

D. 035

Marcos César Borges da Silveira

O TEATRO OPERÁRIO EM RIO GRANDE NA ÉPOCA DAS PRIMEIRAS CHAMINÉS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do
Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História das Ideias e dos
Movimentos Sociais na América Latina

Orientadora: Prof. Dra. Ieda Guffreind
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

São Leopoldo
Programa de Pós-Graduação em História da UNISINOS

1999.

Class:	Dissertação
Registro:	D. 035
Data:	31/08/2000
Docente:	Prof.ª Beatriz Amia Loren

Sumário

Introdução	5
I- A Cenografia	21
II- Organização e Produção	60
III- O Teatro da União Operária e o fazer teatral da época	104
IV- A dramaturgia operária	136
A literatura dramática	136
A crítica social sob um referencial romântico	142
A perspectiva de redenção social	182
V- Considerações Finais	218
Bibliografia	228



LOCAIS DE PESQUISA

Arquivo da Prefeitura Municipal do Rio Grande.

Arquivo do Centro Municipal de Cultura "Inah Martensen", Rio Grande

Biblioteca Rio-Grandense. Rio Grande

Biblioteca da Escola de Belas Artes "Heitor de Lemos", Rio Grande

Biblioteca Central da Fundação Universidade Federal do Rio Grande. Rio Grande

Biblioteca Central da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo

Biblioteca do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do

Rio dos Sinos. São Leopoldo

Biblioteca do Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto

Porto Alegre

Biblioteca Central da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto

Alegre

Centro de Documentação Histórica "Prof. Hugo Neves"/ Fundação Universidade do

Rio Grande. Rio Grande

Resumo

A apreensão de aspectos centrais da cultura produzida e vivenciada pelos trabalhadores organizados constitui o objetivo central desta dissertação.

Neste estudo, abordamos as condições de produção e circulação, as imagens, as perspectivas e os significados concernentes ao fazer teatral da União Operária do Rio Grande, durante as duas primeiras décadas do século XX.

A importância do teatro reside no fato de ser uma atividade essencialmente urbana que desempenhou um papel fundamental na vida social das cidades brasileiras no final do século passado e início do atual; assim como as fábricas e as primeiras multidões o teatro também marcou e confundiu-se com a cidade moderna.

Introdução

A medida que nossos esforços em conhecer a trajetória do homem no tempo são direcionados para além dos limites da história historicizante, isto é, à proporção que superamos perspectivas unilineares e estanques, percebemos o devir enquanto expressão de forças contraditórias encarnadas na prática de diferentes sujeitos, agentes que no transcorrer de suas trajetórias relacionam-se nas mais variadas dimensões sociais.

Compreendendo o processo histórico desta forma, percebemos que o estabelecimento de uma dada hegemonia não é razão suficiente para que os grupos vencidos e seus respectivos projetos caiam no esquecimento.

Buscando aprofundar este olhar crítico que porpassa as estruturas e processos sociais *de baixo para cima*, acompanhamos as classes dominadas em sua experiência histórica. Seguimos seus passos, suas lutas, vitórias e derrotas na busca da autoconsciência, no descobrimento do seu valor e do seu papel histórico.

Do nosso ponto de vista, que é tanto uma tomada intelectual de um espírito que se posiciona diante do mundo e tenta compreendê-lo, ética e mesmo emocional, sustentamos que os dominados, as classes baixas, participaram dos vários desdobramentos do devir histórico, a ponto de abundarem suas marcas, quase sempre marcas de luta.

Desde já reconhecemos os limites desta empreitada, pois parte de um agente concreto condicionado pelos valores, idéias e mesmo pré-conceitos de seu tempo, de seu universo cultural e de sua classe social.

Assim como numa tragédia, na qual as personagens que encarnam os mais elevados valores humanos, geralmente caem vencidas pelas circunstâncias, mantendo no entanto uma dignidade que transcende os limites daquela situação, a história dos vencidos tem nos apontado a presença e o significado das lutas protagonizadas pelas massas populares ao longo da história.

Observamos que embora estes atores tenham perdido muitas pugnas, ainda assim eles ousaram lutar e o próprio ato de resistir em suas múltiplas formas, individuais ou coletivas, organizadas ou espontâneas, significa que nem o homem nem as utopias morreram e que, portanto, a história não acabou.

Nesta perspectiva, o fazer histórico figura como uma arqueologia dos valores e possibilidades soterrados ao longo da trajetória humana, nesta busca, o passado e o presente encontram-se através da pena do historiador, este encontro é marcado pela cobrança do que foi, e pela busca do sentido do momento em que vivemos. Juntando os "cacos da história", o historiador vai compondo um canto, que embora carregado de tristezas, ainda assim é um canto que celebra a vida.

Os agentes históricos enfocados nos limites desta pesquisa, construíram e deram sentido as suas vidas a partir das lutas sociais que marcaram os primeiros momentos de nossa época, experimentaram alegrias e decepções, muitas das quais, ainda permeiam a vida social e atingem a nós, homens e mulheres do final do século XX.

Buscando o que Goethe definiu como "*condução da vida*" os agentes concretos, enfocados nos limites deste estudo, interagiram no processo histórico. Para nós, esta busca da "*condução da vida*" marca a trajetória histórica da humanidade, a ponto de gerar valores e significados que transcendem épocas, deste modo permitindo a existência do diálogo entre diferentes gerações.

Neste campo de reflexões são valiosas as considerações de Walter Benjamin, cujo comentário que se segue nos aponta tanto para a cegueira da história tradicional frente a estas questões, como para o papel condicionante que o momento histórico exerce sobre o "fazer histórico":

"O historicismo se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato meramente pode ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. Ele capta a configuração em que sua própria época entra em contato com a época anterior, perfeitamente determinada. Com isso, ele funda um conceito do presente como um "agora" no qual se infiltram estilhaços do messiânico." (BENJAMIN, (s.d), p.232).

Nossa pesquisa assume, tanto pela temática como pela delimitação espaço-temporal, uma perspectiva diferencial. Esta afirmação é válida à medida que nos posicionamos criticamente perante à historiografia dominante e mesmo diante da produção historiográfica que trata da trajetória da classe operária no Brasil.

É ponto aceito na literatura que trata deste temática que a historiografia tradicional tem oscilado entre a atitude que ignora completamente a presença operária na história brasileira, ou então, que subestima o papel dos obreiros na construção da nação.

No caso da historiografia rio-grandense, o estudo de Ieda Gutfreind apontou o viés conservador e mesmo deturpador dos estudos históricos realizados por autores considerados clássicos no meio acadêmico gaúcho (GUTFREIND, 1992).

Passando à análise da historiografia brasileira consagrada ao movimento e à formação da classe operária, percebemos que neste campo, muitos estudos relegaram toda

uma multiplicidade de experiências que constituem os primeiros momentos da classe em nossa história, a uma pré-história daquilo que seria a "*formação real da classe*".

Na linha de raciocínio destes pesquisadores, a heterogeneidade da classe operária, isto é, o fato da classe não ter nascido unificada e forte, capaz de fazer frente ao poder instituído, mas sim sujeita a diferentes formas de proletarização, variadas relações de trabalho, e submetida a estigmas de raça, origem, gênero e idade, determinou uma espécie de "*aborto da classe*". Em virtude destas condições não se poderia falar da classe operária no Brasil no período anterior a 1930, uma vez que só existia um semi número de trabalhadores indefesos diante de um sistema elitista e conservador.

Dentro destes quadros, a saída seria uma direção política capaz de unificar a classe em torno de um mesmo discurso e objetivos. Porém, como os anarquistas não se prestaram a este papel e os socialistas, embora mais dispostos, nunca obtiveram êxito, as lutas não puderam ser generalizadas e a classe, por não ter condições de cumprir seu "*papel histórico*", não se constituiu.

Dentro desta tendência, encontramos um número considerável de obras, já consideradas clássicas dentro do nosso universo historiográfico, como os estudos de Edgar Carone, "*O pensamento industrial no Brasil*" e a "*A República Velha instituições e classes sociais*"; além dos trabalhos de Edgar Rodrigues, como "*Sindicalismo e Socialismo no Brasil (1675-1913)*", e "*Trabalho e conflito pesquisa histórica (1900-1935)*".

Mesmo trabalhos mais flexíveis, que atenuam a condenação aos anarquistas e aos socialistas mantêm a "*teoria do rebaixamento*" da classe operária. Estes estudos enfatizam a fragilidade do operariado e a sua incapacidade de conquistar ao poder. Para a maioria destes pesquisadores "*a classe nasceu*", mas seu parto foi "*anormal*" - o que lhe deixou séqüelas até os dias atuais.

Segundo esta perspectiva, as estratégias de luta adotadas pelos trabalhadores estavam condenadas de antemão, ou pela "teimosia" das lideranças, ou ainda, porque estruturalmente não se podia falar de classe operária no Brasil no período que antecede 1930. São exemplos de obras que sustentam esta argumentação, *Estudo e Classes Trabalhadora no Brasil - 1930-1945 -*, *A greve de 1917 e Trabalho Urbano e Conflito Social* - ambas de Boris Fausto - e *O Proletariado Industrial na Primeira República*, de Paulo Sérgio Pinheiro.

A produção historiográfica anterior à década de 80 analisou a classe, acima de tudo, enquanto força de trabalho ou movimento político, dando pouca atenção para outras dimensões históricas. As formas culturais, conjuntamente com a vida cotidiana foram sem dúvida, áreas subdesenvolvidas.

Os primeiros passos na valorização destas temáticas, ainda neste período e sem romper com a perspectiva dominante, foi realizado por Boris Fausto, daí merecer destaque sua obra, já citada, *Trabalho Urbano e Conflito Social na República Oligárquica - 1880-1930 -*, Fausto aborda questões pertinentes à cultura e ao cotidiano obreiro. Além da obra citada merece destaque também, do mesmo pesquisador, *Crime e Cotidiano. A Criminalidade - 1880-1924 -*, trata-se de uma análise sobre a incidência e as formas de crimes em São Paulo em um contexto de aceleradas transformações sociais.

O processo de renovação da historiografia brasileira foi marcado pela busca de novas posturas teórico-metodológicas, este movimento de renovação de temas e de enfoques recebeu grande influência da história social de inspiração marxista, notadamente dos neo-marxistas ingleses.

A preocupação com a análise da vida cotidiana e da cultura dos trabalhadores, bem como as implicações daí decorrentes, marcou indelévelmente os estudos desta corrente.

historiográfica. Membros de uma tradição constituída por historiadores como Rudé, Hilton, Thompson, Hobsbawm e Raymond Williams, sendo este último um destacado teórico da cultura.

Segundo o historiador espanhol Julián Casanova, esta tendência historiográfica constitui um marxismo flexível, humano e livre, no qual as ações das classes populares representa a própria substância da história, o que equivale a não aceitar nenhum tipo de determinismo econômico (CASANOVA, 1984).

Dentre um universo de significativas obras, destacamos os trabalhos de E. P. Thompson, cuja obra, *A Formação da Classe Operária Inglesa* constitui-se em um emblema do marxismo cultural.

Embora a abordagem de Thompson não despreze os níveis da produção e da política institucional, ele avança até a dimensão cultural e da vida cotidiana, revelando, através de todo um conjunto de práticas que constituem o cotidiano da classe obreira, - o padrão de vida, bens de consumo, habitação, escolaridade entre outros, a constituição de valores e comportamentos dotados de transformação histórica.

Neste sentido, o pesquisador realiza, com muita propriedade, uma apreensão da dialética existente entre a economia e os valores, as estruturas e a ação.

O fato de que o teatro feito por operários tenha resistido ao tempo, o descaso e a repressão principalmente através da "sobrevivência" de algumas obras literárias, exige de nossa parte, um diálogo com pesquisadores interessados na criação literária.

Neste campo merecem ser destacadas as pesquisas de Carlo Ginzburg, que inspirado nas teorias do crítico literário Mikhail Bakhtin, portador de noções acerca da produção cultural popular, da circularidade das culturas e da carnavalização, produziu obras

de grande valor para os interessados nos estudos dos processos culturais que envolvem a participação e a resistência das classes populares.

Ainda no que concerne aos estudos sobre a cultura e em particular da literatura, e seus desdobramentos históricos, ressaltamos os estudos estéticos do húngaro Georg Lukács, cuja pensamento exerceu grande influência sobre a sociologia genética de Lucien Goldman, na França. Na Inglaterra, ressaltamos novamente, o papel renovador das propostas de Raymond Williams dentro da chamada Nova Esquerda Inglesa, bem como as obras de Walter Benjamin e dos demais críticos vinculados a Escola de Frankfurt.

Outros referenciais significativos podem ser auferidos junto à produção intelectual do filósofo Henry Lefebvre, que escreveu textos sobre a literatura e em particular sobre o teatro e, igualmente Bertold Brecht, que construiu uma proposta teatral centrada na aprendizagem das massas trabalhadoras.

Estas diferentes abordagens não esgotam as perspectivas possíveis e denotam a complexidade deste campo de estudo. Os autores citados possuem em comum o fato de orbitarem em torno de um mesmo núcleo, o marxismo, sem no entanto concordarem com determinadas posições ortodoxas que reduzem a vida cultural a um mero "reflexo" de uma "base material" externa e que age de forma determinante sobre as ditas áreas "superestruturais".

Ressaltamos ainda que fora do campo de influências do marxismo existem muitos trabalhos importantes que denotam diferentes perspectivas sobre as temáticas culturais, literárias e sobre o teatro.

Para o presente estudo, além dos princípios mais gerais extraídos do materialismo cultural de E.P. Thompson, selecionamos a Poética de Tzvetan Todorov, precisamente

seus *aspectos verbais* que serão associados de forma subordinada aos princípios mais gerais de Williams, Goldmann e Bakhtin.

Raymond Williams na sua "*sociologia da cultura*", procurou articular, as concepções de cultura vulgarmente conhecidas como "*idealistas*", por sua ênfase no "*espírito formador*" que criava todas as coisas, com as concepções de cultura conhecidas, no jargão das ciências sociais, por "*materialistas*"; estas noções priorizavam as condições de produção desta cultura e a consideravam enquanto um produto.

Apesar de concordar em vários pontos com as concepções materialistas, principalmente na sua ênfase de que a cultura é produzida no seio de uma ordem social global, primordialmente constituída por outras atividades sociais, Williams também se aproxima das teses idealistas ao afirmar que os elementos culturais não são apenas constituídos, mas também agem de forma a produzir esta ordem social (WILLIAMS, 1992, p.13).

Da Sociologia Genética da Literatura de Lucien Goldmann extrairemos o método, que consiste em combinar as duas categorias centrais da teoria do conhecimento. Referimo-nos a *compreensão*, com vistas a apreender a estrutura imanente da obra, conjugada à *explicação*, que corresponde à inserção desta numa estrutura maior que, segundo o autor referido constitui a visão de mundo de determinada classe ou fração de classe.

Tal perspectiva nos remete à análise dos valores ideológicos contidos na produção literária, porém não absolutizaremos este princípio. Segundo nosso posicionamento, também pode haver, ou não, vínculos entre uma dada forma cultural e os conteúdos da vida social.

Trata-se aqui de não tomar posições desta ordem de importância, *a priori*, e sim buscarmos aquilo que E.P. Thompson designou como o "*diálogo com as evidências*".

evitando desta forma, cair no círculo idealista. Neste sentido, tomamos estas categorias enquanto conceitos abertos, "...expectativas (...) que apressam e facilitam a indagação das evidências" (THOMPSON, 1981, p.57).

Dos estudos literários de Bakhtin aiferimos o princípio da *Intertextualidade*, utilizamos o termo como uma atitude metodológica, no sentido de comparar textos e estabelecer correlações (BAKHTIN, 1979).

Esta imensa gama de perspectivas inovadoras e diferenciadas começaram a ser assimiladas pela historiografia brasileira a partir dos anos 80, com a chamada História Social, que como já mencionamos anteriormente, buscou inspiração no marxismo não-ortodoxo, principalmente nos Novos Marxista Britânicos.

No caso específico da historiografia brasileira, os estudos centrados no cotidiano e na cultura dos trabalhadores constituem um "terreno fértil" para a elaboração de pesquisas, principalmente, enfocando os períodos iniciais da industrialização no país.

Dentro de um amplo conjunto de obras destacamos os trabalhos de Sidney Challoubh, *Trabalho lar e botequin*, Maria G. de Decca, *A vida fora das fábricas*, Margarthe Rago, *Do cabaré ao lar*, Antonio Arnoni Prado e outros em *libertários no Brasil Memória, lutas, cultura*. No caso da historiografia gaúcha destacamos os trabalhos de Sandra Pesavento; notadamente *Os pobres da cidade*, e Silvia Petersen, autora de vários artigos referentes aos temas.¹

Cabe ressaltar que entre a corrente historiográfica dos "marxistas ingleses", os críticos da cultura e da vida cotidiana e os autores nacionais mencionados acima, percebemos concretamente a elaboração de um "vínculo". Em linhas gerais, este constitui-se no interesse em analisar o modo de vida dos sujeitos, apreendendo as relações tecidas

com base na experiência dos agentes históricos captando como estes atores interagem e produzem seus próprios significados, em um contexto social marcado pela dominação capitalista cuja perpetuação exige o controle da totalidade das relações sociais.

Tais autores analisam conflitos que extrapolam o espaço da produção material e perseguem as tensões e as lutas processadas nas chamadas áreas culturais e da vida cotidiana, adentrando em novos espaços sociais, desvelando tanto o despertar político como a ascensão da alienação nos grupos sociais.

No momento atual, marcado pela explosão de temáticas e enfoques, os pesquisadores procuram valorizar as experiências locais e regionais, o eixo central vem radicalizando seu deslocamento para as áreas culturais e as do cotidiano. Seguindo tais direções, os estudos sobre o mundo do trabalho têm apontado para as lutas fragmentadas, procurando perceber e valorizar as transformações reais daí decorrentes.

Neste sentido, a produção historiográfica dominante nos anos 90, a "*Nova História Cultural*", é percebida por nós, não como uma ruptura com a história social, na verdade esta continua sendo a matriz de onde os estudos culturais passaram a ser valorizados, o que ocorre é um deslocamento temático do "vivido" para o "representado", no entanto é falso e forçoso opor "práticas sociais" às "mentalidades" ou ao "imaginário", o que se busca é a correlação dinâmica entre estas instâncias constitutivas da realidade social.

Neste ponto acompanhamos as reflexões de Sandra Pesavento:

"Independente das críticas que possam ou não pesar sobre a história social e os seus limites, o que se verifica é que a nova história cultural nela se apoia. A trama do tecer e retecer de alianças do contexto social, as múltiplas práticas e correlações que se estabelecem são, por assim dizer, o pressuposto das representações do real. Ou em outras

¹ Cf. referências bibliográficas.

palavras o sentido de um discurso tem como referência um extra discurso.” (PESAVENTO, 1994, p.131).

Um outro ponto que merece aprofundamento, diz respeito, à dimensão regional e local da história operária. Visto que a historiografia gaúcha foi, em vários de seus aspectos, subsidiária da produção historiográfica do Rio e de São Paulo, ou para usar a expressão de Peterson, dos “centros definidores de sentido”.

Durante muito tempo os estudos da classe operária ficaram reduzidos ao eixo Rio-São Paulo, fato até compreensível, uma vez que esta região experimentou um processo de concentração de capital e de trabalho que a colocou em destaque no panorama nacional. No entanto, se chegou ao exagero de generalizar os métodos e as conclusões válidas para esta região para toda a sociedade brasileira. Assim, muitos estudos sobre a “classe operária no Brasil” na verdade reduziam-se à classe operária do Rio e de São Paulo, embora os resultados destas pesquisas regionais assumissem o *status* de paradigma explicativo para toda a sociedade brasileira.

Desta forma, durante muito tempo, negou-se as especificidades das experiências locais e regionais dos trabalhadores, configurando-se uma relação de dominação centro-periferia, na qual atribua-se ao eixo Rio-São Paulo a posição de centro dinâmico da vida nacional. Corroborando com nossas análises, citamos novamente Petersen:

“... tal perspectiva foi particularmente empobrecedora da história local, os trabalhos regionais ficaram muito condicionados por modelos externos. Encontramos trabalhos que pretendiam escrever a história dos trabalhadores a nível local mas após breves considerações teóricas limitavam-se praticamente a descobrir os “equivalentes” a história dos trabalhadores de São Paulo.” (PETERSEN, 1995, p. 181).

Atualmente os estudos sobre o operariado realizados no estado gaúcho vem apresentando variações no que toca as temáticas e escolhas metodológicas, no entanto estas pesquisas aproximam-se no que tange a perspectiva local e regional que vem caracterizando boa parte deste produção.

Alguns pesquisadores abordam a história da classe operária em termos de movimento político-institucional, como podemos desprender da produção historiográfica de Adhemar Lourenço Junior. Outros procuram enfocar o proletariado urbano a partir de seus processos identitários, neste caso, combinando análises centradas na organização e na mobilização da classe com outros aspectos presentes na realidade deste agente social. Um bom exemplo desta perspectiva pode ser encontrado no recente estudo de Ana Beatriz Loner, *Classe Operária: Organização e Mobilização em Pelotas: 1888-1937*, neste, a autora estabelece correlações entre os processos organizacionais e os movimentos levado a diante pelo operariado nas cidades do Rio Grande e Pelotas.

Além das abordagens sócio-políticas existem pesquisadores que preferem avançar por áreas metodologicamente menos exploradas. A dissertação de Benito Bisso Schmidt, *Uma reflexão sobre o gênero biográfico: A trajetória do militante socialista Antonio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945)*, constitui um bom exemplo desta opção metodológica. Neste estudo, o autor articula a análise biográfica com o exame da vida cotidiana de um militante operário.

Acompanhando a tendência atual nosso estudo assumiu um caráter local, porém, a eleição deste recorte, não significa que deixamos de relacionar o local com o contexto maior, tanto regional como nacional.

Não se trata de invertermos a relação centro-periferia protagonizada pelo eixo Rio-São Paulo para o Brasil, mas sim de salientarmos a inserção da experiência operária local e regional, enquanto significativa e reveladora de um processo maior vivido pela nação.

Através do exame do teatro operário, procuramos descortinar um conjunto importante de significados referentes à cultura operária que se gestou durante o final do século passado e início do atual, período este marcado por aceleradas transformações da sociedade brasileira.

Para esta pesquisa optamos pelo exame da prática teatral de uma entidade de reconhecida importância no meio operário gaúcho e brasileiro, a **União Operária de Rio Grande**, sul do estado do Rio Grande do Sul. Esta entidade chegou a possuir mais de 1000 associados no final do século XIX e mesmo com a progressiva diminuição de seu papel nas lutas sindicais durante o transcorrer da Primeira República, ainda continuou agregando diferentes tendências e gozando de uma posição estratégica no meio operário gaúcho.

O teatro ocupava uma posição de proeminência na vida cultural das urbes brasileiras durante as duas primeiras décadas do século XX. As representações dramáticas além de constituir a diversão privilegiada das populações urbanas, também logravam reunir números consideráveis de pessoas para a época. Assim como as elites urbanas, o proletariado também valorizava esta atividade cultural, inclusive adotando o teatro como parte integrante de sua organização.

A própria natureza realista do teatro, capaz de funcionar como uma espécie de simulacro da realidade, permitindo as pessoas perceberem significados que, muitas vezes, passariam despercebidos na vida cotidiana, dotou a atividade cênica de uma importância singular no meio operário.

O lugar privilegiado do teatro no processo identitário da classe operária nos levou a eleger, para fins de estudo, este aspecto da cultura operária. Também neste sentido, merece destaque o reconhecimento desta atividade nos círculos da cultura oficial, o que permite estabelecer relações entre significados culturais oriundos de diferentes lugares da topografia social.

Na investigação das relações entre a cultura operária e a oficial nos baseamos tanto na documentação empírica como em estudos sobre o teatro no Brasil, tais como *"Panorama do Teatro Brasileiro"* de Magaldi e o de Ezio Bittencourt *Sob um olhar urbano: Sociabilidade, Cultura e Teatro no Brasil Meridional*.

Para fins de estudo limitamos nossa investigação as duas primeiras décadas deste século, neste sentido, concorreu a própria dinâmica do movimento operário, que na década de trinta sofreu um processo de reestruturação com a decadência do anarquismo e o surgimento do trabalhismo e do comunismo.

Por outro lado, a própria evolução das formas de lazer e de sociabilidade no Brasil e no estado gaúcho condicionaram nosso recorte temporal, já que nos anos vinte surge o cinema que vai progressivamente suplantando o teatro no gosto do público.

Corroborando com esta opção salientamos o fato de que, no período posterior ao delimitado, não surgiram peças escritas por militantes operários nesta cidade.

Para realizar esta pesquisa consultamos um número considerável de bibliotecas e acervos; destacamos o Arquivo Histórico da União Operária de Rio Grande, parte integrante do Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" da Fundação Universidade do Rio Grande. Neste arquivo investigamos uma vasta documentação sobre a Associação União Operária, pesquisamos jornais operários, fotos, atas, relatórios presidenciais, folhetos de

propaganda sobre os espetáculos dramáticos, além de textos dramáticos remanescentes do grêmio teatral desta entidade.

