ele afirma haver uma moral hegemônica na sociedade capitalista, a feudal-cristã, que costumamos chamar de patriarcal. Esta moral se subdivide em inúmeras outras, entre as quais a burguesa e a proletária. A moral proletária apontaria para o futuro. 'Como até agora a sociedade sempre evoluiu através de antagonismos de classe, a moral sempre foi uma moral de classe'. E conclui: 'Uma moral inteiramente humana, acima dos interesses de classe e de seus prolongamentos, só será possível numa sociedade que tenha não só ultrapassado, mas também esquecido, na vida prática, a oposição entre as classes'.⁹⁰

⁸⁹ Ibid., p. 72-73.

⁹⁰ COSTA, Iná Camargo. "O Agitprop e o Brasil". In: ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo e VILLAS BÓAS, Rafael. (Orgs). **Agitprop**: Cultura Política. São Paulo: Expressão Popular, 2015, p. 19.

Dessa forma, ao compreender que tal prática é antagônica à noção de moral hegemônica cuja hermenêutica adequa os seres humanos a seu favor, constata-se que essa relação seguiu um curso diferente com os militantes anarquistas do início do século XX. Sua práxis voltava-se ao vislumbre da utopia na vida cotidiana, práxis essa que estava intimamente associada à função de liberdade dos trabalhadores.

Além disso, valendo-me das palavras de Engels na citação anterior, suponho que para alcançar essa práxis verdadeiramente humana⁹¹, esses anarquistas colocavam em prática suas ideias com sério rigor, com o intuito de impedir que o tempo livre fosse perdido com questões alienadas à luta e fosse, sim, utilizado para dignificar à vida. Ou seja, não estavam esperando a mudança acontecer, ensaiavam o que acreditavam, compreendendo estas práticas como as próprias práticas essenciais para que a mudança ocorresse. A hipótese aqui é a de que sendo essa práxis impossível em uma sociedade que não aboliu a divisão social do trabalho, esses militantes desencaxados da ordem do capital são taxados como moralistas porque muitos de nós não conseguimos deslocar nossos olhos para o seu contexto e seguimos impregnados pela moral burguesa que parece “natural”.

O ponto é: havia entre esses militantes a necessidade de praticar seus ideais libertários no seu dia-a-dia, compreendendo que só assim o caminho para um mundo emancipado estaria mais próximo.⁹²

Essa prática é antiga e faz parte de uma subjetividade comum da classe, basta recordarmos as conquistas dos trabalhadores relacionadas à jornada de trabalho de oito horas. A reivindicação era de oito horas de sono, oito horas de trabalho e oito horas de lazer, sendo o lazer entendido como um tempo livre para a instrução. As poucas horas em que o trabalhador não teria tempo de vida roubado pela máquina deveriam ser organizadas para recheiar seu estofó, no que concerne à sua coerência e disciplina individual e coletiva, na perspectiva de vislumbrar o horizonte e ensaiar a convivência em um mundo que para ele seria diferente. Mundo que iria se transformar, pois ainda se fazia presente, naquele momento, uma crença imbricada nas teorias dos pensadores de esquerda do século XIX, a de que o avanço das forças produtivas geraria a libertação do próprio trabalho.

⁹¹ Engels era comunista, mas é bem provável que essas ideias tenham permeado o contingente militante da classe trabalhadora pós-revolução industrial de um modo geral.

⁹² Cf. PRADO, Antonio Arnoni e HARDMAN, Francisco Foot. “Introdução”. In: PRADO, Antonio Arnoni, HARDMAN, Francisco Foot e LEAL, Claudia. (Orgs.). **CONTOS ANARQUISTAS: temas e textos da prosa libertária no Brasil, 1890-1935**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 33.

Observemos uma citação do livro **Contos Anarquistas** recolhida a partir do escrito de Cristiano Carvalho⁹³, publicado no **Jornal Novo Rumo**, em 1906. A explanação possibilita identificarmos um caráter mais analítico do que moral:

Se o artista cria tipos, inventa, descreve, analisa sentimentos e chega à síntese, ao conhecimento da alma coletiva, fá-lo no interesse da demonstração. No teatro não se representa para descrever, mas sim para provar. Desenvolver uma alta e serena filosofia social de justiça, de liberdade, de igualdade e, paralelamente, fazer uma acerba crítica do mundo atual, eis o que há de esperar do teatro do povo.⁹⁴

Ou seja, a busca por uma arte analítica já estava presente. Logo, se este caráter estava presente na arte, isso demonstra que até o que estamos chamando de moral era tratado de maneira analítica. As práticas por eles adotadas pautavam-se nas reflexões das lutas e em conteúdos e processos em andamento, em constante revisão, em um momento em que analisar a conjuntura e a organização do tempo livre não era tabu, era uma ação cotidiana para os quadros de esquerda. O que se pensava como regra poderia mudar se não estivesse em função da luta, tanto é que - como veremos no capítulo seguinte - o teatro não era só um aspecto da organização do tempo livre, o próprio tempo livre era, em si, temática para o teatro.

Recordemos que estamos tratando de um fenômeno composto por quadros que caminham com uma perspectiva revolucionária próxima e que tal perspectiva tem chão histórico, já que está enquadrada em um processo de ebulição e de luta política de caráter internacional que se manifesta em organizações que dão suporte para as práticas do cotidiano militante.⁹⁵ Por isso, organizam seu tempo livre, têm

⁹³ A única descrição encontrada sobre Cristiano de Carvalho é a de Edgar Rodrigues, uma descrição que vale mesmo que nem se preste à tentativa de ser imparcial: “Cristiano de Carvalho, natural de Matosinhos, norte de Portugal, tinha estudado em Paris. Na capital francesa conheceu vários refugiados russos, inclusive Leon Trotsky, que vivia com a KGB de Stalin em seus calcanhares. Anos mais tarde, Trotsky bateu na porta de sua casa em Matosinhos, pedindo abrigo ao Cristiano, anarquista. Escondeu-o dos seus perseguidores e ainda conseguiu-lhe uma passagem de navio, embarcando-o clandestinamente no porto de Leixões rumo ao México. Mas nem neste país distante, Trotsky escapou da picareta do agente da KGB, Ramon Mercader Dell Rio: morreu em 1940. O bonito gesto de solidariedade do Cristiano anarquista jamais aconteceria se fosse ele a pedir ajuda ao bolchevista Trotsky”. RODRIGUES, Edgar. **Figuras exemplares do anarquismo e/ou “escritos” pouco convencionais**. São Paulo: Revistas PUC, 2004, p. 107.

⁹⁴ In: PRADO, Antonio Arnoni e HARDMAN, Francisco Foot, op. cit., p. 33.

⁹⁵ Fazendo uma transposição grosseira, pois estamos tratando de anarquistas, dada a semelhança de contextos, é possível observar a proximidade com o que disse Lênin acerca do Partido Comunista trazer com ele mil olhos. Ou seja, as organizações, os partidos, os agrupamentos, as agremiações conferem ao indivíduo a possibilidade de realizarem suas atividades e terem a segurança de que não

filhos, restringem certas coisas, apoiam outras, enfim, estes militantes refletem constantemente sobre a coerência do seu cotidiano em relação aos seus ideais.

Arrisco dizer que, para muitos que observam este período com uma visão contemporânea, parecem moralistas as práticas daqueles militantes, pois nossas lentes estão esfumaçadas demais para vislumbrar ações a longo prazo. Mesmo os mais esperançosos de nós têm dificuldades de ensaiar a utopia nas suas ações diárias, já que, entre outros fatores, nos últimos anos da política brasileira, ocorreu um aparelhamento estatal massivo das lutas políticas de base que serviam, entre muitas outras coisas, como atividade organizadora do tempo livre proletário.

Fora isso, torna-se cada vez mais difícil enxergar possibilidades de mudanças estruturais, pois é preciso buscar forças para relutar os cantos das sereias do capitalismo atual, imensamente mais desenvolvido do que aquele em que viveram aqueles militantes.

1.2.3 Aspectos dramaturgicos, cenográficos, espaciais e de interpretação

Vargas dirá que mais do que qualquer coisa, sem deixar dúvidas, o teatro anarquista se preocupa com expressão de valores e ideais das organizações que o realizam. A busca seria a de construir o reconhecimento do público com os problemas que ele apresenta e, na sequência, por diferentes formas e caminhos, dar resposta àqueles problemas. Sendo assim, o mais importante é determinar a que veio, falando da realidade do seu público:

O detalhamento da cena só interessa a um teatro que tem como proposta criar uma ilusão da realidade. Não se conhece ainda, mesmo fora do campo de ação, um teatro operário, uma proposta de atribuir à visualização do espetáculo um campo de significação próprio.⁹⁶

Pelo que entendo, o detalhamento de cena descrito por Vargas se refere ao ilusionismo, ao aparato tecnológico, aos recursos artificiais que em muitos tipos de teatro são colocados quase como mais importantes do que o chão histórico tratado.

estão sós. Com eles há muitos mais que podem questionar ou endossar suas ações com a mesma finalidade de acabar com o capitalismo.

⁹⁶ VARGAS, op. cit., p. 25.

Vargas aborda que tal teatro se apoia principalmente na palavra⁹⁷, os cenários, quando existem, são algumas telas feitas pelos indivíduos que dominavam a pintura e a carpintaria, fazendo com que não existissem aparatos que buscassem criar a ilusão de um outro ambiente que transportasse o público para um outra realidade, a fim de que ele esquecesse que estava no teatro:

Sabe-se apenas que cada salão possui um número fixo de telões para cenas de interior, rua ou campestres. Embora a qualidade e a dimensão dos telões seja provavelmente diferente, o número fixo de telões como propriedade da casa de espetáculos é uma norma de todos os teatros particulares da época. É provável que os objetos tradicionais como o mobiliário seja variável. Mas é pouco provável, pelas precárias condições materiais da produção, que alguém tenha condições para construir especialmente os objetos de cada espetáculo.⁹⁸

Os próprios figurinos e adereços são pouquíssimo conhecidos, sabe-se que a representação da burguesia é sempre parecida e a do trabalhador também, contudo, não é possível afirmar especificamente quais adereços eram usados. O teatro deve reproduzir “[...] essa visão binária que não exige uma caracterização complexa”.⁹⁹ A tese que precisa ser expressada tem de ser persuasiva a ponto de enxergarmos alegoricamente e identificarmos quem representa cada força social.

Sendo assim, Maria Thereza Vargas supõe que, dada a miséria daquele período, é possível dizer que não eram desenvolvidos figurinos e cenários para cada apresentação; mesmo os elogios e comentários em referência às apresentações costumam abordar a qualidade dos artistas e não seus adereços, cenários, entre outros aspectos que poderiam contribuir para o ilusionismo das cenas, ou mesmo para a criação de outros recursos narrativos e simbólicos.¹⁰⁰

O local onde eram realizadas as peças eram os mesmos espaços em que ocorriam as conferências e festas. Compreende-se que a sua distribuição expográfica se concretizava em palcos pequenos. A arquitetura dos teatros era, no geral, sem coxias. Os espetáculos tinham o potencial de acolher diversos indivíduos, com o intuito de desenvolver uma comunicação profunda entre atores e público. Isto ocorria porque os indivíduos pertencentes a estes grupos militantes, no geral, trabalhavam juntos, moravam perto e se conheciam, muitas vezes, da terra natal, o

⁹⁷ Ibid., p. 26.

⁹⁸ Ibid., p. 24.

⁹⁹ Ibid., p. 25.

¹⁰⁰ Op. cit.

que facilitava “[...] um diálogo que transcende a comunicação explícita do texto encenado”.¹⁰¹

A própria imprensa da época registra a presença dos espectadores como ativa, podendo o público chegar ao palco e até alterar o rumo das coisas quando quisesse, quase um *teatro-fórum*. Dada essa característica, somada à quase nula transformação das dramaturgias nesses anos de teatro operário paulista, as atualizações dos textos e das temáticas eram feitas por meio de improvisações dos atores, dando ênfase para os problemas julgados pela dramaturgia como mais relevantes.¹⁰²

No geral, os textos denunciam violências do clero e dos patrões. A imagem de um “bandido revolucionário” é muito presente, o homem que realiza uma ação imoral a fim de resolver injustiças que a lei burguesa não dá conta. No entanto, há uma grande preocupação tática dos anarquistas de não serem comparados a elementos violentos, com marginais que eles consideravam vulgares.¹⁰³

A dramaturgia libertária é sempre pautada pela veiculação das ideias. Mesmo quando produzida por novos autores, acaba por basear-se em antigos textos libertários, no geral, dedicados à formação dos quadros: “[...] o anarquista deve ser um homem treinado para usufruir e produzir obras que, além de úteis, tenham um sentido estético próprio”.¹⁰⁴

Os centros culturais compostos pela militância incansável dedicam-se a veicular textos teóricos e ficcionais que possam embasar as produções, tocando corações e mentes dos frequentadores.¹⁰⁵ No entanto, há uma grande escassez de peças de teatro que não carregue a mesma importância daquelas outras referências. Não se compreende muito bem o porquê do desinteresse pelo traslado de peças. Como consequência desse desinteresse, há pouco repertório dramático nas décadas em que este teatro resistiu. Os principais textos que aqui chegaram foram: **Os Pequenos Burgueses**, de Górkí, **Os Tecelões**, de Hauptmann, e **Os Espectros**, de Ibsen.

¹⁰¹ Ibid., p. 35.

¹⁰² Ibid., p. 36.

¹⁰³ Ibid., p. 39-40.

¹⁰⁴ Ibid., p. 56.

¹⁰⁵ “Essas preferências editoriais, como as demais questões de veiculação de ideias, obedecem aos métodos e às tendências predominantes na Europa. Zola é divulgado aqui no momento em que é o modelo cultural do proletariado europeu. Quando Górkí integra a constelação, passa a ser divulgado pelos libertários brasileiros ao mesmo tempo que os europeus começam a identificá-lo”. Ibid., p. 56.

Os textos libertários possuíam características mais objetivas que os romances. Acabavam com uma “cara” mais próxima aos textos teóricos no que se refere ao seu aspecto pedagógico. Nesse sentido, a evolução dramática se estrutura a partir da luta de classes, no entanto, é possível notar o uso do melodrama e de certo romantismo: “Cartas reveladoras, conversações ouvidas despudoradamente, conspirações de personagens com dupla identidade moral”.¹⁰⁶ Todavia, apesar de carregarem chavões do melodrama, as obras estavam profundamente afetadas por questões políticas que não cabem dentro da conversa de gabinete. Um exemplo disto seriam as personagens. Só são minuciosamente detalhadas para sintetizar características fundamentais de uma classe.

Não há grandes preocupações por parte dos autores com a verossimilhança ou com a organização coerente da dramaturgia do ponto de vista do drama burguês. Tudo se baseia no operário que se transborda como herói na luta contra o patronato que suga sangue até o limite. Vargas assinala que, normalmente, os patrões estão tão imbricados sob a forma melodramática que a sua tortura sobre o empregado “supera a impessoalidade de um sistema injusto”¹⁰⁷, ou seja, a luta de classes ocorre embebida pelo ideário burguês, pela subjetividade da personagem que promove, com requintes de crueldade, as mazelas de um vilão contra a virtude de um herói. O empenho da destruição dos operários é uma ação friamente calculada pelo patronato. A luta de classes não é tratada somente como fruto de um aspecto econômico e social. No fim, quase sempre é uma breve vitória da ordem do dia conquistada pelo proletariado.

No recorte do teatro operário militante da Primeira República como propaganda das ideias, é interessante notar a seguinte afirmação de Vargas:

Como objetivo imediato os dramas pretendem algo mais do que aliciamento ideológico. Influem sobre o estado anímico da platéia e incitam a tomar partido contra ou a favor de determinada situação. Se possível, devem funcionar com um estímulo para uma ação próxima.¹⁰⁸

As peças escritas neste período parecem massantes, maniqueístas e simplórias. No entanto, um dos aspectos mais interessantes daquelas produções é o seu contexto, e é nesse contexto que está o seu caráter mais objetivo de

¹⁰⁶ Ibid., p. 59.

¹⁰⁷ Ibid., p. 59.

¹⁰⁸ Ibid., p. 60.

propaganda política. Ouvir as palavras escritas por um companheiro encenadas por um bando de companheiros, em um contexto de greve e movimentação política, mobiliza a luta pela emancipação humana, tocando profundamente corações e mentes da classe trabalhadora, tendo em vista que a dramaturgia levantada e debatida pela principal fonte de debate desta dissertação nunca leva ao apaziguamento.¹⁰⁹

Vargas, inclusive, aponta uma outra tendência na produção dramaturgical dos operários, sendo esta mais próxima do teatro didático: diálogos em que os argumentos são mais importantes que a contundência da construção do debate. O famoso falso diálogo, em que pouca coisa acontece além da conscientização a partir de um único tema do repertório libertário.¹¹⁰ Um exemplo recorrente é o do operário que reproduz o discurso do patronato. Um outro aparece e explica o porquê ele está errado em endossar tal discurso. Normalmente, a personagem alienada faz perguntas curtas e a personagem militante dá a ela respostas gigantescas, quase narrativas, portanto, com construções épicas. Veremos exemplos concretos dessa tática no segundo capítulo desta dissertação.

Outro caráter recorrente é o das figuras mais alegóricas, que explicam quem são a partir de uma visão já distanciada da personagem, em que, claramente, o autor imprime seu ponto de vista. No exemplo abaixo, o clero, o estado e o jogo do bicho dão as mãos contra a voz da miséria:

(uma voz oculta cantando:) A mísera plebe morre de fome, por toda parte miséria e peste. Além só se ouvem ânsias e gritos, aqui só se vê o azul celeste. (com ironia:) Oh! torpe matéria!...Se o triturassem qual pedra bruta que foco de miséria!...Irromperia de tais almas corruptas!

(Todos assustados:) O que será isso?

CLERO: Ah! é a voz da igualdade que clama contra o nosso despotismo. Vamos, em campo! Todos os meios são bons para sufocá-la. Acendam as fogueiras, preparem os patíbulos!

(Todos:) Vamos, vamos! (saem de braços dados.)

(A mesma voz que se afasta:) Ah! A vida, vida, incendiada tragédia, transfigurado horror, sonho transfigurado, macabras

¹⁰⁹ Refiro-me aqui ao trabalho bastante citado neste texto de Maria Thereza Vargas: **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

contorções de lúgubre comédia, que um cérebro de louco houvesse imaginado.

(desce o pano).¹¹¹

Um paralelo interessante e curioso do mesmo período é o aspecto mais didático do agit-prop na URSS como certa matriz do que Bertolt Brecht desenvolveu ao longo do seu trabalho. Na busca pela superação dialética dos limites do agit-prop, Brecht desenvolveu o modelo nos meados das peças didáticas como fruto de sua relação viva com o trabalho teatral dos operários.¹¹² Os locais em que tais peças eram apresentadas eram agremiações diversas, o que as difere umas das outras é o tamanho do seu compromisso social. Vargas considera que “A relativa independência do movimento teatral (e também sua estratificação) nas mudanças que ocorrem na história da classe operária estão ligados a esses postulados gerais assumidos inicialmente”.¹¹³

Tais postulados norteados pelo pensamento ideológico de uma sociedade liberta das opressões tinham pouca chance de aproximar operários que, geralmente, não tinham muito contato com a ideia de sistema social. A partir de 1908, como consequência do desenvolvimento das práticas de associação da FOSP (Federação Operária de São Paulo), em seus primeiros três anos de existência, novos grupos saem das agremiações preparados para funcionar como linha de frente da propaganda libertária. Neste sentido, vale olharmos para a questão do comprometimento exigido do operário vinculado ao teatro político nestas associações, pontuados por Maria Thereza Vargas:¹¹⁴

Espera-se que o operário vinculado ao teatro já tenha passado pela experiência prévia de treinamento oferecido pelas associações operárias. Também a mensalidade de 500 réis reduz a possibilidade do prazer descomprometido e mostra o grupo teatral como uma forma de trabalho doutrinário. Entre as formas de propaganda libertária o teatro já é uma espécie de metiér com suas atribuições

¹¹¹ GIL, **Comédia em um ato** (publicado originalmente em O despertar, PR, ano I, n. 4, 8 out, 1904). In: PRADO, Antonio Arnoni, HARDMAN, Francisco Foot e LEAL, Claudia. (Orgs.), op. cit., p. 23.

¹¹² In: COSTA, op. cit., p.16.

¹¹³ Ibid., p. 27.

¹¹⁴ Muito interessante o documento disponibilizado pela autora, publicado em 1908, no jornal **Luta Proletária**, que discute a questão do comprometimento até mesmo em termos financeiros: “Realizou-se na quarta-feira passada a reunião dos aderentes do Grupo Filodramático Social. Ficou deliberado aceitar como sócios aqueles que tenham disposição para este meio de propaganda, basta que sejam operários de dignidade e consciência. Deliberou-se que para as despesas do grupo: papel, tinta, penas, etc. 500 réis mensais. Uma nova reunião do grupo será quarta-feira deste mês, já aderiram ao grupo dez companheiros” (**Luta proletária**, 22, 02, 1908). VARGAS. op. cit. p. 29.

definidas e contando especificamente com militantes que 'tenham disposição para este meio de propaganda'. Os objetivos do teatro não se transformam mas o recrutamento para esse trabalho se torna menos aberto e mais especializado.¹¹⁵

Conforme assinalado, o principal local onde eram realizadas essas peças era o das festas proletárias, nas noites de sábado.¹¹⁶ Essas festas, que em sua maior parte ocorria em diferentes ligas, sofriam, em seus primórdios, alternâncias entre os grupos filodramáticos e os grupos operários. No geral, as festas recebiam a presença de um conferencista que, no início da celebração, abordava temas variados relativos aos militantes, desde debates vinculados à libertação da mulher a questões pragmáticas vinculadas a economia, prática operária, comportamento e moral, entre outras. Na sequência, um drama. Segundo Vargas, muitas vezes, um “[...] drama de fôlego, às vezes, de cinco atos. Une o útil ao agradável. estabelecendo a síntese entre o lazer da música e a utilidade da conferência”.¹¹⁷

Ao término do drama, iniciava-se o baile. De certa forma, se compreendermos o lazer como fonte necessária para a existência humana, podemos concebê-lo como uma forma de sobrevivência. Os militantes criavam seus próprios modos de entretenimento sem depender que eles fossem proporcionados pelos patrões ou pelo Estado. As festas, que se iniciavam às vinte horas e terminavam em torno das quatro ou cinco horas da madrugada, eram os espaços em que convívio e certa comunhão ocorriam. Daí surgiam casamentos, amizades, laços integrados e vínculos comunitários.¹¹⁸

1.2.4 Queima de arquivo: o fim, por consequência do fim, de parte do teatro militante

É possível afirmar que o fim da experiência militante anarquista da Primeira República, ou pelo menos o seu fim objetivo (sem contar a continuidade quixotesca do pensamento de esquerda como linha contínua no Brasil), deu-se não só pela violência do Estado Novo (1937-1945) sobre os militantes, e, por conseguinte, sobre as suas respectivas produções e organizações, como também pela imersão sutil da classe dominante em espaços do operariado:

¹¹⁵ Ibid., p. 28-29.

¹¹⁶ Há uma boa documentação do roteiro destas peças no livro de Maria Thereza Vargas citado.

¹¹⁷ Ibid., p. 29.

¹¹⁸ Ibid., p. 29.