A Biblioteca Riograndense, na qual existe um número considerável de coleções de jornais e periódicos, também merece destaque. Todavia, nesta entidade vários jornais operários não puderam ser acessadas devido ao estado precário em que se encontram.

O Centro Municipal de Cultura da cidade do Rio Grande foi outra instituição acessada durante nossas pesquisas; nesta entidade foi possível encontrar fontes sobre a naturalização de estrangeiros em Rio Grande e alguns Relatórios da Polícia.

Além da documentação existente nestes locais utilizamos as bibliotecas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, da Fundação Universidade do Rio Grande, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, e da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre.

No Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas consultamos um exemplar do drama social, *"Amor e Ouro"*, de Agostina Guizzardi, escrito em 1906, além de algumas obras recentes sobre a classe operária em Pelotas e Rio Grande como o referido estudo de Ana Beatriz Loner. Na PUC de Porto Alegre, entre as obras consultadas, merece destaque o referido estudo de Ézio Bittencourt sobre a vida cultural na cidade do Rio Grande.²

Nosso estudo foi estruturado em quatro capítulos dispostos na seguinte forma:

O capítulo I - A Cenografia - oferece um panorama histórico das significativas transformações que incidiram sobre a sociedade brasileira no final do século passado e nas primeiras décadas do atual. Neste contexto, marcado por aceleradas mudanças salientamos

² O levantamento bibliográfico não pretende ser exaustivo. Assim as obras e os autores mencionados devem ser entendidos como exemplos.

a formação do operariado enquanto um dos aspectos centrais da gestação de uma configuração urbano-industrial no país.

O capítulo II - Organização e produção - é introduzido com o exame da percepção dos militantes operários sobre o teatro e, após realizamos um breve mapeamento dos grêmios teatrais formados pelo operariado no estado gaúcho, passamos a análise da organização e da produção teatral do grupo dramático da União Operária do Rio Grande.

O capítulo III - O teatro da União Operária e o fazer teatral da época - constitui um esforço em relacionar o teatro realizado na referida entidade com outras expressões teatrais presentes na sociedade brasileira.

O capítulo IV - A Dramaturgia Operária: Leitura, imagens, perspectivas e significados - aborda a dramaturgia produzida por militantes operários e após breves exposições das tramas, analisa as imagens, as perspectivas e os significados presentes nestes textos dramáticos.

I - A Cenografia

O presente capítulo tem por objetivo traçar o contexto mais geral, que subjaz aos primeiros momentos da formação da classe operária no Brasil, sendo a cidade do Rio Grande o *locus* privilegiado para a construção de nossa narrativa.

Este recorte analítico justifica-se pelo fato de que, nesta cidade, configurou-se, desde o final do século XIX, um perfil urbano-industrial, expressando nas suas relações sociais e formas materiais as novas contradições, limites e possibilidades engendradas pela modernidade capitalista.

Historicamente, o operariado tem representado um importante segmento social, seja enquanto força de trabalho articulada às transformações na estrutura produtiva, seja como força política organizada envolvendo instituições como os sindicatos, os partidos e o Estado.

Perspectivas mais atuais vêm salientando o papel da classe operária enquanto agente produtor de cultura, entendida esta como um conjunto de significados capazes de permitirem aos agentes históricos a compreensão e a ação sobre a realidade social.

Neste estudo daremos especial ênfase à produção cultural levada a cabo pela classe operária, concebida nos limites desta pesquisa enquanto sujeito histórico coletivo. Nossa perspectiva teórica nos orienta a apreender a classe operária enquanto um fenômeno histórico global, compreendendo tanto o papel do operariado junto aos meios de produção, como a sua ação política e cultural.

A complexa trajetória da classe operária, marcada não apenas pelas diferenças político-ideológicas, mas também pelas disparidades regionais que caracterizam um país de dimensões continentais como o Brasil, exigiu de nossa parte não apenas uma delimitação concernente ao marco espaço-temporal, mas também em relação a própria cultura operária.

Neste sentido, além de priorizar uma determinada cenografia, como já referenciamos anteriormente, também optamos por centrar nosso estudo na produção cultural; e dentro desta produção enfatizaremos o *fazer teatral*, da militância que orbitava em torno da Associação União Operária desta cidade. Esta escolha deve-se à importância do teatro no processo de constituição da identidade de classe no meio operário. Tal fato não nos impediu de tentar relacionar o teatro operário da cidade do Rio Grande com outras experiências similares levadas adiante neste momento.

As militâncias operárias, em diferentes pontos da rede urbana do país, mantinham grupos de teatro, formados basicamente por trabalhadores, que além de comícios, artigos, piquetes, *paredões* e greves, encontraram também no palco uma forma de luta contra as condições impostas pelas classes dominantes.

O fato de centrarmos o foco de análise na produção cultural concretizada por uma minoria organizada da classe operária não significa que ignoremos o *fazer cultural* de amplos setores não-organizados da classe trabalhadora. A presença dos trabalhadores em vários aspectos constitutivos da cultura da época, como o futebol de várzea, os blocos de carnaval, o gosto pelos espetáculos de circo, as reuniões em botequins e tantas outras atividades, que mesmo criticadas pelos setores organizados da própria classe, às vezes excessivamente moralista, também constituíam o modo de vida global dos trabalhadores.

Estas atividades culturais, mesclavam-se com a cultura popular e com o próprio modo de vida da totalidade dos subalternos, constituindo, um terreno fértil, em que

podemos ler como os dominados recebem, aceitam, adotam, rejeitam e mesmo transformam os valores dominantes.

Como já referenciamos, nosso recorte deve-se a uma necessidade metodológica, dadas as disparidades regionais, locais, ideológicas e organizacionais que caracterizam o operariado brasileiro neste período.

Por outro lado, consideramos que a produção cultural articulada ao movimento operário definiu-se pela busca da construção de uma cultura capaz de exprimir as necessidades, valores, idéias e sentimentos dos dominados de uma forma mais sistemática e direcionada ao questionamento do *status quo*.

Este esforço histórico por parte dos subalternos constitui um momento valioso da resistência ao processo da dominação de classe e, portanto merece a reflexão crítica.

A cultura operária que aflorou na cidade do Rio Grande, no período enfocado, é entendida como uma *subcultura*, no sentido conferido pela *antropologia cultural*, ou seja, um conjunto de significados específicos dentro de um todo cultural maior, ao qual estão articulados.³

Nesta perspectiva, os valores, as idéias e os sentimentos produzidos pelo operariado constituíram um momento crítico, que em dados momentos chegou a expressar um projeto alternativo de sociedade, uma luta contra o mundo da alienação sobre o qual é possível realizar a contra-hegemonia.

Nos limites da presente pesquisa não encaramos a *produção cultural* como uma mera *superestrutura* determinada por uma base definida, nem tampouco como uma

³ O termo *subcultura* não deve levar a encarar a cultura operária no sentido de uma cultura inferior à chamada alta cultura, também não indica uma relação cultura-ambiente, embora muitas vezes efetive-se este tipo de relação, muito mais por uma certa dificuldade de comunicação do que pelas pressões geográficas. Em linhas gerais, trata-se de um subsistema relacionado ao sistema cultural dominante.

instância *independente e formadora* do real, mas sim como uma produção *imbricada* nas relações sociais e ao mesmo tempo *constituente* desta realidade.

Neste ponto acompanhamos o pensamento de Raymond Williams, para quem a cultura constitui "*um sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada*" (WILLIAMS, 1992, p.13).

Através do fazer teatral, as militâncias procuravam implementar a produção de significados comprometidos com as necessidades concretas dos dominados. Utilizando o veículo dramático, entre outros meios, as minorias de discurso organizado da classe operária esforçavam-se por romper o cerco ideológico imposto pelas classes dominantes.

Desde já, assinalamos os limites desta atividade de significação da vida social, já que o produtor cultural necessitava recorrer a convenções dominantes, para que o público visado percebesse seu trabalho como literatura, música, pintura...

Desde meados do século XIX, o Brasil, conjuntamente com outros países da América Latina, embora ainda sob domínio das forças oligárquicas, experimenta significativas mudanças em sua arquitetura social. Com o fim do trabalho escravo e a Proclamação da República, foi aberta a via para a internalização do capitalismo periférico. Nesse momento, passaram a ocorrer grandes inversões de capital estrangeiro no país, processo que se realizou no contexto das disputas inter-imperialistas que colocavam em condições de arrostamento os capitais ingleses, norte-americanos, franceses e alemães. Estas inversões de capitais contribuíram para mudar a fisionomia do país, que passou a ter suas relações e paisagens sociais alteradas.

A partir da segunda metade do século XIX, estabeleceram-se 21 sociedades estrangeiras no Brasil; este processo foi acelerado com a passagem do capitalismo para a

sua fase imperialista; processo que se inicia no final do século XIX e que se apresenta amadurecido por volta da Primeira Grande Guerra. Assim, entre 1900 e 1932 podem ser contabilizadas cerca de 311 sociedades estrangeiras instaladas no país (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.65).

Os chamados empréstimos internacionais constituíram outra forma de ação do capital estrangeiro na economia nacional. Se por um lado, através destes montantes, foi possível acelerar o avanço capitalista, por outro, a presença destes recursos determinou a saída de boa parte da renda gerada no país para o exterior.

Nelson Werneck Sodré, em seu estudo sobre o *"Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil"*, oferece-nos o seguinte balanço dos empréstimos brasileiros na Primeira República:

"Empiando, no período de 1891 a 1900, eles totalizaram 22 milhões de libras esterlinas, no de 1901 a 1910 chegaram a 98 e no período de 1911 a 1930 atingiram 203 milhões de libras esterlinas. A dívida externa entre 1900 e 1930 cresceu de 46 para 267 milhões de libras, ao mesmo tempo que os investimentos estrangeiros controlavam 23% do capital que funcionou no país." (SODRÉ, 1997, p. 77).

A partir de 1885, o país vivenciou o que alguns pesquisadores designaram como sendo *"o primeiro surto industrial brasileiro"*. Entre 1885 e o ano da Proclamação da República, surgiram cerca de *"248 estabelecimentos industriais"*, sendo que no ano da República este número subiu para *"636 estabelecimentos industriais"*, e nos cinco anos posteriores surgiram mais *425 indústrias*. Estima-se que nesta época havia cerca de 54.169 operários (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.41).

Mesmo relativizando os dados da época, uma vez que os censos promovidos pelo governo consideravam como indústria desde a pequena oficina artesanal, a manufatura até a

indústria moderna propriamente dita; e colocavam sobre a mesma categoria o pequeno artesão, o trabalhador semi-assalariado e o operário moderno, fica patente as transformações que incidiam sobre a sociedade brasileira neste momento.

Nas palavras de um operário que vivenciou este processo de transformações sociais: *"O país inteiro sugere o espetáculo do inacabado; ele apresenta enormes contrastes; de um lado, restos de barbárie, de outro, aspectos muito modernos"* (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.181).

A chegada ao Brasil de grandes levas de imigrantes, combinadas ao incremento natural da população, produziu um significativo aumento populacional, constituindo-se assim um incipiente mercado interno, o que permitiu o desenvolvimento da indústria de bens de consumo populares.

Estes imigrantes que chegavam da Europa, na sua grande maioria, passavam por um processo de exclusão social no Velho Mundo, estavam "livres", isto, é não possuíam qualquer bem a não ser a sua força de trabalho. Tais levas constituíam-se em massas proletarizadas que vislumbravam, na possibilidade de migrar para um outro país, a chance de recomeçar suas vidas.

Grande parte destas populações vindas para o Brasil dirigiram-se para as zonas agrárias, onde substituíram o trabalhador escravo, que passou a constituir o grosso do exército reserva de trabalhadores. Entretanto, parcelas significativas destas levas acabaram fixando-se nas cidades, onde existia a necessidade de mão-de-obra, assim acelerando o processo de urbanização.

A combinação dos processos urbanização-industrialização e as mudanças efetivadas nos valores e comportamentos daí decorrentes assinalam aquilo que podemos designar como sendo a *"Primeira Modernidade Nacional"*. Com a referida expressão, queremos

indicar a entrada do país numa nova fase histórica, caracterizada pelo capitalismo dependente. Nestas condições, *"o essencialmente agrícola e a economia essencialmente exportadora já não são suficientes para definir esse quadro. É um outro país, com novas relações políticas e de classes sociais"* (SODRÉ, 1997, p.75).

A nova realidade exigiu um remodelamento do traçado urbano, que passou a assumir feições capitalistas, marcadas pela adequação funcional dos espaços dentro da lógica da acumulação de capital e pela segregação urbano-residencial. Assim, surgiram bairros operários, na sua grande maioria em áreas degradadas próximo às fábricas; o centro urbano passou a ser valorizado enquanto lugar de lazer e de habitação para as camadas privilegiadas e, em contrapartida, os populares que ali viviam passaram a ser sistematicamente expulsos para a periferia das novas cidades.

Assim, o antigo modelo urbano marcado pela segregação espacial - abastados no centro urbano e pobres nos bairros periféricos - passou a ser reforçado pela própria dinâmica do capitalismo nascente e dos conflitos que lhes são inerentes.

No que toca a cidade do Rio Grande, a segregação urbano-residencial constituía um aspecto social presente desde os primeiros momentos da formação da urbe. Esta realidade pode ser atestada pela própria percepção de viajantes europeus, e mesmo brasileiros, que estiveram nesta cidade. No final do século XVIII, quando o burgo do Rio Grande destacava-se como principal centro comercial brasileiro no cone-sul, surgem referências sobre a principal rua da cidade, a então chamada Rua da Praia, repleta de casarões destinados à elite de comerciantes locais, e a rua dos "fundos", constituída por pequenas casas de telhado de barro, destinadas às camadas populares.

Este aspecto da dominação de classes manifestou-se de modo a eliminar a presença das chamadas "*classes perigosas*" dos centros urbanos, noção difusa que era usada pelas classes dominantes ao se referirem aos negros, mestiços e trabalhadores urbanos, já que estas camadas sociais, devido às deterioradas condições de vida a que estavam submetidas, representavam uma ameaça constante aos grupos privilegiados e ao poder instituído.

O projeto de reforma arquitetônica e urbanística da cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal, por exemplo, consiste num caso emblemático, da forma de marginalização social imposta aos trabalhadores durante a Primeira República. Passemos a sua análise:

Por detrás do que possa parecer um aspecto da modernidade, encontramos uma estratégia política de dominação, efetivada a partir da remodelação do traçado urbano da cidade do Rio de Janeiro, realizado de forma tal, que as classes populares foram expulsas do centro da cidade.

"Politicamente domesticado, o Rio de Janeiro foi saneado e aparelhado para viabilizar sua integração no contexto capitalista internacional. Pretendeu-se aumentar a segmentação espacial entre setores da população." Conformou-se a imagem de um Rio de Janeiro branco e europeu, espelhando as elites locais, economicamente dependentes e culturalmente "*afrancesadas*", uma imagem às avessas do povo mestiço, sofrido, mas que não renegava sua auto-imagem. (LOPEZ, 1995, p.24).

Descendo ao estado sulino, à medida que o peso político do operariado ia aumentando, sobretudo após 1910, o Partido Republicano Rio-Grandense, PRR, partido do grupo político que empolgou o poder durante a República Velha, 1889-1930, também passou a perceber ameaças em certos comportamentos da classe operária.

No Rio Grande do Sul não se utilizou a noção de "*classes perigosas*", como no eixo Rio-São Paulo, mas sim a noção difusa de "*massas*", cunhada por *Le Bon*. Segundo

este pensador francês, elitista e antidemocrático, do século XIX, o operariado, quando não "orientado", tornava-se uma massa dogmática e irresponsável. Esta noção negativa de massas poderia ser substituída, conforme às circunstâncias, pelo princípio comtista da *incorporação do proletariado ao mundo moderno*.

Esta estratégia consubstanciada na combinação repressão-cooptação, conforme os interesses conjunturais do grupo político dominante, caracteriza o tratamento dispensado pelo Estado Castilhisto-Borgista ao operariado. Podemos exemplificar com as greves operárias deflagradas contra a *Cie Française Du Port du Rio Grande*, que detinha o direito sobre os serviços portuários. Devido ao interesse do Estado em encampar o porto desta cidade-marítima, ele interferiu na questão, dando apoio ao movimento dos trabalhadores portuários.

O mesmo pode ser afirmado em relação à greve geral dos trabalhadores de Porto Alegre, de julho a agosto de 1917. Por ocasião deste movimento, os trabalhadores organizados em torno da "*Liga de Defesa Popular*", obtiveram várias vitórias, não sem contar com o apoio do poder público estadual e municipal, tendo o próprio chefe de polícia da capital como intermediador das demandas operárias. Desenhou-se, neste momento, um quadro de crise que ameaçava a própria manutenção dos serviços de água, luz, limpeza e transportes na capital do estado. Diante desta situação, o governo de Borges de Medeiros resolveu interceder em favor dos trabalhadores.

Em outubro do mesmo ano, os trabalhadores ferroviários, em greve, também receberam o apoio do governo de Borges de Medeiros, que acusou a companhia estrangeira, que possuía os direitos sobre os transportes ferroviários no Rio Grande do Sul, de ser incapaz de resolver os problemas do transporte ferroviário, bem como de não atender às "justas" reivindicações operárias.

Neste momento, interessava ao Estado apoiar os trabalhadores ferroviários, já que havia, por parte do governo, o interesse em mobilizar a sociedade em favor do seu projeto de encampação da Viação Férrea. Tal ação efetivou-se em conformidade com a política de transportes que norteou a política governamental com a empresa que possuía os direitos sobre os serviços do porto do Rio Grande.

Em 1918, ainda em meio a um contexto de insatisfação popular devido ao aumento do custo de vida e do desemprego, ocorreram movimentos de greve em Pelotas e em outras cidades do estado. No entanto, o operariado não recebeu nenhum tipo de apoio do governo, em qualquer de suas esferas de atuação. A repressão foi o tratamento dispensado pelo governo às demandas operárias, o mesmo pode ser referido para as greves que sacudiram a cidade do Rio Grande, durante os anos 1918, 1919 e 1920.

Estas situações auxiliam a compreender a natureza dos interesses que subjazem ao princípio da *incorporação do proletariado ao mundo moderno*. Este preceito era utilizado como tático, seja no contorno de uma situação de conflito que trazia riscos à manutenção da ordem na capital do estado, seja em benefício da efetivação de políticas que exigiam uma maior base de apoio social. No entanto, quando a manutenção do desenvolvimento capitalista era contestada de forma mais abrangente, o Estado não hesitava em desempenhar funções repressivas, com o objetivo de submeter, com o recurso à violência, o trabalho ao capital.

Embora muitos autores minimizem o papel do operariado nos quadros da Primeira República, este agente coletivo marcou tal período histórico através de uma série de práticas de contestação ao *status quo*, seja através de greves, *paredões*, comícios públicos, circulação de propaganda político-ideológica, atividades partidárias, sindicais e culturais, variando conforme suas concepções teóricas e estratégicas.

Atualmente os estudos sobre o operariado realizados no estado gaúcho vem apresentando variações no que toca as temáticas e escolhas metodológicas, no entanto estas pesquisas aproximam-se no que tange a perspectiva local e regional que vem caracterizando boa parte deste produção.

Alguns pesquisadores abordam a história da classe operária em termos de movimento político-institucional, como podemos desprender da produção historiográfica de Adhemar Lourenço Junior. Outros procuram focar o proletariado urbano a partir de seus processos identitários, neste caso, combinando análises centradas na organização e na mobilização da classe com outros aspectos presentes na realidade deste agente social. Um bom exemplo desta perspectiva pode ser encontrado no recente estudo de Ana Beatriz Loner, *Classe Operária: Organização e Mobilização em Pelotas: 1888-1937*; neste, a autora estabelece correlações entre os processos organizacionais e os movimentos levado a diante pelo operariado nas cidades do Rio Grande e Pelotas.

Além das abordagens sócio-políticas existem pesquisadores que preferem avançar por áreas metodologicamente menos exploradas. A dissertação de Benito Bisso Schmidt, *Uma reflexão sobre o gênero biográfico: A trajetória do militante socialista Antonio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945)*, constitui um bom exemplo desta opção metodológica. Neste estudo, o autor articula a análise biográfica com o exame da vida cotidiana de um militante operário.

Acompanhando a tendência atual nosso estudo assumiu um caráter local, porém, a eleição deste recorte, não significa que deixamos de relacionar o local com o contexto maior, tanto regional como nacional.

Não se trata de invertermos a relação centro-periferia protagonizada pelo eixo Rio-São Paulo para o Brasil, mas sim de salientarmos a inserção da experiência operária local e regional, enquanto significativa e reveladora de um processo maior vivido pela nação.

Através do exame do teatro operário, procuramos descortinar um conjunto importante de significados referentes à cultura operária que se gestou durante o final do século passado e início do atual; período este marcado por aceleradas transformações da sociedade brasileira.

Para esta pesquisa optamos pelo exame da prática teatral de uma entidade de reconhecida importância no meio operário gaúcho e brasileiro, a **União Operária de Rio Grande**, sul do estado do Rio Grande do Sul. Esta entidade chegou a possuir mais de 1000 associados no final do século XIX e mesmo com a progressiva diminuição de seu papel nas lutas sindicais durante o transcorrer da Primeira República, ainda continuou agregando diferentes tendências e gozando de uma posição estratégica no meio operário gaúcho.

O teatro ocupava uma posição de proeminência na vida cultural das urbes brasileiras durante as duas primeiras décadas do século XX. As representações dramáticas além de constituir a diversão privilegiada das populações urbanas, também logravam reunir números consideráveis de pessoas para a época. Assim como as elites urbanas, o proletariado também valorizava esta atividade cultural, inclusive adotando o teatro como parte integrante de sua organização.

A própria natureza realista do teatro, capaz de funcionar como uma espécie de simulacro da realidade, permitindo as pessoas perceberem significados que, muitas vezes, passariam despercebidos na vida cotidiana, dotou a atividade cênica de uma importância singular no meio operário.

O lugar privilegiado do teatro no processo identitário da classe operária nos levou a eleger, para fins de estudo, este aspecto da cultura operária. Também neste sentido, merece destaque o reconhecimento desta atividade nos círculos da cultura oficial, o que permite estabelecer relações entre significados culturais oriundos de diferentes lugares da topografia social.

Na investigação das relações entre a cultura operária e a oficial nos baseamos tanto na documentação empírica como em estudos sobre o teatro no Brasil, tais como "Panorama do Teatro Brasileiro" de Magaldi e o de Ezio Bittencourt. *Sob um olhar urbano: Sociabilidade, Cultura e Teatro no Brasil Meridional*.

Para fins de estudo limitamos nossa investigação as duas primeiras décadas deste século, neste sentido, concorreu a própria dinâmica do movimento operário, que na década de trinta sofreu um processo de reestruturação com a decadência do anarquismo e o surgimento do trabalhismo e do comunismo.

Por outro lado, a própria evolução das formas de lazer e de sociabilidade no Brasil e no estado gaúcho condicionaram nosso recorte temporal, já que nos anos vinte surge o cinema que vai progressivamente suplantando o teatro no gosto do público.

Corroborando com esta opção salientamos o fato de que, no período posterior ao delimitado, não surgiram peças escritas por militantes operários nesta cidade.

Para realizar esta pesquisa consultamos um número considerável de bibliotecas e acervos; destacamos o Arquivo Histórico da União Operária de Rio Grande, parte integrante do Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" da Fundação Universidade do Rio Grande. Neste arquivo investigamos uma vasta documentação sobre a Associação União Operária, pesquisamos jornais operários, fotos, atas, relatórios presidenciais, folhetos de

propaganda sobre os espetáculos dramáticos, além de textos dramáticos remanescentes do grémio teatral desta entidade.

A Biblioteca Riograndense, na qual existe um número considerável de coleções de jornais e periódicos, também merece destaque. Todavia, nesta entidade vários jornais operários não puderam ser acessadas devido ao estado precário em que se encontram.

O Centro Municipal de Cultura da cidade do Rio Grande foi outra instituição acessada durante nossas pesquisas, nesta entidade foi possível encontrar fontes sobre a naturalização de estrangeiros em Rio Grande e alguns Relatórios da Polícia.

Além da documentação existente nestes locais utilizamos as bibliotecas do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, da Fundação Universidade do Rio Grande, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, e da Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre.

No Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas consultamos um exemplar do drama social, "*Amor e Ouro*", de Agostina Guizzardi, escrito em 1906, além de algumas obras recentes sobre a classe operária em Pelotas e Rio Grande como o referido estudo de Ana Beatriz Loner. Na PUC de Porto Alegre, entre as obras consultadas, merece destaque o referido estudo de Ézio Bittencourt sobre a vida cultural na cidade do Rio Grande.²

Nosso estudo foi estruturado em quatro capítulos dispostos na seguinte forma:

O capítulo I - A Cenografia - oferece um panorama histórico das significativas transformações que incidiram sobre a sociedade brasileira no final do século passado e nas primeiras décadas do atual. Neste contexto, marcado por aceleradas mudanças salientamos

² O levantamento bibliográfico não pretende ser exaustivo. Assim as obras e os autores mencionados devem ser entendidos como exemplos.

a formação do operariado enquanto um dos aspectos centrais da gestação de uma configuração urbano-industrial no país.

O capítulo II - Organização e produção - é introduzido com o exame da percepção dos militantes operários sobre o teatro e, após realizamos um breve mapeamento dos grêmios teatrais formados pelo operariado no estado gaúcho, passamos a análise da organização e da produção teatral do grupo dramático da União Operária do Rio Grande.

O capítulo III - O teatro da União Operária e o fazer teatral da época - constitui um esforço em relacionar o teatro realizado na referida entidade com outras expressões teatrais presentes na sociedade brasileira.

O capítulo IV - A Dramaturgia Operária: Leitura, imagens, perspectivas e significados - aborda a dramaturgia produzida por militantes operários e após breves exposições das tramas, analisa as imagens, as perspectivas e os significados presentes nestes textos dramáticos.

I - A Cenografia

O presente capítulo tem por objetivo traçar o contexto mais geral, que subjaz aos primeiros momentos da formação da classe operária no Brasil, sendo a cidade do Rio Grande o *locus* privilegiado para a construção de nossa narrativa.

Este recorte analítico justifica-se pelo fato de que, nesta cidade, configurou-se, desde o final do século XIX, um perfil urbano-industrial, expressando nas suas relações sociais e formas materiais as novas contradições, limites e possibilidades engendradas pela modernidade capitalista.

Historicamente, o operariado tem representado um importante segmento social, seja enquanto força de trabalho articulada às transformações na estrutura produtiva, seja como força política organizada envolvendo instituições como os sindicatos, os partidos e o Estado.

Perspectivas mais atuais vêm salientando o papel da classe operária enquanto agente produtor de cultura, entendida esta como um conjunto de significados capazes de permitir aos agentes históricos a compreensão e a ação sobre a realidade social.

Neste estudo daremos especial ênfase à produção cultural levada a cabo pela classe operária, concebida nos limites desta pesquisa enquanto sujeito histórico coletivo. Nossa perspectiva teórica nos orienta a apreender a classe operária enquanto um fenômeno histórico global, compreendendo tanto o papel do operariado junto aos meios de produção, como a sua ação política e cultural.

A complexa trajetória da classe operária, marcada não apenas pelas diferenças político-ideológicas, mas também pelas disparidades regionais que caracterizam um país de dimensões continentais como o Brasil, exigiu de nossa parte não apenas uma delimitação concernente ao marco espaço-temporal, mas também em relação a própria cultura operária.

Neste sentido, além de priorizar uma determinada cenografia, como já referenciamos anteriormente, também optamos por contrair nosso estudo na produção cultural; e dentro desta produção enfatizaremos o *fazer teatral*, da militância que orbitava em torno da Associação União Operária desta cidade. Esta escolha deve-se à importância do teatro no processo de constituição da identidade de classe no meio operário. Tal fato não nos impediu de tentar relacionar o teatro operário da cidade do Rio Grande com outras experiências similares levadas adiante neste momento.

As militâncias operárias, em diferentes pontos da rede urbana do país, mantinham grupos de teatro, formados basicamente por trabalhadores, que além de comícios, artigos, piquetes, *paredões* e greves, encontraram também no palco uma forma de luta contra as condições impostas pelas classes dominantes.

O fato de centrarmos o foco de análise na produção cultural concretizada por uma minoria organizada da classe operária não significa que ignoremos o *fazer cultural* de amplos setores não-organizados da classe trabalhadora. A presença dos trabalhadores em vários aspectos constitutivos da cultura da época, como o futebol de várzea, os blocos de carnaval, o gosto pelos espetáculos de circo, as reuniões em botequins e tantas outras atividades, que mesmo criticadas pelos setores organizados da própria classe, às vezes excessivamente moralista, também constituíam o modo de vida global dos trabalhadores.

Estas atividades culturais, mesclavam-se com a cultura popular e com o próprio modo de vida da totalidade dos subalternos, constituindo, um terreno fértil, em que

podemos ler como os dominados recebem, aceitam, adotam, rejeitam e mesmo transformam os valores dominantes.

Como já referenciamos, nosso recorte deve-se a uma necessidade metodológica, dadas as disparidades regionais, locais, ideológicas e organizacionais que caracterizam o operariado brasileiro neste período.

Por outro lado, consideramos que a produção cultural articulada ao movimento operário definiu-se pela busca da construção de uma cultura capaz de exprimir as necessidades, valores, idéias e sentimentos dos dominados de uma forma mais sistemática e direcionada ao questionamento do *status quo*.

Este esforço histórico por parte dos subalternos constitui um momento valioso da resistência ao processo de dominação de classe e, portanto merece a reflexão crítica.

A cultura operária que aflorou na cidade do Rio Grande, no período enfocado, é entendida como uma *subcultura*, no sentido conferido pela *antropologia cultural*, ou seja, um conjunto de significados específicos dentro de um todo cultural maior, ao qual estão articulados.³

Nesta perspectiva, os valores, as idéias e os sentimentos produzidos pelo operariado constituíram um momento crítico, que em dados momentos chegou a expressar um projeto alternativo de sociedade, uma luta contra o mundo da alienação sobre o qual é possível realizar a contra-hegemonia.

Nos limites da presente pesquisa não encaramos a *produção cultural* como uma mera *superestrutura* determinada por uma base definida, nem tampouco como uma

³ O termo *subcultura* não deve levar a encarar a cultura operária no sentido de uma cultura inferior à chamada alta cultura, também não indica uma relação cultura-ambiente, embora muitas vezes efetive-se este tipo de relação, muito mais por uma certa dificuldade de comunicação do que pelas pressões geográficas. Em linhas gerais, trata-se de um subsistema relacionado ao sistema cultural dominante.

instância *independente e formadora* do real, mas sim como uma produção *imbricada* nas relações sociais e ao mesmo tempo *constituente* desta realidade.

Neste ponto acompanhamos o pensamento de Raymond Williams, para quem a cultura constitui: "*um sistema de significações mediante o qual necessariamente (se bem que entre outros meios) uma dada ordem social é comunicada, reproduzida, vivenciada e estudada*" (WILLIAMS, 1992, p.13).

Através do fazer teatral, as instituições procuravam implementar a produção de significados comprometidos com as necessidades concretas dos dominados. Utilizando o veículo dramático, entre outros meios, as minorias de discurso organizado da classe operária esforçavam-se por romper o cerco ideológico imposto pelas classes dominantes.

Desde já, assinalamos os limites desta atividade de significação da vida social, já que o produtor cultural necessitava recorrer a convenções dominantes, para que o público visado percebesse seu trabalho como literatura, música, pintura...

Desde meados do século XIX, o Brasil, conjuntamente com outros países da América Latina, embora ainda sob domínio das forças oligárquicas, experimenta significativas mudanças em sua arquitetura social. Com o fim do trabalho escravo e a Proclamação da República, foi aberta a via para a internalização do capitalismo periférico. Nesse momento, passaram a ocorrer grandes inversões de capital estrangeiro no país, processo que se realizou no contexto das disputas inter-imperialistas que colocavam em condições de arrostamento os capitais ingleses, norte-americanos, franceses e alemães. Estas inversões de capitais contribuíram para mudar a fisionomia do país, que passou a ter suas relações e paisagens sociais alteradas.

A partir da segunda metade do século XIX, estabeleceram-se 21 sociedades estrangeiras no Brasil; este processo foi acelerado com a passagem do capitalismo para a

sua fase imperialista, processo que se inicia no final do século XIX e que se apresenta amadurecido por volta da Primeira Grande Guerra. Assim, entre 1900 e 1932 podem ser contabilizadas cerca de 311 sociedades estrangeiras instaladas no país (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.65).

Os chamados empréstimos internacionais constituíram outra forma de ação do capital estrangeiro na economia nacional. Se por um lado, através destes montantes, foi possível acelerar o avanço capitalista, por outro, a presença destes recursos determinou a saída de boa parte da renda gerada no país para o exterior.

Nelson Werneck Sodré, em seu estudo sobre o *"Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil"*, oferece-nos o seguinte balanço dos empréstimos brasileiros na Primeira República:

"Enquanto, no período de 1891 a 1900, eles totalizaram 22 milhões de libras esterlinas, no de 1901 a 1910 chegaram a 98 e no período de 1911 a 1930 atingiram 203 milhões de libras esterlinas. A dívida externa entre 1900 e 1930 cresceu de 46 para 267 milhões de libras, ao mesmo tempo que os investimentos estrangeiros controlavam 23% do capital que funciona no país." (SODRÉ, 1997, p. 77).

A partir de 1885, o país vivenciou o que alguns pesquisadores designaram como sendo *"o primeiro surto industrial brasileiro"*. Entre 1885 e o ano da Proclamação da República, surgiram cerca de *"248 estabelecimentos industriais"*, sendo que no ano da República este número subiu para *"636 estabelecimentos industriais"*, e nos cinco anos posteriores surgiram mais *425 indústrias*. Estima-se que nesta época havia cerca de 54.169 operários (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.41).

Mesmo relativizando os dados da época, uma vez que os censos promovidos pelo governo consideravam como indústria desde a pequena oficina artesanal, a manufatura até a

indústria moderna propriamente dita; e colocavam sobre o mesma categoria o pequeno artesão, o trabalhador semi-assalariado e o operário moderno, fica patente as transformações que incidiam sobre a sociedade brasileira neste momento.

Nas palavras de um operário que vivenciou este processo de transformações sociais: "*O país inteiro sugere o espetáculo do inacabado; ele apresenta enormes contrastes; de um lado, restos de barbárie, de outro, aspectos muito modernos*" (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.181).

A chegada ao Brasil de grandes levas de imigrantes, combinadas ao incremento natural da população, produziu um significativo aumento populacional, constituindo-se assim um incipiente mercado interno, o que permitiu o desenvolvimento da indústria de bens de consumo populares.

Estes imigrantes que chegavam da Europa, na sua grande maioria, passavam por um processo de exclusão social no Velho Mundo, estavam "*livres*", isto, é não possuíam qualquer bem a não ser a sua força de trabalho. Tais levas constituíam-se em massas proletarizadas que vislumbravam, na possibilidade de migrar para um outro país, a chance de recomeçar suas vidas.

Grande parte destas populações vindas para o Brasil dirigiram-se para as zonas agrárias, onde substituíram o trabalhador escravo, que passou a constituir o grosso do exército reserva de trabalhadores. Entretanto, parcelas significativas destas levas acabaram fixando-se nas cidades, onde existia a necessidade de mão-de-obra, assim acelerando o processo de urbanização.

A combinação dos processos urbanização-industrialização e as mudanças efetivadas nos valores e comportamentos daí decorrentes assinalam aquilo que podemos designar como sendo a "*Primeira Modernidade Nacional*". Com a referida expressão, queremos

indicar a entrada do país numa nova fase histórica, caracterizada pelo capitalismo dependente. Nestas condições, *"o essencialmente agrícola é a economia essencialmente exportadora já não são suficientes para definir esse quadro. É um outro país, com novas relações políticas e de classes sociais"* (SODRÉ, 1997, p.75).

A nova realidade exigiu um remodelamento do traçado urbano, que passou a assumir feições capitalistas, marcadas pela adequação funcional dos espaços dentro da lógica da acumulação de capital e pela segregação urbano-residencial. Assim, surgiram bairros operários, na sua grande maioria em áreas degradadas próximo às fábricas; o centro urbano passou a ser valorizado enquanto lugar de lazer e de habitação para as camadas privilegiadas e, em contrapartida, os populares que ali viviam passaram a ser sistematicamente expulsos para a periferia das novas cidades.

Assim, o antigo modelo urbano marcado pela segregação espacial - abastados no centro urbano e pobres nos bairros periféricos - passou a ser reforçado pela própria dinâmica do capitalismo nascente e dos conflitos que lhes são inerentes.

No que toca a cidade do Rio Grande, a segregação urbano-residencial constituía um aspecto social presente desde os primeiros momentos da formação da urbe. Esta realidade pode ser atestada pela própria percepção de viajantes europeus, e mesmo brasileiros, que estiveram nesta cidade. No final do século XVIII, quando o burgo do Rio Grande destacava-se como principal centro comercial brasileiro no cone-sul, surgem referências sobre a principal rua da cidade, a então chamada Rua da Praia, repleta de casarões destinados à elite de comerciantes locais, e a rua dos "fundos", constituída por pequenas casas de telhado de barro, destinadas às camadas populares.

Este aspecto da dominação de classes manifestou-se de modo a eliminar a presença das chamadas "*classes perigosas*" dos centros urbanos, noção difusa que era usada pelas classes dominantes ao se referirem aos negros, mestiços e trabalhadores urbanos, já que estas camadas sociais, devido às deterioradas condições de vida a que estavam submetidas, representavam uma ameaça constante aos grupos privilegiados e ao poder instituído.

O projeto de reforma arquitetônica e urbanística da cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal, por exemplo, consiste num caso emblemático, da forma de marginalização social imposta aos trabalhadores durante a Primeira República. Passemos a sua análise:

Por detrás do que possa parecer um aspecto da modernidade, encontramos uma estratégia política de dominação, efetivada a partir da remodelação do traçado urbano da cidade do Rio de Janeiro, realizado de forma tal, que as classes populares foram expulsas do centro da cidade:

"Politicamente domesticado, o Rio de Janeiro foi saneado e aparelhado para viabilizar sua integração no contexto capitalista internacional. Pretendeu-se aumentar a segmentação espacial entre setores da população." Conformou-se a imagem de um Rio de Janeiro branco e europeu, espelhando as elites locais, economicamente dependentes e culturalmente "*afrancesadas*"; uma imagem às avessas do povo mestiço, sofrido, mas que não renegava sua auto-imagem (LOPEZ, 1995, p.24).

Descendo ao estado sulino, à medida que o peso político do operariado ia aumentando, sobretudo após 1910, o Partido Republicano Rio-Grandense, PRR, partido do grupo político que empolgou o poder durante a República Velha, 1889-1930, também passou a perceber ameaças em certos comportamentos da classe operária.

No Rio Grande do Sul não se utilizou a noção de "*classes perigosas*", como no eixo Rio-São Paulo, mas sim a noção difusa de "*massas*", cunhada por *Le Bon*. Segundo

este pensador francês, elitista e antidemocrático, do século XIX, o operariado, quando não "orientado", tornava-se uma massa dogmática e irresponsável. Esta noção negativa de massas poderia ser substituída, conforme às circunstâncias, pelo princípio comtista da incorporação do proletariado ao mundo moderno.

Esta estratégia consubstanciada na combinação repressão-cooptação, conforme os interesses conjunturais do grupo político dominante, caracteriza o tratamento dispensado pelo Estado Castilhisto-Borgista ao operariado. Podemos exemplificar com as greves operárias deflagradas contra a *Cie Française Du Port du Rio Grande*, que detinha o direito sobre os serviços portuários. Devido ao interesse do Estado em encampar o porto desta cidade-marítima, ele interferiu na questão, dando apoio ao movimento dos trabalhadores portuários.

O mesmo pode ser afirmado em relação à greve geral dos trabalhadores de Porto Alegre, de julho a agosto de 1917. Por ocasião deste movimento, os trabalhadores organizados em torno da "*Liga de Defesa Popular*", obtiveram várias vitórias, não sem contar com o apoio do poder público estadual e municipal, tendo o próprio chefe de polícia da capital como intermediador das demandas operárias. Desenhou-se, neste momento, um quadro de crise que ameaçava a própria manutenção dos serviços de água, luz, limpeza e transportes na capital do estado. Diante desta situação, o governo de Borges de Medeiros resolveu interceder em favor dos trabalhadores.

Em outubro do mesmo ano, os trabalhadores ferroviários, em greve, também receberam o apoio do governo de Borges de Medeiros, que acusou a companhia estrangeira, que possuía os direitos sobre os transportes ferroviários no Rio Grande do Sul, de ser incapaz de resolver os problemas do transporte ferroviário, bem como de não atender às "justas" reivindicações operárias.

Neste momento, interessava ao Estado apoiar os trabalhadores ferroviários, já que havia, por parte do governo, o interesse em mobilizar a sociedade em favor do seu projeto de encampação da Viação Férrea. Tal ação efetivou-se em conformidade com a política de transportes que norteou a política governamental com a empresa que possuía os direitos sobre os serviços do porto do Rio Grande.

Em 1918, ainda em meio a um contexto de insatisfação popular devido ao aumento do custo de vida e do desemprego, ocorreram movimentos de greve em Pelotas e em outras cidades do estado. No entanto, o operariado não recebeu nenhum tipo de apoio do governo, em qualquer de suas esferas de atuação. A repressão foi o tratamento dispensado pelo governo às demandas operárias, o mesmo pode ser referido para as greves que sacudiram a cidade do Rio Grande, durante os anos 1918, 1919 e 1920.

Estas situações auxiliam a compreender a natureza dos interesses que subjazem ao princípio da *incorporação do proletariado ao mundo moderno*. Este preceito era utilizado como tático, seja no contorno de uma situação de conflito que trazia riscos à manutenção da ordem na capital do estado, seja em benefício da efetivação de políticas que exigiam uma maior base de apoio social. No entanto, quando a manutenção do desenvolvimento capitalista era contestada de forma mais abrangente, o Estado não hesitava em desempenhar funções repressivas, com o objetivo de submeter, com o recurso à violência, o trabalho ao capital.

Embora muitos autores minimizem o papel do operariado nos quadros da Primeira República, este agente coletivo marcou tal período histórico através de uma série de práticas de contestação ao *status quo*, seja através de greves, *paredões*, comícios públicos, circulação de propaganda político-ideológica, atividades partidárias, sindicais e culturais, variando conforme suas concepções teóricas e estratégicas.

Este conjunto de práticas de contestação à ordem capitalista engendrado pelos trabalhadores organizados constitui expressões do chamado Movimento Operário, da ação coletiva dos trabalhadores com vistas a resistir e a superar as pressões engendradas pelo capital.

De forma geral, podemos estabelecer três tendências principais no interior do Movimento Operário Brasileiro neste período: a chamada "*colaboracionista*" que não ia além da defesa da melhoria das condições de vida do operariado, isto sem configurar qualquer oposição às classes dominantes; a *social-democrata* ou *socialista*, tendência que defendia reformas que incidissem sobre os quadros sociais e institucionais vigentes, com o fito de assegurar uma condição de cidadania aos trabalhadores; e o *anarquismo*, defendido por parcelas da classe operária que pleiteavam uma transformação radical no meio social, com vistas à constituição de uma sociedade sem classes.

A organização dos trabalhadores e as mobilizações de contestação ao *status quo* geravam, em contrapartida, uma redobrada reação das classes dominantes, principalmente contra as *minorias organizadas* da classe operária, que foram ferozmente perseguidas. A repressão, este tenebroso aspecto de nossa história, serve ao menos para demonstrar aos espíritos mais cépticos e ou conservadores que esta parcela das classes populares marcou presença nos quadros históricos aqui enfocados.

O estado sulino foi participante deste processo amplo, em que formas novas combinavam-se com velhas, experimentando, desde cedo, um relativo desenvolvimento de suas forças produtivas. A fábrica, expressão mais acabada do modo de produção capitalista, tornou-se uma realidade em várias cidades do estado, notadamente, as já referidas, Rio Grande, Porto Alegre e Pelotas.

A cidade do Rio Grande, devido a sua posição geográfica estratégica, único porto marítimo do estado do Rio Grande do Sul, atraiu desde cedo somas expressivas de capitais que foram aplicadas no parque industrial e no setor de transportes da urbe.

Segundo as impressões de um trabalhador desta época:

" Para todos os lados que se virar os olhos depara-se com um enorme cano de fábrica como que recortando os rolos de nuvens que passam pelo ar." (Democracia Social apud LEONARDI e HARDMANN)

Nesta cidade oceânica desenvolveu-se, desde o final do século XIX, uma significativa indústria, voltada prioritariamente para o beneficiamento de matérias primas agrícolas e pecuárias.

Contrastando com as oficinas de *"fundo de quinta"* que dominavam o panorama de nossa primeira modernidade⁴, havia nesta cidade uma grande concentração de capitais e de força de trabalho, configurando assim o binômio trabalho assalariado-fábrica moderna, que assinala de forma cabal a configuração da nova ordem neocolonial.

Estas fábricas, na sua grande maioria, eram de capitais nacionais; foi somente após a I Grande Guerra que se instalou nesta cidade a *Companhia Swift*, indústria frigorífica de capitais norte-americanos. No entanto, já havia nesta urbe a presença de capitais estrangeiros desde no mínimo, o ano de 1908. Neste caso, com destaque para os investimentos em infra-estrutura como o Porto e a Barra do Rio Grande; ambas as obras

⁴ Segundo os números apresentados por Paulo Sérgio Pinheiro, as empresas com mais de 100 operários constituíam apenas 3,5% dos estabelecimentos industriais até 1920; as pequenas empresas, apesar de possuírem grande porcentagem dos estabelecimentos industriais, apresentavam pouco capital investido, pequena produção e empregava um reduzido número de operários (PINHEIRO, 1997).

foram realizadas por uma empresa de capitais franceses, a *Cie Française du Port du Rio Grande do Sul*.⁵

A fábrica União Fabril, fundada em 1874 por Carlos Guilherme Rheingantz, constitui um exemplo do vigor das indústrias alocadas nesta cidade, aliás, este é um caso já relativamente difundido na literatura que trata da história da industrialização brasileira.

Em 1890 esta fábrica já empregava 150 operários entre homens, mulheres e crianças. No mesmo ano, a referida empresa passou a constituir uma sociedade anônima, a Cia. União Fabril. Em 1896 o supra-citado empresário já possuía três estabelecimentos e, ainda neste ano, o nome foi alterado para Cia. Rheingantz.

Esta indústria produzia lãs e tecidos de algodão, que eram exportados para todo o Brasil. Em 1910 a empresa contratou mais de 1200 operários, entre homens, mulheres e crianças.

A industrialização da cidade do Rio Grande, apesar de ocorrer dentro dos quadros do capitalismo dependente, seguiu a tendência geral da economia mundial, sendo o setor têxtil o carro-chefe do processo de industrialização, como observam Leonardí e Hardman:

"O mercado de tecidos (no Brasil em 1866) já estava feito, ao passo que o mercado de grande número de outras manufaturas existia apenas de forma embrionária. Isso explica, em parte, o desenvolvimento do setor têxtil como a primeira verdadeira indústria moderna surgida no Brasil. Assim como na Europa, o setor têxtil teve uma presença pioneira e ocupou posição de destaque nos primeiros momentos do processo de crescimento industrial. Isso se deve, também, ao fato de os tecidos constituírem uma mercadoria básica de consumo

⁵ Conforme Leonardí e Hardman: O capital francês investido no Brasil, cerca de 4 bilhões e 196 milhões de francos-ouro, por volta de 1913, representava 42% do total de investimentos franceses na América Latina, sendo que, no Brasil, os capitais franceses estavam direcionados para o mercado financeiro, bancos, setor de transportes, estradas de ferro e portos, bem como para a indústria de açúcar. No estado do Rio Grande do Sul ocorreram grandes presenças do capital francês, direcionados para o setor de transportes. (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.62).

para os proletários, necessária para a reprodução da força de trabalho" (LEONARDI e HARDMAN, 1991, p.35).

A modernidade na vida social desta cidade pode ser percebida a partir da própria estratégia paternalista de dominação de classe engendrada pelo referido empresário. Esta forma de controle empresarial envolvia uma série de atitudes e serviços prestados pela empresa aos operários e estes, em troca, deveriam manter-se disciplinados dentro e fora dos muros das fábricas.

A fim de viabilizar a estratégia de dominação paternalista, a empresa oferecia a seus trabalhadores o acesso a determinadas necessidades, como a moradia,⁶ creche para os filhos dos operários, um montepio associativo mantido com a renda dos próprios trabalhadores, escola para os filhos e dependentes dos funcionários da empresa, uma biblioteca, salão de jogos, além de outros meios de cooptação e disciplinarização do trabalho.

Mesmo possuindo um relativo sucesso, dadas as condições sociais da época, a estratégia paternalista não impediu que, em determinados momentos, eclodissem greves e movimentos reivindicatórios por parte dos operários. Por exemplo, a primeira greve fabril do estado, ocorrida em 1890, foi realizada por operários desta empresa, que se revoltaram contra os maus tratos efetuados por um inspetor da *Rheingantz*.

Como já assinalamos anteriormente, o setor de infra-estrutura também atraiu grandes investimentos de capital. Na cidade do Rio Grande, as obras no *Porto Novo*, sob comando da *Cia. Francaise du Port du Rio Grande do Sul*, chegaram a empregar cerca de 4000 trabalhadores.

⁶ A *Rheingantz* possuía uma vila formada por 120 casas próximas à fábrica de tecidos. O conjunto de casas assim como o prédio fabril, ainda constituem parte do espaço urbano da cidade e, ainda hoje, chama a atenção pela extensa planta que ocupa todo um quarteirão.