A imprensa operária em São Paulo denunciou com alguma veemência, no final dos anos 20 e início dos 30, a presença mais concreta e efetiva da classe dominante nos bairros operários, nas suas associações recreativas, em seus clubes de esportes, futebol... E a presença mais efetiva de instituições como a igreja no controle da vida operária. Não há dúvida que se tentou estabelecer de inúmeras maneiras um domínio mais direto sobre a vida do operariado por parte das classes dirigentes e instituições fora dos locais de trabalho à medida que o proletariado surgia como força social importante na cidade, configurando ameaça velada ou aberta para a ordem constituída.¹¹⁹

Os poderes públicos municipais e estaduais desempenharam com sutileza sua inserção no cotidiano operário, explicitando, muitas vezes, sua intencionalidade de dominação sobre o lazer e a educação operária. Decca observa que, vistos como meios tortuosos para a disciplina do trabalho por serem focos de agitação política, os “[...] hábitos operários no escasso tempo de lazer eram considerados vícios, e a recreação do operariado era considerada improdutivo”.¹²⁰ A classe dominante, assim, precisava encontrar meios de afetar a subjetividade dos trabalhadores e realizar uma certa luta ideológica às avessas.¹²¹ O trabalho para menores de idade era justificado, por exemplo, como uma forma de tirá-los de meios de víciosos.

Um forçoso aparato recreativo começou a se voltar como uma das grandes formas de controlar a produção. A igreja oferecia quermesses, festas religiosas e romarias como formas de lazer. Havia um patrocínio do futebol de várzea e o “[...] respaldo de associações femininas e de benemerência”.¹²² Tudo isso sob a justificativa de que essas seriam formas de um lazer mais produtivo e comedido.

Foram promovidas diversas obras de ação e de caridade em função da propaganda pela sindicalização operária católica que promovia festivais (ligada à Liga Editorial Católica e ao Centro Operário Católico Metropolitano). Era um grande atrativo um evento promovido pelo Centro Operário Católico denominado **Honestas Diversões**, que promovia conferências com temas como: “Alegria no Trabalho”, “A

¹¹⁹ DECCA, op. cit., p. 88.

¹²⁰ Ibid., p. 89.

¹²¹ Muito pertinente o apontamento feito por Maria Auxiliadora Guzzo Decca: “Desqualificando politicamente o período anterior a 30, de maneira indireta, Afranio Peixoto em visita a São Paulo, após referências altamente elogiosas aos parques infantis, às realizações daquele departamento ‘encantado’ (o da cultura), dizia: E penso complexivamente: comunismo se combate com obras sociais e não com polícia”. Ibid., p. 93.

¹²² Ibid., p. 90.

Mulher no lar”, entre outros. Tudo isso sob uma ótica de ação preventiva contrária ao conflito de classes.¹²³

Mesmo no que se refere à questão da educação, o empenho para o controle e o domínio dos operários por meio de uma formação que os tornasse “ordeiros” no trabalho ultrapassou as paredes das escolas. No entanto, no que tange a este aspecto institucional, a educação do operariado imigrante foi toda voltada à profissionalização do contingente, visando à qualificação do setor para a produção, a fim de tirar os trabalhadores do futuro dos meios que ameaçavam a produção de lucro.¹²⁴

Em paralelo, Vargas irá afirmar que conforme os fornecedores de produções libertárias culturais eram afetados por variados motivos (entre eles a Guerra Mundial), havia uma escassez de atualizações e de fertilizações da luta. Isso gerou algumas produções brasileiras, no entanto, também afetou uma certa rede internacional de militância presente nas décadas anteriores.¹²⁵

Atualmente, é muito difícil ter acesso aos materiais produzidos pelos militantes libertários. Em primeiro lugar, pelo ataque à subjetividade dos operários daquele período; em segundo lugar, pelo próprio aparelhamento e apagamento feito pelo PCB; em terceiro lugar, pelo violento ataque físico promovido pelo Estado Novo, torturando, assassinando, prendendo os quadros de militância e queimando as peças produzidas, que se tornaram poeira a partir do confisco das bibliotecas e dos centros culturais.

Ao se tornar *a menina dos olhos* para a exploração do capitalismo brasileiro, São Paulo dificilmente possibilitaria a manutenção das práticas militantes, no entanto, alguns poucos grupos se mantiveram, em contraposição ao crescimento desenfreado da cidade, lutando pela existência de práticas políticas e artísticas, mesmo sem condições históricas para a sua sobrevivência:

Nos fins da década de 1920 e início da década de 1930 os grupos anarquistas ainda propugnavam, por exemplo, um teatro social de conteúdo crítico e voltado para os interesses do proletariado, sendo as peças, às vezes, representadas por operários em salões dos bairros populosos e operários como Brás (Salão Gil Vicente, Salão da Federação Espanhola, etc.) e nas sedes dos sindicatos ainda filiados à FOSP. Ainda se tem notícia de festivais de

¹²³ Ibid., p. 91.

¹²⁴ Ibid., p. 95.

¹²⁵ Ibid., p. 71.

confraternização, festivais de propaganda comemorativos, festivais de caráter cultural beneficente (em prol dos jornais de tendência anarquista, entre eles A Plebe), piqueniques 'proletários', noites de 'arte proletária', etc. Os piqueniques intitulados 'libertários', 'primaveras libertárias', 'vida anarquista', implicavam viagens curtas até bairros distantes da cidade, bastante arborizados, com parques, etc., sua forma não divergindo muito da de um piquenique corriqueiro, com excessão da 'hora literária' e da 'conferência educativa'. Sinais como 'reabertura', 'reconstituição' de grupos teatrais, cancelamento de piqueniques e festivais evidenciavam seu caráter intermitente e difícil. Os piqueniques 'proletários' ainda conseguiam reunir, às vezes, 1.500 pessoas, e festivais bem-sucedidos chegavam a contar com quase oitocentas pessoas. Tudo indica que as iniciativas anarquistas quanto a proposição de formas de lazer e instrução tiveram maior alcance em São Paulo até 1920. Afinal, o crescimento da cidade tinha o seu preço.¹²⁶

O teatro militante anarquista da Primeira República apresentava uma ameaça constante à visão de mundo hegemônica. Organizados de maneira sistemática, os seus quadros políticos se preocupavam, para além da ação direta e das negociações sindicais, com a formação e disputa do tempo-livre da classe trabalhadora, o que, no decorrer de três décadas, contribuiu para a construção de um chão histórico matriz do pensamento político de esquerda brasileiro. Considerando que esse processo se inicia na última década do século XIX, as greves, mobilizações, construção de organizações e partidos são também fruto da continuidade dessa luta e, claro, o Estado, mantenedor da ordem burguesa, não deixaria que a insurgência da classe trabalhadora ocorresse sem usar da recorrente repressão por ele aplicada.

¹²⁶ DECCA, op. cit., p. 125.

CAPÍTULO 2 - A BANDEIRA PROLETÁRIA (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS): UMA PEÇA NO PROCESSO DE LUTA

2.1 SOBRE A PEÇA **A BANDEIRA PROLETÁRIA** (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS) E SEU AUTOR, MARINO SPAGNOLO

Neste capítulo, a fim de dialogar com os debates dos militantes anarquistas da Primeira República, brevemente expostos no primeiro capítulo desta dissertação, apresenta-se uma resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária (drama social em três atos)**, de 1922, do militante anarquista Marino Spagnolo, que, de acordo com Maria Thereza Vargas, era um alfaiate do Belenzinho, bairro localizado na região leste da cidade de São Paulo, muito dedicado a instrução e militância e que, a título de curiosidade, no fim da vida, teria criado alguma afinidade com o espiritismo:

Pouco sabemos de Marino Spagnolo, cuja peça “Bandeira Proletária” foi representada pela primeira vez em 1922 no salão das Classes Laboriosas. Jacob Penteado cita-o em seu livro *Belenzinho-1910*: ‘Ex-vidreiro, alfaiate, homem de idéias revolucionárias, esse nosso grande amigo é um exemplo de quanto podem o esforço e a vontade de aprender. Muito lido, foi sempre figura de projeção entre os trabalhadores do velho Belenzinho, presidindo várias sociedades de classe (‘Ecco Marino... Marino? Quello non è Marino: è soltoomarino’, diziam os companheiros). Cita mais adiante sua participação como dramaturgo, impressionando-se com as falas das personagens de *Bandeira Proletária*. ‘A saúde dá muita fome, e eu não ganho para comer bem. Recorro ao álcool para que me mate a saúde, para que com ela morra a fome.’ Como tantos outros, Marino Spagnolo experimentou caminhos diversos em seu final de vida. No arquivo de textos da SBAT encontramos um trabalho seu, certamente um dos últimos, com uma anotação na primeira página: ‘Em homenagem póstuma aos meus genitores, e ao inesquecível irmão X, Humberto de Campos, que nos enviou sua mensagem consoladora, por intermédio de Francisco Cândido Xavier.’¹²⁷

Nas consultas feitas aos arquivos que contêm grande parte do material que não foi queimado pela censura, foram encontrados poucos registros sobre o autor e sobre a encenação de **A Bandeira Proletária**. Sua estreia ocorreu em um grande festival de propaganda, em 28 de outubro de 1922, no Salão das Classes Laboriosas, promovido pela organização libertária Regeneração Social, em benefício

¹²⁷ Op. cit., p. 71-72.

da Biblioteca A Inovadora. Sua encenação foi realizada pelo Grupo Theatro Social¹²⁸, fundado em 1921¹²⁹ e, talvez, o grupo de teatro mais importante do contexto aqui tratado.

Não podemos afirmar que **A Bandeira Proletária** foi uma peça icônica para a experiência militante anarquista da Primeira República. Se fosse para tratar de alguma peça que temos o conhecimento de sua grande representatividade, valeria mais trabalharmos sobre **Primeiro de Maio**, peça de Pietro Góri¹³⁰, que acabou influenciando as ideias e até mesmo o formato das dramaturgias produzidas em solo brasileiro. No geral, as peças se mantiveram muito semelhantes no que tange à forma utilizada, por conseguinte, é possível supor que fossem todas filhas de **Primeiro de Maio**.

Apesar de não ser icônica, um dos aspectos que nos interessa na dramaturgia de Marino Spagnolo é a quantidade de temas e valores presentes no ideário dos militantes da Primeira República inseridos no seu conteúdo. Spagnolo parece se apropriar e elaborar grande parte daquelas pautas, porém, de um modo que pode soar tortuoso sob os olhos do nosso tempo. Tortuoso pelo avanço de alguns debates com os quais temos a oportunidade de entrar em contato na atualidade e, em contraposição, pelo fato de não estarmos envolvidos nos debates do mundo de Marino Spagnolo.

Nesta parte da dissertação, apresentaremos algumas hipóteses que apontam algumas contradições como aspectos importantes, principalmente em relação à

¹²⁸ André Luiz Joanilho afirma que o Grupo Theatro Social teve grande importância também para a apropriação artística e estética feita pelos grupos amadores e militantes daquilo que se compreendia como teatro hegemônico do período. Segundo o autor, partindo da reflexão de que o que se produziu na humanidade é um conhecimento que pertence à humanidade, os grupos de teatro militante resolvem, em parte, lançar mão do conhecimento estético e técnico presente no teatro conhecido como profissional neste período. Sendo assim, o Grupo Theatro Social acaba chegando próximo de uma estrutura mais profissional, com ensaios regulares e bem organizados, aulas para os que estavam iniciando seus trabalhos, programação regular etc. Op. cit., p. 102.

¹²⁹ De acordo com Maria Thereza Vargas, op. cit., p. 124.

¹³⁰ No já citado livro de Vargas, **Teatro Operário na Cidade de São Paulo**, a autora apresenta um relato de Jayme Cubeiros, antigo participante do Centro de Cultura Social, que muito nos elucida sobre a importância da peça **Primeiro de Maio**, de Pietro Góri: “Há muito mais unidade na arte do que nos outros movimentos políticos e culturais que acontecem no seio da classe. As repercussões da Revolução Russa introduzem, a partir de 1917, novas posições ideológicas e novos problemas de organização. Instaura-se a amarga discussão entre os libertários e o ‘maximalismo’. 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. Transformam-se num ato coletivo, de reforço da unidade da classe. E o ritual que remete à função inicial de agrupamento desse teatro.” (‘O Primeiro de Maio era a nossa Paixão de Cristo’). VARGAS, p. 29-30.

visão, muitas vezes, planejada que se possa ter da experiência militante do início do século passado. A peça de Spagnolo permite contestações e pode abrir nossa análise para percebermos que, não raro, refletimos com totalidade um objeto envolto por um cotidiano cheio de particularidades dispostas em uma vida de bairro, repleta de relações pessoais – uma vida que apresenta diferenças nas práticas, reflexões e táticas dos indivíduos. Ou mesmo compreender que, sob as análises dos nossos tempos, se não nos debruçarmos com minúcia, não chegaremos perto de abarcar as discussões internas que estavam sendo feitas em épocas passadas.

2.1.1 Resenha crítica da peça **A Bandeira Proletária**

2.1.1.1 Enredo

Paulo Dorvan, protagonista da peça, é um militante anarquista, operário, órfão e muito pobre, que passa os dias trabalhando e dedicando seu tempo livre às atividades de instrução e à paixão por sua companheira. Noivo de Rosa, uma lavadeira também órfã, Paulo sonha com outro mundo e se nutre tanto do amor que sente por ela como pelo ódio que sente pelos maus tratos que a sociedade vigente o faz passar.

A obra tem três atos, sendo que entre o primeiro e o segundo, Paulo é preso. O autor não explica se a prisão ocorreu por conta de uma briga de bar, que, no fim do primeiro ato, o herói tenta apartar, ou se ele foi encarcerado durante os acontecimentos entre um ato e outro. Todavia, tudo indica que Paulo foi preso por suas atividades políticas. Paulo era um militante conhecido. Tal acontecimento nos leva a concluir que, tendo sido preso por baderna ou por ter sido confundido com outra pessoa em meio de uma briga que tentava separar, sua prisão teve algum cunho político.

Após este acontecimento, Sr. Fernandes, o Patrão (que, como coloca Vargas, é quase uma “encarnação do mal”)¹³¹, terá um papel muito importante para o desenvolvimento da dramaturgia. Por meio de uma articulação interesseira realizada por Dona Gertrudes, mulher viciada no jogo, megera e quase *mãe adotiva* de Rosa,

¹³¹ VARGAS, Maria Thereza. **Antologia do Teatro Anarquista**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 20.

Sr. Fernandes se aproveitará da prisão de Paulo para seduzir Rosa e com ela se casar. Rosa casa, está sozinha e triste pela prisão de Paulo. Assumindo o papel de lobo em pele de cordeiro, Fernandes a seduz, apresentando-se como um homem bom e caridoso.

No terceiro e último ato, em meio às notícias de que Paulo será solto, Rosa, sozinha na casa de Sr. Fernandes, é surpreendida por um ladrão, Lourenço, personagem que representa a degradação do operário que caiu nas desistências advindas da vida de maus tratos que vivia o operariado do começo do século XX. Na visão dos militantes, um retrato da fraqueza, inclusive, e um exemplo da vontade dos anarquistas de não serem confundidos com o banditismo.

Lourenço aparece pela primeira vez no segundo ato, no bar de André, e ao ser indagado pelos operários amigos de Paulo do porquê entrega sua vida à bebida, responde:

[...] Não, deixe-me beber, acho isto muito natural; é o único alívio para os males materiais! Bebendo tenho vontade de cantar e cantando apago as agonias desta vida. Não quero que me deem conselhos, para deixar de beber.¹³²

Ao se deparar com Rosa, a fim de assaltar a casa de Fernandes, o ladrão tem um lapso de consciência e repara algumas feições na lavadeira que lhe eram conhecidas. Desesperado, promete a ela que irá embora caso lhe diga o seu nome. Rosa, após relutar um pouco, diz o seu nome, amedrontada. Lourenço, em um surto, revela que é o seu pai. Conta que ao encontrar a mãe de Rosa na cama com outro sujeito, cometeu um ato de feminicídio e foi preso. Quando solto, vagou pelas ruas sem encontrar sentido para a sua vida. Termina sua declaração com um riso louco e sai.

Paulo fica seis meses preso e é solto no Primeiro de Maio. Os operários decidem não trabalhar nesse dia.¹³³ Em meio ao burburinho da volta de Paulo, na expectativa de seus companheiros por este retorno, Sr. Fernandes, sentindo-se ameaçado, tira a pele de cordeiro e põe fim à sua relação com Rosa. A lavadeira se sente ludibriada pelo vilão, enganada e sozinha, arrependida de ter traído sua classe e seu companheiro em meio ao desespero da miséria.

¹³² Ibid., p. 128.

¹³³ O Primeiro de Maio ainda não era feriado no Brasil, passou a ser somente em 1925, quando Artur Bernardes foi presidente da República.

Ao saber que Rosa casara-se com Fernandes, Paulo vai furioso à casa do Patrão a fim de acertar as contas.

Paralelo a este desenvolvimento, começa uma agitação na rua. Quando Paulo chega à casa de Fernandes, Rosa e o patrão acabam de ter o diálogo que finda a relação dos dois. Rosa pede desculpas para Paulo, Paulo discute com Fernandes e acontece um reboliço ilustrado por falas e ações sentimentais, quase novelescas. Então, Mário, um dos operários militantes amigos de Paulo, aparece na porta ensanguentado. O mártir acabara de tomar um tiro no fervor da agitação dos grevistas. Fernandes foge no meio do quiprocó.

Restam apenas Mário, Chiquinho, Alberto, Paulo e Rosa. Mário pede para que Paulo perdoe Rosa e morre. *O Hino de Marselhesa*¹³⁴ percorre toda a cena, sendo tocado ao longe. Do lado de fora da casa, uma luz também entra pela janela. Paulo já havia perdoado Rosa, decidem lutar até o fim pela emancipação humana, bravios e determinados. O pano ensanguentado do tiro que Mário tomou é chamado por Paulo de “A Bandeira Proletária”.

2.1.1.2 Personagens

Para criarmos uma base sólida para as reflexões deste capítulo é preciso descrever o papel e a função de cada uma das personagens, tanto no que se refere ao desenlace do enredo, quanto às representações de suas funções sociais no contexto em que a peça foi encenada.

Conforme já mencionado, dada a necessidade de expor problemas da ordem do dia, as dramaturgias daqueles militantes repetem muitos padrões a partir de um jogo pautado pela dualidade. Alguns jogos recorrentes são: o do patrão opressor com o operário oprimido, o operário alienado com o operário consciente, a donzela operária com o sacerdote dissimulado, entre outros.

Tais dualidades servem a vários fins, entre eles, provocar diálogos de instrução a partir do conflito daquelas forças sociais (o que chamei, no Primeiro Capítulo, de falso diálogo).

¹³⁴ É importante mencionar que era para ser o hino da Internacional, porém, foi censurado.

A tensão desses temas com o formato do drama social gera a necessidade de tratar esses assuntos dentro de uma conversa, todavia, pela necessidade do didatismo, as personagens acabam caminhando para um caráter mais expressionista, mais animalesco e quase grotesco.¹³⁵

Pensando nas forças sociais que Spagnolo quer tratar, podemos elencar: a burguesia, os libertários, o operariado alienado e marginal, a mulher operária ingênua, suscetível a certo tipo de cooptação, a pequena-burguesia e os viciados (o lumpensinato). Todas essas forças sociais são representadas a partir destes tipos de personagem a fim de construir estes diálogos de contradição. Vejamos uma a uma.

Sr. Fernandes é o patrão, como dito anteriormente, quase uma encarnação do mal. O representante da burguesia e do patronato da Primeira República se apresenta como a célula mãe das tipificações trazidas pela peça como instrumentos de sedução que a cultura capitalista quer empregar em cima do proletariado.

Delicado e doce com Rosa, Sr. Fernandes seduz a operária até que ela se case com ele. Esse casamento é um exemplo prático, na peça, de uma reflexão feita pelos militantes de esquerda, uma defesa de que o casamento entre proletariado e burguesia é falso. Com esse conflito, Spagnolo alerta seus companheiros para o fato de que, por mais que a conciliação de classe possa acontecer por um tempo, ela nunca será simétrica, sendo assim, quando o burguês quer abandonar o proletário em função dos seus interesses, ele o fará.

Fernandes também é a única personagem que faz a defesa da igreja católica. No primeiro ato da peça, quando Fernandes vai parabenizar Paulo pelo seu noivado com Rosa, Paulo denuncia o cinismo do algoz, Fernandes rebate com argumentos que fazem a religião aparecer:

Fernandes: Desta vez te enganaste, rapaz, eu sou homem de probidade reconhecida e não seria capaz de... Oh enganas-te porque o que dizes faz supor em mim um delinquente, e a educação que recebi no colégio é um atestado de que ninguém pode pôr em dúvida a minha moral.

Paulo: Se não me engano do colégio dos jesuítas romanos.

Fernandes: Sim, dos servos de Deus, desses meigos e santos homens.

¹³⁵ JOANILHO, op. cit., p. 103.

Paulo: Desses que dizem adorar o Divino.

Fernandes: Que dizem, não, Paulo, mas que o adoram com toda a devoção de verdadeiros cristãos.

Paulo (com riso irônico): Sr Fernandes, para o meu modo de ver, quem adora divindades, nega a própria individualidade. Demais esses atestados nada me dizem. Todo o homem que tem certeza da existência de um Deus não deve se humilhar nem adorar ninguém, mas se orgulhar de ser uma parcela da grande natureza (com altivez). Portanto, delinquente não, Sr Fernandes, mas...!¹³⁶

Claramente um diálogo de instrução, um falso diálogo (abordaremos este assunto no subcapítulo seguinte), que tem a função de expôr um contra-argumento à cultura hegemônica, à espiritualidade hegemônica, à Igreja Católica. Fernandes é um retrato da burguesia, dono dos meios de produção, que se vale de seus artifícios para cooptar a pulsão do proletariado, e ainda se mascara com as ideias de bondade empregadas pela moral cristã.

Entre os libertários estão: Paulo, Mário, Alberto e Chiquinho. Paulo é o herói da peça, um homem cheio de virtudes, embasado, que tem clareza e conhecimento das discussões anarquistas. É o operário astuto, instruído, o exemplo escolhido por Spagnolo para dizer como se deve ser. Não bebe, não sai, Paulo apenas lê e frequenta as reuniões operárias. Paulo é movido, principalmente, por duas pulsões: a vontade de um mundo mais justo e o seu casamento com Rosa.

Esse casamento, como veremos na terceira sessão deste capítulo, pode representar duas coisas. Em uma camada um pouco menos abstrata, representa o casamento entre proletários sem traição de classe. O verdadeiro amor só pode ocorrer em uma relação simétrica entre companheiros de luta. Em segundo lugar, representa o casamento entre o libertário e as forças naturais, se tratarmos a visão machista de Rosa como metáfora da natureza, sob o viés de compreender que a burguesia a aprisiona e o libertário é capaz de libertá-la.

Mário é o mártir da Revolução. Spagnolo introduz uma discussão importante para o movimento anarquista: Mário é aquele que leva a experiência e suas ideias às últimas instâncias e morre. Um símbolo da luta. E o seu sangue manchando o pano no final da peça é a bandeira em prol dos que morreram, dos que deixaram de lado sua própria individualidade por uma melhoria coletiva no mundo (um mundo ainda com perspectiva revolucionária). Com isso, o autor expõe que, para ocorrer

¹³⁶ Ibid., p. 101-102.

uma verdadeira mudança, é preciso pautar-se em tais experiências. Há também nessa morte a lembrança, para quem assiste, de que muita gente morreu tentando a transformação, como se pedisse para que a militância honrasse essas mortes.

Alberto é um dos amigos de Paulo. Talvez, entre as personagens libertárias, o militante mais bem instruído depois do herói. Mário e Chiquinho questionam as colocações tanto de Paulo quanto de Alberto. Mário, de um modo mais realista, Chiquinho, de um modo mais cômico. Alberto, assim como Paulo, é o que tem base para questionar de forma contundente as desilusões e apontar caminhos. Há um diálogo em que Alberto deixa bem claro a defesa de que o mundo só irá mudar quando os companheiros instruírem-se uns aos outros.¹³⁷

Chiquinho tem plena consciência de quem são seus inimigos, porém, diferente dos outros três libertários, não parece ter tanta instrução. Chiquinho é um homem da ação, da prática, é a personagem cômica da peça, conhece as opressões que vive, mas quer resolvê-las sem muita conversa, inclusive porque parece não carregar consigo a atividade retórica. Um exemplo é o primeiro diálogo de Chiquinho e Paulo. Chiquinho entra no quarto quando Fernandes está saindo e esbarra nele, o chapéu de Fernandes cai, Chiquinho pede desculpas, o patrão o perdoa, pega o chapéu e vai embora:

Paulo: Ah! Ah! Ah!... Sempre és muito espirituoso. Aposto em como fizeste de propósito.

Chiquinho: Se o fiz, o diabo é que o meu plano fracassou. O que eu queria era que ele me respondesse. Foi ladino o beócio e raspou-se sem mais. Queria dar-lhe uma lição com fatos e não com palavras como fizeste tu.

Paulo: Como fiz eu?

Chiquinho: Sim, porque eu ouvi tudo ali atrás da porta, onde me achava escondido.¹³⁸

Lourenço é o retrato do operário que desistiu, um trabalhador sério. Ao encontrar a mãe de Rosa com outro na cama, a assassina e é preso. Quando é solto, vaga pelas ruas roubando e bebendo. Spagnolo parece querer denunciar o machismo desses operários e falar sobre os instrumentos de alienação que o capitalismo promove para amansar a classe trabalhadora. Porém, como veremos

¹³⁷ Este assunto será retomado no próximo capítulo.

¹³⁸ Ibid., p. 106.

mais à frente, a narrativa pessoal pautada no homem que mata a esposa por ciúme, some no mundo, vicia-se e depois se revela o pai de Rosa, além de relativizar as ações criminosas deste tipo social, sobrepõe e confunde um conflito de vontades individuais sobre duas questões de ordem política.

Rosa representa a operária ingênua que se deixa seduzir pelo patrão e que, em sua trajetória, percebe que foi enganada e decide voltar para a sua classe e encarar a luta. Rosa também deixa margem para a compreendermos como uma antropomorfização da natureza.¹³⁹ Esta hipótese se apresenta tanto pelos dois poemas iniciais da dramaturgia quanto pelo nome da personagem escolhido por Spagnolo. Rosa é um exemplo dado pelo autor para reivindicar a importância da classe trabalhadora buscar a instrução.

André é a figura do ex-operário que ascendeu, comprou seu botequim e passa a viver mais confortável, discordando das atuações dos libertários e explorando Pedrinho, seu empregado. André nutre boas relações com Fernandes e com Dona Gertrudes, o que mostra seu papel de traidor de sua classe, sem dizer que, na visão de Spagnolo, André é também um articulador do interesse dos patrões, visto que tem um bar e promove o consumo de álcool e outros vícios, chegando até a emprestar dinheiro para Gertrudes.

Tomemos como exemplo um diálogo que descreve quem é André, além de trazer mais uma vez o problema da educação dos proletários, só que, neste caso, vindo da boca de Pedrinho:

Pedrinho (entra ao fundo): O pessoal tá todo parado.

André: Bem dizia eu; este pessoal parece estar ameaçando-me com alguma greve e o que eu não quero é ter prejuízo... o que eu faço é suspender imediatamente o fiado! Essas greves! essas greves!... Não sei onde querem chegar esses desalmados! Mas afinal que é que se pode esperar de gente operária?

Pedrinho (que seguiu atentamente a conversa do patrão, sai da frente e com um gesto cômico cruza os braços): Patrão, estão todos parados assim desta forma! (permanece assim por algum tempo)

André: Isto é que é uma loucura. Onde se viu semelhante coisa? Ainda há pouco tempo acabaram com uma greve tão fraca que em lugar de lhes dar melhor situação ainda mais os arrochou.

¹³⁹ As problemáticas da personagem Rosa serão aprofundadas mais adiante.

Pedrinho: É verdade, fracassou, mas isso devido à ignorância dos próprios operários. Imagine o senhor que...

André: Hein!? Olá! Também entendes do riscado...

Pedrinho: Pois o senhor não vê que também sou proletário?

André: E também o fui eu, meu caro. Depois que me arranjei, mandei às favas o tal negócio de greves. Ora vê lá se eu... Vai acabar o teu serviço, rapaz.¹⁴⁰

Dona Gertrudes é a própria degradação da classe trabalhadora. A mulher, viciada no álcool e no jogo do bicho, age como uma megera típica, articulando minuciosamente com Fernandes um modo de tirar Rosa de Paulo e cumprir a vontade do Burguês. Com este feito, ela também se beneficiaria, pois conseguiria pegar dinheiro emprestado com Rosa para a manutenção dos seus vícios. Gertrude é quase uma alegoria desse instrumento de cooptação que os industriais empregaram nos bairros operários no começo do século passado. Por exemplo, como foi mencionado no capítulo anterior, as vilas operárias passaram a ter sempre bares, campos de futebol e igrejas, três formas de combater o processo de formação que os militantes desenvolviam nestes espaços. Se pensarmos que Rosa é um exemplo da trabalhadora que, por falta de instrução, cai nas mãos do burguês, e que esta queda foi articulada entre Gertrudes e Fernandes, podemos afirmar que Gertrudes é quase uma representação do vício, cooptando trabalhadores para apaziguarem suas vontades de mudança de mundo.

As personagens de **A Bandeira Proletária** trazem à tona figuras sínteses de forças presentes nesses bairros. Com certeza, são também a resposta de Spagnolo ao sequestro que o Estado e a burguesia realizavam sobre os bairros operários. Por isso, reivindica insistentemente a importância do proselitismo. Para isso, a dramaturgia se pauta em relações pessoais, entre outros motivos, porque as relações estruturais, as relações de classe, naquele período, eram mais pessoais do que às da atualidade. Como imaginar, no mundo contemporâneo, um patrão em uma fábrica falando diretamente com um operário? As relações no fordismo¹⁴¹ são (se é que podemos chamar assim) um pouco mais íntimas, o patrão tem nome e sobrenome, é dono daquele espaço, quiçá mora perto.

¹⁴⁰ Ibid., p.116-117.

¹⁴¹ O fordismo é uma forma de produção e um conjunto de teorias criado pelo industrial norte-americano, Henry Ford (1863-1947), que visa ao modelo de produção em massa de um produto utilizando-se de linhas de montagem, buscando baratear ao máximo os custos do produtor.

Quase cem anos depois, a fragmentação da classe trabalhadora, os avanços nos modelos de acumulação e as diferenças nos padrões de dominação são muito menos passíveis de serem personificados do que entre trabalhadores que ainda tinham como eixo o fordismo, o que não ameniza de modo algum a opressão que os proletários da atualidade vivem. Pelo contrário, contribui ainda mais para a ocorrência de violências forjadas pelos padrões escondidos em sociedades anônimas.

2.1.1.3 Contradições entre estrutura e conteúdo

Segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte, em qualquer das suas modalidades, gêneros ou estilos, constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infra-estruturais. Esses conhecimentos, acrescenta Marx, são revelados de acordo com a perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado, e que o patrocina, paga e consome a sua obra. Sobretudo, daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e com ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda criação, seja artística, científica, filosófica, ou outra. A este setor, evidentemente, interessa transmitir aquele conhecimento que o ajude a manter o poder, se é que já o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquistá-lo, caso contrário. Isso não impede, porém, que outros setores ou classes patrocinem também a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhe são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva. A arte dominante, no entanto, será sempre a da classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundi-la preponderantemente.¹⁴²

Como apontado brevemente no capítulo anterior, por força de seu contexto, de sua temática e de seus fazedores, o teatro anarquista nos apresenta um fator intrigante, ele expõe contradições concretas entre estrutura e conteúdo que, em suas devidas proporções, são parcialmente superadas pelo próprio processo de luta.

Iná Camargo Costa apresenta a possibilidade de compreendermos este teatro como parte das experiências de agit-prop brasileiras.¹⁴³ Se tal conceito¹⁴⁴ puder ser

¹⁴² BOAL, Augusto. **O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 71-72.

¹⁴³ Iná Camargo Costa, em seu artigo "O agit-prop e o Brasil", fará uma ressalva à afirmação de que o CPC (Centro Popular de Cultura) é o "primeiro capítulo" da agitação e propaganda brasileira: "Mesmo sabendo que a História do Brasil pode (e deve) ser objeto de controvérsias, estamos dando um salto consciente. Quando o capítulo das lutas dos trabalhadores for escrito por

atribuído à **A Bandeira Proletária**, a peça se enquadra no que denominamos melodrama revolucionário.¹⁴⁵¹⁴⁶ Os autores das peças e os grupos de teatro que as encenavam preferiam chamá-las de dramas sociais, dadas as temáticas e os contextos que englobavam sua forma de produção, todavia, as características do melodrama prevalecem em sua forma mesmo que o seu conteúdo exija outra construção dramaturgica.¹⁴⁷

As rugas de tais contradições se mostram em elaborações que indicam novas formas e possibilidades mais épicas e dialéticas, não exploradas por causa da época e da provável falta de conhecimento do autor acerca desta forma de fazer teatro que seus contemporâneos, do outro lado do atlântico, começavam a explorar.¹⁴⁸¹⁴⁹

extenso nesta história, seguramente a afirmação acima deverá ser modificada, por isto as aspas. Sabemos, por exemplo, que os anarquistas em fins do século XIX e inícios do XX já produziam espetáculos, músicas, poemas e mais obras literárias de agitação e propaganda política. Já existe alguma bibliografia a respeito, mas o assunto como um todo ainda espera tratamento adequado.” COSTA, 2015, p. 29.

¹⁴⁴ Trata-se de uma hipótese, não uma desconfiança em relação aos autores que desenvolvem essa hipótese. Dados o escopo e os limites desta dissertação, não há elementos que nos permitam sustentá-la e/ou negá-la.

¹⁴⁵ Com base no levantamento de formas de agitprop publicada por Iná Camargo Costa, extraído do artigo de Christine Hamon. “Formas dramaturgicas e cênicas do teatro de agit-prop”. Ibid., p. 83-97.

¹⁴⁶ Em artigo publicado de forma jocosa em uma sessão de horóscopo na revista **Bucho Ruminante**, da Cia Antropofágica, Costa fala diretamente do agitprop soviético enquanto linguagem, que bem serve à propaganda operária tratada nesta dissertação: “O melodrama faz parte da tradição cultural proletária desde meados do século XIX, foi cultivado principalmente por socialistas e anarquistas. Durante a revolução passou a tratar das questões da ordem do dia a partir da sua estrutura básica: herói/heroína x adversário, ou vilão. Alguns temas: a guerra civil (família dividida entre apoiadores da revolução e adversários); necessidade de apoiar materialmente o Exército Vermelho; denúncia das pilhagens e demais ações dos bandos de cossacos etc. Seu principal público foi constituído pelo exército e pela marinha vermelha.” COSTA, Iná Camargo. “Rumin Astral Revela Qual a forma de Agitprop de cada signo?”. In: Cia Antropofágica (Orgs). **Revista Bucho Ruminante**. São Paulo, 2017. p. 24.

¹⁴⁷ Parte destas reflexões se inspira na análise feita por Costa da peça **Eles Não Usam Black-tie** (1958), de Gianfrancesco Guarnieri. A autora discorre um pouco sobre a escolha do autor de fazer um drama que é enredado na sua construção a partir de uma greve de trabalhadores: “Começando pelo assunto que deveria ter encontrado a forma adequada, Eles não usam Black-tie conta a história de uma família de trabalhadores favelados e suas cercanias às voltas com um problema crucial: uma greve. Como sabem os estudiosos da obra de Brecht, greve não é assunto de ordem dramática, pois dificilmente os recursos oferecidos pelo diálogo dramático - o instrumento por excelência do drama - alcançam sua amplitude. Recorrendo ao repertório da velha lógica formal, poderíamos dizer que a extensão (o tamanho) do assunto é maior que o veículo (o diálogo dramático)”. COSTA, 2016, p. 22-23.

¹⁴⁸ Conforme exposto no capítulo anterior, havia peças destes anarquistas mais curtas e mais alegóricas que se aproximam do teatro didático e de outras formas de agit-prop, isto porque há uma subjetividade operária comum desde meados do século XIX, contudo, esses não parecem ser os trabalhos considerados mais importantes para o imaginário destes militantes, pelo menos no que diz respeito a um teatro que se propõe à reflexão continuada e não exatamente à intervenção e à agitação. Suponho que esta predominância do melodrama, além de ser fruto dos ares da época, talvez venha também da influência italiana deste tipo de teatro.

¹⁴⁹ Refiro-me a Brecht e Piscator, entre outros. Para exemplificarmos o quão antiga é a pesquisa do dramaturgo alemão, tomemos a afirmação de Anatol Rosenfeld, em seu livro **O Teatro Épico**: “Foi desde 1926 que Brecht começou a falar de ‘teatro épico’, depois de por de lado o termo ‘drama

Outras contradições somam-se a tal problemática. Como vimos, o público chegava a intervir e alterar o rumo das coisas. Isto se dava porque ele era composto por colegas de trabalho, familiares, vizinhos, companheiros, gente conhecida, muitas vezes fazedora de teatro, que partilhava da mesma luta e do mesmo processo de instrução. Sobre a experiência comunitária da festa, Joanilho dirá:

O paroxismo do real e o seu paradoxo no teatro encontram na festa o momento de realização e superação. A festa operária extrapola o simples caráter de propaganda. A supressão do tempo cotidiano na festa, isto é, do tempo de trabalho, permite a instauração de uma nova temporalidade. É o tempo comunitário, ou ainda, tempo de encontro, de riso, também de crítica e ação. Ele é qualitativo: tempo psicológico que suprime a quantificação mecânica do relógio. Desse modo, a militância vive na festa a realização momentânea da sociedade ácrata. Substitui o isolamento do indivíduo no processo produtivo pela solidariedade na criação de um mundo igualitário e fraterno.¹⁵⁰

A partir deste dado, mesmo sem intenções, este teatro já começava a rasgar as cortinas de veludo e a delinear outras possibilidades formais. Embora a princípio fossem espontâneas, tais possibilidades poderiam ter sido elaboradas se não tivessem sido interrompidas. Contudo, o massacre da cultura operária promovido pelo Estado Novo impediu qualquer possibilidade de desenvolvimento continuado de uma pesquisa teatral que desmembrasse outras alternativas formais congruentes ao conteúdo do fazer teatral anarquista

2.1.1.4 Apontamentos materialistas e apontamentos idealistas

Para percorrer tal debate, tomemos como estrutura da discussão as características da forma dramática e da forma épica expostas por Brecht, em **Ópera dos três vinténs** (1928) e **Mahagony e outros escritos** (1928/1929), em que o autor apresenta as características da forma dramática e do teatro épico.¹⁵¹

Para Brecht, no drama (a poética idealista), o pensamento determina a personagem, ou seja, ele é o sujeito de suas ações. No caso do épico (a poética

épico', visto que o cunho narrativo da sua obra somente se completa no palco. O fato é que já a primeira peça de Brecht, *Baal* (1918), tem fortes traços épicos, de acordo com o estilo expressionista". ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 146.

¹⁵⁰ JOANILHO, op. cit., p.104.

¹⁵¹ Cf. BOAL, op. cit., p. 115-116.

materialista), o ser social determina o pensamento, sendo assim, ele é objeto e sujeito de suas ações.¹⁵²

Boal dá um exemplo desta tese expondo o Papa na peça **A vida de Galileu** (1937-1938), de Bertolt Brecht. A figura máxima da Igreja se dirige de modo carismático enquanto está sendo paramentada, dizendo ao pensador que pode até concordar com as suas ideias, todavia, depois de se vestir, dirá que Galileu deve voltar atrás e prestar satisfações à inquisição: “Papa, atua como papa”.¹⁵³ Ou seja, toda e qualquer possibilidade do pensamento determiná-lo enquanto sujeito é eliminada depois que ele é paramentado. É um sujeito-objeto.

Ao que parece, o dramaturgo alemão faz isto para deixar bem clara a defesa de que o ser social determina a ação do sujeito e não seu pensamento. No caso do Papa, independentemente de sua vontade pessoal, seu lugar no mundo é o de Papa, assim, tem que cumprir seu dever de Papa. Pode até pensar diferente... Mas é o Papa.¹⁵⁴

Em **A Bandeira Proletária**, não é o sujeito que determina o pensamento. Todavia, não seria correto discriminarmos nesta dramaturgia as personagens como sujeitos-objeto. São personagens-síntese, são imbuídas de uma lógica mais positivista, pautadas pelo pensamento de que o meio determina o ser-humano. Isto porque não há contradição, não há nenhuma personagem que apresenta semelhança com o exemplo de Galileu.

Paulo Dorvan será sempre um herói repleto de virtudes, jamais trairá a sua classe; Sr. Fernandes, o vilão, jamais deixará de ser um burguês cheio de más intenções; Dona Gertrudes não deixará de ser uma megera interesseira tomada pelos vícios. A única que muda é Rosa.

Nesse sentido, ao tratar da temática, Boal defenderá que Brecht não teria afirmado em sua fase adulta que, em outras poéticas, a personagem não se modificaria. Contudo, quando ocorre esta modificação da personagem, ela é fruto de um sistema de relações causais, as faculdades das personagens são aristotélicas,

¹⁵² Após dar alguns exemplos de peças de Brecht em que o ser social determina o pensamento, Boal dirá: “São exemplos de que o ser social, como dizia Marx, determina o pensamento social. Por isto, em momentos críticos, as classes dominantes podem aparentar bondade e podem se tornar reformistas: e aos seres sociais ‘operários’ lhes oferecem um pouco mais de carne e pão, esperando que estes seres sociais, mesmo famintos, se tornem igualmente menos revolucionários”. Ibid., p. 117.

¹⁵³ Ibid., p. 116.

¹⁵⁴ “Brecht não quer dizer que as vontades individuais não intervêm nunca: Quer afirmar, isso sim, que não são nunca o fator determinante da ação dramática fundamental”. BOAL, op. cit., p. 120.

iminentes.¹⁵⁵ Na poética marxista, a personagem é quase uma mudança em si, já que Brecht, por exemplo, trata a figura quase como uma experiência laboratorial, em que tais máscaras sociais são destrinchadas e mostradas em suas contradições, sem que isso seja proveniente de uma relação de causa e efeito.¹⁵⁶

Para resumir os parágrafos anteriores, dois exemplos: Paulo é um herói que por mais que seja fruto do seu meio, é herói porque tem traços de herói, carrega com ele a virtude, ou seja, suas características são faculdades aristotélicas, quase iminentes. Segundo exemplo, Rosa só muda por conta dos acontecimentos que vão determinando sua mudança, seu amor é preso, ela fica sozinha, é seduzida pelo vilão, casa-se com ele e, quando Paulo sai da cadeia, é abandonada e volta para o seu “verdadeiro amor”. Seu processo de conscientização é uma relação de causa e efeito.

Spagnolo constrói figuras mais planas do que as de Brecht, elas não apresentam tantas contradições ou possibilidades de alteração, todavia, há uma das tramas que sugere alguma dialética:

Paulo (à Rosa): Sabes? Ainda agora o nosso companheiro falava do Sr. Fernandes e da Velha Gertrudes.

Chiquinho: Os vícios em pessoa.

Rosa: A dona Gertrudes não digo, mas o Sr Fernandes é que há de bom.

Paulo: Oh!

Chiquinho (ao mesmo tempo): Oh! não diga.

Rosa: Trata-me com tanta delicadeza e tem me feito tantos favores desinteressadamente. É enfim um homem honesto e tem me dado serviço com o produto do qual posso viver. Estimo-o muito por isso.

Paulo (espantado): Rosa! Mas tu acreditas nesse homem?

Rosa (assustada): Mas...

Paulo (solicitando-a): Responde!

¹⁵⁵ Boal vai tratar desse tema usando como exemplo a peça **O homem é um homem**, de Bertolt Brecht: “Para que fique claro, Brecht não afirma que em outras poéticas o ser humano não se modifica jamais. Em Aristóteles mesmo, o herói termina por compreender seu erro e modificar-se, mas Brecht propõe uma modificação mais ampla e total: Gali Gay não é Gali Gay, não existe pura e simplesmente - Gali Gay não é Gali Gay senão que é tudo que Gali Gay, em situações concretas, determinadas, é capaz de fazer”. *ibid.*, p. 118.

¹⁵⁶ *ibid.*, p. 119.

Rosa: Creio!¹⁵⁷

Rosa alega que Sr. Fernandes é delicado e tem lhe dado serviço. Obviamente, Sr. Fernandes não faz isso por ser bom. Com todas as outras personagens o vilão da peça é um carrasco. Sr Fernandes faz isto porque está interessado em casar com Rosa. Mas isso apresenta um ponto analisado por Boal, quando ele discorre sobre a temática da personagem no épico e no drama. Boal afirma que nada impede um patrão de dar um pouco de carne e um pouco de pão para o seu operário a fim de melhor alimentá-lo e, com isso, apaziguar suas vontades revolucionárias para explorá-lo mais. Em **A Bandeira Proletária**, pode até parecer que Sr. Fernandes nutre reais sentimentos por Rosa, e talvez nutra, não importa. No fim das contas, da forma que o dramaturgo expõe, as ações do patrão, ou melhor, o próprio patrão é determinado pelo seu ser social, esbarrando quase em dispositivos expressionistas.

Sr. Fernandes elucida tal reflexão em sua conversa com Rosa, no terceiro ato da peça, abandonando a lavadeira após falarem sobre a saída de Paulo da prisão:

Rosa (um passo): Abandonas-me?

Fernandes: E vais te queixar? Dei-te jóias, vestidos e berloques, enquanto teu marido estava preso, agora que está em liberdade, deves acompanhá-lo. Enfim, faço o meu dever.

Rosa: Oh! meu Deus, nunca pensei que fosses falso a este ponto. Tu seduziste-me, tornaste-me uma transviada e agora, como prêmio a tamanho sacrifício, deixas-me assim! (pranto)

Fernandes: Menina, um homem da minha posição não pode ser ofendido. Pesa bem as tuas palavras porque não admito que a gente... de tua laia me insulte!

Rosa: Insulto! Ofensa! Oh! Eu sou da classe plebeia sim, mas é agora que o vês?... Tens razão, devo preparar-me para a expiação do crime.

Fernandes: Isto é contigo, menina. Eu fiz o meu dever. Socorri uma mulher sem marido e agora aparece o senhor dela, dou-lhe o lugar.

Rosa: Miserável!...

Fernandes: Basta de insultos e de choradeira! Não quero me comprometer com teu marido! Basta!... Adeus [...].¹⁵⁸

¹⁵⁷ In: VARGAS, 2009, p. 109-110.

¹⁵⁸ Ibid., p. 151-152.

O que difere da poética brechtiana é que, neste caso, o padrão não casa com Rosa a fim de apaziguar uma revolta operária ou por qualquer motivo de ordem política. A trama expõe três possibilidades: - ele se casou com Rosa por interesse amoroso; - porque realmente acreditava, sob a força da moral, que uma mulher não podia ficar solteira; - porque queria desmoralizar Paulo, ou, ainda, as três coisas. De qualquer modo, todos os interesses se resumem a um conflito de vontade pessoal, que não é minuciosamente político e econômico.¹⁵⁹

Este é outro ponto colocado por Brecht. Para o autor, o drama (a poética aristotélica), resume-se a um conflito de vontades que move a ação dramática, e o que desenvolve a trama são tais conflitos. Já no caso do épico dialético, de poética materialista, o que desenlaça são as contradições de ordem política e econômica. O rumo destas contradições é o que amarra a dramaturgia. Na peça aqui tratada, na sua literatura, o caráter melodramático se põe à frente do caráter épico, contudo, se pensarmos no seu caráter pontual e histórico, compreenderemos uma dimensão épica dialética que supera a literatura.