As obras no Porto do Rio Grande e, posteriormente, a instalação do frigorífico *Swift* atraíram trabalhadores de várias regiões do estado e mesmo da Europa.⁷ O referido frigorífico foi construído num terreno comprado da Cia francesa nas imediações do porto e esta empresa chegou a contratar mais de 1500 trabalhadores.

A partir da década de 1910, os trabalhadores da construção civil vivenciaram um bom momento para a categoria. Favorecidos pela ampla demanda deste tipo de força-de-trabalho num momento em que, além das obras no porto, havia também a construção do frigorífico e da rede de esgotos urbanas, esta categoria passou a constituir um setor importante na dinâmica da classe operária.

Os trabalhadores da construção civil empenharam-se em várias mobilizações, destacando-se pela conquista da jornada de trabalho de 8 horas, já em 1911. Esta vitória dos obreiros acabou custando um continuado empenho por parte dos trabalhadores, pois a defesa da manutenção desta conquista estendeu-se pelo menos até 1917, haja visto as várias tentativas dos construtores em reverter esta situação.

Além do referido movimento, os operários da construção civil realizaram várias greves devido ao atraso nos pagamentos e as modificações nos contratos de trabalho, constituindo-se em uma categoria que serve de referencial para a apreensão da capacidade de organização e luta do movimento operário neste período.

A aceleração do processo de urbanização-industrialização levou à ocupação de uma ampla área próxima ao porto. Segundo o projeto dos engenheiros da Cia francesa, deveria ser um bairro destinado a camadas sociais privilegiadas do Rio Grande, no entanto este

⁷ Neste caso, tanto mestres de obras, como trabalhadores especializados foram recrutados em várias regiões da França. (MARTINS, 1997, p.19).

espaço acabou sendo ocupado por trabalhadores, num processo que ocorreu à revelia e mesmo contra os interesses da referida empresa e das elites locais.

Assim, no bojo das relações capitalistas e de suas contradições, surgia uma verdadeira *favela*, a então chamada "*Vila dos Cedros*", que materializava no espaço a segregação-urbano residencial e a luta dos despossuídos pelo direito à cidade. De forma concomitante e articulada, consolidava-se a *especialização dos lugares urbanos*, dado o fato de que as indústrias localizavam-se próximas ao canal de navegação, com vistas a garantirem um melhor escoamento de sua produção, uma maior captação de água e, inclusive, usufruírem dos benefícios da proximidade da mão-de-obra, sem arcar com qualquer custo.

Assim como a indústria de tecidos Rheingantz, as obras no porto também levaram à constituição de um bairro operário, ambos nas áreas periféricas da cidade e próximos aos "*lugares*" de trabalho, porém, ao contrário do que ocorreu no caso do bairro operário da fábrica Rheingantz, a ocupação da área próxima ao Porto Novo constituiu-se numa ação desde abaixo, em que os trabalhadores *modelaram*, de acordo com as suas necessidades, o *espaço urbano*.

Ainda hoje, o referido bairro é ocupado por populares, que no entanto vêm sendo gradualmente retirados para novas áreas periféricas, devido à valorização da terra urbana, seja para fins imobiliários, seja para fins industriais.

Repousando nosso olhar sobre a cidade marítima, durante a *belá época*, nos deparamos com a fumaça, os ruídos e os apitos das fábricas, que engolfam homens, mulheres e crianças nas primeiras horas da manhã, para então vomitá-los causados, exauridos e debilitados já na escuridão da noite. Isso ocorria quer fossem estes homens e mulheres nascidos nesta terra manchada por séculos de super-exploração e de aviltamento

do trabalhador, ou recém instalados, pessoas das mais variadas latitudes da Europa, que se misturavam às mercadorias que chegavam e saíam pela porta marítima que ligava o Rio Grande ao mundo.

Também podemos acompanhar a leva de modernidade no seu impacto destrutivo sobre os velhos prédios coloniais e a construção e ocupação de novas áreas tomadas da natureza, processo este seguido por uma acelerada diferenciação e segregação dos lugares sociais.

Podemos ouvir os ecos das vozes que animavam um tempo passado e que, apesar das grandes distâncias que separam o presente deste pretérito, ainda são capazes de nos estimular a percorrer esta época tão preñhe de significados para nós, homens e mulheres do final do século XX. Para Nicolau Svcenko já trata-se do:

"(...) 'mundo moderno' no qual vivemos. Embora estejamos convivendo hoje com um momento ainda mais intensamente marcado pela saturação tecnológica, podemos perceber que é dentro dessa configuração histórica 'moderna', definida a partir da passagem do século, que encontramos nossa identidade"
(SEVCENKO, 1998, p.11)

Como as brisas do mar, que ora avançam mais agitadas, ora mais suaves em direção ao continente, os ventos da primeira modernidade sopravam sobre esta cidade marítima. Este processo não se expressava apenas no avanço das forças produtivas, mas no próprio fazer cultural, que é tanto determinado como constitutivo desta realidade social.

Assim, a instauração da ordem neocolonial representou no plano cultural uma maciça europeização da sociedade brasileira. A referenciada cidade oceânica também acompanhou esta tentativa frustrada de nossas elites em transformarem-se em *franceses* e *ingleses*.

O Brasil Urbano do final do século XIX e início do XX apresentava um verniz europeizante, que emprestava certo brilho alienado aos rituais públicos. Por detrás destas atitudes e valores consoantes com a modernidade ocidental, persistia a cultura tradicional, notadamente nos círculos privados, nas relações de parentesco e, principalmente, no âmago dos lares.

A cidade constituía-se em centro de um processo de universalização de valores ocidentais, leia-se europeus. As grandes nações européias constituíam os *espelhos* a serem seguidos. Conjuntamente com a internalização do capitalismo, a sociedade brasileira passava a desenvolver as instituições, classes e significados, os quais, por sua vez, constituíam progressivamente a *sociedade burguesa* e suas contradições.

Assim articulado ao desenvolvimento do modo de produção capitalista, ocorreu uma maior diversificação da vida cultural na cidade do Rio Grande.

No período examinado percebemos, nesta cidade, a produção de uma variada gama de atividades culturais, de lazer e de sociabilidade, conferindo a esta cidade um lugar de destaque no que toca o desenvolvimento do jornalismo, da literatura, da poesia, do teatro e da música.

A necessidade de estabelecer a comunicação num contexto de acelerada urbanização e industrialização contribuiu para o desenvolvimento da imprensa na cidade do Rio Grande. Conjuntamente a este movimento maior, que incrementou a circulação de idéias na urbe, surgiu também a imprensa operária. Assim, no final do século passado, já existiam jornais vinculados ao movimento operário, como o *28 de Julho*, editado a partir de 1885, por João Evangelista de Lima Frazão, ou, no mesmo período, o *Echo Operário* de Antonio Guedes Coutinho.

Havia, neste período, uma grande variedade de jornais, editados por diferentes grupos, com interesses específicos, fossem eles políticos, sindicais, literários ou de outra natureza.

Os altos índices de analfabetismo, principalmente entre as camadas populares, não inviabilizava a circulação da imprensa, uma vez que existiam salas de leitura onde eram lidos os jornais em voz alta para grupos de pessoas. A grande presença de estrangeiros na cidade, e principalmente entre os operários, também não constituía um entrave para a circulação de idéias através deste veículo, pois vários jornais eram editados em línguas estrangeiras.

A imprensa operária expressava e atuava na organização dos trabalhadores, informando suas necessidades, suas condições de vida, seus valores e projetos. Como assinala Xerri, os jornais operários orbitavam em torno de um determinado padrão, constituindo-se por: "*poucas páginas, veiculação de notícias internacionais, de textos doutrinários, circulação periódica, publicidade praticamente nula, perseguição, empastelamento*" (XERRI, 1996, p.95).

De um modo geral, boa parte da imprensa que circulou na cidade do Rio Grande, durante o período enfocado, constituiu-se de uma imprensa *engajada*.

Grande parte dos jornais que circulavam na época apresentavam distintas perspectivas político-ideológicas, desde as correspondentes aos preceitos do positivismo-castilhismo, do ideário liberal, do monárquico, dos socialistas, dos anarquistas e dos anarco-sindicalistas.

O processo de urbanização e industrialização não estimulou apenas a necessidade de comunicação, mas também exerceu notável influência na diversificação e intensificação em outros aspectos da vida cultural e das atividades de lazer. Aumentavam-se os espaços de

sociabilidade, proporcionando às pessoas, e inclusive às mulheres das classes médias e alta, o acesso a ambientes mais sofisticados do que aqueles engendrados pela cultura tradicional.

Neste momento histórico surge no centro da cidade bares, cabarés, bibliotecas, escolas, clubes, grêmios dançantes, salões de teatro, cafés que enriqueceram a vida social e cultural da cidade.

Dentre estas atividades culturais, o teatro conquistou uma posição de destaque. Tratava-se de uma prática cultural muito prestigiada, capaz de abarcar diferentes públicos, desde as camadas populares até as elites locais. Enquanto os homens da elite procuravam completar sua formação integral através do teatro, as lideranças operárias buscavam efetivar uma prática pedagógica através deste veículo, objetivando criar uma cultura operária, fosse esta inspirada na doutrina socialista ou libertário, ou ainda combinando ambas.

O município do Rio Grande possuía duas imponentes casas de teatro: *O Teatro Sete de Setembro*, construído em 1835, com capacidade para 1.200 pessoas; e o *Teatro Polyteama*, cujas obras começaram em outubro de 1875 e foram concluídas em janeiro do ano seguinte. O referido teatro contava com uma capacidade para aproximadamente 1.600 pessoas (HESSEL, 1999, p.73).

Estas duas casas de espetáculos destacavam-se junto às elites locais. Nelas, as famílias abastadas da cidade apreclavam os espetáculos dignos das capitais nacionais e ou internacionais, com ênfase para as óperas e para as companhias dramáticas, neste caso prevalecendo o *melodrama* e a *comédia ligetra*.

Com a vinda de imigrantes, cuja maioria era constituída de trabalhadores, a vida política e social desta urbe ganhou uma maior efervescência. Calcula-se que havia cerca de

3.710 estrangeiros na cidade no ano de 1888, sendo mais da metade deste percentual formado por portugueses, seguidos por italianos, alemães, franceses e ingleses. Este número corresponde a 18,3% da população local, que, neste momento, possuía cerca de 29.000 habitantes.

Para a primeira década do século XX, pesquisas apontam um ligeiro decréscimo da presença estrangeira na cidade, perfazendo um número aproximado de 5.343 pessoas em um universo de aproximadamente 44.835 habitantes. No entanto, a possibilidade de que parcelas consideráveis destes estrangeiros estabelecidos em 1888 tenham se naturalizado brasileiros nos leva a relativizar estes números.

Para a segunda década deste século, também não levando em conta os imigrantes naturalizados, podemos estabelecer um número próximo a 6.893 estrangeiros num conjunto de aproximadamente 53.607 habitantes (LONER, 1999, p.68).

Deve-se aos imigrantes a criação de várias associações de caráter étnico que desempenharam importantes atividades relacionadas à vida social da urbe. Além da formação de entidades de corte étnico, os imigrantes também destacaram-se na criação de entidades especializadas em atividades culturais, como por exemplo a Banda de Música Rossini, fundada no final do século passado por trabalhadores italianos na cidade.

Se refletirmos sobre o fato de que algumas fábricas preferiam contratar operários estrangeiros, e que algumas mantinham seções inteiras de trabalhadores imigrantes, confirmaremos a importância do operário estrangeiro na formação da classe trabalhadora no Brasil e no Rio Grande do Sul.

No panorama nacional, existiu grande destaque para o operário italiano, preponderante até 1902 nos principais centros urbanos do Brasil, sendo estes seguidos pelos portugueses e espanhóis. No caso da cidade do Rio Grande, apesar da falta de

documentação sobre este aspecto social da classe operária, entendemos que havia uma significativa presença do elemento imigrante na força de trabalho desta cidade.

Algumas fábricas do município, como a indústria têxtil Ítalo-Brasileira, tinham a sua força de trabalho formada quase que exclusivamente por italianos, a ponto de seções inteiras serem ocupadas por trabalhadores imigrados da Itália. A fábrica Pooch de fumos utilizava mão de obra alemã e importava especialistas cubanos. Já a Rheingantz possuía várias seções ocupadas majoritariamente por trabalhadores estrangeiros, sendo os mestres e contramestres todos de procedência alemã. Aliás, nestas fábricas ocorreram significativas mobilizações operárias. Merece destaque a greve dos trabalhadores da fábrica Ítalo-Brasileira em 1901, quando os operários revoltaram-se contra o não cumprimento do contrato de trabalho tal como havia sido acertado na Itália. Apesar destes operários terem sido *"praticamente transplantados para o território nacional, mostravam capacidade de luta e vontade de integração com o movimento nacional"* (LONER, 1999, p.292).

Tanto os trabalhadores da Ítalo-Brasileira como os da Pooch puderam contar com o apoio da, SUO, Sociedade União Operária de Rio Grande, que inclusive expulsou um operário da Pooch de seus quadros, em virtude de ter sido apontado como traidor do movimento (ATAS DIRETORIA SUO, nº 666, 16/ 12/1908).

Enquanto o operariado fabril era constituído principalmente por trabalhadores italianos, alemães, poloneses e espanhóis; os portugueses, apesar de também estarem presentes neste setor, destacavam-se nas atividades ligadas ao comércio e ao labor portuário.⁸

⁸ A presença portuguesa no trabalho portuário encontra reforço no exame de 136 cartas de pedido de naturalização correspondentes ao período 1846-1889. Neste caso, das 136 cartas de naturalização, 82 foram enviadas por portugueses às autoridades locais, o que em termos de média corresponde a 62% do montante total. Entre as cartas remetidas pelos portugueses, as que mencionam a profissão constituem 25, quantidade em torno de 30%; destas a maioria faz referência a atividades ligadas ao porto, perfazendo um

No que toca à condição da classe operária na cidade do Rio Grande, a sua formação acompanhou a tendência mais geral que marcou a evolução do operariado no Brasil e na América Latina, com a ressalva que na composição da força-de-trabalho desta cidade, o trabalhador nacional foi mais utilizado do que no eixo Rio-São Paulo.

A partir do exposto fica evidente que esta condição traz consequências nas formas de organização, de atitudes, e na visão de mundo dos trabalhadores. Muitos destes imigrantes, por estarem vinculados ao socialismo ou ao anarquismo, traziam em suas bagagens toda uma experiência de organização e luta que, neste momento, desenvolvia-se no Velho Mundo.

Estas minorias organizadas da classe operária ao chegarem a cidades como Rio Grande, passavam a atuar conjuntamente a militantes brasileiros ou estrangeiros já estabelecidos no país. A atuação destas minorias centrou-se no esforço de organizar o operariado, com vistas a resistir à exploração e à dominação do capital e, para tal propósito, fundavam instituições de caráter classista.⁹

As parcelas organizadas da classe operária que orbitavam em torno das instituições de classe constituíam o que *E.P. Thompson* designou como *minorias de discurso articulado* (THOMPSON, 1987). Estes agentes se esforçavam para definir as fronteiras da classe, este fato é facilmente apreendido, ao atentarmos para a produção cultural destas minorias.

total de 13 cartas, o que corresponde a 52% do total das profissões mencionadas na referida documentação. Estas considerações, apesar de sugestivas, principalmente pelo fato de reforçar a tendência mais geral da formação da classe operária brasileira, encontra limites no próprio número restrito das cartas de naturalização, que não nos oferece nada além de uma amostragem. Outro limite destas considerações diz respeito ao fato de que uma parte considerável dos trabalhadores estrangeiros presentes no Brasil não procuravam naturalizar-se, preferindo manter a sua naturalidade de origem. Fonte: Pedidos de Naturalização. In: Arquivos do Centro Municipal de Cultura do Rio Grande.

⁹ Aliás, os militantes operários necessitavam migrar internamente de forma constante para poderem escapar à repressão, para tanto contavam com o acolhimento de entidades obreiras espalhadas pelo país, geralmente ao chegar a uma nova cidade, o militante passava a integrar a vida política e sindical daquela comunidade através da sua atuação nas associações de classe.

A própria constituição de uma associação operária denota um esforço coletivo, no sentido de construir uma identidade de classe. Neste ponto, acompanhamos o pensamento do pesquisador *Cláudio H.M. Batalha*:

"(...) a associação operária é a materialização da experiência comum no decorrer da qual se constrói a identidade coletiva; mas é, ela própria, um fator de reprodução dessa identidade. Isso não significa que o surgimento de uma identidade de classe e da consciência em determinada categoria ou grupo de trabalhadores só possam ser constatado a partir de sua organização: elas já se fazem presentes em toda e qualquer manifestação coletiva. Ocorre, porém, que no ato da criação se evidencia a vontade de estabelecer uma identidade cultural."
(BATALHA, 1992, p.123).

A fundação da SUO, Sociedade União Operária do Rio Grande, ocorreu em 1893 e a sua instalação definitiva a partir do 1º de Maio de 1894, tendo como seu primeiro presidente o carpinteiro *Jacob Perez*; Constituiu exemplo marcante da *materialização de uma experiência de luta* que se gestava no seio desta incipiente sociedade urbano-industrial.

Abaixo, podemos observar uma fotografia do prédio da União Operária do Rio Grande, o exame desta imagem revela a envergadura da construção, o que garantia destaque arquitetônico para a referida entidade na cenografia da cidade. Ao observarmos a referida imagem, identificamos a vinculação deste prédio ao modelo estético da época.

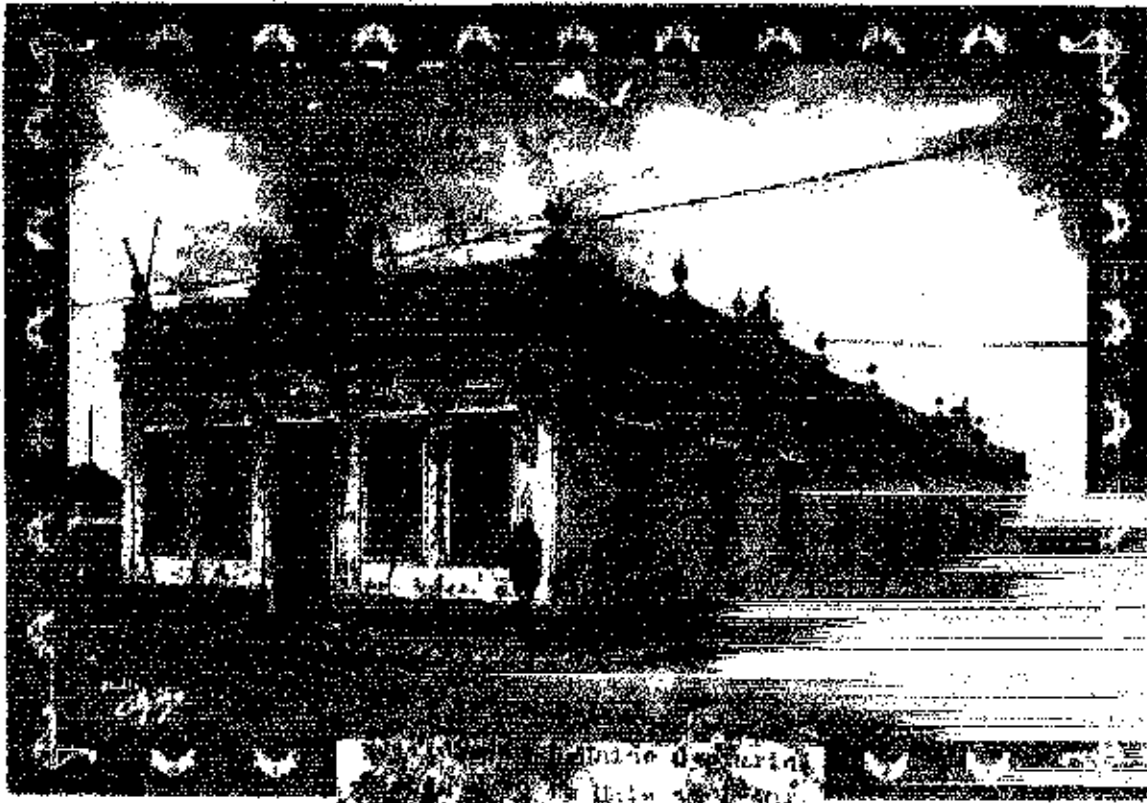


FIGURA 1- Prédio da União Operária de Rio Grande.

Fonte - Arquivo do Centro de Documentação "Prof. Hugo Neves" / FURG - Rio Grande

O prédio da União Operária possuía um único piso, ainda não inserido no alinhamento dos prédios da rua, também contava com boa localização, "*logar de muito futuro*" uma vez que margeava a área central da cidade (REVISTA ILUSTRADA RGS, junho de 1911).

Sua fachada em estilo eclético apresentava duas grandes janelas de cada lado da porta, e prédio contava com várias dependências, todas bem iluminadas pelas amplas janelas e portas da construção.

No seu frontispício destacava-se a composição formada por um globo terrestre em consideráveis proporções sobre uma pilarete colocado ao centro de um frontão curvo. Esta composição possuía duas figuras humanas, uma masculina e outra feminina, dispostas uma

em cada lado do globo, que denotavam a utopia da solidariedade operária envolvendo e abraçando o mundo.

Nos quadros sociais ora enfocados, o socialismo e o anarquismo constituíam as principais tendências político-ideológicas que disputavam a hegemonia no Movimento Operário Gaúcho, já que, pelo menos na historiografia, não se registrou a presença da corrente denominada de "colaboracionista" ou "amarelos", para usar o vocabulário da época.

No período compreendido desde o final do século XIX até a conjuntura 1906-1912, a Social-Democracia foi a tendência político-ideológica dominante. Durante a mencionada conjuntura, os anarquistas principiaram a sobrepujar os socialistas, processo que culmina em 1912, quando os anarquistas conquistaram a direção da FORGS, Federação Operária do Rio Grande do Sul, e a hegemonia no meio operário regional.

O Movimento Operário da cidade do Rio Grande recebeu grande influência da tendência socialista ou social-democrata e, já no final do século XIX, uma representação do Partido Socialista foi fundada nesta cidade:

"A fundação do Partido Socialista do Rio Grande do Sul em 1897 teve efeito no interior do Estado, pelo menos em Rio Grande, onde em 1-5-1898 foi instalada uma secção do mesmo" (PETERSEN e LUCAS, 1992, p. 95).

Além do Partido Socialista, a militância social-democrata articulava-se ao redor do *Jornal Echo Operário* e do Clube Socialista, fundado em 1903.

Os socialistas chegaram a eleger um vereador no mesmo ano da fundação de seu partido e, inclusive, venceram as eleições para a intendência desta cidade, em 1900. Em ambos os casos o Estado interveio e impediu o acesso das oposições ao poder local, como

ênfatisam *Petersen e Lucas*, "na melhor tradição do PRR" (PETERSEN e LUCAS, 1992, p. 95).

A própria fundação da União Operária foi recebida pela imprensa enquanto a primeira manifestação socialista do Rio Grande (REVISTA ILUSTRADA RGS, junho de 1911). Aliás, sua forma pluri-profissional de organização, bem como a manutenção de várias atividades relacionadas ao mutualismo e à beneficência,¹ indicam a influência que esta tendência exerceu no meio operário local.

A União Operária, evitando a sua identificação e assimilação na política estadual, manifestou uma postura "neutra" em relação às disputas políticas locais, regionais e nacionais. Na verdade, esta atitude foi característica das minorias organizadas do operariado na Primeira República. Tal designação visava impedir a absorção das associações de classe na chamada "bipolaridade" política regional, ou seja, nas disputas travadas entre federalistas e republicanos nos quadros da política estadual.

Este artifício, embora mais formal do que prático, constituía-se num mecanismo de distanciamento entre as associações operárias e a "grande política estadual". A partir deste momento, a definição da orientação político-ideológica das entidades operárias não eram explicitadas pelos sindicatos, mas deviam ser creditadas aos grupos que controlavam as associações.

Assim, por detrás de uma fachada institucional manifestamente imparcial as lideranças operárias procuravam implementar políticas segundo suas orientações organizacionais e ideológicas, fossem estas anarquistas, socialistas ou mesmo colaboracionistas (JUNIOR, 1996, p. 13).

A União Operária de Rio Grande participou de várias greves e mobilizações de trabalhadores durante o final do século XIX e nos primeiros anos deste século. Mesmo com a retração de sua atividade sindical, nas primeiras duas décadas da centúria esta associação continuou prestando relevantes serviços aos trabalhadores. Esta entidade continuou mantendo em funcionamento um amplo quadro institucional em que, conjuntamente às atividades assistenciais, educacionais, culturais e de lazer, efetivou em várias ocasiões a representação política entre as categorias de trabalhadores e o poder público em momentos de mobilização dos obreiros.

A referida entidade também esteve presente nas campanhas pela efetivação da jornada de trabalho de 8 horas, e na luta contra a elevação dos preços dos produtos necessários à manutenção da vida das camadas populares. Além disso, proporcionou apoio logístico a inúmeras categorias de trabalhadores por ocasião de sua organização, ou durante a efetivação de movimentos reivindicatórios.