O que desenvolve o enredo é o amor de Paulo e Rosa e a traição da lavadeira. Mesmo que seja evidente, essa “traição” não é só um adultério, e sim uma “traição” de classe – essa chega a ser quase menos importante. As questões de ordem política e econômica servem mais como plano de fundo ou como assunto, com a mobilização acontecendo do lado de fora da casa, ou por meio de diálogos que têm uma função objetiva de instrução do espectador, adicionados em conversas casuais em ambientes fechados.

O desenlace por meio dos conflitos pessoais é usado pelo autor como forma de ilustrar questões que certamente não são de ordem pessoal. Questões tratadas na peça como: o casamento, a luta de classes, a questão do vício, a moral da igreja e seus entrelaçamentos. São questões de ordem social. Entretanto, a forma escolhida carrega sempre o risco de relativizar os pontos, podendo fazer com que o espectador se identifique com qualquer uma das forças dispostas em questão. O risco está na empatia, mas não em qualquer empatia, e sim naquela que faz com que o espectador se identifique com a personagem, o que acarreta o risco de

¹⁵⁹ Mesmo no caso de desmoralizar Paulo, que poderia apontar algum tipo de contradição mais política e econômica, na forma escolhida por Spagnolo, a vontade pessoal é a que prevalece. Ou seja, não é uma desmoralização para gerar o efeito de enfraquecer uma mobilização, a desmoralização é realizada sob o viés de enfraquecer um operário abusado, que Fernandes desgosta etc.

sairmos de uma sessão compreendendo a dramaturgia como uma briga de dois homens pelo amor de uma mulher e não como a defesa de Spagnolo acerca da instrução da mulher operária frente às mazelas sofridas por causa do capital.¹⁶⁰

Dado isso, há duas contradições importantes. Uma delas é a morte de Mário ao final do espetáculo. Mário, fiel amigo e militante sério, é uma personagem que, sem deixar dúvidas, pode causar empatia. Quando Mário morre, no final da peça, em meio à mobilização do Primeiro de Maio, e entra abatido por uma bala na sala do Sr. Fernandes, em momento algum percebemos aquela morte como uma morte dotada de conflitos pessoais. Mário morre porque é militante e porque se mobilizou, ou seja, a empatia, neste caso, não é necessariamente um problema, a morte de Mário não causa somente um choro pela fatalidade do protagonista ter perdido seu melhor amigo. O choro, na morte de Mário, pode ser um choro de raiva.¹⁶¹

Uma boa empatia não impede a compreensão e, pelo contrário, necessita da compreensão, justamente para evitar que o espetáculo se converta em uma orgia emocional e que o espectador possa purgar seu pecado social. O que faz Brecht, fundamentalmente, é colocar a ênfase na compreensão (enlightenment), na dianóia. [...] Como não vai o espectador emocionar-se com A MÃE CORAGEM que perde os seus filhos, um a um, na guerra? É inevitável que emocionemos todos até às lágrimas. Mas deve-se combater sempre a emoção causada pela ignorância: que ninguém chore a fatalidade que levou os filhos da Mãe Coragem, mas sim que se chore de raiva contra o comércio da guerra, porque é esse comércio que rouba os filhos à Mãe Coragem. [...] É necessário insistir: o que Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como fazem os espectadores burgueses.¹⁶²

Outra contradição é a de que, como afirmado acima, um dos riscos da empatia é o de provocar a identificação entre quaisquer dos personagens a ponto de sairmos da peça defendendo um ou outro. No caso, é muito difícil dizer qual foi a reação dos espectadores, porém, é possível supor que dificilmente o sentimento de identificação com o patrão ocorreu, já que, dado o fato de o teatro anarquista ser apresentado em festas onde o contingente qualificava-se como militante, quem estava ali era

¹⁶⁰ Trataremos esta questão com mais rigor na seção seguinte.

¹⁶¹ Dirá Harun Farocki: "Empatía es una palabra demasiado bonita para abandonarla ante cualquier hostilidad. Empatía es una expresión más bonita que identificación, tiene el gusto de la transgresión, una combinación de Endringen (penetrar) y Mitfühlen (simpatizar). Una simpatía un tanto agresiva. Debería ser posible empatizar de un modo que fuera posible crear un efecto de alienación". FAROCKI, Harun. **Programa da exposição realizada na Fundació Antoni Tapiès**. Barcelona, 2016, p. 22.

¹⁶² BOAL, op. cit., p. 121-122.

consciente sobre o que a peça estava tratando e, provavelmente, concordava com as defesas do autor. Outras identificações, todavia, poderiam aparecer, como a morte de Mário e o comportamento de Rosa.

No caso do teatro épico dialético, a busca se pauta em colocar o espectador na função crítica de observador, sem se identificar de um modo emocionalmente passivo com um herói. A empatia da poética idealista, a identificação que se desenrola para a função catártica promove uma passividade do público, que transfere a sua possibilidade de ação no mundo para as mãos da personagem. O épico dialético leva a ideia de provocar o espectador de modo que a contradição não se resolva, porque deve ser tratada fora do teatro, na rua, no trabalho e, por fim, na política.

Na poética idealista, após a função catártica¹⁶³, depois de ocorrer a “purificação”, o mundo retorna para o que era, o conflito de vontades acabou, os problemas acabaram, ou, então, há o desenvolvimento de um novo conflito de vontades.

No caso de Brecht, o final da peça deve ser um começo para alguma coisa e não um fim. A função dianóica deseja provocar o espectador para que esse queira se levantar dali e modificar este mundo. Nesse sentido, Brecht alegava que o artista que quer mudar o mundo deve ir para os bairros, onde estão de fato os sujeitos que podem e querem fazer esta transformação.

Em primeiro lugar, em relação à ida aos bairros reivindicada por Brecht, Spagnolo é o próprio bairro. Está do outro lado do Tamanduateí, com seu público que, em grande parte, já quer transformar o mundo, o que, de acordo com que foi citado acima, já propõe uma leitura enviesada da recepção do público. Em segundo lugar, **A Bandeira Proletária** termina com a morte de um companheiro devido a uma mobilização, com *A Marselhesa* tocando (consoante a nota explicativa, o hino tocado seria o da *Internacional*), com Paulo e Rosa estancando o sangue do companheiro e dizendo que aquele pano é A Bandeira Proletária:

Mário (precipita-se em cena ferido no peito. Dá alguns passos para sentar-se no sofá, mas não consegue. Vai cair e é amparado por Paulo, que percebendo seu estado, o segura e o senta).

¹⁶³ Lembrando que Catarse, no grego, se entende como escarro, expurgo, purificação, limpeza: “καθάρσις, ἄ, ὄν”, Cf. MALHADAS, Daisi, DEZOTTI, Maria Celeste CosoLin, NEVES, Maria Helena de Moura (coord.). **Dicionário grego-português**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p.7.

Paulo: Quê, Mário ferido!

Rosa: Oh! Deus dos desgraçados!

Chiquinho: Foi atingido por uma bala no peito.

Paulo (tirando um lenço branco do bolso, procura conter o sangue do ferimento de Mário)

Mário, meu pobre Mário, não me respondes?

Mário (com um fio de voz): Companheiros, continuem a luta que... havemos de triunfar!... Tu, Paulo, és digno e forte... perdoa... perdoa... a essa infeliz que... não é... (um profundo suspiro) Não é culpada! (consternação de todos. Chiquinho, tirando o lenço do bolso, tampa os olhos e chora. Alberto cruza os braços, leva uma das mãos aos olhos, pensativo. Rosa olha fixamente Paulo)

Paulo: Mário!... Mário!... Ah!... Morto... (Longa pausa. Tira o lenço ensanguentado do ferimento de Mário, dá alguns passos e olha firme para o lenço) Sangue... sangue proletário para alimentar a hidra insaciável... (Pausa. Olha para a platéia) Este farrapo ensanguentado sintetizando todas as vítimas desconhecidas será o incentivo da luta!... (olhando Mário) Ah!... Sim... ele nos lembrará a tua morte porque é A Bandeira Proletária.¹⁶⁴

Ou seja, com este final, não podemos de modo algum afirmar que o mundo voltou ao repouso. Na versão original, a *Internacional* tocando, o perdão de Paulo para Rosa, a luz do sol que entra rasgando da janela, a mobilização acontecendo do lado de fora da sala e a bandeira na mão são fatores que apresentam indicações da continuidade da luta e, de algum modo, indicam que a história não acabou, isto porque está posto que a história daquelas personagens só terá algum final com a revolução socialista, humanista e fraterna.

Essa característica mostra um fator mais épico que transborda em meio à forma idealista. Provavelmente reticente em terminar sua dramaturgia de modo conclusivo, Spagnolo a finalizou de um modo a apresentar outras possibilidades que instigam o espectador que criou empatia a querer forjar o mundo por meio dessa identificação.

Curiosamente, ele ainda se vale de um recurso que beira a algum distanciamento: a aparição de um feixe de luz que entra pela janela, enquanto soa um hino. É um símbolo, “uma mensagem” que, no meio da morte de sua personagem, um companheiro, o dramaturgo clama de pé, “ó vítimas da fome”.

¹⁶⁴ In: VARGAS, id., p. 156-157.

Ainda que **A Bandeira Proletária** seja enredada por um conflito de vontades, sua maior preocupação é trazer à tona as questões políticas da pauta dos anarquistas, que aparecem, principalmente, nos diálogos propostos pelas cenas. Muitas das cenas servem notoriamente para evidenciar tais questões sem necessariamente servirem para o desenlace dramático. Primeiro, porque dada a forma dramática, a peça acontece em espaços fechados e privados, respectivamente, o quarto de Paulo, o bar de André e a casa de Fernandes, impossibilitando que as ações políticas, as ações públicas, possam ocorrer. Quando ocorrem, é como plano de fundo. As personagens reagem e comentam o que está acontecendo na rua, os barulhos de uma greve e de uma briga de bar. Isto não é mostrado em cena pelos atores, temos presente o som, porém, como uma escolha estética vinda provavelmente de uma naturalização de como deve ser o teatro, sem permitir que se criem metáforas e símbolos que possam ir além do que se compreende por verossímil.¹⁶⁵ Em segundo lugar, de acordo com Brecht, em tal poética idealista, atua-se, na materialista, narra-se. Ou seja, a possibilidade de narrar algumas questões é apagada pela necessidade de verossimilhança que a forma escolhida deseja operar, tornando ausente a possibilidade de um narrador distanciado. As coisas ocorrem no que convém à ilusão. O som é o som da rua, a luz é a luz do sol. Sendo assim, o autor precisa se valer de fatores de ordem realista para tratar das pautas mais importantes. Uma personagem não se contradiz porque ela é vivenciada, não há narração, não há distanciamento, obrigando a dramaturgia daquele anarquista a tentar alguma verossimilhança nos seus diálogos. Tomemos como exemplo a seguinte conversa de botequim:

Chiquinho (depois de se sentar com os companheiros):

Sr. André, traga-nos café. Até rima em verso.

¹⁶⁵ Na sua análise sobre **Eles não Usam Black-tie**, Iná Camargo Costa afirma, sobre a escolha de Guarnieri de fazer um drama que tem como eixo uma greve: “[...] O seu problema avulta como um defeito quando o assunto exigiria outro tipo de tratamento por razões de peso estético: se o teatro se define por aquilo que é encenado, qualquer espectador há de convir que um assunto tem mais peso quando é encenado, mostrado, do que quando é simplesmente relatado por algum arauto ou outro recurso técnico. Além disso, faz parte das convenções milenares do teatro destinar aos arautos as informações que têm peso estritamente explicativo das ações que vão sendo mostradas em cena. Não foi o que aconteceu em *Eles não usam black-tie*. Todas as ações importantes se deram fora de cena e ficaram relegadas à condição de relato porque, apesar do seu assunto, o dramaturgo resolveu escrever um drama [...] Não é preciso seguir adiante para demonstrar a contradição entre forma e conteúdo nesta peça. A reconstituição procurou mesmo dar ênfase à verdadeira luta que se processou entre ambos, com vitórias ora de uma, ora de outro.” COSTA, 2016, p. 35.

André: Mas o que é isso rapaziada? Temos alguma nova greve?

Alberto: Não, nós estamos de folga hoje e muito alegres, porque o nosso companheiro Paulo vai sair da cadeia depois de seis meses de reclusão. E, de mais a mais, hoje é o dia consagrado a nós operários. É o primeiro de Maio.

André: Pois é assim (serve os três com mostras de alegria, após o que senta-se para ler o jornal)

Mário: Pois é assim mesmo. Imaginem que um homem que se sacrifica para melhorar as condições de uma classe tão desprestigiada como a nossa, e vejam que recompensa! Perseguições, insultos, cadeia... (meneando a cabeça) e até desdém dos seus próprios companheiros.

Alberto: Mas isso não é de causar espanto porque está na lei das coisas. Se não fosse a ignorância da massa proletária, se ela fosse cônica do direito que assiste ao povo e da grande força que advém das comunidades; se isto, enfim, fosse objeto do seu mais acurado estudo, aí, meu amigo, aí o boi sacudia o pescoço e arrojaria para longe a canga.

Mário: Essa é a doutrina sã e perfeita... Como podemos realizá-la de modo satisfatório, se essa força que citas é suscetível de alternativas?

Chiquinho: Mas, meu caro camarada, a força é contínua e como tal, irresistível.

Mário: Sim, mas quando parte de um gerador, capaz de duplicá-la, de triplicá-la, de multiplicá-la. Onde julga o nosso Alberto que ele esteja? Na nova Rússia?

Alberto: Mário, o gerador que julgo capaz de abater de um só golpe toda essa miséria que se desenvolve a nossos olhos está contido na nova geração.

Chiquinho: Voltamos ao princípio. Raciocinas como aquele reverendo que pregava a regeneração em detrimento dos próprios regenerados. Dizia ele que se evitaria o adultério educando a mulher na missão de procriar.

Mário: Sempre tens cada uma.... Ah! Ah! Ah!

Alberto: Tu só sabes brincar.

Chiquinho: Pois explica tua teoria. Compreendi-a decerto mal.

Alberto: Eduque-se a nova geração no direito natural, um por todos e todos por um. Verão como cada um saberá compreender o que seja o pensamento da luz e da liberdade da grandeza.

Chiquinho: E como será possível realizar-se isso?

Alberto: Educando nós mesmos os nossos.

Chiquinho: Para isso é preciso que escravizes o pensamento da tua companheira. Não vês como ela manda teus filhos aprender catecismo em lugar de lhes ensinar coisas úteis?

Mário: Tens razão, tens razão. Ao fim de tanto esforço eles estão com o cérebro atrofiado e inacessível às ideias elevadas.

Chiquinho: Sim, é isso mesmo. Portanto, meu caro Alberto, confessa que contra a força existe a inércia. Nós lutamos a peito descoberto e o nosso inimigo luta na sombra e com máscara. Que fazer?

Alberto: Trabalhar, trabalhar, trabalhar.

André (consigo mesmo): Está aí! Fazem tanto escarcéu para não trabalhar e no fim acabam trabalhando.¹⁶⁶

A conversa demonstrada acima, como podemos ver, não tem função como causa e efeito para o desenlace da dramaturgia. Nela, nada que depois será justificado ocorre, tampouco ocorre um encadeamento de ações dos personagens. Desta maneira, tem-se uma cena de transição que carrega por fim uma função em si mesma.

Spagnolo apresenta na cena algumas pautas anarquistas já tratadas nesta dissertação, principalmente a questão da organização do tempo livre. Na conversa, Alberto apresenta como única possibilidade para uma mudança estrutural a instrução feita lado a lado por companheiros e para companheiros. Alberto defende que, ao invés dos trabalhadores perderem tempo se ocupando com instrumentos de alienação (como o exemplo da Igreja), deveriam se ocupar com instrumentos para a emancipação do ser humano em seu tempo livre. As personagens não chegam a uma conclusão. Na realidade, conclui-se algo que se encerra na impossibilidade de ação e termina em um tom derrotista.

Contudo, observando a cena, fica claro que ela é feita para falar diretamente com o público de Spagnolo, com trabalhadores e trabalhadoras, alguns militantes, outros próximos, moradores dos bairros, e outros... Pensar deste modo é uma provocação e uma afirmação da autonomia. Ameniza o tom derrotista da cena. Sua função, no contexto, assemelha-se a uma espécie de choque. Outra função desta cena é quase a de uma metonímia no que diz respeito à peça como um todo, que

¹⁶⁶ In: VARGAS, 2009, p. 118-121.

tem como temática central a instrução. O debate da cena é a discussão da peça, é a defesa do dramaturgo pela instrução dos trabalhadores.

Sendo assim, a peça se apresenta como um melodrama militante que não se enquadra como literatura dramática que busca intervir ou mobilizar o público para uma ação específica que será feita com alguma urgência. Diferentemente de outros textos da época que em contextos específicos servem como agitação, **A Bandeira Proletária** parece vir à tona mais como uma literatura de reflexão com o intuito de discutir questões de luta promulgadas por teóricos da linha política daqueles militantes, a partir de exemplos do dia-a-dia.

2.2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A PRESENÇA DAS MULHERES NA PRIMEIRA REPÚBLICA

Para discorrer sobre a temática do casamento abordado na peça de Spagnolo, vale contextualizarmos a mão-de-obra imigrante feminina da Primeira República. As mulheres ocupavam grande parte do contingente operário atuando, majoritariamente, nas indústrias de produção têxtil. Seus salários eram mais baixos que os dos homens e suas condições de trabalho muito piores.

Um exemplo disso é a pauta da Greve Geral de 1917, já demonstrada no primeiro capítulo desta dissertação, a qual, entre outras coisas, pedia a abolição do trabalho noturno para mulheres e crianças. Segundo Samanta Colhado Mendes, estas condições de vida eram justificadas pelos próprios padrões sociais da época, que pautavam a mulher como dona de casa.¹⁶⁷

Tais condições, distinguiam as mulheres como segmento específico da classe trabalhadora, o que exigia que elas se organizassem a partir dos seus setores de produção. Isto porque a mulher operária, além de ter de realizar o trabalho noturno,

¹⁶⁷ “Os padrões sociais de que a mulher seria ‘rainha do lar’ e dona de casa, por natureza menos inteligente e mais frágil que o homem – todos reforçados pela ciência e pelo positivismo, tão exacerbado nesse momento da história por meio do lema ‘ordem e progresso’ –, foram utilizados pelo empresariado paulista para rebaixar os seus salários e, conseqüentemente pressionar para baixo os salários de toda a classe operária, bem como para justificar suas péssimas condições de trabalho.” MENDES, Samanta Colhado. “A atuação e importância das mulheres anarquistas na greve geral de 1917 na cidade de São Paulo”. In. DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.). **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017, p. 81.

ainda tinha uma dupla jornada, tendo em vista a imposição de cuidar da casa e dos filhos.¹⁶⁸

Na Primeira República, diversas atividades como greves, organizações em sindicatos, jornais e escolas se valeram da iniciativa de mulheres ou da presença massiva de categorias dos setores da indústria compostos por operárias.¹⁶⁹ Sem dúvida, o nosso completo desconhecimento da importância daquele contingente social é fruto do machismo que impera na cultura hegemônica e na própria esquerda (machista na sua forma de militar e de escrever a história).

Vale também apresentar outro fator que contribuiu para tal apagamento. Muitas dessas mulheres não deixaram publicadas suas impressões e reflexões sobre a época em que viviam. Sendo assim, muito da produção sobre a temática da mulher naquele período é relatada por operários e não por operárias:

[...] Grande parte dessas mulheres, operárias anônimas, que geralmente possuíam baixíssima escolaridade, ou nenhuma escolaridade, não nos deixaram seus relatos escritos de vida e pouquíssimos são seus artigos em jornais, mesmo entre os jornais libertários. Para além da pouca escolaridade que as excluía das formas escritas de se contar a própria história, a mulher militante carregava inúmeros estereótipos sociais e se via diminuída pela reivindicação masculina do protagonismo em inúmeras movimentações sociais. Nossa História as apagou.

A História das mulheres é, ainda, envolta de silêncios e esquecimentos intencionais, principalmente quando se trata de mulheres das classes mais baixas da população, como as operárias. O acesso à educação formal foi-lhes negado, ou seja, muitas delas não escreveram suas memórias, como o dissemos; os relatos orais de mulheres pobres foram pouco coletados por serem inferiorizados; muitos de seus documentos pessoais foram descartados por elas mesmas por não os julgarem de interesse de ninguém [...].¹⁷⁰

2.2.1 Breve contexto de outras duas peças que abordam o assunto: **O Semeador e Uma Mulher Diferente**

No livro **Antologia do Teatro Anarquista**, Vargas apresenta três peças que perpassam, entre outros assuntos, a temática da mulher: **O Semeador** (1921), de

¹⁶⁸ Ibid., p. 82.

¹⁶⁹ Ibid., p. 82.

¹⁷⁰ Ibid., p. 83-84.

Avelino Foscolo¹⁷¹; **A Bandeira Proletária** (1922), de Marino Spagnolo, e **Uma Mulher Diferente** (1945), de Pedro Catallo.¹⁷² As formas pelas quais que esta temática é perpassada variam bastante. Interessa-nos, aqui, expor um pouco da história destas peças, com o olhos sobre a abordagem deste tema, lançando mão, como fonte para analogias e comparações, da peça **A Bandeira Proletária**.¹⁷³

Dos três, é Pedro Catallo quem traz a mulher de fato como autora de suas ações. Isto ocorre provavelmente porque Catallo escreve **A Mulher Diferente**, em 1945, o que faz pensar que pelo menos entre alguns militantes, alguns debates já teriam avançado. Além disso, é possível especular que o alfaiate tenha tido conhecimento das outras duas peças, indo além na forma de tratar da importância da emancipação da mulher, em seu texto, de um modo mais objetivo, com a própria mulher como porta voz desta emancipação. No prefácio da dramaturgia, Catallo apresenta suas intenções:

¹⁷¹ “Foscolo é uma das personalidades mais curiosas do movimento anarquista no Brasil. Para fugir das minas de Morro Velho, engajou-se numa companhia teatral dirigida pelo americano Keller, cuja função era viajar apresentando quadros vivos. Encantou-se pelo teatro e pouco depois foi contratado por uma companhia portuguesa dirigida por um certo Antônio Fernal. Mambembou por Minas Gerais, representando textos alheios e seus próprios, e escreveu sua primeira peça, a opereta Os estrangeiros. Mais tarde, já casado, estabeleceu-se na farmácia do sogro, em Taboleiro Grande (Vila Paraopeba, a partir de 1912), e fez dessa farmácia um local sui generis: entre consultas e remédios, dedicava-se à instrução do povo. Aí mesmo editou o jornal A Nova Era, pregando o anarquismo, a partir de textos de Mikhail Bakunin e Pedro Kropotkin. Formou uma biblioteca e convidou a população a ler os jornais que assinava, bem como seus autores preferidos: Émile Zola, Victor Hugo, Eça de Queirós e Júlio Verne. Em regime de mutirão, ergueu junto àquela residência-farmácia-casa de cultura um palco, onde abrigou o “Club Dramático e Literário”. No teatrinho, o público de operários da fábrica instalada nos arredores vibrava com as frases da peça portuguesa, Gaspar, o serralheiro: ‘... tu é operário, não és um vadio’ ou ‘o operário é um escravo... somente os patrões são homens livres’”. Op.cit. p.13.

¹⁷² “A carreira teatral de Pedro Catallo teve início em 1928, quando trabalhava numa oficina dos “Calçados Luís XV”. Um companheiro, Afonso Festa, convidou-o para tomar parte num grupo de teatro amador, o Grupo Teatral da União dos Artífices em calçados. Nesse mesmo ano inicia suas atividades numa outra agremiação de nome mais poético e, portanto, mais ao seu gosto ‘O Grupo Teatral Aurora’, cujas peças eram representadas em espanhol. Catallo, de origem italiana, chegara a São Paulo vindo da Argentina, aos dezessete anos de idade. Não é bem certa a data do seu primeiro texto dramático. Talvez a militância e as prisões tenham retardado sua vocação de dramaturgo. O jornal A Plebe anuncia em 23 de Junho de 1934 um espetáculo no Salão Celso Garcia, apresentando, entre outros números, o herói e o viandante, uma adaptação de Pedro Catallo do tango ‘Silêncio’. Como as coleções de jornais anarquistas nem sempre são completas, talvez, tenha feito representar suas peças anteriormente, e, devido às falhas nas coleções, ficamos sem dados certos sobre suas estréias. Algumas publicações assinam como obras suas: A Madri (drama sobre a resistência dos milicianos antifascistas, no fronte de Madri), traduções de dois textos de Florêncio Sanches (Os mortos e Nossos filhos) e as curiosíssimas peças feministas formando, na verdade, uma trilogia: A insensata, O coração é um labirinto e Uma Mulher Diferente. Escritas nas décadas de 1940 e 1950, afirmam com mais audácia os problemas que tanto impressionam os anarquistas.” VARGAS, op. cit., p. 22.

¹⁷³ Esses resumos partem do artigo “Expressões da mulher na dramaturgia do teatro operário anarquistas” publicado na revista Urdimento, da UDESC, em 2013, escrito por Anna Ribeiro Grossi Araújo, Fabiana Lazzari de Oliveira, Rosimeiri da Silva.

A escolha deste tema deve-se ao fato de cremos que o teatro deve responder a uma finalidade humana e instrutiva, sem acomodações sociais e sem preconceitos de espécie alguma.

Pensamos, com este critério, contribuir para a emancipação da mulher, que se encontra ainda acorrentada a uma enfadonha disciplina físico-moral que lhe determina vida restritiva e prejudicial. De todas as restrições que suporta, a virgindade é, sem dúvida, a mais preocupante, posto que leva-a crer que todo o seu valor pessoal, quer que seja moral, intelectual ou profissional, reside nessa minúscula e dispensável membrana anatômica. Eis por que tão grande legião de moças, vencidas pelo ímpeto da natureza, vejam diante de si, como justo castigo, o refúgio da prostituição.

É exatamente isso que pretendemos evitar com a contribuição desta peça. Pensamos que a mulher que, por qualquer circunstância, seja obrigada a entregar sua virgindade não deve considerar-se menor ao seu estado primitivo. Deve capacitar-se e persuadir-se que seus dotes físicos e morais continuam intactos e não deve eximir-se da luta social, para a conquista de uma vida digna e honesta.

Eis aí a finalidade desta peça teatral.

Pedro Catallo

São Paulo, Setembro de 1945.¹⁷⁴

No enredo da peça, Elena é ex-funcionária de Ricardo, um industrial cheio de posses. O pai de Elena, por uma falsa acusação de ter roubado Ricardo, está preso. Elena é solicitada a ir ao encontro do ex-patrão, que tenta persuadi-la incitando-a a passar uma noite com ele. Se a ex-funcionária aderisse à chantagem, com um telefonema o industrial libertaria seu pai. Contudo, a prisão do pai de Elena é uma articulação de Ricardo para conseguir manipular a heroína a cumprir sua fantasia sexual. Elena, sem escolhas, acaba passando a noite com Ricardo, perde a virgindade e o industrial liberta o pai preso.

Quando o pai de Elena sai da prisão e fica sabendo por meio de fofocas sobre tudo o que aconteceu, sente-se desmoralizado pela perda da virgindade da filha e a renega. Ricardo, sentindo-se arrependido, nutrindo grande paixão por Elena, a pede em casamento e a ex-funcionária nega o pedido, alegando que quer ser livre. Em diversos momentos, Elena questiona a ideia de casamento, tanto no que se refere ao contrato social, quanto à ideia de que o casamento deve durar para sempre.

Elena assim representa “A mulher diferente”, antagonista das outras mulheres da peça que se apresentam como reféns do patriarcado. O questionamento é feito

¹⁷⁴ Ibid., p.162.

no sentido de criticar o lugar da mulher como mãe e esposa e o laço do matrimônio permeado pelo dinheiro.

No caso de **O Semeador**, de Avelino Fóscolo, há a figura de Laura. A peça caracteriza-se um exemplo de discussão das pautas anarquistas e anarco-feministas. O contexto é o de uma sociedade agrária liderada por um coronel que tem um filho, Júlio, que volta da Europa depois de estudar e traz com ele ideais anarquistas.

Quando se torna administrador das terras do pai, busca desenvolver uma nova sociedade sem hierarquias. Já, Laura é filha de um feitor, teve a oportunidade de estudar e passa seus dias alfabetizando as crianças. Na sua convivência com Júlio, vai construindo seus ideais libertários, a ideia de igualdade entre os sexos, as reflexões contra o matrimônio. Desenvolvem assim uma relação amorosa que nega o laço de riqueza que a união burguesa afirma.

Laura se torna então uma semeadora, assim como Júlio, e essa alcunha traz consigo a importância dada, à época, a instrução e formação. Pauta muito colocada por mulheres anarquistas que, em muitos momentos, preocuparam-se com a alfabetização e foram além, construindo uma pedagogia libertária.

Em ambas as peças, a mulher desenvolve um processo individual de libertação. Na primeira, abordando a questão da virgindade e dos contratos sociais do casamento burguês; na segunda, por meio da reivindicação da importância de se instruir e se formar para ser também autora da libertação dos trabalhadores. Ambas as peças, assim como **A Bandeira Proletária**, abordam outros temas importantes para o pensamento anarquista da época. Objetivamente, é fácil compreender que estas escolhas visam à função do teatro como prática de instrução e formação da classe trabalhadora organizada.

2.3 A ABORDAGEM DA MULHER EM A BANDEIRA PROLETÁRIA (Drama social em 3 atos)

A literatura de Spagnolo começa com um poema escrito pelo próprio autor, apresentado como epígrafe. Não é possível saber se tal poema era dito por algum dos atores antes da peça começar, se era enunciado pelo autor, se estava escrito em algum panfleto distribuído pelo grupo, enfim, qual era a forma de recepção

ofertada ao público. Independentemente da forma que era apresentado, o poema nos serve como literatura dramática – faz parte de um texto que começa com um prólogo que sem dúvida anuncia indiretamente questões que serão abordadas no decorrer da peça:

À MULHER IDEALISTA

Assim como te vi fitando as trevas
 Altivo o teu sorrir mostrou-se império.
 Da luz do teu saber que tanto elevas
 Na escuridão da noite, do mistério.

Assim eu quero ver-te eternamente,
 Simbólico ideal tão puro e santo;
 Como feixes de luz que vêm d'Oriente
 Destruindo da terra o negro manto.
 Oh! lindo amanhecer que se decerra,
 Grandiosa redenção de novo lar!
 Amor fraterno reine sobre a terra,
 E sinta um povo, e sinta, e saiba amar.¹⁷⁵

Com as recentes problematizações que irrompem no cenário contemporâneo, poderíamos analisar as possíveis discussões a partir da compreensão de que o poema trava relações com temáticas machistas, cujas ideias ressaltam a objetificação da mulher, e que tais temáticas perpassam a peça, por mais que essa não fosse a intenção do autor. No mundo de hoje, com o avanço dessas discussões, espera-se, no mínimo, mais cuidado e compreensão por parte daqueles que busquem elaborar acadêmica ou poeticamente questões compreendidas como pertinentes para os nossos tempos. Assim, não podemos tratar ambas as indagações como erros intencionais da parte do autor, que é fruto da sua época, uma época em que a mulher nem mesmo tinha direito ao voto.

No poema escolhido para iniciar sua dramaturgia, Spagnolo o endereça a um tipo de mulher idealista. Ao observarmos, ele parece tanto descrever quanto pedir para que a mulher seja uma figura que viverá em outro mundo desejado pelos militantes, mundo em que se poderia viver o verdadeiro amor fraterno. Inicia dizendo que a viu fitar as trevas, como quem fala que a viu quase cair em tentação, todavia, o seu saber imperou e ela não caiu sobre as trevas, pelo contrário, ela quase representa – a luz – que acabará com as mazelas que vive aquela sociedade.

Nesse sentido, Maria Thereza Vargas escreve:

¹⁷⁵ Ibid., p. 89.

A Bandeira Proletária, título amplo de significados, é uma peça de instrução na qual Spagnolo, conhecedor de sua gente, aborda e discute ao mesmo tempo o problema da bebida, do jogo e da riqueza (inseparável companheira da insensibilidade), além de relatar o perigo que corre a mulher ingênua, vítima da ignorância, submissa aos homens, tornada incapaz de se desenvolver como pessoa íntegra. É necessário que sejam instruídas e amparadas para que se tornem, por livre vontade, verdadeiras parceiras do homem.¹⁷⁶

Segundo a autora, há, na intenção de Marino Spagnolo, a ideia de alertar e instruir sobre a alienação e a submissão da mulher. Porém, mesmo que não tenha escrito essas palavras com finalidade de criticar o autor, Vargas finaliza muito bem. A mulher descrita pelo morador do Belenzinho deve deixar de ser ingênua para se tornar parceira do homem. Ou seja, no fim das contas, sob as lentes do século XXI, mesmo com todas as ressalvas (que iremos tratar no final deste subcapítulo), a forma que a temática é tratada por Spagnolo parece carecer de melhores explicações.

Para um leitor distante da pesquisa sobre este contexto, não é perceptível que o dramaturgo defenda a cabo a emancipação e a autonomia da mulher, não a coloca como parte do sujeito histórico, mas sim como companheira deste sujeito:

O gesto de perdão, seguido de acolhimento à companheira, não era comum nem na vida, nem nos textos da época, que deixavam claro que após o perdão – se houvesse – era preciso vir a expiação. Trata-se aqui do homem novo, formado pela ‘nova ideia’, um libertário, construtor de uma nova sociedade, na qual a mulher deve fazer jus ao título significativo de companheira.¹⁷⁷

Ou seja, por mais que na intenção do autor como ser humano de seu tempo, imbricado em teorias que iremos abordar em breve e que se relacionam às duas outras peças, exista o intuito de instruir a mulher para que não se entregue às tentações da ideologia liberal e possa ser de fato companheira e o homem também seu companheiro nas práticas revolucionárias, dada a forma com que ele se vale para abordar o tema, parecem prevalecer visões permeadas pelo patriarcado. Estranho seria se não prevalecessem, já que estamos tratando de uma peça que estreou em 1922 (não que outras dramaturgias de esquerda vindas depois não se sustentam em ideias machistas).

¹⁷⁶ Ibid., p. 21.

¹⁷⁷ Ibid., p. 21.

Contudo, endosso a realização desta discussão porque justamente tais avanços conquistados em relação às questões da mulher, e mais, às questões da mulher dentro da esquerda, devem servir para enriquecer a análise dramatúrgica e da experiência histórica da militância na Primeira República.

Expõe-se a mulher, como afirma Maria Thereza Vargas, como companheira do homem. O contrário não é dito, ou pelo menos não é apresentado de modo suficiente aos observadores de 2019. A mulher não é posta como sujeito em relação às mudanças que permeiam o mundo em fase de luta de classes, ou seja, a mulher, na visão do autor e na análise feita por Vargas, continua submissa ao seu companheiro. A mulher assume o lugar de companheira, na trincheira oposta ao capital, e o companheiro acaba sendo visto como alguém menos machista porque perdoa os erros da sua companheira.

Isso, no que tange à estrutura, opõe-se às outras duas peças cujas sinopses foram expostas. Em **A Mulher Diferente** e **O Semeador**, a mulher ocupa um lugar mais objetivo e explícito de autora das suas ações no mundo. Laura se torna uma semeadora, a construção de seu pensamento e afirmação de seus ideais anarquistas são concretizadas com a convivência com Júlio, contudo, a peça termina com esta militante assumindo a importância de sua presença em meio às ações libertárias. Mulher e homem são companheiros. O ofertório desta parceria, no rumo de uma luta pela mudança estrutural da sociedade, é feito de modo objetivo, o que parece ser mais avançado na forma de abordar a temática da submissão da mulher.

No caso de Elena, na peça **A Mulher Diferente**, a questão vai mais além. Elena tem firmeza de seus ideais. Logo na primeira cena, zomba de seu ex-patrão, e mais, nas últimas cenas, é ela quem cumpre o papel de conscientizar o Doutor (personagem pelo qual ela nutre um laço amoroso) sobre o amor e sobre o casamento.

Em **A Bandeira Proletária**, a mulher é tratada a princípio como ingênua. O autor desenvolve sua preocupação partindo de tal pressuposto para tentar encadear os fatos, a fim de instruir para que a realidade da mulher seja diferente da que ele pré-estabelece. A preocupação é tanta que, de modo melodramático, logo na primeira cena, ocorre um diálogo entre Paulo e Mário que exemplifica o ponto aqui tratado. Paulo está sentado, escrevendo, e é questionado por Mário sobre o porquê ele faz isso: “Então? Que fazes? Sempre retirado neste quarto. Parece-me que

queres evitar os teus amigos, somente aparece nas reuniões operárias”.¹⁷⁸ Fato esse que já apresenta o caráter heroico de Paulo. Há nele, de acordo com as concepções anarquistas, a pureza sem contradições. Paulo responde que gosta de rabiscar tolices, Mário o questiona dizendo que o operário deveria dedicar seu tempo às coisas úteis. Paulo retruca dizendo que as coisas úteis são privilégios dos eleitos e entrega a Mário os versos que estava escrevendo:

À margem de um rio eu te vi
que as águas que corriam contemplavas
risonha e distraída escrevestes
na areia – amor -
a sublima e santa palavra.

Feliz, te riu o amor aos quinze anos,
estavas no zênite de tua vida,
pobre iludida, então tu mal sabias
para o amor
que amarguras o homem cria!
Oh! Grande! Oh Sublime Natureza!
Lei imutável que tudo encerra e cria!
És muda, porém, revelas a tua força
ao homem
negro verme e vil hipocrisia!

Ai de ti se um dia pronunciares
sim, àquele que te jura amor...
Comprada serás e nas garras da lei,
Perdida
escrava do metal que degenera.¹⁷⁹

Este poema deixa margem para compreendermos Rosa como metáfora da própria natureza. A visão do autor é a da natureza que jurou amor ao ser humano obreiro, mas foi corrompida por uma parcela de outras pessoas que, no caso, detêm os meios de produção. A natureza não no sentido da essência e da pureza, mas tida como fonte de matéria-prima que dá ao ser humano as riquezas para suprir as suas necessidades. Além de endossar o prólogo, o poema anuncia o que irá ocorrer ao longo dos três atos da peça, proporcionando uma analogia direta com a história da trabalhadora lavadeira que se corrompe pela ingenuidade, pela penúria de suas condições e se casa com o patrão.

A margem para esta interpretação está em determinado eu lírico que para de falar diretamente da ninfa e passa a abordar a natureza, fazendo com que uma coisa

¹⁷⁸ Ibid., p. 92.

¹⁷⁹ Ibid., p. 92-93.

quase se transmute na outra. Dado isso e o enredo que a peça toma, podemos desenvolver a hipótese de que Spagnolo está dizendo que a natureza, a fonte primária das riquezas do mundo, é algo que deve estar junto com os libertários em sua tarefa de construção de um outro mundo, a fim de potencializar sua finalidade original.

Dessa forma, se a hipótese estiver correta, ela endossa a ideia da mulher tratada na peça como companheira do homem e objetificada, neste caso, como a natureza que deverá ser também companheira do homem trabalhador. A ideia do autor parece ser a de que a natureza, enquanto fonte das riquezas, é escravizada pelos seres humanos ricos, aqueles que detêm os meios de produção, sendo assim, os proletários explorados devem libertá-la para, então, viverem harmoniosamente com ela. Aspecto que me parece simplório mas não necessariamente errôneo. A questão é a metáfora da mulher em meio a tudo isso, que é objetificada como algo metafísico que parece não ter individualidade, nem vontade, e mais, na forma escolhida de se colocar a questão, é só servente, braço direito tanto do libertário quanto do patrão, além de endossar a visão machista da mulher como natureza e do homem como conhecimento.

Spagnolo é um homem de seu tempo, e talvez tal pensamento, o desejo de libertar a mulher, ou mesmo a comparação dela com a natureza, seja, em algum sentido, avançado nos anos 1920. A questão é que na análise feita sob os óculos atuais, a não apresentação do discurso de modo objetivo, ou melhor, nos termos que já alcançamos, nos causa estranhamento, principalmente em relação à permanência da sobreposição do homem sobre a mulher.

Na realidade, é impossível até para nós mesmos a noção real sobre a visão do público daquela época. Há, no prefácio de Maria Lacerda de Moura à peça **A Bandeira Proletária**, já citado algumas vezes nessa dissertação, transcrito por Maria Thereza Vargas, uma referência que nos elucida sobre a recepção dos companheiros e companheiras militantes em relação à dramaturgia e coloca contradições sobre as afirmações feitas nos parágrafos anteriores:

[...] Marino Spagnolo focaliza 'dever masculino de ajudar a mulher a se erguer de sua ignorância, do servilismo, das futilidades e adornos que ela julga necessários para preencher a sua vida e fazer a sua felicidade e são as causas de todas as tragédias – porquanto é o que impede de se libertar para sempre da escravidão do sexo. Ai está o máximo problema. Dai surgem os matadores de mulheres. E o

sacrifício inaudito de milhões de seres humanos. Nos noticiários policiais das gazetas é o escravo, é o proletário, é o boi de tiro que sacrifica estupidamente a sua companheira, sob os mais fúteis e absurdos pretextos de honra e dignidade os ídolos vorazes da sociedade burguesa. Ninguém mata por amor. O amor é fonte de vida e sabe compreender, se chegou a ser amor. O que mata é o ódio, a paixão, a bestialidade. O instinto de propriedade animal, a ferocidade do troglodita enjaulado na sociedade voraz. A mulher tem sido sempre enganada miseravelmente. Nos lares pobres, nos lares burgueses, rica ou pobre, culta ou ignorante, por toda a parte a vida da mulher é o mesmo calvário silencioso e anônimo que os homens não compreendem porque o egoísmo masculino foi cultivado pela escravidão feminina e porque a sociedade fez do homem e da mulher duas raças sociais que não se entendem [...].¹⁸⁰

O prefácio de Moura mostra que, em meio àquele tempo, a dramaturgia soou de um modo diferente do que hoje soa aos nossos ouvidos. A crítica possibilita tal hipótese porque a autora era uma companheira que ocupava um lugar representativo entre as mulheres militantes anarco-feministas.

Atualmente, sabemos que o homem não deve se apresentar no lugar de quem ensina a mulher a se “libertar”, todavia, Moura faz explanações sobre Spagnolo que mostram problemas que poderíamos entender como relativizações em relação ao machismo, que para nós já não seriam aceitáveis. Porém, no prefácio escrito pela anarquista, fica claro que aquilo que se configura como problema talvez tenha sido entendido de maneira diferente. Por exemplo, em relação a Lourenço, uma primeira leitura da dramaturgia pode indicar que o autor o trata como um proletário explorado, preso pela jaula da luta de classes, e, por isso, fez o que fez. De toda a maneira, a crítica de Maria Lacerda não exclui essa visão determinista, porém, mostra que o entendimento foi o de denúncia e não de vitimização do assassino.

A autora afirma que a mulher estaria sempre sendo enganada, até mesmo nos lares burgueses. Ou seja, a ação de Lourenço não se reduz ao seu contexto. O que para nós parece uma relativização da ideia patriarcal de propriedade privada e das alienações pelos vícios, para aqueles anarquistas caracteriza-se como condenação.

Maria Lacerda de Moura prossegue:

A natureza estabeleceu diferenças profundas entre os dois seres humanos e a sociedade ou a civilização unissexual aproveitou-se dessa tragédia feminina para reduzir a mulher à escravidão, a animal doméstico, a presa de um senhor exigente. Até nos bordéis da alta sociedade – a mulher que tem alma vive num calvário, ainda mesmo que a auréola do prestígio brilhe na moldura das aparências, coní e

¹⁸⁰ MOURA apud VARGAS, 1980. p. 75-76.

esplendor feérico da alegria ruidosa e da prosperidade econômica. A ainda mais escrava. A duplamente escrava. Não se tenha a ilusão de que a classe burguesa lhe diminui as agruras. Poucos são os homens livres, poucos são os proletários que conseguiram penetrar esse angustioso segredo do problema feminino, na tragédia social Todos sonham uma acurácia para os homens. Ninguém sabe das angústias desenroladas no coração da mulher de todas as classes sociais. E a proletária é ainda a mais sacrificada. Escrava do homem, escrava social e serva da burguesia... Mario Spagnolo o sentiu. E o denuncia. Eu lhe sou infinitamente reconhecida, em nome do meu sexo. No dia em que o proletariado não matar a sua companheira, considerá-la um ser igual ao homem com todos os direitos à liberdade, até mesmo o direito de errar e reconhecer esse erro – que eu chamaria apenas – uma experiência; no dia em que o homem der a mão à mulher, ainda mesmo àquela que parece ter resvalado mais baixo na prostituição, a mulher, nesse dia, saberá recompensar o seu gesto com muito amor e dedicação e reconhecimento – porque, só nesse dia ambos estarão emancipados. E, só então, a humanidade sentirá o arrepio casto da beleza – para subir mais alto e então entoar o hino da redenção humana. Conheço Marino Spagnolo. Sei que é um bom companheiro, sincero, leal, idealista, generoso. Não escrevo um prefácio para o seu drama. Abraço, reconhecida, a um irmão. Comovida, aperto as mãos de um homem(*sic*).¹⁸¹

Entre outras temáticas abordadas na crítica, tais como a questão da mulher, a anarquista compreende a dramaturgia como um favor, um auxílio de um companheiro ao desenvolvimento da luta para a emancipação das mulheres. E termina sua apresentação dizendo: “Comovida, aperto as mãos de um homem”.¹⁸² Seus escritos parecem dizer que só de trazer a questão da mulher, mesmo vindo de um indivíduo do sexo masculino e em uma dramaturgia cheia de problemáticas sobre o assunto, a peça já se esforça em contribuir para a luta das mulheres à época.

Fazendo uma ressalva acerca da questão do lugar de fala, vale lembrar o que já foi afirmado neste subcapítulo. Grande parte das operárias da época tinha pouquíssima ou nenhuma formação. Assim, ao lado do apagamento até hoje desenvolvido por uma vanguarda machista que queria protagonizar as ações revolucionárias, e que como consequência gerava nas próprias mulheres a visão de que seus relatos eram desimportantes, impedindo-as de escrever suas próprias dramaturgias e de relatar seus feitos, inclusive relativizando ainda mais, tal questão

¹⁸¹ Ibid., p. 76.

¹⁸² Ibid.

não nos permite saber se outras companheiras da época concordavam ou não com as explicações de Maria Lacerda de Moura.

A tortuosidade desta visão objetificada da mulher vem porque o autor resolve expor uma realidade cotidiana, e dentro desta chave acaba, mesmo sem querer, naturalizando algumas relações. Provavelmente, ele parte do pressuposto de que o público já soubesse de muitas coisas que se apresentam mais subliminares em sua dramaturgia.

Por exemplo, a crítica de Maria Lacerda deixa claro que o que ela compreendeu como defesa do anarquista refere-se ao homem e a mulher como companheiros, e não somente a de que a mulher deve acompanhar o homem.