A organização política desta associação pautava-se pela representação proporcional dos diferentes grupos e tendências que animavam a vida da entidade. Os membros da entidade desenvolveram um mecanismo conforme o qual a "chapa" segunda colocada nas eleições preenchia os segundos cargos da diretoria. Esta prática, instituída desde meados da última década do século XIX, impedia o exclusivismo político de um grupo ou a cristalização da entidade de classe.

Apesar da participação de outras tendências na vida associativa da União Operária, notadamente de anarquistas, participação esta favorecida em grande parte pelo clima de cordialidade existente entre as referidas tendências durante o final do século XIX e início

¹ Os anarquistas, apesar de reconhecerem os atrativos que o mutualismo, a beneficência e o cooperativismo exerciam sobre os trabalhadores, não concordavam com estas práticas, para os anarquistas a entidades

do século XX, percebemos que nesta associação existiu, durante a primeira década de funcionamento, uma proeminência da tendência socialista. Esta hegemonia foi reforçada a partir do momento em que os socialistas da cidade do Rio Grande tiveram a via eleitoral fechada pelo autoritarismo do Estado e voltaram-se para a União Operária.

Com a impossibilidade de acessar o poder de estado, os socialistas passaram a priorizar a educação das classes trabalhadoras com vistas a preparar a classe operária para a construção do socialismo. Nas palavras dos próprios militantes:

"A natureza não dá saltos, a verdadeira luta é a instrução do povo... o proletariado deve empregar todo o seu tempo em educar-se e abandonar todas as pequenas guerrilhas onde se perde energias e guarda-se para a decisiva batalha." (JORNAL ECHO OPERÁRIO, Rio Grande, 01/15/1901).

Além da mudança ocorrida no *fazer político* dos socialistas, a assimilação de elementos provenientes da pequena burguesia na entidade acabou repercutindo no arranjo político-institucional da União Operária. Os reflexos desta mudança podem ser apreciados através da imprensa local:

"Após dez anos de luta em prol dos seus ideais, sofreu grande modificação em suas tendências, de modo que é hoje uma associação simplesmente instrutiva, beneficente, recreativa e mutualista, abandonando os princípios reivindicativos, o que lhe valeu extraordinária quebra de importância social, posto que argumentasse economicamente. Em 1899, contava aproximadamente 1000 associados, hoje não alcança 500." (REVISTA ILUSTRADA, junho de 1911).

operárias deveriam nortear-se pela resistência ou ação econômica direta.

Com a retração da luta político-sindical, as práticas culturais passaram a desempenhar um papel privilegiado no que se referia à crítica à sociedade burguesa e à construção da consciência de classe.

É interessante ressaltar que os principais produtores culturais vinculados à entidade foram progressivamente afastados dos principais cargos da diretoria da União Operária. Exemplificamos com alguns nomes importantes ligados ao teatro na União Operária: tanto Raphael Ferrer, um dos fundadores da associação e do grêmio dramático da entidade, como Coutinho e Eduardo Francisco dos Santos, militantes ligados às práticas culturais e produtores de peças de teatro de propaganda operária, não estavam integrados ao grupo que comandou a entidade ao longo das duas primeiras décadas do século XX. Estes militantes ou foram afastados da entidade, ou empurrados para cargos menores.

A prática cultural destinada à construção da identidade de classe ocorreu em boa parte graças à intervenção de militantes provenientes de grupos contrários ou não alinhados com o grupo conservador que hegemonizou a entidade durante a maior parte do período enfocado. A ativista libertária e dramaturga Agostina Guizzardi oferece um bom exemplo de um produtor cultural contrário à política efetivada pela União Operária e que não obstante esteve presente na vida associativa desta entidade, tanto como oradora em determinados momentos, como através da representação de suas peças de teatro.

Além da efetivação de uma prática político-sindical reformista, estritamente pautada pela ação dentro dos marcos legais, portanto dentro dos limites impostos pelas oligarquias agrárias, a União Operária passou a sofrer um processo de burocratização, implementado por lideranças cada vez mais distantes do operariado.

Outro aspecto elucidativo do progressivo reformismo desta entidade foram as "boas relações" que esta manteve com o poder público local. Além da isenção de alguns

impostos, como os dízimos das casas construídas nos terrenos da Associação União Operária, havia também um subsídio público no valor de cem mil réis, que a intendência pagava mensalmente à referida entidade, a título de auxílio às *aulas do sexo feminino* que lá ocorriam.

Durante a gestão de Antonio Guedes Coutinho, 1909 e 1910, existiu um projeto de reformulação da entidade, através do qual a associação deveria assumir "*um caráter sindicalista, progressista e livre pensadora*" (ATAS DIRETORIA SUO, nº 699 , 31/12/1909). No entanto, Coutinho não arregimentou apoio suficiente entre as minorias que controlavam a entidade. A sua plataforma acabou não sendo implementada e depois de alguns arrostamentos menores, acabou demitindo-se do cargo de presidente.

Sé, por um lado, efetivou-se um processo de burocratização nos quadros dirigentes desta importante entidade operária, deixando uma lacuna no movimento, por outro, abria-se neste momento o caminho para a hegemonia anarquista no Movimento Operário local.

Segundo a pesquisadora Ana Loner, a década de 1910 foi caracterizada pela atuação de anarquistas nas cidades de Rio Grande e Pelotas. Ainda segundo ela, os libertários:

"influenciaram decisivamente o movimento através das organizações que criaram ou tomaram e das atividades que implementaram. Foi uma década de intensa mobilização, culminando com as greves de 1917, 1918 e 1919, década que demonstrou, ao mesmo tempo, seu potencial organizativo, sua criatividade no terreno cultural e sua flexibilidade em relação a questões de lazer." (LONER, 1999, p.182).

Neste período surgiram várias entidades operárias, como a *Sociedade Beneficente Católica União Rio-grandina* e o *Centro Operário*, fundado em 1912 e ligado a FORGS. Em 1916 os libertários constituem a *Confederação Operária Rio Grandense*, que contava com o apoio da ativa categoria dos condutores de veículos de carga.

Em 1918, no contexto da greve geral que abalou a cidade do Rio Grande, inclusive com lutas e tiroteios entre operários e forças repressoras, as quais eram constituídas pela polícia, exército e mesmo por um *destroyer*² da marinha de guerra, os operários do Frigorífico Swift mobilizaram-se. Diante desta situação, 135 trabalhadores da referida empresa fundaram a *União Geral dos Trabalhadores*, UGT, norteadas pela forma sindicalista. Daí por diante, tendo como porta-voz o jornal *O Nosso Verbo*, editado pelo militante anarquista Zenon de Almeida, esta entidade³ constituiu-se num baluarte de resistência operária na cidade, sendo notória sua rivalidade com a União Operária.

A União Operária de Rio Grande, mesmo com o reconhecido reformismo, e em vários momentos até mesmo colaboracionismo, continuou usufruindo de prestígio junto ao meio operário e aos quadros da sociedade local. Para Loner, a continuidade da sua importância no movimento rio-grandino deve-se ao fato de que:

"(...) era uma entidade arraigada na vida da cidade e do próprio operariado, tinha uma trajetória de lutas, reunia boa parte da militância dos mais variados matizes políticos e possuía ampla e bem localizada sede. Assim este valor estratégico era fundamental para qualquer grupo que pretendesse intervir no movimento" (LONER, 1999, p.189).

Embora os principais cargos dirigentes estivessem nas mãos de pequenos proprietários, mestres e contramestres, que através de manobras garantiam a sua continuidade no poder, situação que persistiu até meados da década de 20, havia um certo espaço para militantes de outras tendências participarem da vida associativa.

² Parte dos marinheiros da belonave, ao saírem licenciados, demonstraram apoio à mobilização operária e deram vivas a greve e morras à burguesia, devido a tal fato, acabaram sendo recolhidos pela polícia militar e conduzidos ao navio, onde possivelmente foram remetidos à prisão ou outro tipo de castigo disciplinar (Jornal Rebato apud LONER).

³ A partir de 1920, esta entidade muda seu nome para Federação Operária do Rio Grande.

Os militantes de tendências de esquerda ocupavam cargos menores e não tinham poder de influência; exemplificamos com o militante Eduardo Francisco dos Santos, que escreveu alguns dramas para o grêmio dramático desta Associação e que foi nomeado algumas vezes para o conselho deliberativo e para inspetor das aulas da entidade, porém jamais ocupou posições de decisão na vida associativa da entidade.⁴

Além dos cargos menores, militantes não alinhados participavam da vida associativa através da prática oposicionista ao grupo dominante da União Operária. Este último aspecto pode ser apreendido no tom polêmico característico de várias reuniões desta entidade.

Com a eclosão da Primeira Grande Guerra Mundial, a sociedade brasileira entra num período marcado pelo aumento do custo de vida e pelo desemprego. Enquanto as massas populares ressentiam-se do agravamento das condições de vida, nossas elites agrárias e urbanas experimentavam um aquecimento de suas atividades, dada a necessidade de abastecimento dos países beligerantes.

A cidade de Rio Grande possuía neste período um considerável parque industrial, o qual foi suplantado, segundo *Paul Singer*, apenas nos anos 20 pela indústria de Porto Alegre. No contexto da Primeira Guerra, a cidade-marítima vivenciou um novo surto de industrialização, quando do porto do Rio Grande partiam navios carregados de produtos, principalmente alimentos, destinados não só ao mercado interno, mas também à Europa.

Este crescimento econômico, alcançado graças ao processo de substituição de importações, causou nas elites locais um sentimento de euforia e de crença no progresso.

⁴ O momento de maior evidência deste militante ocorreu durante a gestão de Coutinho quando Eduardo Francisco dos Santos foi homenageado pelo próprio presidente da entidade, recebendo um "mimo" por ocasião da representação da peça de sua larva, inclusive Santos distinguiu-se como orador durante as comemorações do 1º de Maio deste ano.

Este clima social expressou-se nas reformas urbanas, realizadas *à moda Francesa*. Mantendo-se fiel a seu "modelo", as reformas da cidade destinavam-se a favorecer grupos seletos de cidadãos, portanto o centro da cidade, *locus* da burguesia, foi o espaço sobre o qual incidiram as referidas obras de embelezamento.

Enquanto a burguesia da cidade gozava dos prazeres da *Belle Époque tropical* ou quem sabe subtropical, as massas populares ressentiam-se da marginalização social a que eram submetidas. À guisa de exemplo, mesmo a *carne verde*, alimento destinado a suprir as necessidades das camadas de baixa renda, tornou-se inacessível a tais camadas.

As condições de vida do proletariado em Rio Grande caracterizava-se por uma série de constrangimentos que marcavam e diferenciavam este segmento social do restante da população.

Além do espectro da fome produzido pelas distorções do capitalismo dependente e agravado pelo surto inflacionário provocado pela I Grande Guerra, salta aos olhos dos espíritos mais atentos ao devir histórico as insalubres condições de moradia a que estavam submetidos os trabalhadores.

Existiam várias formas de sub-moradias na cidade de Rio Grande, este fenômeno estava presente tanto na área central da urbe, onde os cortiços e porões eram comuns, como na *cidade nova*, lugar habitado quase que exclusivamente por trabalhadores fabris. Nesta área da cidade, além da vila operária construída por iniciativa da empresa Rheingantz havia várias casas de madeira erguidas pelos próprios operários. Devido às demandas represadas de moradia, a ocupação do espaço estendeu-se até áreas pantanosas tomadas das formações lacustres que entornavam o sítio urbano. Neste local os populares também construíam casas e barracões de madeira.

Estes constrangimentos conjugavam-se às duras condições de trabalho da época, tornando o proletariado urbano alvo fácil de doenças e epidemias. Diante deste quadro existencial, a presença da morte figurava como uma constante entre os trabalhadores e populares, fosse ela lenta, devido à ação da tuberculose ou outras doenças infecciosas, ou em caráter epidêmico, como a *gripe espanhola*.⁵

Estes aspectos sociais revelam a realidade existencial do proletariado urbano em formação, bem como o custo social da aceleração do processo de internalização do capitalismo realizado durante a referenciada conjuntura. Como assinala Marx, nos seus manuscritos econômicos e filosóficos:

"O trabalhador fica mais pobre à medida que produz mais riqueza e sua produção cresce em força e extensão. O trabalhador torna-se uma mercadoria ainda mais barata à medida que cria mais bens. A desvalorização do mundo humano aumenta na razão direta do aumento de valor do mundo das coisas. O trabalho não cria apenas bens; ele também produz a si mesmo e o trabalhador como uma mercadoria, e, deveras, na mesma proporção em que produz bens." (MARX, 1979, p.90).

A deterioração das condições de vida dos trabalhadores logo se fez perceber nas suas entidades de classe, principalmente naquelas como a União Operária, que necessitava movimentar somas consideráveis de recursos, para levar a cabo várias atividades que desempenhava junto aos trabalhadores associados.

⁵ Em 1918 a gripe espanhola causou grande morticínio na cidade do Rio Grande, na época a terceira cidade mais populosa do estado. A maioria das vítimas desta epidemia eram constituídas por trabalhadores urbanos, uma vez que suas condições de vida e trabalho os tornavam bastante debilitados e mais expostos a problemas de saúde.

Assim, a conjuntura que se abre com o primeiro conflito mundial e se estende até os últimos anos desta década atua de modo a reforçar o processo de esvaziamento da União Operária do Rio Grande, cuja causa foi, em grande parte, a já referida paralisação das atividades sindicais.

Durante o ano de 1917, um associado solicitou junto à diretoria da referida entidade um auxílio financeiro para a viúva de um antigo companheiro; Este fato, bastante comum na vida associativa de entidades operárias, não seria digno de nota, caso não fosse a menção ao número de associados desta associação obreira. De acordo com o referido operário existiam, neste momento, cerca de 200 associados na União Operária do Rio Grande (ATAS DIRETORIA SUO, nº 907, 18/05/1917).

A União Operária só voltou a recuperar o seu papel de agente promotor da luta sindical a partir de 1920, quando se faz notar, de forma mais nítida, a presença de grupos opositores na entidade. É interessante frisar que, a partir deste momento, o número de associados também voltou a crescer na referida Associação.

A presença anarquista na entidade liderando o grupo opositor às lideranças burocratizadas criou um clima de polêmica entre os militantes. Enquanto as lideranças conservadoras acusavam os anarquistas de atraírem a repressão para a União Operária, os libertários os acusavam de traidores do operariado, pois renegaram a luta sindical e transformaram a referida entidade num *clubê bailante, beneficente*, ou mesmo em uma *sociedade proprietária*⁶.

⁶ A crítica anarquista faz referência à existência de algumas casas e quartos no terreno da sede da União Operária, além de algumas casas, num terreno desta entidade, situado na área conhecida como "Cidade Nova". As referidas casas e quartos ao mesmo tempo que garantiam uma oportunidade de moradia a baixos preços para os trabalhadores, também serviam como fonte de receita para a entidade. Durante o ano de 1916, a militância tentou aumentar a sua receita através da reforma das construções, o que justificaria o posterior aumento dos aluguéis. Esta atitude causou muitas reclamações por parte dos trabalhadores, inclusive muitos inquilinos mudavam-se à noite para não terem de pagar o aluguel. A relação entre inquilinos e a entidade

A acusação de proprietária, levantada contra as antigas diretorias da entidade, baseava-se no fato de a Associação participar da especulação fundiária, através da cobrança do aluguel das casas e quartos de propriedade da União para trabalhadores.

Segundo o jornal *A Luta* de Pelotas, esta entidade passou a pautar suas ações pela lei do dinheiro, não hesitando em pôr na rua pobres viúvas que atrasavam o aluguel (Jornal *A Luta* apud LONER).

Além disso, os libertários também criticavam as lideranças conservadoras por criarem entraves aos trabalhadores mais *combativos* que pleiteavam se associarem à União Operária. Esta acusação era referente ao engavetamento, ou atraso, de propostas de filiação de trabalhadores de inclinação anarquista na União Operária. Diante deste tipo de situação, a diretoria alegava que se tratava de elementos perigosos à entidade, e realmente faziam o máximo possível para evitar ou atrasar a entrada destes trabalhadores na Associação.

As disputas entre anarquistas e outras correntes oposicionistas contra as lideranças conservadoras mantiveram-se durante os primeiros anos da década de 20.

Esta mudança nos rumos político-ideológicos da União Operária refletia, embora com certo atraso, a própria trajetória do movimento operário na cidade do Rio Grande e no estado do Rio Grande do Sul. No entanto, as pugnas entre correntes oposicionistas e lideranças conservadoras acabaram sem a constituição de uma nova hegemonia na entidade. Devido às lutas internas, a associação não pode cumprir um papel mais combativo na década de 1920, e acabou sendo transformada em entidade educacional em 1925, passando a representação da classe para a União Geral dos Trabalhadores desta cidade.

constituiu-se em uma questão amplamente debatida na vida social desta associação. Os principais fatos desta relação podem ser acompanhados através do exame das atas de reunião da União Operária.

A partir do que foi exposto, podemos afirmar que a atuação da classe operária nacional foi uma das principais forças propulsoras, responsáveis pelas transformações da sociedade brasileira deve ser. Os trabalhadores contribuíram para a evolução social brasileira tanto pela sua posição na estrutura produtiva, como também pelos movimentos sindicais, políticos e culturais.

Os trabalhadores ocupam papel fundamental não apenas na produção, mas também na luta por uma partilha mais eqüitativa da riqueza gerada pelo seu trabalho. Uma vez que os movimentos pela divisão dos cabedais expressam, combinam e confundem-se com uma luta pelo poder, podemos afirmar que a luta dos trabalhadores é acima de tudo uma luta pela liberdade do homem frente às forças de conservação da dominação.

Através do trabalho existe um esforço em promover uma maior liberdade frente às necessidades derivadas da natureza. Para além da ação do homem sobre a natureza, os trabalhadores organizados promovem movimentos políticos, sociais e culturais que expressam a luta pela liberdade contra aqueles que acumulam privilégios às custas deste esforço.

A compreensão do papel histórico do operariado passa pela constituição de uma consciência social adequada às questões propostas pela nova realidade que se apresentava para o Brasil, como também para a América Latina, no final do século passado e início do atual. A nova formação social brasileira emergia enquanto resultante da combinação entre o passado colonial e a modernidade capitalista, que começava a se instalar em várias regiões do Brasil.

O estudo da consciência social da nascente classe operária demanda uma análise da cultura, das formas de expressão peculiares a este segmento social, é com este intuito que

passaremos a focalizar o teatro operário realizado na antiga União Operária da cidade de Rio Grande.

Em consonância com a marcante presença operária nesta urbe, a União Operária de Rio Grande auferiu importância no meio social; sendo ainda, caracterizada por abrigar em seu interior uma diversidade de correntes e tendências, desde as mais progressistas, socialistas e anarquistas, até as tendências mais conservadoras e, por que não dizer, colaboracionistas. Em virtude da amplitude e da complexidade destas condições, entendemos que o exame da produção teatral relacionada a esta entidade de classe nos oferece uma considerável oportunidade para apreender aspectos significativos da cultura operária durante a Primeira Modernidade Nacional.

No capítulo seguinte, enfocaremos o movimento realizado pelos militantes que orbitavam em torno da União Operária no sentido de viabilizar o fazer teatral na referida entidade. Lançaremos luzes sobre aspectos concernentes à organização do grêmio dramático, bem como tentaremos dar conta dos recursos e dos constrangimentos materiais que marcaram a atividade teatral nesta instituição de classe.

II - Organização e produção

As considerações tecidas no presente capítulo procuram enquadrar o teatro na vida social da União Operária do Rio Grande, sua significação para os militantes e para os trabalhadores, seus aspectos constitutivos mais materiais, bem como o esforço realizado pela referida entidade a fim de levar as atividades teatrais a cabo.

Dentre as minorias organizadas que animavam a vida das entidades de classe dos trabalhadores, tanto anarquistas como socialistas, aspiravam à construção de uma sociedade mais justa e fraterna, apesar de divergirem em seus métodos de luta, optando ou pela via revolucionária ou pela via reformista. A educação das massas proletarizadas, encarada como um passo decisivo para a emancipação dos despossuídos, constituía outro ponto em comum entre anarquistas e socialistas.

Na busca destas propostas, estas minorias organizadas assumiram uma série de tarefas junto aos trabalhadores, estas empreitadas compreendiam desde a alfabetização e o ensino básico até a formação política dos obreiros. Esta "missão histórica" era encarada pelas militâncias como um passo decisivo para a construção de um Movimento Operário capaz de mudar a sociedade brasileira.

A auto-imagem destas minorias organizadas da classe operária assemelhava-se a de desbravadores que através de suas ações junto às entidades de classe, subtraíam os trabalhadores do estado de apatia e, deste modo, logrando uma maior participação das massas proletárias no meio social.

A amplitude do desafio que estas minorias organizadas assumiram junto às massas proletárias exigiu destes agentes o desempenho de uma multiplicidade de papéis, desde o

de assistente social, professor, animador cultural, escritor, administrador, jornalista e de líder político e sindical. Os militantes identificavam-se em seus escritos enquanto "cruzados", "bandeirantes" que penetravam nos "inexplorados sertões", ou na "negra floresta da classe proletária", almejando a construção de uma identidade cultural entre os trabalhadores. O grande desafio que se colocava para estes sujeitos era o de construir uma "obra de cultura - a cultura de uma nova consciência proletária" (JORNAL CULTURA PROLETÁRIA, Rio Grande, 26/05/1926).

O estabelecimento e a manutenção de atividades de significação da vida social constituía-se enquanto condição *sine qua non* para a própria existência da classe operária como sujeito histórico. Estas atividades incluíam a circulação de jornais operários, palestras, cursos, manutenção de escolas, encontros literários e o teatro, sendo que este último possuía um papel estratégico na produção cultural das referidas entidades.

Esta posição estratégica deve-se ao fato de que o teatro combinava fazer e educação em sua ação pedagógica, constituindo-se assim num duplo campo de hegemonia que incidia sobre os trabalhadores e suas famílias.

No estado sulino, conjuntamente aos primeiros momentos de organização da classe operária, surgem grupos de teatro articulados ao movimento desencadeado pelos trabalhadores organizados. Na cidade de Porto Alegre surgiu o *Grupo Dramático Operário*, no ano de 1897, e alguns anos depois, em 1909, foi fundado outro grupo de teatro operário, o *Grêmio Dramático Xavier da Costa*.

O envolvimento de trabalhadores com as atividades ligadas ao teatro não ficaram restritos à capital do estado. Em Rio Grande já existia, desde 1885, o *Recreio Operário*, entidade proletária negra que funcionou até o final da década de 1920. Também com o

mesmo corte étnico existiu a *União Recreativa Operária*, se bem que com uma existência breve.

Em 1902 surge, ligada a Associação União Operária de Rio Grande, o *Grêmio Lírico Dramático*, grupo teatral que possuiu grande longevidade, e sobre o qual existe maior documentação, fato que permitiu um estudo sobre a produção e a significação desta prática cultural.

Ainda sobre o teatro operário nesta cidade, temos informações sobre a existência de um grupo dramático formado por libertários, intitulado "*O Germinal*". No entanto, não foram encontradas fontes sobre este grupo, a não ser algumas referências através das próprias atas da União Operária.

Em Pelotas também foram fundados grupos de teatro ligados a trabalhadores negros, como o da *Sociedade Satélites do Progresso* e o *Grêmio Recreio Operário*, ou ainda grêmios teatrais identificados com trabalhadores imigrantes como o *Grêmio Filhos do Trabalho* e o *Fênix Dramática*.

O período florescente do teatro operário em Pelotas ocorreu durante a década de 1910, quando os anarquistas passam a participar de forma intensa dos grêmios dramáticos desta cidade. Neste momento surgiram vários grupos de teatro como o *Grêmio Dramático Amor à Arte*, que fez sua estréia em 1918, e o *Grêmio Dramático Harmonia e Progresso*, inaugurado em 1915. Através de uma iniciativa da Liga Operária desta cidade, surgia o *Grêmio Teatral Cultural Social*. Este grupo dramático era dotado de um teatro próprio, o 1º de Maio, construído na sede desta entidade.⁷

⁷ A listagem feita acima não esgota a totalidade dos grêmios dramáticos operários das cidades referidas, também existiram grupos teatrais formados por operários em outras cidades do estado, como por exemplo, em Bagé e Uruguaiana. Para os dados referentes a Pelotas, nos embasamos em Louer, 1999, p. 130 a 138.

Na cidade do Rio Grande, a atividade cênica encontrou acolhida desde muito cedo, o gosto pelo teatro disseminado no meio social local expressava-se no próprio número de grupos de teatro que surgiram nesta cidade, durante o período enfocado.

Segundo o levantamento do pesquisador *Bittencourt*, durante o século XIX foram fundados cerca de 32 sociedades e grêmios dramáticos nesta urbe. Nas primeiras décadas do século XX surgiram mais 20 grêmios dramáticos e, nos anos vinte e nos trinta, além dos antigos grêmios, foram fundados mais 17 novas sociedades e grêmios dramáticos neste município (BITTENCOURT, 1998, p. 126, 127, 128).