Isso causa estranhamento, dado que atualmente dispomos de recursos e formas diversas para tratar de nossos assuntos e nossas defesas de modo a não engendrar ambiguidades. Contudo, a crítica apresenta que em meio aos militantes permeados pelas discussões feitas em seus jornais e conferências, a tese de Spagnolo foi bem compreendida. A naturalização e a falta de objetividade em expor o que ele defende parecem ser também um artifício para apresentar o cotidiano purulento da vida operária e demonstrar como não se deve atuar no dia-a-dia.

É possível fazer tal afirmação sob a hipótese de que, sendo este um teatro feito por grupos específicos para um público específico que é militante, muitas vezes também fazedor de teatro, a peça funciona mais como uma discussão interna. Algumas passagens não precisam de explicação da visão do autor sobre a temática porque os espectadores o conhecem e compreendem sobre o que ele está falando, e assim endossam-no porque participam desse debate ativamente, fazendo com que **A Bandeira Proletária** seja quase um reflexo do processo de formação interna da militância anarquista, do processo de luta em andamento. Assuntos deles, cheios da vivacidade deles, permeados por debates deles, da época deles. Época em que a formação de homens e mulheres era importante porque era conjecturada a longo prazo.

2.4 A ABORDAGEM DO CASAMENTO EM **A BANDEIRA PROLETÁRIA**

Dando continuidade ao debate, vale nos debruçarmos sobre a primeira cena da peça. Depois de Paulo ler o poema, fica evidente que o anarquista está apaixonado.

O diálogo que se segue é permeado por tal aspecto, como se segurasse o assunto da paixão de Paulo até que ele apareça novamente. Há, aqui, mais um exemplo do recurso muito comum neste tipo de dramaturgia tratado anteriormente, que provavelmente se caracteriza no motivo pelo qual o autor não vai direto ao ponto. A necessidade de abarcar temáticas importantes de formação em um diálogo muitas vezes inverossímil e sem função objetiva para o desenvolvimento do enredo, o que estamos chamando de falso diálogo ou diálogo de instrução, caracteriza-se como uma tentativa de inserir o conteúdo, que é épico, na forma dramática.

Peter Szondi dedicou uma parte de seu livro **Teoria do Drama Moderno** para debater esse assunto. O autor chama este tipo de elaboração dramatúrgica de "Peças de Conversação". Sobre sua importância e sua localização histórica, escreve:

A peça de conversação domina a dramaturgia europeia, principalmente a inglesa e a francesa, desde a segunda metade do século XIX, como *well-made-play* ou *pièce bien faite*, ela comprova suas qualidades dramatúrgicas, ocultando desse modo o que ela é no fundo: a paródia involuntária do drama clássico. O seu momento negativo - o fato de que ela, porquanto separada do sujeito, carece da possibilidade de uma expressão subjetiva - converte-se no momento positivo na medida em que se preenche com temas do dia e o espaço dialógico que ficou vazio. As peças de conversação giram em torno de questões como o direito de voto para mulheres, amor livre, direito de divórcio, mesalliance, industrialização e socialismo. Desse modo, o que na realidade se opõe ao processo histórico adquire a aparência de modernidade. Moderna e ao mesmo tempo exemplarmente dramática, a peça de conversação constituía no começo do século a norma da dramaturgia; o teatro que buscava novas formas para novos enunciados tinha dificuldade em se afastar dela e era criticado desse ponto de vista. Só na Alemanha o caminho para as tentativas de solução épica da crise não foi obstruído pelas barricadas das peças de conversação já acadêmicas, pois não havia uma sociedade cultivada alemã e um estilo de conversação alemão. No entanto não se pode ignorar aqui que o caráter exemplarmente dramático da peça de conversação representava mais a aparência do que a verdade. A absolutização do diálogo em conversação paga um preço não só qualitativo, mas também dramatúrgico. Ao pairar entre os homens, a conversação, ao invés de vinculá-los, faz com que se percam os vínculos. O diálogo dramático é, em todas as suas falas, irrevogável e prenhe de consequências. Como série causal, ele constitui um tempo próprio, destacando-se assim do decurso temporal. Daí o caráter absoluto do drama. É diferente com a conversação. Ela não tem uma origem subjetiva e uma meta objetiva: ela não leva a outra coisa, não passa para a ação. Por isso ela tampouco possui um tempo próprio e participa apenas do decurso "real" do tempo. Visto que a conversação não tem uma origem subjetiva, ela não é capaz de definir os homens. Da mesma

maneira que seu tema é uma citação dos problemas do dia, suas *dramatis personae* citam tipos da sociedade real. A tipologia da *commedia dell'arte* é uma tipologia intradramática; ela se refere a uma realidade estética e, dessa maneira, não aponta para além dos limites do drama. Ao contrário, a tipologia da peça de conversação remonta a uma tipificação social e, portanto, dirige-se contra a exigência posta pelo caráter absoluto da forma dramática. Visto que a conversação desfaz os vínculos, ela não pode passar para a ação. A ação de que a peça de conversação necessita para se apresentar como *well-made-play* lhe é emprestada de fora. Ela incide sem motivação no drama, com a forma de acontecimentos inesperados - e seu caráter absoluto é destruído também por isso.

O caráter extracênico de sua dramaturgia, que se acrescenta à nulidade temática, já justifica inteiramente a inclusão da peça de conversação no grupo das tentativas de salvamento que não ousam encarar a crise do drama. No entanto a crítica radical da peça de conversação não deve ignorar de todo as suas possibilidades positivas. Elas vêm à tona quando a conversação se vê no espelho, quando o elemento puramente formal se inverte em elemento temático.¹⁸³

Vejamos, então, uma conversa muito cara a tal debate. Mário, amigo preocupado com o humor do protagonista, tenta convencê-lo a sair e dar uma volta, ver os amigos. Paulo contra-argumenta dizendo que sua vida é uma vida pobre, triste, diferente da de Mário; não tem pais, o pai morreu na guerra quando ele tinha dez anos, e sua mãe, de desgosto, morreu pouco tempo depois. Após terminar esta autobiografia, que mais serve como narração para informar o público sobre a vida ao invés de ser um diálogo que contribuiria para o desenlace da história, surge a seguinte conversa:

Paulo- Mas eu lutei e luto ainda... Nem sabes ao que nos leva o dever de homem. E depois a natureza...

Mário- Eis o ponto, casar-se, não é assim? Constituir uma família para a ilusão da verdadeira felicidade; ter filhinhos, companheira, enfim, ter alguém com quem partilhar as alegrias ou dores futuras. É um lenitivo, é... enfim, uma ideia que duvido vê-la realizada.

Paulo- Duvidas?

Mário- Duvido! É impossível haver homens felizes numa sociedade em que impera o dinheiro.

Paulo- Mas não é o dinheiro que faz a felicidade!

¹⁸³ SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 105-107.

Mário- Naturalmente, desde que é causa de desgraça... Ouve, Paulo, estimo-te muito para que falte com o meu dever de amigo, mas uma coisa digo-te eu: não realizarás teu intento.

Paulo- O meu intento? Eu quero mudar de vida, porque a que tenho é estúpida demais. Não tenho um divertimento e bem sabes que detesto o jogo e os viciados a que a ele se entregam.¹⁸⁴

Compreendendo que a formação do capital está ligada diretamente à divisão social do trabalho e, conseqüentemente, ao patriarcado, questionar e debater o casamento era parte essencial para a discussão de uma nova sociedade, vide as outras peças expostas aqui, **A Mulher Diferente** e **O Semeador**. Na primeira, Elena se recusa a casar-se por não acreditar em tal tipo de contrato social, sendo julgada pela sociedade que a condena por ter perdido a virgindade antes do casamento. Na segunda, Laura, não se casará com Júlio, contudo, continuarão juntos sem precisar jurar amor à frente de um sacerdote.

O diálogo que inicia **A Bandeira Proletária** é intrigante porque traz a questão do casamento de um modo um pouco mais implícito do que nos outros dois casos. Mário parece ter mais certeza sobre as mazelas do casamento do que Paulo. Paulo, talvez expondo menos objetivamente sua consciência sobre estes debates do que Mário, cujas falas são diretas, parece representar, no desenlace da obra, contradições inseridas sobre o tema por autores do período. Vamos a dois exemplos recolhidos por Plínio Augusto Coelho que podem elucidar a discussão, o primeiro, de Kropotkin, em seu ensaio “A Fatalidade da Revolução”:

Por que teimar em regulamentar o que escapou de longos séculos de opressão? Reconheçamos, então, de uma vez por todas, que os sentimentos do ser humano escapam a toda a regulamentação e que deve existir a mais completa liberdade para que eles possam desenvolver-se completa e normalmente. Sejamos menos puritanos e seremos mais francos, mais normais.¹⁸⁵

Um segundo exemplo é o de Malatesta, em seu ensaio “O Problema do Amor”, publicado em 6 de Janeiro de 1900, no jornal **La Question Sociale**:

Alguns dizem que a solução seria a abolição radical da família; a abolição do casal sexual seria mais ou menos estável, reduzindo o amor unicamente ao ato físico, mais exatamente transformando-o em união sexual acompanhada de um sentimento semelhante à

¹⁸⁴ Ibid., p. 94-95.

¹⁸⁵ KROPOTKIN, Piotr. “A Fatalidade da Revolução”. In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad.). **O princípio anarquista e outros ensaios**. São Paulo: Edra, 2007, p. 66.

amizade, que reconhece a multiplicidade, a variedade, a simultaneidade dos pendores.

Observemos, de início, que, malgrado o regime de opressão e mentiras que sempre prevaleceu e que ainda prevalece na família, ela foi e continua a ser o fator mais importante do desenvolvimento humano, porque é só na família que o homem consagra-se normalmente ao homem, realizando o bem pelo bem, sem outra compensação senão o amor de sua companheira e de seus filhos.¹⁸⁶

No primeiro exemplo, Kropotkin desnaturaliza a ideia de casamento e apresenta que não é possível esse tipo de relação em um sistema estruturado pela luta de classes. No mesmo ensaio, o autor continuará seu discurso afirmando que o amor deve ser fruto dos desejos verdadeiros do ser humano e não de contratos sociais. Desejar constituir família, em sua visão, é um ato retrógrado envolvido pelos valores burgueses.

Mário está mais próximo desta ideia ao prenciar a catástrofe do companheiro: “[...] não realizarás o teu intento”. Está aconselhando o companheiro dizendo que o casamento, na sociedade de classes, só tem como existir dentro de contratos sociais que irão impedir a felicidade verdadeira e a libertação. O casamento estará sempre permeado pelo dinheiro, o que limita as possibilidades do verdadeiro amor fraterno. Posicionamentos que se relacionam diretamente com Elena, de **A Mulher Diferente**, e Laura, de **O Semeador**.

No exemplo seguinte, Malatesta explica melhor o problema, abarcando o assunto sem deixar margem para a família ser tratada como problema em si. O autor critica as mentiras advindas de tais contratos sociais que permeiam esta instituição, contudo, pondera, afirmando que o desenvolvimento humano está nesse agrupamento.

Neste sentido, o caso de Paulo vem a calhar. A palavra proletário origina-se a partir de prole, do latim. Ou seja, o proletário é aquele que só tem os filhos. Paulo é um operário que não tem nada, perdeu a família e vive em um quarto pobre, e por isso sente a necessidade de constituir outra família para si. Essa vontade nos retorna à ideia tratada na primeira parte desta dissertação sobre a luta em processo. O operário quer filhos porque acredita que a aurora dos novos tempos está próxima; filhos são, neste caso, a continuidade da luta quanto aos valores desses militantes e não herdeiros dos bens materiais adquiridos pelo patriarca:

¹⁸⁶ MALATESTA, Errico. “O Problema do Amor”. In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad). **A Anarquia e outros escritos**. São Paulo: Intermezzo, 2018, p. 80.

Compreendendo as questões da realidade concreta, em diálogo com os desejos utópicos, a visão de que o amor verdadeiro é impossível na sociedade de classes e de que outras formas de organização desse sentimento humano serão desenvolvidas na possibilidade de outra sociedade é um debate recorrente. O ensaio de Malatesta vai além de pregar que o casamento seria abolido em uma sociedade anarquista, ou de problematizar que para abolir as relações monogâmicas e patriarcais, devemos, antes de alguma mudança estrutural, somente excluí-las do nosso cotidiano. Em seu ensaio, o autor questiona tais ideias, com certeza, na intenção de dialogar com outros companheiros anteriores ou contemporâneos a ele:

Dizem-nos que uma vez as questões de interesses desaparecidas, todos os homens tornar-se-iam irmãos e amar-se-iam. É verdade, eles não se odiariam mais; de fato, o sentimento de simpatia e solidariedade desenvolver-se-ia mais e o interesse geral dos seres tornar-se-ia o fator determinante da conduta de cada um.

Mas ainda não é o amor. Amar todo mundo parece-se muito com não amar ninguém. Sem dúvida podemos socorrer, mas não podemos chorar todas as infelicidades, pois nossa vida desapareceria em lágrimas. Entretanto, as lágrimas de simpatia são o reconforto mais suave para um coração que sofre. As estatísticas dos óbitos e dos nascimentos podem oferecer dados interessantes para conhecer as necessidades da sociedade, mas elas nada significam para o nosso coração. É-nos materialmente impossível entristecer-nos por cada homem que morrer e regozijar-nos por cada nascimento.¹⁸⁷

O autor expõe a impossibilidade humana de romper totalmente com a família e com a ideia de casal. Imbrica-se na realidade concreta como quem traz de volta um companheiro perdido no plano das ideias para um debate envolvido nos valores do dia-a-dia. Expondo a complexidade do problema, faz ressalvas a si próprio:

Esta é uma razão para não aceitar nossas ideias e permanecer no estado atual? Agir-se-ia como aquele que, sem poder comprar roupas de luxo, gostaria de estar nu; ou aquele que, sem poder comer hortulanas todos os dias, renunciaria o pão; ou como o médico que, ante a impotência da ciência atual em face de certas enfermidades, recusaria tratar aquelas que são curáveis; eliminemos a exploração do homem pelo homem, combatamos a brutal pretensão do macho que se vê o senhor de sua fêmea, combatamos os preconceitos religiosos, sociais e sexuais, asseguremos a todos os homens, a todas as mulheres e a todas as crianças o bem-estar e a liberdade, propaguemos a instrução, e poderemos regozijar-nos, com razão, se não restarem outros males senão aqueles do amor.

¹⁸⁷ Ibid., p. 80-81.

Em todo caso, os infelizes em amor poderão buscar outras alegrias pois não haverá mais como hoje apenas o amor e o álcool como únicas consolações da vida.¹⁸⁸

Malatesta alerta que apesar das contradições entre tais ideias de amor e a vida prática, cotidiana, ou mesmo as questões fisiológicas do ser humano, isso não seria motivo para não tentarmos estas novas possibilidades, ou que nos conformemos e passemos a naturalizar os valores da sociedade burguesa sob o viés do pensamento conformista que reduz tudo à impossibilidade de mudança. Mais uma vez, esta última citação traz a reflexão para um tema muito importante para esta dissertação: a luta em andamento. É preciso ensaiar as possibilidades de sonho, acreditar que elas são possíveis e descobrir seus erros em improvisações que podem dar certo ou errado.

O final da citação de Malatesta ainda apresenta outro ponto importante: a sociedade de classes reduz as alegrias ao vício e ao amor burguês. Para ele, independentemente de onde esses ensaios e essas vontades de uma nova organização do amor possam desaguar, a mudança estrutural da sociedade poderá promover ao ser humano outros interesses que não se reduzem a essas duas forças sociais. O ser humano emancipado poderá ir além, trabalhar para de fato produzir para a sociedade em que vive, sem realizar trabalho alienado, poderá ter tempo livre para amar, para discutir e para produzir arte. Sua vida não se reduzirá ao contrato social do casamento e ao álcool como alívio da angústia causada pelo cotidiano purulento do trabalho massacrante, como projeção das suas pulsões na falta de horizonte de mudança.

Talvez, diferentemente de Mário, Paulo domine essa discussão e esteja mais próximo da visão de Malatesta do que da de Kropotkin. Se não é o caso da consciência total desta personagem em relação a tais temáticas, ao que parece, talvez o autor tenha tido contato com essas discussões e lança mão de Paulo, um operário órfão e sem família para exemplificar as contradições entre o desejo do laço matrimonial em meio a militantes que pregam o contrário. O mais interessante é que Spagnolo não resolve essa questão com esse diálogo, esse fica em aberto. Até mesmo sabemos que Rosa e Paulo vão ficar juntos no final da peça, mas não sabemos até quando, se terão filhos, se casarão formalmente perante a lei.

¹⁸⁸ Ibid., p. 82.

Interessa que esta questão esteja em aberto porque de fato, como expõe Malatesta, ela não parece ser uma questão de fácil resolução.

A temática do casamento é uma das pautas anarquistas que a peça apresenta, seria possível listar muitas outras. Poderíamos tentar, com cada uma, buscar a relação com o pensamento dos teóricos libertários. Esta foi escolhida como exemplo para demonstrar o quanto Spagnolo se presta a um serviço que até hoje, talvez, seja tarefa de muitos artistas que se pautam na trincheira da luta de classes: articular signos e símbolos para transformar em cena assuntos de cunho teórico difíceis de compreender – questões que são naturalizadas, cujos instrumentos de ordem hegemônica são de difícil naturalização.

2.5 A BANDEIRA PROLETÁRIA (DRAMA SOCIAL EM TRÊS ATOS)

O maior motivo que estrutura **A Bandeira Proletária** é a relação do tempo livre, já que se dedica a discutir a importância da instrução, da formação, do tempo gasto com atividades proselitistas, culturais, que instiguem o libertário a criar autonomia com relação às amarras que a cultura hegemônica busca proporcionar. Para isso, Spagnolo se vale de muitas temáticas que reproduzem o cotidiano operário dos bairros onde ocorre esse teatro em que ele se encontra, contexto em que os padrões já estão infiltrando seus aparatos nos territórios operários.

A luta ideológica, então, é nítida. Spagnolo tenta, por meio do teatro, disputar os valores e analisar as questões da classe trabalhadora na perspectiva de quem prega mudanças para a estrutura social. Com isso, sua produção se apresenta como um teatro contra-hegemônico, com um público de especialistas que analisa ao lado do autor as questões inseridas, que não são necessariamente técnicas.

O fato de esse público estar a par do conteúdo, podendo-se supor que com o passar dos anos também vão se tornando especialistas em relação ao caráter técnico daquele teatro, faz com que as contradições de forma e conteúdo não sejam as questões que prejudiquem a análise das dramaturgias, se aprofundadas. Estão além da literatura dramática isolada no tempo e se reinventam quando observadas em suas intenções e em seus contextos.

A Bandeira Proletária oferece grande ensinamento ao pensarmos as práticas militantes. A reflexão sobre a importância da disputa pelo tempo-livre, o combate no

campo das ideias, ao final, auxiliam para a confirmação, elaboração e modificação do real. Resumindo: a luta pela cultura e pela educação são a única forma de mudar profundamente a sociedade.

Para finalizar este capítulo, cito mais uma vez o prefácio de Maria Lacerda de Moura:

[...] “Bandeira Proletária”, em síntese, é o problema do amor, da maternidade livre e consciente, é a liberdade de amar; é finalmente a emancipação feminina; é o problema do troglodita feroz que ‘mata - por amor’; é o problema angustioso do castigo, exercido também pela mulher do povo, acionada pelo instinto de fêmea e pela perversidade da ignorância cultivada, pelos séculos dos séculos através do catolicismo romano e das superstições e prejuízos milenares da veracidade e de cupidos; é o problema da prostituição, é o dinheiro miserável que compra e vende tudo – inclusive o amor, o pensamento e a consciência; é o alcoolismo, é o jogo; é a perseguição sistemática e interminável, digo internacional, aos militantes da revolução social; é finalmente, a bandeira vermelha ensanguentada no martirólogo dantesco dos párias; é o direito de greve, é a luta sem tréguas pelo pão de cada dia e pelo advento da revolução social. E triste, é humano, é quase sobre-humano. O final do segundo ato diz bem dessa tragédia sem quartel quando Paulo acaba de saber que a sua adorada companheira deixou-se seduzir pela prostituição, resvalando nos braços do industrial que a persegue e isso enquanto ele esteve preso durante seis meses. Atordado, desgraçado revoltado, de um salto incita os companheiros à luta com o entusiasmo de quem renasce nessa hora. Não sei da técnica teatral, mas sei que a alma dos párias do sonho da redenção social tem reagido assim. Em todos os séculos. Diante de todas as tiranias [...].¹⁸⁹

A Bandeira Proletária está fincada nestes debates.

¹⁸⁹ MOURA, op. cit., p. 75-76.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO FORDISMO AO ROBOTISMO DA ATUALIDADE: O TEATRO MILITANTE ANARQUISTA DOS IMIGRADOS COMO INSPIRAÇÃO PARA O NOSSO TEATRO MILITANTE DE ESQUERDA¹⁹⁰

Hoje, o escritor que deseje combater a mentira e a ignorância tem de lutar, pelo menos, contra cinco dificuldades. É-lhe necessária a **coragem** de dizer a verdade, numa altura em que por toda a parte se empenham em sufocá-la; a **inteligência** de a reconhecer, quando por toda a parte a ocultam; a **arte** de a tornar manejável como uma arma; o **discernimento** suficiente para escolher aqueles em cujas mãos ela se tornará eficaz; finalmente, precisa de ter **habilidade** para difundir entre eles. Estas dificuldades são grandes para os que escrevem sob o jugo do fascismo; aqueles que fugiram ou foram expulsos também sentem o peso delas; e até os que escrevem num regime de liberdades burguesas não estão livres da sua acção.¹⁹¹

Para os companheiros e companheiras de teatro que voltam seu olhar para a trincheira da luta de classes e comprometem a sua atuação tendo como desejo a vontade de realizar suas tarefas de uma maneira contra-hegemônica e anticapitalista, a experiência deste teatro militante da Primeira República tem muito a ensinar. Um primeiro passo consiste em ampliar um pouco a nossa gama de percepção, que anda viciada em uma forma de enxergar o teatro como “peça de teatro” e não como um conjunto de relações.¹⁹² Indo direto ao ponto, tendo consciência de a que teses seu projeto político serve e quais as táticas comportadas por ele.

Mas de onde vem tal visão simplista que coloca a obra de arte em evidência e se mantém em nosso imaginário? Arrisco pautar dois principais motivos. O primeiro e mais subjetivo alude à certa concepção de obra de arte universal. O segundo, mais objetivo, diz respeito aos valores de mercado que empreendem a obra como produto. O primeiro entende a obra de arte como algo solitário em meio ao espaço-tempo, um isolamento pautado em uma premissa atemporal que enxerga o ser humano como uma coisa só, partindo do pressuposto de que a grande obra de arte

¹⁹⁰ No intuito de estruturar as bases desta discussão, tomarei como referência a recente entrevista de Luiz Carlos Moreira, do **Engenho Teatral**, conduzida por Roberta Carbone, publicada em 2018 na **Revista Aspás**, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. In: CARBONE, Roberta. “1968 e o processo cultural brasileiro: anti-capitalismo, relações de produção, pesquisa estético-política e revolução”, **Revista Aspás**, São Paulo: PPGAC USP, vol. 8, n. 2, 2018.

¹⁹¹ BRECHT, Bertolt. **As cinco dificuldades de se dizer a verdade** (1934). Trad. de Ernesto Sampaio. Publicado no Diário de Lisboa de 25 de abril de 1982.

¹⁹² MOREIRA apud CARBONE, op. cit., p. 63.

deve servir a todos os contextos e tempos da humanidade, ou seja, deve funcionar na África, Oceania, Europa e em Pindamonhangaba. Esse valor, mesmo que não descrito desse modo, permanece na nossa subjetividade, muitas vezes, vestindo carapaças mais amenas.¹⁹³ O segundo fator responsável por nos distanciarmos da ideia de teatro como um conjunto de relações – e não apenas como “peça de teatro” –, pode ser compreendido pelo viés da produção de valor, que faz com que o artista tente chegar a algum produto fechado seguindo os moldes determinados por instituições de cultura que determinam o que é ou não é de qualidade.¹⁹⁴

Decerto, os dois aspectos apontados se misturam. Dada a raiz do problema, podemos afirmar que mesmo que o artista (ou o pesquisador) não se preocupe ou até questione a visão de que o teatro é a “peça de teatro”, ele estará imerso em um mundo cuja visão hegemônica de arte ainda parte desta concepção.

A ideia de obra de arte isolada está tão presente que a sua leitura ou a sua criação irá se focar, em primeiro lugar, quase sempre (se não somente), na obra, e não na compreensão das condições que a perpassam e que, queira o artista ou não, influenciarão na condição de obra:

Nós conhecemos teatro conhecendo a obra. A história do teatro é ensinada como uma história de poéticas e de linguagens. Teatro, para mim, é um conjunto de relações. O que eu quero dizer com isso? Eu falei da forma empresarial e da forma grupo, dependendo da forma como eu me organizo, eu vou produzir uma determinada obra. A obra não independe da forma de organização da produção. Por outro lado, essa obra, no caso do teatro – nós ainda vivemos em uma sociedade com divisão social do trabalho – tem um público, ou seja, tem quem faz e quem assiste. Ou quem produz e quem consome. Pode usar o termo que você quiser, mas você tem uma divisão do trabalho bem nítida, que nem sempre foi assim. E esse público não é passivo. E eu sei por experiência própria e sempre brinco que o que é bom para Xiririca da Serra não é necessariamente bom para Nova Iorque e vice-versa. E o que é bom para o Bixiga – eu falo Bixiga porque era o centro teatral de São Paulo, mas não é mais –, para o ‘circuito teatral’, não necessariamente é bom para o que está fora desse circuito. Quando eu falo ‘circuito teatral’, digamos assim, eu posso estar no Teatro

¹⁹³ Há um material muito rico que perpassa princípios contrários a essa visão e expõe o que seriam princípios marxistas de arte e cultura, no artigo publicado por Lunatchárski pela primeira vez na revista **Proletarskaia Kultura {Cultura Proletária}**, em julho de 1918. LUNATCHÁRSKI. “O Proletariado e a Arte”. (Traduzido por Douglas Estevam, a partir de **Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus**. Berlim: Dietz Verlag, 1981, p. 65.”pp- 53-54). In. ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo Costa (orgs.). **Lunatchárski: revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

¹⁹⁴ Tomemos como exemplo a famosa frase dita por companheiros quando tentam desesperadamente vender seus trabalhos: “essa minha peça aqui é a cara do SESC”.

João Caetano ou no Sesc, eu posso estar no Festival de Curitiba ou no José de Alencar, em Fortaleza. Quando eu falo ‘um conjunto de relações’, eu tenho um público, eu tenho uma obra e eu tenho uma forma de produção. Essas três coisas se constroem juntas. Qual é o erro metodológico de uma escola de teatro? É pegar a obra e analisar a obra em si. Isso é necessário? É. Isso é o primeiro passo? É. Mas você não vai entender a obra se não a colocar nessa relação. E essa relação entre forma de produção, obra e público ou públicos se dá em um determinado espaço que é físico, é geográfico, que é cultural, que é econômico, e em um determinado tempo. Fazer teatro na Amazônia não é a mesma coisa que fazer teatro em São Paulo, embora talvez se esteja no mesmo circuito, com o mesmo público. Eu sei por experiência própria que fazer teatro em São Paulo no circuito tradicional não é a mesma coisa que fazer teatro no Campo Limpo ou em Itaquera. Para entender uma obra, eu tenho que entender esse conjunto de relações.¹⁹⁵

No caso do Brasil, esta visão isolada tem a ver (mas não só) com o nascimento do teatro moderno, com a visão empregada pelo Teatro Brasileiro de Comédia que, como veremos a seguir, é um cadáver que carregamos até hoje.

Em tese, o TBC gerou uma influência na nossa subjetividade que prevalece mais de meio século depois, buscou a instauração da profissionalização do teatro, a construção do teatro como instituição, como parte do organismo do mercado (querendo produzir valor?),¹⁹⁶ partindo do modelo europeu, por meio de certas obras

¹⁹⁵ MOREIRA apud CARBONE, op. cit., p. 63-64.

¹⁹⁶ Produção de valor objetivo é um termo usado algumas vezes nesta dissertação. Com intuito de demonstrar o ponto de partida para esta dissertação no que concerne à base para esta discussão, é importante apresentar a diferença pontuada por Karl Marx entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo: “O trabalho produtivo se determina aqui a partir do ponto de vista da produção capitalista. A. Smith oferece a solução definitiva ao definir o trabalho produtivo como *aquela que se troca diretamente por capital*, para o que é preciso que os meios de produção do trabalho e o valor em geral, dinheiro ou mercadoria, se convertam antes de mais em capital e o trabalho em trabalho assalariado, na acepção científica da palavra. (Como Malthus observa com razão, toda a economia burguesa gira em torno desta distinção entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo.) [...] Um ator, inclusive um palhaço, pode ser, portanto, um trabalhador produtivo se trabalha a serviço de um capitalista (de um empresário), ao qual restitui uma quantidade maior de trabalho do que a que recebe dele sob a forma de salário, enquanto um alfaiate que vai à casa do capitalista para arranjar-lhe as calças, criando não mais que um valor de uso, não é, pois, mais que um trabalhador improdutivo. O trabalho do ator se troca por capital, o do alfaiate, por lucro. O primeiro cria mais-valia; o segundo apenas consome lucro. A distinção entre trabalho produtivo e trabalho improdutivo se estabelece aqui sempre *a partir do ponto de vista do capitalista* e não do ponto de vista do trabalhador [...]. O escritor é um trabalhador produtivo não porque produz ideias, mas porque enriquece o editor que publica as suas obras; conseqüentemente, é produtivo enquanto trabalhador assalariado de um capitalista.” MARX, K. **Teorias da Mais-Valia**. História crítica do pensamento econômico. In: **Cultura, arte e literatura: textos ecolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida**, 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2010. MARX, K. e ENGELS, F.. **A ideologia alemã**. In: **Cultura, arte e literatura: textos ecolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida**, 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 151-152.

e determinados diretores europeus (universais?), como tática em um momento em que a política brasileira buscava um projeto de nação.

A questão é que o TBC faliu faz tempo. O que aponta contradições gigantescas à tentativa do teatro ocupar algum espaço na roda do capital e prova a falência desse tipo de experiência para suas “viúvas e viúvos”. Aliás, não só o TBC faliu, faliram também seus primogênitos e vêm falindo os que ainda hoje tentam repetir aquela forma. Caminham pela reprodução da prática mercadológica de ascensão e queda:

Era uma máquina que funcionava nessa estrutura. E que estrutura é essa? Eu dou o nome disso de estrutura fordista. É como se produzia um carro na época. Você tem um planejamento central, você tem quem decide e quem manda, você tem uma estrutura vertical de produção e uma distribuição de funções e papéis, uma divisão de trabalho. Dá para entender que já estamos falando de cultura, de um modo de viver? Esse é o moderno teatro brasileiro, criado para atender um determinado tipo de público que frequentava e tinha dinheiro para pagar esse teatro, que dependia também, obviamente, da mídia e da crítica. Como diz o Décio de Almeida Prado, todos nós somos – e quando ele diz ‘todos nós’, ele está se referindo aos atores, escritores, dramaturgos, à crítica, aos professores, ao público – todos nós somos filhos dessa experiência. Tem um monte de detalhes que eu estou passando por cima para poder chegar ao ponto que nos interessa aqui. Mas essa máquina linda e maravilhosa, que produzia absurdamente, criou filhos: Maria Della Costa/Sandro Polloni, Sérgio Cardoso/Nydia Licia, Walmor Chagas/Cacilda Becker, Paulo Autran/Tônia Carrero/Adolfo Celi. E, de certa forma, também o Teatro de Arena e o Oficina. Mesmo que o Arena tome uma postura de contraposição e mesmo que vá para um palco que não é o italiano, é a arena, ele dialoga com o TBC. Esta maravilha moderna, produtiva e eficiente faliu. O governo do estado tentou recuperar, assumiu, mas não deu certo. Ela quebrou. E os seus filhos também. Nenhuma das companhias que eu citei existia no fim dos anos 1960. Pelas mais diversas razões, inclusive falecimento, brigas de casal etc., mas a verdade é que não existia. Então o nosso nascimento teatral, de certa forma, no final dos anos 1960 estava morto.¹⁹⁷

De maneira antagônica, uma visão que isola a obra de um contexto histórico não existe para os militantes anarquistas da Primeira República. Com consciência ou não desta visão de arte, o seu teatro só faz sentido por conta do seu contexto, do seu público, da sua forma de produção, dos seus fazedores, enfim, do projeto político. São pobres, mas têm outras profissões, não precisam seguir ou quebrar

¹⁹⁷ MOREIRA apud CARBONE, op. cit., p. 45-46.

padrões para vender seus produtos; sua preocupação não é a da sobrevivência, é a da luta.¹⁹⁸

A longevidade da obra, seu alcance fora do contexto de criação, qualidade estética, resumindo, aspectos de produto, importam menos, porque a criação não é engatilhada pelo viés de ocupar uma prateleira de supermercado, ou de figurar na história dos grandes clássicos. Por exemplo, imaginemos uma montagem de **A Bandeira Proletária** hoje, isolada do seu contexto, sem análises críticas ou históricas, e entenderemos o quanto aquela obra não dialoga com a contemporaneidade; se conversa, o faz de forma simplória, museológica ou deturpada. Na melhor das boas intenções, no máximo, serviria como inspiração para outras lutas.¹⁹⁹

E o que tem tudo isso a ver com o teatro contra-hegemônico produzido hoje? De que nos serve olhar para tal teatro? Pois bem, em uma análise mais aprofundada seria o caso de traçar certa linha do tempo para explicar de onde vem o teatro de grupo.²⁰⁰

Vale dizer que as condições materiais de produção, a incapacidade do teatro contra-hegemônico de gerar valor, a era das políticas públicas dos anos de social democracia vividos na história recente do nosso país, a herança política dos teatros de esquerda pré-ditadura civil-militar e a inter-relação de todas estes aspectos fazem parte da força motriz e do desenvolvimento do fenômeno a que se refere:

Na verdade, o grupo de teatro surge – e eu vou falar de uma razão muito simples, mas tenho claro que não é só por causa dela – porque não tem patrão que me contrate. Não tem como a Rede Globo contratar todo esse contingente profissional. Quantos atores

¹⁹⁸ Como contribuição para a maneira hermética que enxergamos o teatro, os estudos que permeiam os panoramas do moderno teatro brasileiro, salvo raras exceções, restringem-se a observar, no século XX, o dito “teatro profissional”. Porém, se pensarmos o que seria um panorama do teatro contra-hegemônico no Brasil, que envolve não só, mas também, o teatro amador, a gama de produções apagadas não cabe em algumas páginas de uma dissertação. Basta imaginarmos os desafios para os pesquisadores que terão que arqueologicamente observar por baixo dos escombros dos massacres promovidos pela cultura hegemônica, que têm como vítimas o teatro produzido por pretos, operários, LGBTQIS, mulheres, igrejas com um viés de esquerda, entre outros. A reparação histórica para quem se deparar e enfrentar tal problemática não exige somente novas páginas, mas também a reflexão sobre nosso modo de escrever a história.

¹⁹⁹ Diversas montagens de peças de teatro engajado de esquerda são encenadas fora de contexto, driblando seu conteúdo político, restrita ao recorte das relações pessoais etc. Recentemente, tomemos como exemplo, a temporada de **Eles não usam Black-tie**, no Shopping Morumbi, com ingressos a 70 reais.

²⁰⁰ Recomendo aqui a entrevista de Luiz Carlos Moreira citada e outros artigos e panfletos escritos pelo diretor.

São Paulo forma por ano atualmente? E não têm mercado para isso!
Sem patrão que me contrate, eu vou à luta.²⁰¹

Aspectos teoricamente ausentes da forma de produção grupo, como um patrão que determina a obra que será criada, o *casting*, o tempo de duração, em qual espaço a obra será apresentada, quem tem o capital para investir no aluguel de um teatro ou o poder de compra que paga funcionários para cuidarem do espaço de exibição, enfim, entre outros aspectos que envolvem a fatura e a projeção teatral, irão gerar uma nova forma de produção em que muitos dos integrantes são obrigados a participar de outras funções além do trabalho de ator/atriz:

O que eu quero dizer é: no sistema empresarial, você tem um produtor que, repito, pode ser um artista, que escolhe um determinado texto, um determinado diretor e chama um determinado elenco, que ele julga adequado àqueles papéis, para fazer aquela montagem. Se ele escolheu esse texto e não outro e esse diretor e não outro é porque ele já sabe o espetáculo que ele quer. Então o diretor criou apenas em termos. Quem na verdade decidiu a criação é quem manda: o dono do dinheiro. Foi ele quem reuniu os profissionais adequados àquele empreendimento, àquela obra. E é uma relação por tempo determinado, para aquela obra específica.²⁰²

É óbvio que tomando as teses de Luiz Carlos Moreira estou fazendo uma generalização que exclui o fato de que cada grupo se organiza de um jeito e é repleto de contradições, sem citar sua contradição fundamental: por mais que o teatro de grupo discuta novas formas de organizar o trabalho, não é porque compreende sua estrutura e busca alternativas àquelas de formato tradicional que alcançará uma mudança. Em um mundo que não reorganizou o trabalho, o grupo vai sempre reproduzir práticas da sua divisão – há, ainda, quem produz e quem assiste; há, ainda, na maioria dos casos, quem centralize algumas atividades e pense de modo planejado e distanciado o projeto político do grupo; há quem faça trabalhos mais técnicos, enfim, não é uma fórmula. O ponto é: conceito é sempre uma síntese, ou seja, de alguma maneira, é sempre uma redução da experiência real, sendo assim, para a análise proposta aqui, faz-se necessário falar dessa iniciativa com os pressupostos que a balizam ideologicamente para observar o sujeito histórico **grupo** de uma maneira estrutural:

²⁰¹ MOREIRA apud CARBONE, op. cit., p.57-58.

²⁰² Ibid., p. 59.

O que é o grupo? No grupo, ao contrário, você tem um ajuntamento de pessoas, não interessa se em torno de uma pessoa ou em torno de um projeto, mas, normalmente, o que define esse grupo é que essas pessoas vão decidir juntas o que elas vão fazer. É mesmo que se tenha uma liderança que assim se coloque, ela tem que expor suas ideias para discussão e para que os outros as acatem. Ela tem que convencer os outros. Muitas vezes, e isso é o que mais interessa no trabalho de grupo, você não tem um texto pronto. Isso é muito comum, para não dizer predominante! O que você tem é uma discussão entre as pessoas, e o texto vai nascer junto com o espetáculo. Na cena, na improvisação, no jogo. E também na discussão. Agora imagine três, cinco ou dez pessoas discutindo o que vão fazer, tentando entrar em um acordo e descobrir essa vontade e esse desejo na prática [...] Só para dar uma ideia: alguns espetáculos que nós montamos levaram dois anos. E nós tínhamos um espaço! E chegamos a ter dinheiro para a produção. Mas, de qualquer forma, o processo é lento. E são processos em que eu não vou chamar uma pessoa adequada para um determinado papel. Tem uma personagem que é um velho mineiro homem e, nesse momento, tenho só uma pessoa em cena, porque os demais estão fazendo outras coisas. Vai ser essa pessoa, que é uma menina de vinte anos. Ela vai ser o velho. Percebe que isso interfere na linguagem? E percebe que não são pessoas chamadas para construir uma obra e para assumir um papel, mas que a obra vai nascer da relação entre as pessoas? Quando eu falo isso, já estou dizendo que do trabalho no processo de criação, na minha maneira de ser, de criar, de viver, eu já estou vivendo uma outra cultura, esse é um outro teatro. Não estou nem falando da obra. Estou falando de uma relação de vida, de trabalho, que define a minha subjetividade, que é diferente da empresarial. Estou falando de outro teatro, de outra cultura. Já é outro mundo dentro desse mundo, que vai massacrar essa experiência, porque ela é impertinente. 'Como assim, cara pálida, você vai levar dois anos para montar um espetáculo?! Você está pensando o quê?! Que incompetência é essa?!' Então o grupo vai nascer, como já disse lá atrás, porque não tem patrão que me contrate, mas ele acaba me empurrando para esse outro caminho.²⁰³

Por intenção ou não dos envolvidos, a experiência do teatro de grupo vai se desdobrando de uma maneira um tanto mais utópica, de tal modo que todos podem participar da criação da obra, da administração do espaço e em sua forma de produção. Além disso, no caso de grupos mais antigos, como UTUOV, Engenho Teatral, Folias D'Arte, entre outros, há uma politização concreta e um compromisso com um mundo mais igualitário, proveniente tanto dos quadros que integraram e integram tais organizações, alguns ex-militantes de organizações e partidos de esquerda com experiência dos movimentos estudantis e movimentos anarquistas, quanto da força do contexto do seu nascimento, da fundação da Cooperativa

²⁰³ Ibid., p. 60-61.

Paulista de Teatro, entre outros fatores, cuja politização se reproduz na forma que tais sujeitos se organizam e, conseqüentemente, influi em seu resultado estético.²⁰⁴

Dessa herança e das políticas públicas do primeiro decênio do século, nascem novos grupos, criando obras com um conteúdo “avançado”, administrando espaços verdadeiramente ocupados por um público fora do circuito tradicional de teatro, promovendo festas e saraus, convidando intelectuais para auxiliarem seus trabalhos realizando conferências – enfim, uma primavera do teatro de grupo brasileiro. Essa experiência foi tão relevante, e em parte ainda é, a ponto do filósofo Paulo Arantes afirmar que o pensamento crítico migrou da academia para os grupos de teatro:

Como notou Mariangela Alves de Lima (crítica teatral do Estado), pela primeira vez as artes cênicas se articularam como um setor social. Nada a ver com a mera cristação defensiva de uma categoria profissional. Como, afinal, foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela *lex mercatoria*, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja. Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obsceno das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma platéia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. O curioso nisso tudo, vistas as coisas do ângulo de um observador vindo de uma faculdade de outros tempos, é que o espírito da lei lembra muito o de uma agência pública de amparo à pesquisa. Reativou-se, inclusive, a idéia de residência. É bem verdade que os gestores começaram a cair em si e os editais vão se tornando cada vez mais restritivos. Corrijo-me: mais curioso, ainda, seria o caso de dizer: lembraria, caso os CNPqs da vida não transitassem na mão contrária, passando a enfatizar cada vez mais o produto e quase

²⁰⁴ Evidentemente, cada caso é um caso; faço aqui uma observação mais generalizada. E para elucidar de onde estou partindo para chamar de “mais utópica” uma forma de produção que, a princípio, nega a divisão social do trabalho, vale trazer à tona outra tese de K. Marx: “É indubitável que toda a divisão do trabalho no interior da sociedade traz consigo, indissociavelmente, alguma degradação física e espiritual do homem. Porém, uma vez que o período manufatureiro acentua ainda mais esta diferenciação dos diversos ramos do trabalho, e uma vez que, por outra parte, somente a divisão do trabalho especificamente manufatureira atinge o indivíduo em sua própria raiz vital, é neste período manufatureiro que se cria, pela primeira vez, a base e o estímulo para a patologia industrial. “Dividir um homem equivale a executá-lo, se merece a pena de morte, ou a assassiná-lo, se não a merece. A divisão do trabalho é o assassinato de um povo”. D. URQUHART, **Familiar Words**. London: 1885, p. 119 apud K. Marx. **O capital, crítica da economia política**. Ed. Cit., livro I, vol. I, p. 416 in: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels**; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida,- 1.ed., --- São Paulo: Expressão Popular, 2010. pg. 140.

nada o processo de irradiação cultural próprio da pesquisa autônoma; política produtivista de eventos, em suma, é o que agora também se espera de um infeliz condenado a justificar assim sua mera existência intelectual: o ato docente se degrada e a corrosão do caráter é uma questão de tempo. Por isso, são tão animadores os sinais de vida emitidos pelos mais variados processos de pesquisa em curso nos grupos mais imbuídos desse imperativo, aliás, próprio de um gênero público como o teatro. É possível que minha visão esteja ainda contaminada pela lembrança do tempo em que a universidade pensava, mas é forte o sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redesenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção.²⁰⁵

Todavia, não são todos os grupos que desenvolvem este trabalho, nem mesmo os grupos mais politizados à esquerda caminham totalmente intocáveis e coerentes com a confluência dos seus projetos de mundo, alguns acabaram, outros não conseguem mais se encontrar. Por quê? Há na hipótese que procura responder a essa pergunta um paradoxo que justifica esse desmantelamento.

Vários dos grupos passaram a desenvolver muitos projetos, alguns de alta relevância social, outros nem tanto, todavia, como consequência, o grupo se tornou muito pungente como forma de organização dos trabalhadores da categoria. Esse fator gerou coisas esquisitas, como por exemplo o fato de escolas de teatro passarem a estimular a formação de grupos. Poderia parecer algo bom se esta formação fosse desenvolvida com consciência da importância de um projeto político para o grupo, não obstante, no geral, a formação seguiu voltada para o desenvolvimento de uma obra (ainda que no meio disso existam milhões de variáveis).

O que ocorre é que, como resultado, por razões de sobrevivência, o projeto político de muitos grupos deixou de ser seu eixo central. Jogou-se à frente a tese de obra de arte isolada e passou-se a gerar produtos que querem disputar espaço dentro do circuito de teatro, criando até mesmo uma competição interna. Voltamos aí a ponderações já tratadas aqui, como a produção de valor, a universalidade, o cadáver do TBC... .

Contudo, de um ponto de vista ponderado, a politização dos artistas ocorreu parcialmente. Diversos grupos saíram do circuito e, aos poucos, foram para as margens da cidade; outros grupos, compostos por trabalhadores à margem,

²⁰⁵ Este comentário do filósofo já data de mais de dez anos, contudo, mantém a sua atualidade e vale bastante para a nossa reflexão. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-texto-do-convite-e-trecho-da-entrevista-com-paulo-arantes,33186>

nasceram também. Isso por força da presença de tais grupos, mas também por força de outros programas municipais e federais dos primeiros anos deste século.

Outro ponto que contribui para a forma **grupo** andar mal das pernas refere-se à reprodução do mundo do trabalho contemporâneo na categoria. Pois bem, se hoje grande parte da classe trabalhadora se sustenta por *bicos, jobs* e serviços, por que seria diferente para o trabalhador de teatro? Hoje, parece cada vez mais difícil tomarmos conhecimento de um grupo que se encontra todos os dias, ou mesmo artistas que trabalham somente em um grupo e passam décadas nele. Para sobreviver, o trabalhador é obrigado a pular de galho em galho, e isso vem das condições materiais concretas. Os mais velhos narram que, antes, trabalhavam oito horas durante o dia e de noite faziam teatro. Como fazer isso em um mundo em que o trabalhador não sabe qual será seu trabalho na semana seguinte? Em um momento em que os horários de ensaio mudam porque um *bico* apareceu e a necessidade de sobrevivência é imediata, dado que não se sabe o que vai ser da vida no próximo mês?