Neste momento, acompanhando os rumos do movimento operário gaúcho, a Associação União Operária desta cidade instituiu o seu *Grêmio Lyrico Dramático* que, sob direção do militante operário *Raphael Ferrer*, atuou pela primeira vez em 13 de abril de 1902, no Teatro Sete de Setembro, com a representação do drama "*José*", escrito pelo rio-grandino *Artur Rocha*. (Jornal Rio Grande apud BITTENCOURT).

No período que vai da fundação do Grêmio Dramático da União até o ano de 1920, ocorreram mais de 90 saraus dramáticos. Durante os primeiros 5 anos do teatro da União Operária, foram representados cerca de 40 saraus, constituindo uma média de quase 8 espetáculos por ano; porém, a partir desta data, o número de representações teatrais foi se reduzindo. Objetivando melhorar a receita dos espetáculos e reduzir os gastos com esta atividade, a média de representações teatrais cai pela metade no período que vai de 1908 a 1920.

O número de saraus dramáticos pode ser aumentado se considerarmos as representações não oficiais, principalmente as chamadas "*matinées*", comédias ligeiras que eram levadas à cena, geralmente, nos domingos à tarde, no palco salão da União Operária. As "*matinées*" passaram a compor a programação cultural desta associação a partir de

1916, sendo instituídas como forma de arrecadar verbas extras e proporcionar lazer ao público jovem e feminino; aliás este tipo de evento era bastante difundido na vida cultural desta cidade.

O teatro, mesmo apresentando um caráter esporádico frente a outras formas culturais mais frequentes e quiçá mais sistematizadas, apresentava um aspecto vantajoso frente às demais atividades culturais promovidas pelas minorias organizadas da classe. Esta vantagem consistia no fato de o teatro abarcar um público maior, em grande parte composto por pessoas sem alfabetização. Através do teatro, assim como das palestras, ou outras formas de transmissão oral e visual, que geralmente acompanhavam a representação dramática, as massas proletárias eram informadas ou mesmo conformadas dentro de uma determinada formação discursiva, a qual veiculava uma dada visão de mundo.

Segundo as pesquisadoras *Petersen e Lucas*, o teatro constituiu-se em:

" (...) instrumento de formação cultural e política da melhor qualidade, pois atingia a própria família do operário que frequentava as apresentações promovidas pelas sociedades, ainda que seu caráter mais esporádico não tenha permitido que ele ocupasse a mesma posição da imprensa ou do ensino" (PETERSEN e LUCAS, 1992, p.111).

Para a pesquisadora *Maria Amélia Gonçalves da Silva*, apesar do esforço das entidades de classe no sentido de fundar escolas, constituir bibliotecas e editar jornais e periódicos, o analfabetismo, o alto custo dos livros para os trabalhadores, a falta de traduções para o português das obras teóricas, assim como as extensas jornadas de trabalho a que estavam submetidos os operários, restringiam a disponibilidade de lazer e de leitura dos trabalhadores (*SILVA*, 1996, p.171).

Diante deste quadro, a referida pesquisadora defende a tese segundo a qual o teatro constituía a programação cultural mais acessível às massas trabalhadoras.

Neste ponto, são interessantes as considerações tecidas pela imprensa operária de Porto Alegre sobre o papel do fazer teatral:

"O teatro é um complemento da escola. Durante o período de escolaridade ele contribui para a educação geral e artística da criança; posteriormente na vida pós-escolar, ele prolonga a educação e a instrução das massas populares(...)

O teatro é a arte que mais influência direta tem nos povos e a que mais cai no íntimo das multidões que já atingiram um certo grau de civilização e que se aborrecem dos divertimentos de circo e de combate de touros (...)

A sua grande superioridade está em que é uma arte eminentemente social. O teatro efetiva-se diante de centenas de pessoas que comunicam entre si as idéias, os pensamentos, os sentimentos que vibram sobre a mesma sugestão, debaixo dos mesmos determinantes." (Jornal A Luta apud SILVA).

A partir dos enunciados expostos acima, percebemos como as minorias organizadas da classe operária compreendiam a condição eminentemente social da referida arte, capaz de congregar pessoas em torno das mesmas idéias, valores e sentimentos.

O uso da arte e da cultura a serviço da causa operária constitui uma proposta artístico-cultural bastante cara das tendências socialistas e anarquistas.

Segundo as concepções de arte e cultura em voga entre os socialistas, os produtores culturais eram classificados em duas categorias: ou o burguês decadente, representante de uma classe moribunda, ou o artista identificado ao ideário socialista e, portanto, sensível às lutas dos despossuídos, dos humilhados. De acordo com estas teses sobre o papel dos

produtores culturais na sociedade; o artista vinculado ao socialismo era frequentemente comparado a um soldado, apóstolo e ou vidente (MARIANI, 1986, p.84).

A concepção anarquista da produção artística e, em especial de teatro, também apresentava-se identificada às demandas sociais, para os libertários: *atuar no teatro era, assim, uma forma privilegiada de educação e formação de novos valores, que se refletiria na educação familiar infantil, elemento chave para a formação de homens livres* (LONER, 1999, p.138).

Como afirma Martin Esslin em seu estudo sobre o teatro, trata-se de um veículo capaz de permitir a experimentação e a reafirmação da identidade social, o que torna o teatro uma forma política, dado que é preeminentemente social, isto é, oferece a sua platéia uma experiência coletiva de alto nível espiritual. Além destas experiências de ordem mais ideal, o teatro também apresenta aos seus participantes aspectos de caráter mais prático, uma vez que afirma alguns códigos de conduta e empenha-se em combater outros valores e comportamentos. Neste sentido, *"todo drama, portanto é um acontecimento político; ele reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada"* (ESSLIN, 1978, p.23).

As minorias organizadas da classe operária perceberam claramente a possibilidade do uso político- pedagógico do teatro e trataram de instrumentalizar este fazer cultural à serviço da construção de uma identidade de classe, ou seja, em favor da construção de um estoque comum de crenças, conceitos, valores e sentimentos.

Em virtude desta escolha, o didatismo e a divulgação de idéias destinadas a simplificar os preceitos teóricos que animavam o movimento operário serão características dominantes do teatro nos quadros do movimento operário.

Por este motivo, o drama foi o gênero dramático escolhido pelos militantes que escreveram peças de teatro. Ao contrário da comédia que rebaixa os personagens envolvidos à condição de *infra-humanos*, permitindo assim o riso como decorrência de suas atitudes e idéias, o drama agia, e ainda age, lembramos o caso das telenovelas, de modo a configurar um caráter humano, ou mesmo meta-humano, aos personagens, uma vez que costuma elevá-los acima de circunstâncias adversas. Nestes casos, alçando seus efeitos a categorias de *Heróis*, num sentido próximo ao impingido pelo *romantismo*.

O teatro, utilizando-se do artifício do riso ou do apelo sentimental, veiculava valores, idéias e sentimentos engajados na construção de uma *subjetividade de classe*, ou dito de forma mais atual, veiculava significados sociais destinados a permitirem aos sujeitos históricos compreenderem e transformarem sua realidade social.

Através do teatro, os trabalhadores realizavam uma determinada leitura do mundo e de si mesmos. No caso da produção cênica levada a cabo pelas minorias organizadas da classe operária, esta leitura estava a serviço da construção da imagem do *nós*, operários, e dos *outros*, fossem estes burgueses ou fidalgos.



FIG 2 - Imagem do público frequentador dos espetáculos realizados na Associação União Operária de Rio Grande.

FONTE - Acervo Histórico Prof. "Hugo das Neves" / FURG.

Além do exame das representações sociais construídas a partir da posição social das figuras dramáticas, também enfocaremos as imagens relativas aos gêneros presentes no discurso dramático.

No estudo das personagens e das situações oferecidas no universo imaginário dos dramas, buscaremos esclarecer os aspectos em que o teatro operário era simplesmente reproduzidor dos valores e das idéias dominantes, bem como aqueles em que esta produção cultural alcançava um certo distanciamento crítico, momento indispensável para a construção da *contra-hegemonia*.

Antes de refletirmos a cerca da visão de mundo presente no discurso dramático relacionado à União Operária, pretendemos iluminar o fazer teatral em seus aspectos mais materiais. A fim de alcançar nosso propósito, examinaremos a importância que esta

atividade tinha para os trabalhadores, como estes se organizavam para levá-la adiante e as condições em que o teatro era desempenhado.

Tão logo a Associação União Operária instalou-se em sua sede própria, localizada na antiga rua Jatal, esquina com Zalony, processo que teve início em março de 1902, tendo sido concretizado simbolicamente no dia 1º Maio deste mesmo ano, foi instituído o Grêmio Lírico Dramático. (Jornal Rio Grande apud BITTENCOURT)

O Grêmio Dramático da União Operária contava inclusive com um palco-salão construído nas dependências da nova sede. Segundo depoimentos da época, o palco-salão oferecia boas condições para a atividade cênica. Além da atividade dramática, este espaço também era utilizado para o encaminhamento das aulas primárias, cursos, palestras, assembleias gerais da entidade e reuniões de categorias de trabalhadores que buscavam apoio logístico na referida entidade.

A utilização do palco-salão para práticas culturais, de lazer, educacionais, instrutivas, sindicais e políticas ilumina tanto a intensidade da vida associativa desenvolvida nesta entidade, como também a existência de uma extraordinária economia do espaço destinada a potencializar ao máximo o poder de ação da entidade.

Esta afirmação ganha em consistência quando refletimos sobre as condições de constrangimento que impunham limites às atividades culturais levadas a cabo pela União Operária. A falta de recursos não inviabilizou a vida cultural na referida instituição; entretanto, este quadro sugere o quanto era difícil para os trabalhadores, mesmo organizados, conquistarem a sua participação nos bens culturais produzidos socialmente, bens que Benjamin tão bem qualificou como "*despojos de guerra*", ou como o "*botim dos vencedores*" (BENJAMIN, (s.d), p.88).

A produção de uma peça de teatro na Associação União Operária de Rio Grande custava algo em torno de *duzentos a quatrocentos mil réis*. A montagem da peça “*A Tomada da Bastilha*”, em 1907, segundo as fontes, custou *trezentos e trinta mil réis* aos cofres da referida entidade obreira.

Levando-se em conta que esta peça foi considerada de alto custo, necessitando inclusive da aprovação da diretoria para que fosse levada a cabo, fica patente, desde já, a existência de uma situação de constrangimento financeiro que limitava o fazer teatral da referida entidade.

A principal causa do alto custo da representação da referida peça deveu-se à presença de três atrizes no palco, ou para usar a linguagem da época, a presença de três “*damas*”. Como o Grêmio Dramático da entidade não comportava mulheres associadas entre os amadores, era necessário efetivar a contratação de atrizes para contracenar nas representações dramáticas. Ao contrário dos amadores do grêmio, as atrizes recebiam em dinheiro pelas suas atuações, logo, quanto mais atrizes se fizessem indispensáveis à representação, maior era o custo da produção teatral.

Uma atriz custava aos cofres da União cerca de *setenta mil réis* em 1907. Adotando um procedimento bastante comum ao teatro da época⁸, os gastos com o figurino da personagem ficavam a cargo da atriz contratada.

Para se ter uma idéia do custo que envolvia a contratação de um “*dama*” em 1916 o dispêndio com este expediente significava algo em torno de *oitenta a cem mil réis*.

⁸“Quanto às roupas usadas em cena, se eram modernas, como acontecia na quase totalidade das peças, constituindo exceção as chamadas ‘de época’, cabia aos atores fornecê-las, de modo que estes igualmente iam formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico.” (Prado, 1998, p.17).

Este custo variava de acordo com o espetáculo, assim a participação em dramas e ou melodramas rendia à atriz contratada cerca de *vinte mil réis* a mais que a participação em uma comédia. Esta disposição pode ser explicada pela hierarquização dos gêneros dramáticos. O drama constituía a representação principal, pois exigia, segundo o fazer teatral dominante, um grande esforço do ator; enquanto as comédias, além de ocorrerem num espaço de tempo mais curto, ocupavam uma posição secundária no gosto do público da época.

O dispêndio decorrente da contratação de uma "*dama*" explica, ao menos em parte, o fato de que as representações teatrais com mais de uma atriz constituíam-se em uma prática que fugia da tendência geral do teatro produzido na União Operária. O mais comum era a presença de uma atriz, tanto nos dramas como nas comédias levadas a cabo no *palco-salto* da União Operária pelo seu grêmio dramático.

Atualmente, se indagarmos por que não havia mulheres no grêmio dramático da União Operária, a questão torna-se mais interessante e necessita de uma reflexão um pouco mais acurada, pois exige a realização de uma correlação entre o fazer teatral e as relações de gênero na vida associativa da União Operária e, até mesmo com o contexto mais geral da época.

Neste ponto, teremos que levar em conta que, embora existissem mulheres na União Operária, sua participação na vida da entidade era limitada a uma participação *passiva*, isto é, as trabalhadoras associadas limitavam-se em utilizar os serviços prestados por esta entidade.

Em nossas pesquisas tivemos a oportunidade de percorrer a quase totalidade das listas das *Diretorias e Conselhos Administrativos* , entre os anos 1902 e 1920, e em nenhuma destas instâncias de poder, mesmo em cargos de menor *status*, foi possível

localizar a participação feminina. O mesmo vale para o grêmio dramático. Também é notável o fato de que, durante as assembléias gerais da União Operária, não percebemos a fala de nenhuma trabalhadora associada.

Este *silêncio* da voz feminina na vida associativa da União Operária constitui indício da existência de valores e práticas *machistas* na vida desta Associação, o que não é nada estranho, tendo-se em conta o reconhecido conservadorismo do operariado brasileiro.

A exclusão da participação feminina de uma série de práticas culturais e políticas, nos permite inferir que a dinâmica impingida pela militância na vida associativa da União Operária atuava de modo a direcionar o tempo das mulheres operárias para a sua permanência no lar, reduzindo a atividade associativa das mulheres às festividades, aos espetáculos dramáticos e às quermesses oferecidas pela entidade.

A manutenção de práticas machistas na União Operária também pode ser percebida concretamente na diferença entre os salários dos professores da escola primária desta entidade. O fato de que o salário da professora da "*aula do sexo feminino*" tenha sido por muito tempo inferior, ao auferido professor da "*aula do sexo masculino*", revela a reprodução de uma prática de desqualificação do trabalho feminino, que perpassou até mesmo uma entidade obreira e "*socialista*" ao menos durante os primeiros anos e em algumas gestões.

Para além da constatação de que o trabalho feminino era desvalorizado frente ao trabalho masculino pelos próprios trabalhadores que atuavam no movimento operário, percebemos que a formação educacional oferecida às mulheres processava-se de modo a reforçar a segregação de papéis sociais. Tratava-se, portanto, de uma contradição, dado que reproduzia o próprio *status quo* a que os operários se insurgiam.

Em nossas investigações observamos que, em determinados momentos, a prática pedagógica levada a cabo na escola mantida pela União Operária posicionou-se de forma a transcender as premissas educacionais da época.

Esta superação pode ser apreendida no esforço da entidade em iniciar os meninos e jovens, que constantemente eram subtraídos da sala de aula e da infância para o mundo do trabalho, nas teorias socialistas que circulavam no movimento operário.⁹

Apesar de o mesmo processo de subtração da infância pelo mundo do trabalho ser verdadeiro para as crianças e os adolescentes do gênero feminino, a militância da União Operária não oferecia às alunas a referida iniciação às teorias socialistas.

Esta *participação passiva* das mulheres no movimento operário era uma característica que não se esgotava apenas nas práticas político-associativas da União Operária de Rio Grande. As evidências apontadas até aqui nos permitem afirmar que segmentos expressivos das minorias organizadas da classe operária, e dentre estes muitos militantes que se diziam socialistas, não abriam mão da posição de proeminência dentro de suas casas, perante suas filhas e esposas.

A prescrição dos *lugares* da mulher na topografia social, discussão essa que teremos oportunidade de aprofundar no decorrer desta pesquisa através da análise da literatura cênica produzida pelos próprios militantes, constitui outro forte indício desta realidade.

Voltando à participação da *mulher* no *fazer teatral*, poderíamos objetar que a existência de amadoras dispostas a participarem dos ensaios e das representações teatrais constitui uma evidência da integração da mulher na atividade cênica desenvolvida. Esta

⁹ O ensino de teorias socialistas foi instituído na União Operária durante a gestão de Antonio Guodes Coutinho, em 1910. A proposta de efetivar aulas de conhecimentos sociológicos e de teorias socialistas e a montagem de uma estante de obras de teoria social constituíram alguns dos poucos projetos da plataforma administrativa de Coutinho que foram aprovados e implementados.

afirmativa, embora não totalmente falsa, esbarra no fato de que as atrizes contratadas não eram membros da entidade, e nem trabalhadoras que, através do teatro, realizassem *um exercício de conhecimento e portanto de liberdade*, isto no caso em que as peças que formavam o repertório cênico da União Operária permitissem uma compreensão existencial da realidade feminina. Este caminho estava fechado para a totalidade das mulheres operárias da União, que tinham que se contentar com as cadeiras do salão, devidamente vigiadas nas noites de espetáculos pela *comissão de ordem e respeito* da qual participavam membros da diretoria e do próprio grêmio dramático.

Grande parte das minorias organizadas da classe operária participava das visões idealizadas para o universo feminino que estavam em voga neste período. Eram bem mais frequentes os temas femininos que orbitavam em torno da mulher enquanto mãe, filha e esposa, em detrimento da mulher trabalhadora e companheira de luta.

Além do peso dos valores dominantes, herdados da cultura tradicional e reforçados pela moralidade burguesa, havia também a inserção da mulher trabalhadora no mercado de trabalho, introdução esta que determinou uma baixa geral nos salários. Esta situação contribuía para reforçar os pré-conceitos machistas presentes entre o operariado e suas militâncias.

Os operários, ao se posicionarem contra o emprego de mulheres e crianças nas fábricas, estavam defendendo a sua posição de chefe de família, a manutenção de seus salários em níveis mais altos e, mesmo, a integridade física e psicológica de seus dependentes, o que não incluía apenas seus filhos, mas também suas esposas, uma vez que estas constituíam, aos olhos de amplos segmentos sociais da época, seres frágeis e incapazes de agirem por si próprio e, portanto, colocadas numa posição, em parte, semelhante à da criança.

Este afastamento da participação feminina nas atividades associativas foi trazida à luz neste mesmo período, e em referência a esta mesma entidade operária pela ativista libertária *Agostina Guizzardi*.

Agostina desempenhou várias atividades junto ao meio operário, dentre estas destacam-se os debates teóricos, a atividade de ensino, bem como a elaboração de artigos e de dramas vinculados ao ideário anarquista e à condição da mulher. Esta militante, respeitada por sua capacidade intelectual, percebeu claramente os limites que constrangiam a participação da mulher no contexto social da época. Nas palavras desta:

"Sabemos perfeitamente que falamos no deserto, mas mesmo assim gritaremos cada vez mais, na esperança que no meio da aridez da inconsciência, ligada à mais imperdoável apatia, existem ainda alguns oásis, verdejantes de dignidade no pleno sentido da palavra. Às vezes, tanto se grita, até que alguém se acorda" (JORNAL O PROLETARIADO, Rio Grande, 28/01/1906).

Outro aspecto integrador do fazer cênico refere-se à participação de músicos no espetáculo teatral. A União possuía uma banda de música que, enquanto se manteve, poupou consideráveis somas de dinheiro à entidade, no entanto, por volta de 1910, talvez antes, a Associação passou a alugar o serviço de bandas de música para tocar nos seus *saraus dramáticos*.

Não foi possível até o momento estabelecer as causas do fechamento da *Banda de Música da União Operária*, se a falta de músicos associados, ou no caso destes existirem, a não possibilidade de sistematizar esta prática cultural. Talvez a priorização de outras atividades que não a música pudessem explicar o abandono desta prática cultural por parte dos trabalhadores.

Sobre este aspecto do fazer teatral da União Operária, o exame dos documentos aponta para a constatação de que alguns instrumentos da banda de música foram vendidos em 1909 (ATAS DIRETORIA SUO, nº 668, 02/01/1909) e os restantes possivelmente em 1912 para a União Operária de Bagé. Isto torna claro o desmantelamento da referida banda de música (ATAS DIRETORIA SUO, nº 875, 09/12/1915).

Além das causas mencionadas, a necessidade de fazer caixa para saldar os compromissos da União colaborou para o encerramento da banda de música desta entidade.

A presença da música nos eventos promovidos na sede da União Operária, tanto durante as representações dramáticas, como nas aberturas e encerramentos de palestras e solenidades, que contavam inclusive com a entoação de hinos operários, fez com que a militância contratasse músicos locais, daí a existência de um *contrato verbal* com a *Banda Italiana do Mestre Rossini*.

Este contrato "*verbal*" foi mantido até dezembro de 1909 quando, por ocasião de um "*espetáculo de Gala*" do grêmio dramático da União Operária, a Banda Italiana não pode comparecer, descumprindo assim o referido acerto.

Deste momento em diante a militância da União passou a contratar a banda musical que oferecesse os preços mais convenientes. O valor pago pelos serviços de uma banda de música variava de acordo com a duração do evento e do número de músicos envolvidos. Assim, a União Operária poderia despende desde *vinte cinco mil réis*, neste caso era oferecido cerca de "*sete músicos de 1º classe*" que tocavam somente "*durante a representação*", até *cinquenta mil réis*, no caso de uma banda completa, à disposição de toda uma cadeia de eventos que constituíssem a programação de uma festa, solenidade ou sarau dramático (ATAS DIRETORIA SUO, nº 256, 24/04/1915).

Além dos amadores, das damas e da música, a iluminação também constituía um elemento necessário ao fazer teatral. Durante o período enfocado, a possibilidade de receber iluminação era privilégio das áreas centrais da cidade, no que toca à produção cênica, a iluminação, além de ser um aspecto necessário ao espetáculo, representava outro fator de encarecimento à atividade teatral.

Aliás, a iluminação constituía um problema sério para a totalidade das atividades educacionais, de lazer e mesmo políticas realizadas pela militância da referida entidade.

No que diz respeito ao efeito da iluminação no espetáculo dramático realizado neste período e nas condições características desta cidade, tal recurso:

"(...) permitiu a variação da intensidade da luz na sala dos Espectadores e uma maior luminosidade sobre a cena. Desta feita, a sala 'desapareceu' na escuridão durante o desenvolvimento de toda a ação cênica. O público deixou assim de atuar participativamente no espetáculo em tempos anteriores. A atenção da assistência direccionou-se totalmente, para o palco. Estabeleceu-se uma relação mágica entre a cena e o público, que mergulhou no universo artístico criado pela música, iluminação, atores e autores."
(BITTENCOURT, 1998, p.156).

É interessante registrar a sedução que a iluminação a gás, através "*de encanamento de acetylene*", das letras iniciais da entidade, na fachada da União Operária, causou entre os militantes e trabalhadores. Expressões como "*magnífica impressão*", "*efeito deslumbrante*" e "*béllissimo efeito*" ilustram a euforia vivenciada pelos trabalhadores ao conquistarem este ícone da tão propalada modernidade.

A iluminação traduzia-se nesta época como um emblema da modernidade, era uma prova concreta do avanço da ciência, da técnica e do homem. Esta visão de progresso

perpassava vários segmentos da sociedade brasileira, o país acabava de sair de um regime escravista e via nas mudanças pelas quais passava o seu ingresso nos trilhos do mundo moderno.

Esta percepção não se esgota apenas em alguns grupos dominantes, como a burguesia, ou a elite positivista que empolgou o poder durante toda a República Velha no Rio Grande do Sul, mas também atingia segmentos expressivos das minorias organizadas da classe operária.

Os socialistas, em suas diferentes tendências, devido à própria postura otimista assumida diante do mundo, nutriam uma confiança expressiva no poder do progresso, quer do ponto de vista da técnica, quer do ponto de vista do avanço da legislação social. Hoje sabemos que esta confiança muitas vezes contribuiu para esfumaçar o caminho da dominação de classe e neste sentido, tanto o Estado como a técnica não se revetaram aliados à altura das aspirações de muitos setores politizados das camadas populares.

As minorias organizadas que gravitavam em torno da União tentaram instaurar a eletrificação da Sociedade no início de 1910 e, para isso, foi nomeada uma comissão de trabalhadores que trataria do assunto conjuntamente com a diretoria da Cia. Elétrica local.

No entanto, o alto custo deste serviço, pois a empresa estipulou uma quantia de setecentos e cinquenta mil réis, ainda que financiados em prestações de cem mil réis, inviabilizou a tão sonhada eletrificação da União Operária, que a esta altura já se deparava com problemas financeiros que se agravariam nos anos seguintes.

A iluminação de um espetáculo poderia custar de quinze a vinte mil réis; o valor variava de acordo com o tempo exigido na encenação de uma peça. A representação teatral sempre se fazia acompanhar de outros eventos culturais assim, quanto mais complexa a "festa operária", maiores os gastos com a iluminação.