Complexificando um pouco mais a questão, além de necessidades materiais, tal inconstância não gera só insatisfação. O mundo do trabalho muda e, ao mudar, muda também a subjetividade, a ponto de, muitas vezes, o próprio trabalhador não desejar ficar tanto tempo em um só local de trabalho.²⁰⁶

Pois bem, amarrados em tal cama de gato, há um ponto que permite um debate com relação ao nosso tempo, ou mais que isso, um aprendizado para o nosso tempo. Há algo na experiência de comunhão da festa anarquista, do teatro, dos jornais e do vínculo libertário com as associações, ou seja, na experiência do teatro operário militante da Primeira República, que ajuda a não insistir em ideias obsoletas (por mais que essa afirmação pareça, a princípio, contraditória). De toda maneira, sendo o teatro de esquerda um teatro contra-hegemônico, como se afirmou até agora, ele é por definição algo impossível de produzir valor, o que como consequência impossibilita sua capacidade de empregar mão-de-obra de maneira autônoma. Evidentemente, o lugar ocupado por um teatro produzido por atores globais, pelo teatro musical ou por peças que conseguem espaço nas mídias burguesas não é o mesmo lugar que o teatro de grupo ocupa (inclusive, nem esse

²⁰⁶ Não vou me aprofundar nesta questão, mas uma leitura muito rica sobre essa mudança na alteração da subjetividade do trabalhador é o livro **A corrosão do caráter**: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo, de Richard Sennet. Rio de Janeiro: Record, 1999.

teatro consegue produzir valor objetivo). Quem tenta misturar as coisas pode sofrer profundas frustrações.

Por esse viés, é até possível concordar com a afirmação de Antônio Fagundes quando profere: “O teatro está morrendo e eles não perceberam”.²⁰⁷ Concordo com a afirmação, porém, não de forma integral. De fato, o teatro, na forma de produção do TBC velado pelo ator empresário está agonizando.²⁰⁸

Um teatro que se coloca do lado esquerdo da trincheira da luta de classes faz pouco sentido se não estiver vinculado a movimentos sociais, a lutas políticas, ao público e aos fazedores de cultura da periferia.

O lugar que o teatro contra-hegemônico poderia ocupar hoje é um lugar inspirado pela experiência do Teatro Libertário, dos Centros Populares de Cultura, do Teatro Experimental do Negro... Experiências vinculadas diretamente ao seu público, às suas pautas, ao trabalho de base (no sentido orgânico e não colonizador do termo), experiências de agitação política que buscaram (conscientemente ou não) um novo lugar para o teatro. Um lugar que não segue arrastando um peso morto e dando murros em ponta de faca dentro de um circuito empoeirado, frequentado pela mesma, eterna e enrolada em velhos cachecóis, elite cultural.

Tais experiências não são iguais àquela do teatro anarquista da Primeira República tratada nesta dissertação (e muito menos às da época atual), pois o contexto do mundo do trabalho e, como consequência, das organizações, era

²⁰⁷ Antônio Fagundes em entrevista para Mônica Bergamo, no jornal **Folha de São Paulo**, em fevereiro de 2018. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2018/02/nao-perceberam-que-o-teatro-esta-morrendo-diz-antonio-fagundes.shtml>.

²⁰⁸ Para observarmos o quão tarda a necessidade de construir novas perspectivas para o teatro além do seu tratamento como mercadoria, o quão obsoleta é esse tipo de afirmação, tomemos como base o artigo escrito por Lunatchárski para uma revista alemã à convite da Associação dos Trabalhadores Alemães de Teatro, em que, já em 1921, na União Soviética, o dramaturgo denuncia o teatro do resto da Europa e aponta que por esses trilhos, este teatro estaria fadado ao fracasso: “O teatro, que deveria ser para humanidade, sobretudo para as novas gerações, um instrumento de educação artística, transforma-se em negócio, de modo que naturalmente se modifica em seu caráter mais ótimo e se degenera.

Os teatros do Estado, que aparentemente poderiam se mostrar menos preocupados com esse molde, encontra-se, por assim dizer, sempre seduzindo o mesmo público, arruinado e deformado pelos empreendedores do teatro, que buscam explorar os preconceitos, os gostos fora da moda e sua inclinação para o barulho, o brilho e os exibicionismos sempre novos, capazes de agitar, seja como for, os nervos entorpecidos pela monotonia dos espetáculos.

O teatro, pelas mãos desses produtores (como produtores de cinema etc.) corrompeu um público já corrompido por todo o ambiente da cultura capitalista; e o público, por sua vez, contaminou o teatro com a sua própria corrupção.~ “Escrito em 1921 para uma revista alemã, a pedido da Associação dos Trabalhadores Alemães de Teatro, e publicado na URSS em 1924, numa coletânea de artigos intitulada **O teatro e a revolução**, Gosizdat, Moscou. As notas de Lunatchárski são dessa reedição. Traduzido por Juliana Caetano a partir de **Lunatchárski: revolução, arte e cultura** e Lounatcharsky, **Théâtre et révolution**. Paris: François Maspero, 1971, p. 86-113 apud ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo Costa (orgs.) op. cit., p. 78.

completamente diferente do de hoje. Ainda assim, proponho a associação entre tais experiências porque acredito que podemos aprender com elas, já que sua finalidade não era a da sobrevivência e tampouco a arte era entendida como *emprego*. No teatro anarquista da Primeira República, a arte era concebida como parte de uma luta política continuada.

Mas como ficaria atualmente a sobrevivência e a subjetividade do trabalhador do teatro, que nos últimos anos, graças a políticas públicas que não se enquadravam nos moldes de mercado, teve a oportunidade de produzir projetos com ares anticapitalistas para a população, deles podendo tirar parcialmente o seu sustento?

Quem disse que sabe a resposta, mentiu, mas podemos arriscar um palpite, quiçá, antigo. Talvez, uma das únicas formas deste teatro contra-hegemônico sobreviver seja mantendo, criando e afirmando o vínculo com o público ausente do circuito, mesmo que para isso seja preciso negar os padrões impostos pelas elites e instituições privadas e públicas culturais, que podem até proporcionar algum lucro quando seguidos. Uma possibilidade seria o trabalhador do teatro ter outros trabalhos e produzir teatro em outras horas do dia (como, aliás, sempre aconteceu),²⁰⁹ enquanto, paralelamente, luta por políticas públicas, auxilia e é auxiliado pelos poucos trabalhadores organizados que ainda lutam para mudar o mundo. Isso quando possível e para quem é possível, considerando a grande quantidade de diferenças existente na massa que caracteriza a classe trabalhadora.²¹⁰

²⁰⁹ O que pode significar um grande retrocesso no que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa em teatro.

²¹⁰ Sobre isso, ainda no que diz respeito à divisão social do trabalho e à sua relação direta com o trabalho artístico, cabe trazer à tona o conhecido texto de K. Marx e F. Engels: “A concentração exclusiva do talento artístico em indivíduos únicos – e a conseqüente asfixia de tais dotes na grande massa – deriva da divisão do trabalho. Se, mesmo sob certas condições sociais, todos pudessem chegar a ser pintores magníficos, isto não excluiria, em absoluto, que cada qual fosse um pintor original – com o que, também neste ponto, reduzir-se-ia a um puro absurdo a distinção entre o trabalho “humano” e o trabalho “único”. De qualquer modo, numa organização comunista da sociedade, desaparece a subordinação do artista à limitação local e nacional – que deriva unicamente da divisão do trabalho – e a inserção do indivíduo em uma determinada arte, de tal maneira que existam exclusivamente pintores, escultores, etc., designações que expressam com eloquência a limitação do seu desenvolvimento profissional e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não haverá pintores, mas, no máximo, homens que, entre outras coisas, também se ocupam com pintura”. MARX, K. e ENGELS, F. **A ideologia alemã**. In: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida, 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2010, pg. 168.**

Em tempos de *uberização* e ascensão do discurso fascista, em um país com a dívida histórica que o Brasil tem com o povo preto, país que mais mata transexuais, no qual as mulheres ainda ganham menos que homens e têm dupla jornada de trabalho, na casa e na rua... Seria cínico tratarmos como escolha a dedicação ao teatro contra-hegemônico, todavia, a mão invisível está no meio de nós e o combate contra ela exige uma dedicação que se compare ao tamanho que ela tem, no que se refere ao esforço individual.

Como afirmado anteriormente, no teatro anarquista da Primeira República, os grupos eram formados por parentes, amigos, companheiros de militância e eram financiados por quem os assistia. Esse dinheiro era destinado às organizações para a realização de eventos. A concepção de arte que fundamenta este teatro é a de que todos os seres humanos são artistas. É possível até dizer que principalmente por serem amadores, a divisão de trabalho era parcialmente atropelada.²¹¹

Mesmo tratando de anarquistas, cabe aqui um comentário de Marx e Engels, que expõe uma visão que perpassa a esquerda do final do século XIX e início do século XX:

A divisão do trabalho traz consigo, além do mais, a contradição entre o interesse do indivíduo ou de determinada família e o interesse comum de todos os indivíduos que se relacionam entre si, interesse comum que certamente não existe apenas nas ideias, como algo “geral”, mas que se apresenta na realidade como, sobretudo, uma relação de mútua dependência dos indivíduos entre os quais está dividido o trabalho, E, enfim, a divisão do trabalho nos oferece já o primeiro exemplo de como, enquanto os homens vivem em uma sociedade natural, enquanto, pois, ocorre uma separação entre o interesse particular e o interesse comum, enquanto, por consequência, as atividades não são divididas voluntariamente, mas de modo natural, a própria ação do homem se erige diante dele como um poder alheio e hostil, um poder que o subjuga em vez de ser controlado por ele. Com efeito, a partir do momento em que o trabalho começa a ser dividido, cada homem se move num círculo exclusivo de atividades, que lhe é imposto e do qual não pode escapar; o homem torna-se caçador, pescador, pastor ou crítico e não tem outra alternativa que continuar a sê-los e não quiser ver-se privado dos seus meios de vida, ao passo que, na sociedade comunista, onde cada indivíduo não tem um círculo exclusivo de atividades, mas pode desenvolver suas aptidões na direção que

²¹¹ “A essa imperturbável uniformidade da festa corresponde também uma concepção amplamente humanista da manifestação artística. Embora estreitamente vinculada ao cotidiano quanto às possibilidades de produção (todos os homens são artistas e o movimento vital é, em si artístico) a arte se refere a uma natureza humana que não pode exercer-se livremente. O estágio atual da sociedade impede o homem de ser plenamente artista”. VARGAS, 1980, p. 31.

melhor lhe aprover, com a sociedade encarregando-se de regular a produção geral, então se torna realmente possível que eu possa dedicar-me hoje a isto e aquilo amanhã, que possa caçar pela manhã, pescar à tarde e à noite apascentar o gado e, depois de jantar, se quiser, praticar a crítica, sem necessariamente tornar-me, em exclusivo, caçador, pescador, pastor ou crítico. Essa fixação das atividades sociais, essa cristalização dos nossos próprios produtos em um poder material erigido sobre nós, subtraído ao nosso controle, que ergue uma barreira às nossas expectativas e destrói os nossos projetos, é um dos momentos fundamentais que se destacam em todo o desenvolvimento histórico anterior.²¹²

Voltando aos anarquistas da Primeira República, o capitalismo era menos complexo no que tange à organização do trabalho, ao padrão de dominação e às cadeias de acumulação de hoje. Conseqüentemente, os trabalhadores tinham outras formas de luta, ou seja, uma inspiração para nós, ainda que completamente deslocada da realidade dos nossos tempos.

Contudo, reitero, como sobreviver de teatro em meio aos tempos cáusticos, fazendo uma arte de militância e autoral, com as diferenças gigantescas que existem na classe trabalhadora, que, dadas as mudanças na organização social do trabalho, está, talvez, mais fragmentada do que nunca?

Pode não ser possível hoje e talvez jamais tenha sido. O deslocamento rumo à inspiração provocada pela experiência do teatro anarquista pode estar na sua forma de compreender a arte como força de agitação e de instrução na disputa do tempo livre dos trabalhadores (incluindo o nosso), como um instrumento de luta atrelado às suas organizações, seja para endossá-las, seja para criticá-las.

De toda maneira, essa não é a única alternativa. Muitos companheiros tentam o combate contra a cultura hegemônica das mais variadas formas, sem dúvida outras maneiras tão válidas quanto aquelas serão construídas.

O importante é termos sempre a noção da longa estrada que temos pela frente, iniciada há muito tempo. Longa caminhada que está longe de seu fim, que independentemente das escolhas táticas (sem fazer juízo de valor), auxilie na construção de outro lugar para o teatro, com a clareza de que não dá para fingir neutralidades e que a arte é uma das inúmeras peças em meio à luta rumo a outras condições de organização, rumo a outras condições de existência.

²¹²K. Marx e F. Engels, em outra tradução, **A ideologia alemã**. S. Paulo: Boitempo, 2007, p. 35-38 in: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida**, - 1.ed., --- São Paulo: Expressão Popular, 2010. pg. 139.

REFERÊNCIAS

A Voz da União. São Paulo: Orgam dos Empregados em Café de São Paulo, Editado pelo Grupo Jovens do Futuro, 1922, ano I, n. 3. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/124/a-voz-da-uni%C3%A3o-1922-0003.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 09 de julho de 2018.

A Voz da União. Orgam dos Empregados em Café de São Paulo, Editado pelo Grupo Jovens do Futuro, 1922, ano I, n. 06. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/bitstream/handle/10/124/a-voz-da-uni%C3%A3o-1922-0003.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 09 de julho de 2018.

ALVES, Giovanni. “Sindicalismo e Utopia Social no Brasil do século XX: breves considerações sobre anarquistas, comunistas e novos sindicalistas”. In: MAZZEO, Antonio Carlos e LAGOA, Maria Izabel (Org.). **Corações vermelhos: os comunistas Brasileiros no século XX.** São Paulo: Cortez. 2003.

ANARQUISTA.NET TUDO SOBRE O MOVIMENTO ANARQUISTA. **Fábio Lopes dos Santos Luz.** Disponível em: <http://www.anarquista.net/fabio-lobes-dos-santos-luz/>. Acesso em: 07 de abril de 2019.

ARAÚJO, Anna Ribeiro Grossi; OLIVEIRA, Fabiana Larzzarini de; SILVA, Rosimeiri da. “Expressões da mulher na dramaturgia do teatro operário anarquistas”. In: **Revista Urdimento,** São Paulo: UDESC, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013020/3150>. Acesso em: 03 de junho de 2018.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana.** Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 1989, p.12 apud CÂNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia.** São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009.

BÉRGAMO, Mônica. **Não perceberam que o teatro está morrendo, diz Antonio Fagundes.** Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2018/02/nao-perceberam-que-o-teatro-esta-morrendo-diz-antonio-fagundes.shtml>. Acesso em: 03 de março de 2018.

BIONDI, L. “Imigração italiana e movimento operário em São Paulo: um balanço historiográfico”. In: CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, F. & FRANZINA, E. (Orgs.)

História do trabalho e histórias da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX). São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2010.

BOAL, Augusto. **O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Boletim da Diretoria de Terras, Colonização e Imigração, D.C.T.I. São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, ano I, n. I, out. 1937. In: CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia.** São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009.

BRECHT, Bertolt. **As cinco dificuldades de se dizer a verdade** (1934). Trad. de Ernesto Sampaio. Publicado no Diário de Lisboa de 25 de abril de 1982. Disponível em: http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/Brecht_cinco_dificuldade.htm

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia.** São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009.

CARBONE, Roberta. “1968 e o processo cultural brasileiro: anti-capitalismo, relações de produção, pesquisa estético-política e revolução”, **Revista Aspás**, São Paulo: PPGAC USP, vol. 8, n. 2, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/11102/1588>. Acesso em 10 de dezembro de 2018.

CHALMERS, Vera Maria. “Boca de cena (um estudo sobre o teatro libertário - 1895-1937)”. In: **Cadernos AEL: Operários e anarquistas fazendo teatro.** Campinas: Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth - IFCH/UNICAMP), n. 01, 1992.

COELHO, Plínio Augusto (org e trad.). **História do Anarquismo.** São Paulo: Intermezzo Editorial. 2016.

CORBIÈRE, Emilio J. **La cultura obrera argentina como base de la transformación social (1890-1940).** Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/12/12-8.html>. Acesso em: 05 de junho de 2019.

COSTA, Iná Camargo. "O Agitprop e o Brasil". In: ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo e VILLAS BÔAS, Rafael. (Orgs). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COSTA, Iná Camargo. "Formas dramatúrgicas e cênicas do teatro de agit-prop". In: ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo e VILLAS BÔAS, Rafael. (Orgs). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COSTA, Iná Camargo. **A Hora do Teatro Épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Iná Camargo. "Rumin Astral Revela Qual a forma de Agitprop de cada signo?". In: Cia Antropofágica (Orgs). **Revista Bucho Ruminante**. São Paulo, 2017.

D. URQUHART, **Familiar Words**. London: 1885, p. 119 apud K. Marx. **O capital, critica da economia política**. Ed. Cit., livro I, vol. I, pp. 416 in: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida,- 1.ed., --- São Paulo: Expressão Poupular, 2010. pg. 140.**

DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo. **A Vida Fora das Fábricas: Cotidiano Operário em São Paulo 1920-1934**. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

Dicionário Político Marxists Internet Archive, Astrojildo Pereira Duarte

Silva,(1890-1965). Disponível em:

https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/p/pereira_astrojildo.htmAcesso em: 12 de dezembro de 2018.

DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.). **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017.

ESCOREL FILHO, Lauro. **Libertários** (filme). São Paulo: Dinafilme, 1976 . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBysX6-7ezw> Acesso em: 03/01/2018.

ESTEVAM, Douglas, COSTA, Iná Camargo e VILLAS BÔAS, Rafael. (Orgs). **Agitprop: Cultura Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

FAROCKI, Harun. **Programa da exposição realizada na Fundació Antoni Tapiès**. Barcelona, 2016.

FRANZINA, E. “Festas proletárias, Imigração Italiana e Movimento Operário na Argentina e Brasil entre os Séculos XIX e XX”. In: CARNEIRO, M. L. T.; CROCI, F. & FRANZINA, E. (Orgs) **História do trabalho e História da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2010.

GIL, **Comédia em um ato** (publicado originalmente em O despertar, PR, ano I, n. 4, 8 out, 1904). In. PRADO, Antonio Arnoni e HARDMAN, Francisco Foot. **Crônicas Anarquistas**. PRADO, Antonio Arnoni, HARDMAN, Francisco Foot e LEAL, Claudia. (Orgs.). São Paulo: Martins Fontes, 2011.

GONÇALVES, Adelaide e SILVA, Jorge. Maria Lacerda de Moura - **Uma Anarquista Individualista Brasileira**. Disponível em: <https://www.nodo50.org/insurgentes/textos/mulher/09marialacerda.htm> Acesso em 05 de abril de 2018.

HALL, Michael M. “Entre a etnicidade e a classe em São Paulo”. In: CARNEIRO, M., CROCI, F. e FRANZINA, E. **História do Trabalho e Histórias de Imigração**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

JOANILHO, André Luiz. Prefiguração do novo. In: **Cadernos AEL: Operários e anarquistas fazendo teatro**. Campinas: Cadernos AEL (Arquivo Edgard Leuenroth - IFCH/UNICAMP), n. 01, 1992.

KROPOTIKIN, Piotr. “A Fatalidade da Revolução”. In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad.). **O princípio anarquista e outros ensaios**. São Paulo: Edra, 2007.

LOPREATO Cristina da Silva Roquette. “O Legado da Greve Geral Anarquista de 1917. In. DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.). **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017.

LUNATCHÁRSKI. “O Proletariado e a Arte”. (Traduzido por Douglas Estevam, a partir de **Vom Proletkult zum sozialistischen Realismus**. Berlim: Dietz Verlag, 1981, p. 65.”pp- 53-54). In. ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo Costa (orgs.). **Lunatchárski: revolução, arte e cultura**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MARX, K. **Teorias da Mais-Valia**. História crítica do pensamento econômico. In: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels**; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida, 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, K. e ENGELS, F.. **A ideologia alemã**. In: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels**; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida, 1.ed., São Paulo: Expressão Popular, 2010.

K. MARX E F. ENGELS, em outra tradução, **A ideologia alemã**. S. Paulo: Boitempo, 2007, pp. 35-38 in: **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos/ Karl Marx e Friedrich Engels**; Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida,- 1.ed., - -- São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MALATESTA, Errico. “O Problema do Amor” In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad). **A Anarquia e outros escritos**. São Paulo: Intermezzo, 2018.

MALHADAS, Daisi, DEZOTTI, Maria Celeste CosoLin, NEVES, Maria Helena de Moura (coord.). **Dicionário grego-português**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MAZZEO, Antonio Carlos e LAGOA, Maria Izabel (Org.), **Corações vermelhos: os comunistas Brasileiros no século XX**. São Paulo: Cortez. 2003.

MENDES, Samanta Colhado. “A atuação e importância das mulheres anarquistas na greve geral de 1917 na cidade de São Paulo”. In. DE GODOY Clayton Peron Franco, MARCHEZIN Lucas T., DA SILVA, Rodrigo Rosa (Orgs.). **Greve geral de 1917: Perspectivas anarquistas**. São Paulo: Biblioteca Terra Livre. 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1992.

MOLINARI, Luigi. **Il Teatro Popolare**, Mantova, Tipo della Università Popolare, 1905, página de apresentação, apud VARGAS, Maria Thereza. **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo. 1980.

MOREIRA, Luiz Carlos. In: CARBONE, Roberta. “1968 e o processo cultural brasileiro: anti-capitalismo, relações de produção, pesquisa estético-política e revolução”. **Revista Aspás**, São Paulo: PPGAC USP, vol. 8, n. 2, 2018.

MOURA, Maria Lacerda de. In: VARGAS, Maria Thereza. **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Prefeitura de São Paulo. 1980.

NÉSPOLI, Beth. **A tradição crítica brasileira migrou e renasce na cena redesenhada por coletivos de pesquisa e intervenção teatral. Entrevista com Paulo Arantes**. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-texto-do-convite-e-trecho-da-entrevista-com-paulo-arantes,33186>. Acesso em: 05 de março de 2019.

OLIVEIRA, Tiago Bernadon. **Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil (1906-1936)**. (Tese de doutorado) Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2009. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1142.pdf>. Acesso em: 03 de junho de 2018.

PRADO, Antonio Arnoni e HARDMAN, Francisco Foot. "Introdução". In: PRADO, Antonio Arnoni, HARDMAN, Francisco Foot e LEAL, Claudia. (Orgs.). **CONTOS ANARQUISTAS: temas e textos da prosa libertaria no brasil, 1890-1935**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

RODRIGUES, Edgar. **Figuras exemplares do anarquismo e/ou "escritos" pouco convencionais**. São Paulo: Revistas PUC, 2004.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAMIS, Alexandre. "O anarquismo no Brasil". In: COELHO, Plínio Augusto (org e trad.). **História do Anarquismo**. São Paulo: Intermezzo Editorial. 2016.

SAYAD, Abdelmalek. **A Imigração ou os Paradoxos da Alteridade**. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 54-55 in: CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes espanhóis na Paulicéia**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2009.

SENNET, Richard. **A corrosão do caráter: conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo**, de Richard Sennet. Rio de Janeiro: Record, 1999.

STRONGREN, Fernando Figueiredo. "O movimento operário e a greve geral nas páginas da plebe". Rio Grande do Sul: Alcar, **10o. Encontro Nacional de História da Mídia - UFRGS**. 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

TRENTO, Angelo. “Organização Operária e Organização do Tempo Livre entre os Imigrantes Italianos em São Paulo (1889-1945)”. In. CARNEIRO, Maria Luiza, CROCI, Federico e FRANZINA, Emilio (Orgs.). **História do trabalho e História da imigração: trabalhadores italianos e sindicatos no Brasil (séculos XIX e XX)**. São Paulo: Edusp. 2010.

VARGAS, Maria Thereza (Coord.). **Teatro Operário na Cidade de São Paulo Pesquisa 7**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

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

VARGAS, Maria Thereza. “O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista”. In: FARIA, José Roberto e GUINSBURG, J. **História do Teatro Brasileiro: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, volume I.