Durante os primeiros anos de existência do grêmio dramático, havia na União uma certa variedade de cenários, muitos destes eram novos e produziam um sentimento de satisfação entre os militantes. Embora tenhamos auferido poucos dados sobre a natureza destes cenários, percebemos em nossas pesquisas que, durante algum tempo, aproximadamente entre os anos 1902 e 1910, outros grupos de teatro formados por trabalhadores solicitaram à União Operária de Rio Grande alguns cenários e peças do seu guarda-roupa emprestados. Nesta situação estavam inclusive grêmios dramáticos de outras cidades do estado, como o *Grêmio Dramático da União Operária de Bagé* e o Grêmio Dramático do *Club Catxeral* deste mesmo município.

Na cidade do Rio Grande, pelo próprio fato de o teatro ter encontrado acolhida desde muito cedo, havia uma certa facilidade em produzir e adquirir cenários. Em virtude desta facilidade, era mais comum a solicitação do palco-salão da União Operária em detrimento dos pedidos de empréstimos de material cenográfico. Durante muito tempo, até o ano de 1916, era comum o empréstimo do palco-salão da União Operária a outras sociedades e grêmios teatrais. Em troca do empréstimo, os militantes costumavam exigir apenas um agradecimento público à Associação, geralmente realizado através da imprensa local. Entretanto, a partir deste ano, devido à escassez de recursos, a União Operária cancelou os empréstimos e passou a alugar o palco-salão aos grupos de teatro e aos demais promotores de eventos culturais locais.

O reaproveitamento dos cenários utilizados nas peças de teatro para a produção de outras cenografias constituiu uma característica bastante comum ao fazer teatral da época e, de acordo com as fontes consultadas, a produção teatral da União Operária acompanhou esta tendência geral, segundo a qual:

“Os cenários, a não ser quando se tratava de uma peça julgada de muito boa qualidade ou muito promissora em termos de bilheteria, confeccionava-se a partir de elementos pertencentes ao acervo da companhia, resquícios de encenações anteriores.”
(PRADO, 1988, p.17).

Nesta situação enquadra-se o já referido alto custo da peça *“A tomada da Bastilha”*. Este montante deveu-se também em parte pela necessidade de produzir novos cenários e adquirir figurinos, com certeza as chamadas roupas de época.

A constante referência à aquisição de materiais como o papel comprado a quilo, a cola, dobradiças e tintas nos permite perceber que o tipo de cenários dominante da referida entidade estava circunscrito no chamado *“modelo teatral do século XIX”*¹⁰, caracterizado pelos cenários confeccionados a partir de materiais como pano, papel e papelão.

Ao mesmo tempo em que os problemas relacionados com as dificuldades financeiras da União Operária assumem uma posição proeminente, nas discussões da militância, vão sendo restringidos os gastos com a compra de cenários, o que reforçou a tendência já mencionada do reaproveitamento e do concerto de cenários já exibidos.

Os cenários montados com a utilização dos referidos recursos eram combinados com alguns móveis na formação dos quadros para a representação dramática. Há referências à compra de móveis usados para a montagem de cenários, este foi, por exemplo, o caso da aquisição de uma escrivaninha, em maio de 1916, sendo que esta já se encontrava, por empréstimo, no palco da União (ATAS DIRETORIA SUO, nº 259, 08/05/1917).

¹⁰ Expressão utilizada por Décio de Almeida Prado ao discutir o fazer teatral brasileiro até a década de 30 (PRADO, 1988, p.17).

Segundo *Bertullo de Bocchi*, na época diretor do Grêmio, a referida escrivaniinha constituía um móvel muito utilizado na montagem dos cenários. Em relação a este objeto, acreditamos que se tratava da indefectível sala de estar, freqüentemente utilizada nas peças de teatro da época.

A partir de 1919, a União Operária investe na renovação de seus cenários. A construção destes fica por conta do cenógrafo *Bastos Guerra*, a esta altura já consagrado no meio artístico e cultural local por sua atuação no teatro e pelo sucesso do seu grupo dramático "*O Guarany*".

Segundo *Eric Bentley*, em seu estudo sobre "*O Teatro Engajado*", o que confere a qualidade ao ator teatral é, antes de tudo, a sua prática conjugada à experiência. Assim, a convivência e o trabalho de artistas em um mesmo grupo de teatro durante um período expressivo de tempo desenvolve condições favoráveis para o surgimento de um padrão de representação que, fora destas condições, não seria alcançado. Nas palavras deste: "*um metier*" (...) *um padrão de artesanato que um ator só pode alcançar ingressando num grupo e adquirindo experiência prática*" (BENTLEY, 1967, p. 23).

Apesar de seus altos e baixos, existiu uma longa permanência do teatro na vida associativa da União Operária. Neste sentido, existem referências a representações dramáticas nesta entidade até, pelo menos, 1950. Nesta trajetória, a permanência de amadores trabalhando conjuntamente durante longos períodos de tempo logrou a manutenção de um padrão de representação reconhecido pelo público local.

Este aspecto é facilmente percebido ao atentarmos para a continuidade de nomes como: Damaso Nobre, Raphael Ferrer, Gervásio Dias, Bertullo De Bocchi. Nas fontes existentes sobre o teatro na União Operária, estes militantes, dentre outros, acompanharam por vários anos, mesmo décadas, as atividades cênicas na referida entidade.

Nestas ocasiões foram representados o drama "*A tomada da Bastilha*" e a comédia "*O vigário de Muntelli*". Segundo as atas da União, foram muito elogiados pelo público e pelos organizadores do evento (ATAS DIRETORIA SUO, nº 625, 10/12/1907).

A partir de 1908, a União Operária passou a se ressentir com a carência de recursos, tendo dificuldades em levantar verbas para manter a entidade funcionando e, inclusive, acumulando prejuízos decorrentes de várias representações teatrais.

Tal situação levou a militância a reduzir o número de espetáculos dramáticos, realizados anualmente na entidade. Dos oito espetáculos que eram realizados em média ao longo de um ano, foi feita uma redução para cerca de quatro representações por ano.

Estes espetáculos dramáticos ocorriam em datas significativas para a classe operária e para a referida entidade, como o 1º de Maio e o aniversário de fundação da Associação. Nestes momentos, geralmente, eram representados dramas cujos personagens e temas estavam identificados com a construção de uma identidade de classe, segundo as concepções socialistas, ou em menor quantidade, segundo o ideário libertário.

Os atores eram membros da Associação, alguns possuíam posição de destaque, não apenas na entidade, mas no movimento operário local e regional. Dentre vários nomes, citamos uma vez mais o militante operário Raphael Ferrer, que juntamente com Pedro Mutti foi um dos principais articuladores do Grêmio Dramático da União, em 1902. Ferrer também atuou como diretor, ensaiador¹¹ e amador do grêmio teatral da referida associação. Ele foi presidente da União Operária em 1906 e, além deste, desempenhou vários outros cargos na diretoria e no conselho administrativo.

¹¹ Sobre a função do ensaiador, são interessantes as considerações tecidas por Prado: "A orientação geral do espetáculo cabia ao ensaiador, figura quase invisível para o público e para a crítica, mas que exercia funções importantes dentro da economia interna da companhia. Competia-lhe, em particular, traçar a mecânica cênica, dispoendo dos móveis e acessórios necessários a ação e fazendo os atores circularem por entre eles de modo a

Damaso Nobre foi outro amador do grêmio dramático da União Operária, que, além de ocupar por várias vezes o cargo de diretor de Grêmio, também desempenhou funções na diretoria e no conselho administrativo.

Ainda destacamos o nome de Gervasio Dias, que inclusive gozou de prestígio como amador em âmbito local. Este militante também exerceu cargos de direção na referida entidade obreira, trata-se de uma liderança bastante integrada ao grupo conservador que dirigiu a entidade na maior parte da década de 1920. A partir da década de 1930, foi um dos principais articuladores do Jornal da União Operária, "*A Evolução*", veículo que, neste momento, defendia a "*política Trabalhista*" como melhor encaminhamento das demandas sociais dos trabalhadores (A EVOLUÇÃO, Rio Grande, 01/05/34).

Outro nome de destaque foi o do militante socialista Antonio Guedes Coutinho, presidente da União operária em 1910, escolhido várias vezes para membro do conselho administrativo. Este militante também não deixou de desempenhar, em alguns momentos, a função de amador no grupo teatral da União Operária. Coutinho também deve ser destacado como escritor de peças de teatro vinculadas à "*questão operária*".

Para encerrar esta breve listagem, citamos o militante socialista Eduardo Francisco dos Santos, que foi professor e fiscal das aulas da escola primária da Associação, bem como foi membro do conselho administrativo na União Operária. Conjuntamente a estas atividades, este militante escreveu várias obras cênicas destinadas ao grupo de teatro da entidade.

A sobrevivência de algumas destas obras constitui um material central para o presente estudo, pois, a partir da análise da literatura cênica produzida por esta parcela

extrair de tal movimentação o máximo rendimento cênico ou dramático. Papel bem marcado, dizia-se, meio caminho andado." (Prado, 1988, p.16).

organizada da classe operária, entenderemos a visão de mundo destes atores sociais, assunto este, a ser desenvolvido em capítulo posterior.

Além da realização artística e humana¹² que o teatro pode proporcionar aos seus praticantes, os amadores da União recebiam alguns comissionamentos da entidade, no caso a dispensa do pagamento de mensalidades, mantendo o direito à voz e voto nas assembléias da entidade, e do pagamento dos alugueis dos quartos da União Operária.

Dadas as difíceis condições de moradia da época, a possibilidade de habitar com um mínimo de condições dignas, numa área próximo ao centro da cidade, sem despendar parte considerável de seu salário,¹³ e ter acesso a todo um espaço associativo e cultural, funcionava como uma forte atrativo para os trabalhadores se iniciarem nas atividades cênicas.

A renda auferida com os espetáculos teatrais era direcionada para alguns "ramos" da União operária, seja a Caixa de Socorros ou a Biblioteca da Associação. Poderia ainda ser oferecida em benefício de algum sócio ou família de algum associado em condições precárias, geralmente em casos de doença ou viuvez. A renda de muitos espetáculos foi doada em prol de categorias de trabalhadores em greve, ou para casos de tragédias coletivas, fossem elas nacionais ou internacionais, como "*os flagelados das secas do Nordeste*" e o "*Terremoto de Portugal*", ou ainda em benefício de entidades assistenciais locais, como o "*Asylo dos Pobres*", de Rio Grande.

¹² A designação humana faz referência à possibilidade de auto-conhecimento que o teatro oferece aos seus participantes mediante à experimentação de sua identidade tanto no plano individual como no coletivo.

¹³ O aluguel de um quarto na União operária custava algo em torno de 30 mil réis, contra os talvez 50 mil réis pagos nos cortiços.

Como não existia qualquer forma de amparo social público aos trabalhadores em caso de doença, invalidez ou morte, era comum que famílias inteiras acabassem numa condição de penúria.

Diante deste quadro, percebemos o significado das inúmeras representações beneficentes realizadas pelo grupo de teatro da União Operária em favor de trabalhadores associados. Este benefício amparava tanto os trabalhadores em estado de doença, como também suas famílias no caso da morte dos obreiros.

Enquanto uma peça de teatro destinada à entidade gerava uma renda de *trezentos a quatrocentos mil réis*, como foi o caso da já mencionada "*A Tomada da Bastilha*", que rendeu *trezentos e cinquenta mil réis*, a representação em benefício da *viúva de Francisco Figueroa*, na noite de 11 de Agosto de 1907, rendeu *441 mil réis*. Acreditamos que somente uma peça beneficente poderia garantir uma renda que ultrapassasse a quantia de *quinhentos mil réis*, um verdadeiro sucesso de bilheteria.

Este foi o caso do drama "*A lei do coração*" que, acompanhado pela comédia "*Os maçons e o Bispo*", movimentou um excelente público e rendeu *seiscentos e vinte e oito mil réis*, quantia que foi oferecida à *viúva do militante Raphael Ferrer*. Neste caso, é importante salientar que este número não seria atingido se as duas atrizes contratadas não abrissem mão de seu cachê, fato que demonstra o envolvimento que este tipo de evento despertava entre as pessoas, grupos e classes mais sujeitos à espoliação de classe.

Nesta época, um operário recebia correspondia cerca de cento e cinquenta mil réis; desta forma, uma peça beneficente poderia garantir de três a seis meses de sobrevivência aos beneficiados deste expediente solidário.

Com a agudização da crise financeira na União Operária, durante a conjuntura inaugurada com o primeiro conflito mundial, uma das primeiras medidas tomadas pela

militância diz respeito à suspensão das peças beneficentes que não fossem destinadas aos trabalhadores ou famílias de trabalhadores associados à União Operária. Também foi decidido pôr fim aos empréstimos gratuitos do palco-salão para entidades e produtores culturais. A anulação destas medidas só poderia ser realizada pela assembléia geral e, neste sentido, ocorreram ainda alguns empréstimos do palco-salão da União para determinadas categorias em greve, nestes casos devidamente respeitados os procedimentos expostos acima (ATAS DIRETORIA SUO, nº 199, 28/10/1916).

Dramaturgos, atores, atrizes, ensaiadores, diretores e demais agentes ligados à representação dramática constituem apenas metade do fazer teatral, a outra metade é formada pela chamada platéia, o público atingido pelo veículo dramático. Este, por sua vez, é capaz de estipular condições para o sucesso ou não, de uma peça, dado o fato que pode aceitá-la, ou não, e quando uma peça de teatro não é representada é reduzida à condição de literatura (ESSLIN, 1978, p. 26).

Possuindo um público pagante formado por populares, trabalhadores e suas famílias, o teatro da União Operária constituía-se em uma empresa capaz de gerar um lucro muito limitado. A leitura das Atas nos permite identificar nos quadros da militância uma certa insatisfação com os poucos valores auferidos com o teatro. Várias vezes foi cogitada a proposta de aumentar a capacidade de gerar renda do teatro, via aumento do preço das cadeiras e dos camarotes, no entanto, esta medida não contava com o apoio da maioria e, quando passava pela diretoria, esbarrava na resolução contrária da assembléia geral dos trabalhadores associados da União Operária.

Se compararmos os um mil réis pagos por uma entrada do teatro da União Operária, com os quatro mil réis pagos pela burguesia local, já na segunda metade do século XIX, por uma cadeira no teatro *Sete de Setembro* ou no *Polyteama*, ambos em Rio Grande, por

ocasião da visita de grupos teatrais famosos, nacionais ou internacionais, perceberemos não apenas as distâncias sociais, expressadas no acesso a diferenciadas casas de espetáculo, mas também o papel de democratização da cultura levado a cabo pela referida entidade de classe.

Em 1919, dando seqüência às comemorações do 1º de Maio realizadas na União, foi levado à cena, o 88º "sarau dramático", com o drama em quatro atos "*Gaspar o serralheiro*". Esta peça foi muito difundida no teatro operário, não apenas no Rio Grande do Sul, mas também em outros estados brasileiros. Segundo um militante da União Operária diante de uma assembléia extraordinária, destinada a discutir as comemorações do 1º de Maio do ano de 1919, tratava-se "*do emocionante drama da vida proletária*" (ATAS ASSEMBLÉIA GERAL SUO, nº 312, 12/04/1919).

Havia nos estatutos da União Operária um dispositivo que garantia a cobrança de uma determinada quantia dos associados destinada às comemorações do 1º de Maio, valendo-se deste dispositivo legal foram:

"attendidas as propóstas de alguns camaradas que acham que as entradas do sarau fosse elevada a 2 mil réis a cadeira, devido termos uma despeza grande com a estalação de esgotos, e assim o acrescimo de 1 mil réis não causara embaraço a todo aquelle que tenha boa vontade e amor a nossa associação" (ATAS ASSEMBLÉIA GERAL SUO, nº 312, 12/04/1919).

Em vista desta proposta estar apoiada nos estatutos da entidade, não restou outra alternativa aos trabalhadores associados a não ser aceitar o referido acrescimo, que dobrava o preço das cadeiras do palco-salão. A surpresa ficou por conta de um associado, *Carlos Ennes Costa*, que reclamou contribuir com a quantia de 100 mil réis para pagar as entradas

de pessoas que não poderiam arcar com os custos dos ingressos. Tal fato revela claramente os constrangimentos salariais a que estavam submetidos os trabalhadores neste período. (ATAS ASSEMBLÉIA GERAL SUO, nº 312, 12/04/1919).

Com o aumento dos níveis de desemprego, acompanhado pela diminuição dos salários, ficou mais difícil para os trabalhadores resolverem questões relacionadas ao seu cotidiano, como a moradia, a alimentação e os problemas de saúde. Diante deste quadro é fácil constatar que o mercado não cobriria às necessidades de lazer e de cultura das camadas populares.

A sociedade urbano-industrial criou o lazer enquanto atividade específica, dotada de uma esfera própria de atuação; no entanto, contraditoriamente, esta atividade permaneceu, assim como a cultura, fora do alcance, ou então foram alcançadas de forma bastante limitada pelos agentes que, através do seu trabalho, construíram este novo mundo.

Além daqueles que pretendiam aumentar o valor dos ingressos, havia outros, como o militante anarquista *João N. Chagas*, que criticava duramente os privilégios cedidos pela União aos amadores do grêmio. Para Chagas, o grêmio dramático constituía-se num "*parasita*" da associação, uma vez que os amadores recebiam vários privilégios, dentre estes a dispensa do pagamento das mensalidades.

A leitura deste militante destoava da percepção da maioria dos militantes da União Operária, muitos deles, mesmo considerando que os ganhos monetários auferidos com o teatro eram pequenos, ocorrendo até mesmo em alguns casos prejuízo, reconheciam o "*resultado inapreciável*" da atividade cênica. Certamente a palavra inapreciável refere-se ao aspecto benéfico de alguns espetáculos, aos momentos de lazer e à difusão de significados considerados importantes pela militância, através do teatro.

Durante este período, o teatro da União Operária não favoreceu a difusão de valores libertários, muito pelo contrário, dentre as peças de "*propaganda operária*"¹⁴, foram os dramas de inspiração reformista que dominaram o palco da entidade. Além disso, a existência de uma estrita correspondência entre as diretorias conservadoras e alguns membros do Grêmio Dramático explica em grande parte a aversão deste militante de inspiração anarquista pelo grêmio teatral.

Apesar da predominância do público operário, ocorria em determinadas ocasiões a presença de representantes do poder de estado em âmbito local, esta realidade nos leva a tentar identificar, neste tipo de acontecimento, indícios de uma prática política pautada pela aproximação entre as autoridades públicas e as lideranças que dirigiam a União Operária.

Um exemplo deste tipo de relação de poder pode ser oferecido, mais uma vez pela análise, quando da apresentação da peça "*A Tomada da Bastilha*". Nesta ocasião, o teatro da União operária contou com a visita do intendente municipal Octaviano Juvenal Miller, acompanhado de uma comitiva formada por membros locais do Partido Republicano, totalizando 25 pessoas. Além dos sessenta e cinco mil réis que a comitiva do intendente deixou nos cofres da entidade, a militância da União Operária contabilizava as suas boas relações com o poder local.

Consideramos revelador também o fato da Intendência manter uma colaboração mensal, a título de subsídio, no valor de cem mil réis, para as "*aulas femininas*" da escola da União Operária.

Os recursos auferidos com a intendência correspondiam à maior parte dos cento e quarenta mil réis mensais pagos à professora até 1914, período que antecedeu a redução

¹⁴ Expressão utilizada pelos próprios militantes ao tratarem das peças de teatro identificadas com a Questão Operária.

dos salários pagos pela União (ATAS DIRETORIA SUO, nº 833, 09/08/1914). Após os cortes salariais que incidiram sobre os vencimentos dos funcionários da entidade, o montante referente ao salário da professora diminuiu para cem mil réis, ou seja, durante a agudização da crise financeira da União Operária, período que vai da Primeira Guerra Mundial até 1920, os vencimentos da professora da aula de "*sexo feminino*" ficaram por conta dos subsídios auferidos junto ao poder público.

Esta colaboração ganha maior importância quando levamos em conta que a União Operária possuía no máximo quatro funcionários, dois professores, um fiscal das aulas e um contínuo, sendo os professores quem percebiam melhores salários.

Durante a maior parte do período enfocado, as lideranças da União Operária procuraram manter boas relações com a intendência. Em vários movimentos de reivindicação de direitos por parte dos trabalhadores, tais como a defesa da jornada de 8 horas, a luta contra a carestia de vida, e mesmo durante movimentos de greve, a minoria organizada que gravitava em torno da União Operária procurou apoio junto ao poder público, mesmo que, muitas vezes, este não tenha atendido satisfatoriamente às demandas operárias.

A União Operária, sob hegemonia dos socialistas e, principalmente, durante as gestões conservadoras, procurou manter um canal de diálogo com o poder de estado, e assim tirar algum proveito desta situação.¹⁵ Ao Estado, orientado pelo fazer político impingido pelo PRR, interessava alargar sua base de apoio através da cooptação de outros grupos e classes sociais assim, a participação de representantes do poder de estado em ambientes operários e a eventual satisfação de algumas demandas deste segmento social

representavam uma estratégia de convencimento levada a cabo pelo Estado Positivista que, acossado pela oposição liberal, necessitava estender sua base de apoio para além da zona da campanha.

A intermediação de demandas operárias, a presença de representantes do poder público em atividades promovidas pela União Operária e o auxílio financeiro prestado pela intendência às aulas femininas desta entidade constituem mostras significativas de um certo *status* institucional e de recursos que gozava a referida entidade.

Embora esta situação tenha sido explorada pelas militâncias da União Operária, em benefício da manutenção de suas atividades, o reconhecimento institucional acarretou em uma série de custos políticos à entidade, já que as ações implementadas por esta associação de classe deixaram de ser pautadas exclusivamente pelos interesses, necessidades e valores dos seus membros.

Um exemplo emblemático do custo político da progressiva aproximação das lideranças da entidade com a política do PRR foi o silêncio destas em relação às greves que sacudiram a cidade do Rio Grande nos últimos anos da década de 1910 e início da década seguinte. As boas relações com o poder público levaram as lideranças conservadoras a não defenderem os interesses de várias categorias de trabalhadores em greve. A repressão levada a cabo pelos aparelhos de estado contra os operários tornou ainda mais difícil a posição conservadora que passou a perder a sua legitimidade diante dos trabalhadores.

Tais lideranças, utilizando-se de manobras políticas e artifícios regimentais, permaneceram no comando da entidade. Com a expressiva presença de grupos opositores ao grupo conservador que controlava a União Operária, a entidade acaba mergulhando num

¹⁵ Um exemplo do uso deste canal de acesso ao poder de estado por parte da União Operária do Rio Grande pode ser identificado durante a mobilização dos trabalhadores da Viação Férrea contra a decisão da diretoria

longo período de pugnas internas. Foi esta situação de conflito interno que acabou privando a Associação de realizar uma efetiva representação de classe durante a década de 1920.

Ainda no que tange às relações tecidas entre o poder público e a Associação, ressaltamos que a tentativa por parte do Estado em cooptar setores organizados da classe operária não implicava numa opção pelo diálogo social, nem pelo não uso de meios repressivos ou truculentos no tratamento das demandas dos trabalhadores, já que estes meios continuaram a integrar o fazer político do PRR.

Voltando à análise do movimento financeiro do Teatro Operário da Associação União Operária da cidade do Rio Grande, apesar de registrarmos alguns sucessos de bilheteria, percebemos que a atividade dramática realizada nesta entidade não apenas era realizada com poucos recursos, mas também possuía uma capacidade bastante limitada de gerar renda.

Para tal, não concorria apenas o baixo preço dos ingressos, mas também a prática de venda de ingressos a crédito, ou o "fiado", que não significava apenas atrasos, mas, em alguns casos, o não ressarcimento dos ingressos.

Este tipo de problema já acometia a atividade teatral da União Operária desde longa data, assim temos a seguinte situação em junho de 1907:

"O companheiro presidente diz que o companheiro thesoureiro lhe apresentou as listas dos devedores do vigésimo quinto sarau, com o débito de quarenta e duas cadeiras, vigésimo-oitavo, com o débito de vinte e sete cadeiras e o trigésimo sarau, que foi o penúltimo sarau, com o débito de cento e cinquenta e sete cadeiras" (ATAS DIRETORIA SUO, nº618, 15/06/1907).

desta empresa em demitir trabalhadores da oficina do Rio Grande, em setembro de 1916.

Diante desta questão, a diretoria optou por nomear uma comissão, a fim de efetuar a cobrança dos ingressos aos devedores, inclusive realizando "visitas" às suas respectivas casas.

A permanência dos atrasos nos pagamentos e do baixo rendimento dos espetáculos de teatro levou a diretoria da União Operária, durante a gestão de 1908, a tomar atitudes com vistas a reverter esta situação. Foram diminuídas as representações dramáticas durante o referido ano, além de realizados cortes de gastos.

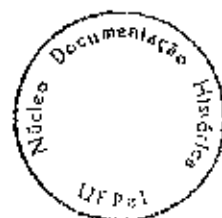
Estas medidas também facilitariam o trabalho da comissão de cobrança, que se deparava com pouco tempo, devido à extensa jornada de trabalho, além de uma longa lista de devedores a serem visitados.

Ainda no sentido de melhorar o desempenho de bilheteria do teatro, foi estipulada a repetição de dramas e comédias que gozassem de boa repercussão junto ao público. Esta estratégia representava um esforço em economizar nas montagens e, ao mesmo tempo, assegurar a presença de público no palco-salão da União Operária.

Dramas como "*Martha o gênio do mal*" e comédias como o "*Vigário de Muntelli*" foram levadas à cena repetidas vezes; no entanto, esta medida não surtiu o efeito desejado e a renda auferida com os espetáculos foi considerada mínima.

Diante deste quadro, a diretoria instituiu a Tesouraria do Grêmio Dramático, tratava-se de um órgão desempenhado por um membro da Associação escolhido pela diretoria, cujo papel era o de fiscalizar e auxiliar nas vendas e no recebimento de ingressos dos espetáculos teatrais, fossem estes realizados ou não pelo grupo de teatro desta entidade.

O balanço do desempenho financeiro do teatro realizado pela respectiva tesouraria nos permite compreender melhor este quadro: "*o movimento da tesouraria do grêmio dramático, desde novembro do anno passado até a presente data (20 de fevereiro de 1909)*,"



o qual apresenta um saldo em caixa de setecentos e vinte réis." (ATAS DIRETORIA SUO, nº 675, 20/02/1909).

Também são esclarecedores os comentários tecidos pela militância agrupada em torno do Conselho Administrativo desta entidade, por ocasião da comunicação de maio de 1908, destinada à diretoria:

"O conselho sente immensamente o fracasso da thesouraria do gremio, que não recebe as importâncias espalhadas na rua, de cadeiras passadas para espetáculos, e mesmo a dificuldade que ha em effectivar esta cobrança, o que é deveras lamentável. Pedem para não serem fornecidas entradas a quem quer que seja, quando deva outro sarau, como também a maior fiscalização sobre este ramo, porque é de lamentar, que os nossos amadores se sacrifiquem, e não haja lucro, visto este estar fora, nas mãos dos devedores de cadeiras." (ATAS DIRETORIA SUO nº 675, 20/02/1909).

Ao compararmos a renda auferida com os "saraus" dramáticos da União com as demais atividades desenvolvidas por esta entidade, fica mais evidente os limites financeiros impostos a esta atividade. O balanço geral das tesourarias da União Operária acusava os seguintes resultados no periodo de novembro de 1908 a maio de 1909:

"...movimento da 1ª thesouraria, desde Novembro de 1908 a Maio do corrente anno, cujo movimento apresenta para junho um saldo de duzentos e três mil oitocentos e trinta réis - Idem da thesouraria do Amparo Social Mútuo com um saldo de caixa da quantia de duzentos e trinta e cinco mil cento e vinte e oito réis - idem da thesouraria do gremio dramático com um saldo em caixa da quantia de oito mil e vinte réis." (ATAS DIRETORIA SUO, nº 683, 20/06/1909).

Apesar do saldo da tesouraria do grêmio dramático dos meses de julho e agosto apresentar uma melhora considerável, perfazendo um numerário de vinte e três mil trezentos e setenta réis e, em agosto, sessenta e oito mil e cento e vinte réis, ainda assim o teatro da União Operária continuava operando com baixo volume de capital.

Procurando resolver este problema, a gestão do ano de 1910, cujo presidente foi o conhecido *militante socialista Antonio Guedes Coutinho*, procurou implementar uma série de modificações que incidiam sobre a própria estrutura do fazer teatral da União Operária. Até este momento a Associação obreira agia nos moldes do sistema de *patronato*, fornecendo os recursos materiais e humanos a fim de garantir a referida atividade cultural.

A Associação assegurava desde o palco-balão até os textos dramáticos, passando pelo material necessário à confecção ou a compra de cenários, arcando com os gastos relativos à iluminação, contratação de atrizes, guarda-roupa, o serviço de músicos e, inclusive, oferecendo comissionamentos para os trabalhadores associados interessados em integrar o grupo de teatro.

Antes de examinarmos as propostas de transformação da atividade teatral desta entidade, convém esclarecer a nossa concepção de *sistema de patronato*. Entendemos por sistema de patronato o conjunto de atividades voltadas para a manutenção, proteção, reconhecimento e, em alguns casos, comissionamento indireto ou mesmo direto dos produtores culturais; estes, em contrapartida, atuavam de modo a desempenhar atividades úteis ao patrono, seja por encomenda, seja por existir uma certa identificação entre os produtores culturais e o patrono, podendo ser este último uma poderosa família, uma entidade social, o estado ou, ainda, uma dada empresa.

No caso do teatro da União Operária, o sistema definido acima nos permite apreender esta atividade cultural mantida por uma entidade de classe, portanto enraizada.

na sociedade civil. Além das características já assinaladas, ou seja, o fornecimento de recursos necessários à efetivação desta prática cultural, existia a busca do reconhecimento social, tanto do grupo de teatro da União Operária, como da própria entidade que auferia *status social* com a manutenção do grêmio dramático. Outro ponto importante diz respeito à identificação entre produtores culturais e a entidade mantenedora desta produção, já que a totalidade dos amadores eram associados e militantes operários.

Deve-se a *Antonio Guedes Coutinho* o projeto que tinha por meta *liberalizar* o grupo dramático da União Operária, beneficiando o grêmio dramático com um sistema de *patronato* mais tênue, restringindo-se ao apoio social que beirava apenas a *recomendação social*. Segundo o referido projeto, o próprio grêmio dramático deveria responsabilizar-se por sua manutenção enquanto atividade cultural, tendo inclusive que pagar a título de aluguel do palco a quantia de cinquenta mil réis à União Operária.

Nas palavras de Antonio Guedes Coutinho:

"Dar desde já, ao nosso Gremio Dramático a forma de syndicato autonomo responsavel pelo archivo, guarda-roupa, scenários, e artigos de palco, conforme o balanço ella pagara aos cofres da União, a título de aluguel, de palco, a quantia de cincoenta mil réis por cada espetáculo. A União nada tem a ver com a forma de administração do Gremio, o qual por sua vez se obriga a todas as despesas e responsabilidades decorrentes dos espetáculos, manter a ordem e o respeito necessários entre associados e a associação. Isto trará uma média de trezentos mil réis annuaes para os cofres da União" (ATAS DIRETORIA SUO, nº 699, 31/12/1909).



Segundo Coutinho, estas medidas deveriam garantir bons resultados tanto aos cofres da União, como aos amadores que trabalhariam com maior *liberdade, disposição* e obteriam *melhores resultados*.

Apesar da diretoria da entidade ter aprovado, com o voto contrário de apenas um membro, o do militante *Aquino Rocha*, que declarou que o grêmio dramático não seria capaz de cumprir com o pagamento do aluguel do palco, este projeto não foi aceito pela assembléia geral que, aliás, não aprovou a quase totalidade da plataforma proposta por Coutinho. Assim, o teatro da União Operária continuou funcionando sob a forma de *patronato*, durante todo o período em que esta atividade cultural funcionou na União Operária.

O teatro realizado nesta instituição atravessou todo o período enfocado - 1902 a 1920 - operando com modestas rendas. O próprio balanço de dezembro de 1909 a 30 de julho de 1910 acusou um saldo líquido de vinte e cinco mil e trezentos e trinta réis, o que reforça a já assinalada baixa capacidade de gerar renda. Todavia não acreditamos que a proposta *liberalizante* fosse capaz de reverter em favor da atividade dramática, respondendo positivamente aos novos encargos gerados pela autonomia do grêmio dramático. Os amadores teriam que inevitavelmente aumentar substancialmente o preço dos ingressos, o que acabaria inviabilizando o teatro para a maioria dos trabalhadores e de suas famílias.

A encenação do drama "*O fuzilamento de Ferrer*", de autoria do militante da União Operária *Eduardo Francisco dos Santos*, em julho de 1910, mesmo realizada num clima de indignação no meio operário, devido ao assassinato do anarquista *Francisco Ferrer* pelo governo espanhol, não atendeu às expectativas de público, pois esta representação rendeu apenas dois mil e trezentos réis.

A renda deste espetáculo deveria reverter em benefício da biblioteca da União, mais precisamente na aquisição de obras teóricas sobre o socialismo, inclusive um conjunto de livros já haviam sido encomendadas de uma editora de Lisboa. Com o mediocre desempenho de bilheteria, a militância precisou levantar o montante de verba em outras caixas da entidade.

Como já mencionamos anteriormente, o mau desempenho do teatro, do ponto de vista de geração de renda, pode ser explicado a partir do baixo poder aquisitivo do público pagante, secundarizado pelo grande número de devedores que atrasavam, ou mesmo não pagavam o ingresso.

Este quadro não apresentou alterações no ano de 1910, o fato novo ficou por conta de que, ao lado das também já mencionadas formas de controle e cobrança, a militância resolveu fixar os nomes dos devedores num quadro no salão da Associação, uma resolução de caráter moral para tentar reverter a situação de inadimplência.

“O companheiro Thomas Aquino Rocha, diz que possui uma lista dos devedores de cadeiras de espetáculos do Grêmio e pede providências, a hem de exposto a dita lista numa das pedras no salão, para ver se assim da bom resultado” (ATAS DIRETORIA SUO, nº 717, 21/11/1910).

A partir de 1914, a conjuntura internacional, marcada pela beligerância entre as grandes potências capitalistas, produziu um extraordinário aumento do custo de vida no Brasil e, neste contexto, os trabalhadores foram os mais atingidos, visto que suas receitas mal davam para cobrir os gastos com a alimentação.

A manutenção deste quadro levou a militância a reduzir os já escassos recursos para o teatro. Um dos aspectos mais atingidos pela falta de investimentos foram os cenários, já que as compras para esse fim foram suspensas, prevalecendo a ordem de consertar os cenários antigos.

Mas não foram somente os cortes que incidiram sobre o fazer teatral da União operária, pois, com a necessidade de gerar receita, foi elaborada uma nova programação teatral. Referimo-nos às "*matinées*", realizadas geralmente aos domingos à tarde, quando o grêmio dramático da entidade levava à cena uma comédia que poderia, ou não, ser acompanhada de outra programação.

Nestas circunstâncias, o antigo privilégio dos amadores, segundo o qual estes não necessitavam pagar as mensalidades da União, foi retirado em novembro de 1916. Entretanto, a solicitação de isenção de pagamento das mensalidades, feita pelo diretor do grêmio dramático em 1917, indica que esta medida teve vida efêmera. Este comissionamento só foi anulado em 1923, quando uma chapa de oposição ascende ao poder na Associação, por iniciativa do já referenciado militante João N. Chagas.

Em março de 1917, recaiu sobre as rendas obtidas com o teatro o pagamento de uma série de obras concernentes ao abastecimento de água e de esgoto implementados pelo poder público. Para fazer frente aos gastos necessários à dotação desta infra-estrutura urbana, chegou a ser realizada uma "caixa", onde deveriam ser depositados os rendimentos das bilheterias. Devido aos baixos valores obtidos com os espetáculos, estas melhorias não puderam ser levadas adiante, ou melhor, nem saíram do papel. Tanto foi que, em 1919, encontraremos a militância novamente mobilizada para a resolução desta questão, como

¹⁶ O contínuo, que juntamente com os professores completava o quadro de funcionários da entidade, função relativa a de zelador, também teve seus vencimentos reduzidos à metade do seu valor, passando de cerca de

atesta o referido aumento das entradas do teatro da União Operária por ocasião das festividades do 1º de Maio deste ano.¹⁷

Neste tempo de "*vacas magras*" a militância chegou a discutir a possibilidade de implementar bailes no seu salão principal; no entanto, alegando possíveis problemas morais não levou este projeto adiante. É interessante o fato de que os bailes, tão enraizados na cultura popular da época, não recebessem acolhida entre as minorias articuladas da classe operária. Como já foi salientado por diversos pesquisadores, como por exemplo Batalha e Lerner, havia um certo *puritanismo ético* que marcava o discurso e a ação do operariado e de suas minorias organizadas.

Como podemos observar, apesar dos poucos rendimentos dos espetáculos, o teatro continuou a desempenhar um papel central na vida associativa da União Operária. A fundação e a manutenção de um grêmio dramático representava bem mais do que uma *empresa* para os trabalhadores e para as suas militâncias, tratava-se de uma atividade à qual era atribuída um caráter pedagógico, capaz de interagir na construção da identidade coletiva. Ressalvamos ainda que a manutenção de um grêmio dramático garantia à referida entidade um considerável *status* social, uma vez que o teatro consistia na atividade cultural de maior prestígio na época.

No capítulo seguinte, com base no exame do *fazer teatral* da União Operária, buscaremos relacionar o teatro operário com a produção cênica dominante, procurando registrar os pontos de aproximação e de distanciamento.

oitenta mil réis para quarenta mil réis.

¹⁷ As festas em comemoração ao 1º de Maio de 1917 expressaram bem a continuidade da crise social que atingia os trabalhadores e suas entidades de classe, por ocasião deste evento a militância necessitou realizar muitos cortes o salão que costumava ser ornamentado não recebeu este tratamento, as tradicionais salvas de foguete, durante o ralar do sol, ao meio dia e ao entardecer do dia 1º de Maio, foram suspensas. A comemoração desta data na Associação ficou por conta da presença de dois oradores e de um espetáculo dramático, cuja natureza desconhecemos.

III - O Teatro da União Operária e o fazer teatral da época

As considerações tecidas neste capítulo procuram estabelecer a posição ocupada pelo Teatro da União Operária de Rio Grande em relação ao repertório dramático da época. Assim, tomamos, por um lado, a produção cênica relacionada ao teatro operário que se fazia neste período e, por outro, a literatura dramática característica do fazer teatral dominante.

A fim de alcançarmos o referido intento, lançaremos mão da análise de obras que pertenciam ao repertório cênico desta entidade. Conjuntamente a este exame, buscaremos relacionar o referido "corpus" textual ao conjunto maior da literatura cênica que circulava na sociedade riograndense e brasileira, nas primeiras duas décadas do século XX.

O Grêmio Dramático da União Operária possuía um considerável e diversificado acervo cênico, composto por um número significativo de obras¹. Segundo o Relatório Presidencial elaborado pela gestão de 1909, era composto por 170 obras.

Tal conjunto era constituído por óperas, operetas, comédias ligeiras, comédias realistas, melodramas, dramas românticos e realistas. Não encontramos em nossas pesquisas referências a representações de óperas e operetas, o que nos permite afirmar que foram as comédias e os dramas os gêneros dominantes.

¹ Segundo nossas investigações, o acervo cênico desta entidade era composto em parte pelas aquisições realizadas pela Associação, bem como pelas doações recebidas por simpatizantes e associados da entidade. Um bom exemplo deste procedimento foi a doação de 87 peças de teatro realizada por Torres Setembrino, em junho de 1909 (ATAS DIRETORIA SUO, nº 684, 17/06/1909).

Nas cidades gaúchas, principalmente em Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, as óperas e operetas eram apresentadas por grupos especializados nestas formas dramáticas; na maioria das vezes, por companhias estrangeiras, geralmente italianas, e em menor escala por companhias espanholas ou portuguesas.

A ausência da ópera e de outras programações afins no palco-salão da União Operária pode ser explicada, por um lado, pelas consideráveis somas de capital que estas programações exigiam, não obstante a demanda de um espaço maior, necessário à prática da ópera e das operetas, também impossibilitava a efetivação das referidas atividades culturais na União Operária.

Do antigo acervo dramático da Associação, apenas alguns poucos textos resistiram à destruição e ao esquecimento. De forma mais precisa, restam 15 obras, sendo na sua maioria manuscritas.

Os textos artesanais, isto é os escritos à *penna*, podem ser divididos em transcrições de outras peças e obras escritas pelos próprios militantes. Além dos referidos textos manuscritos, também podemos encontrar peças publicadas por editoras nacionais e estrangeiras, neste caso, principalmente portuguesas. Além do acervo dramático, o exame de artigos em jornais operários e a análise das atas e relatórios da União Operária de Rio Grande forneceram as informações necessárias para a nossa investigação.

Este conjunto de peças acompanhou as tendências do teatro gaúcho, pois sobressaem as comédias ligeiras e os dramas "modernos" ou realistas que se representavam nesta época.

As comédias ligeiras apresentavam tramas que giravam em torno do cotidiano de famílias suburbanas, amores contrariados e as costumeiras situações de farsa. Os próprios títulos de algumas comédias, como "Os dois Anastácios", "Furtosa de Amor", "Um

casamento a pistola", "*O empedido do Coronel*", "*Almas do outro mundo*" e "*A noiva e a égua*" já são indicadores da forma e da substância destes textos.

Como as demais publicações operárias, a propaganda sobre as atividades cênicas desenvolvidas nesta entidade não eram constantes. Tal situação reflete-se na carência de fontes sobre esta temática. Devido a este fato, não é possível realizar um mapeamento mais completo dos espetáculos teatrais da União Operária de Rio Grande.

A referida escassez de recursos era potencializada em períodos de maior desemprego e de perdas salariais. Este fenômeno social pode ser percebido de forma concreta em determinados períodos, como na conjuntura da Primeira Grande Guerra, durante a qual praticamente não são encontrados anúncios sobre os saraus dramáticos da Associação.

Apesar da dificuldade em estabelecer com maior exatidão as representações dramáticas do Teatro da União Operária, a existência de algumas marcas, produzidas pelos amadores nos referidos textos cênicos, constituem sinais que denotam a prática do ensaio e, conseqüentemente, a representação destes textos.

Além da representação, os textos dramáticos estavam à disposição para a leitura, tanto dos associados da referida entidade obreira, como do público em geral.²

Até o presente momento, não encontramos as três primeiras obras citadas, "*Os dois Anastácio*", "*Furiosa de Amor*" e "*Um Casamento a Pistola*"; por este fato,

² Neste sentido, a União Operária de Rio Grande contava com uma Biblioteca bastante movimentada, e que constituía motivo de zelo e de orgulho para os trabalhadores da referida entidade. A manutenção e o controle do acervo da biblioteca ficava sob responsabilidade do bibliotecário, cargo ocupado por um associado, eleito juntamente com os demais membros da diretoria. O público que visitava a Biblioteca da União Operária porazia uma média de 500 pessoas ao ano. O número de visitantes e de obras, cerca de 1.500, expressam bem o papel do centro cultural que esta entidade desempenhou no meio operário local, nas primeiras décadas da República Velha.

passaremos a apreensão dos aspectos centrais do universo imaginário existente nos demais textos cênicos.

Seguindo a ordem de apresentação, temos a comédia em um ato "*O empedido do coronel*", cujo autor desconhecemos. Trata-se de uma cópia manuscrita doada à União Operária, em setembro de 1910.

Seguindo a tendência deste gênero, esta peça compõe-se de um único cenário, a representação passa-se inteiramente na casa do coronel e as personagens reduzem-se a quatro: o coronel, sua filha Victoria, o tenente que se enamora de Victoria e um criado chamado Simão.

A trama desta comédia gira em torno das situações hilárias e farsescas que o jovem tenente tem de submeter-se para atender a um desejo de Victoria. A moça solicita que seu pretendente vista-se com trajes civis, pedido que vai de encontro às ordens dadas pelo seu próprio pai aos militares.

A comédia "*Almas do outro mundo*", escrita por F. Napoleão de Victoria, foi publicada em Portugal, pela editora Lisboa. Apesar de estar dividida em dois atos, também, é representada em um único cenário, neste caso, uma sala "*bem mobiliada*" localizada na casa do "*senhor Maximato*".

Nesta comédia, o noivo de Alice falece em Lisboa e a família do defunto envia Rodrigo, que é primo do falecido, para dar a triste notícia à Alice e sua família no Brasil. A grande semelhança entre o falecido e Rodrigo acaba causando perturbações entre a família de Maximato, para estes trata-se da alma do falecido, portanto "*uma alma do outro mundo*". No final da trama a situação é esclarecida e Rodrigo acaba pedindo Carolina, irmã mais velha de Victoria, em casamento. A figura de Carolina corresponde na peça à

caricatura da solteirona, suas falas sempre repetem a atitude de medo diante do risco de ficar sem marido.

A outra comédia ligeira examinada por nós foi "*A noiva e a égua*". Trata-se de uma peça muito conhecida nos teatros operários da época e na qual o burlesco constitui o aspecto essencial. A trama gira em torno da confusão tecida entre o pai da moça, apaixonado por cavalos, e o jovem que deseja pedir a mão da referida jovem; no diálogo, enquanto o pai julga tratar-se de uma égua, o jovem acredita estar discutindo as condições de seu namoro com a sua pretendida. Os risos ficam por conta da situação que se desenha a partir desta confusão. O jovem escuta comentários pouco gentis proferidos pelo pai sobre a moça, quando na verdade as considerações são sobre a égua. Nesta comédia, a constante comparação entre a jovem e o animal deveriam garantir o riso das platéias.

As comédias ligeiras possuíam tramas epidérmicas incapazes de tocar as instituições mais profundas da sociedade, tratava-se de um gênero sem pretensões explicitamente moralizantes ou didáticas, cujo único objetivo era distrair o público e provocar o riso. Além do referido gênero, também foram representadas algumas comédias realistas no Teatro da União Operária.

Neste caso, destacamos a comédia "*Casar sem saber com quem*", de P.M. da Silva Costa. Esta peça foi publicada pela editora da cidade de São Paulo, não sabemos em que ano, nem tampouco o ano da doação ou da compra da obra pelo grêmio dramático da União Operária.

Trata-se de uma peça em um ato, cujo cenário deveria representar a cidade de Lisboa. A trama desta comédia gira em torno da escolha que Júlio Cabral, um negociante em difíceis condições financeiras, tem de realizar entre a falência nos negócios e o casamento "*sem saber com quem*".

O responsável por esta situação é Estevam Moriz, um senhor rico que, desejando casar sua filha Felicidade com um homem dotado de racionalidade, valor que nos limites da referida comédia corresponde à capacidade de colocar o dever acima das paixões, arquiteta o referido enlace.

Ao analisar este conjunto de textos, percebemos que todos giram em torno das relações de gênero sobre um prisma normatizado, isto é, dentro dos padrões da moralidade vigente. Nestas comédias, o poder está sempre centrado nas figuras masculinas, principalmente nos chefes de família, o destino das mulheres, e principalmente das filhas, é sempre decidido pelo pai.

Tanto as comédias ligeiras como as comédias realistas partiam da ordem estabelecida aceita enquanto tal e, a partir daí, em cima do pitoresco, de fragmentos do cotidiano, geralmente enfocando a vida privada, construíam-se tramas rápidas e superficiais.

Ao examinarmos as listagens de títulos das comédias representadas na referida entidade, percebemos o predomínio das comédias ligeiras, gênero escrito com o intuito de divertir o público. Entretanto, o fato de estar vinculada ao lazer não significa que esta produção seja inocente, isto é, não deixa de estar preñe de aspectos ideológicos.

Examinando este conjunto de textos, percebemos que a preponderância do pólo masculino sobre o feminino perpassa todas as obras. Nos respectivos universos imaginários, a figura masculina é caracterizada pela atividade, em contrapartida da passividade do pólo feminino, isto sem falar da já referida naturalização dos desníveis sociais que caracterizam este tipo de literatura cênica.

Assinalamos, ainda, que a mencionada relação de gênero constitui uma estrutura comum a todos estes textos e encontra paralelo no conservadorismo tradicional, na moralidade burguesa, nas camadas populares e em amplos segmentos do operariado.

A apresentação do universo masculino *locus* da ação, da responsabilidade e da razão, contrastante com a representação do mundo feminino caracterizado pela fragilidade, inocência, obediência e emoção, perpassa a maioria dos textos dramáticos, sejam estes dramas, melodramas ou comédias realistas.

No caso das comédias realistas, os valores da sociedade burguesa constituem a tônica destas peças e estes combinam-se com os cenários e as situações engendradas pela vida moderna.

O comprometimento da comédia realista com a ética burguesa não afastou este gênero dramático do palco salão da União Operária, isto porque as fronteiras entre as concepções operárias, notadamente aquelas defendidas pelos socialistas, e a moralidade burguesa confundiam-se em muitos aspectos, notoriamente nos relativos à família, à prostituição, à educação, e ao trabalho percebido enquanto fonte de progresso e riqueza.

Não nos causou espanto portanto, encontrar algumas comédias realistas no repertório cênico da União Operária de Rio Grande, este foi o caso da referida peça "*Casar sem saber com quem*".

Nesta comédia, Julio Cabral, a personagem central através da qual fala o autor, só aceita "*casar sem saber com quem*" devido à dívida de responsabilidade contraída junto aos seus pais. O respeito e o dever assumido pelos filhos perante seus pais estão colocados acima das pretensões do jovem empresário em escolher sua futura esposa.



Fora o fato de o personagem principal ser um capitalista, a sua opção pela família e sua devoção aos pais, valores muito caros à burguesia neste momento, não são estranhos à moralidade da classe operária.

Tais valores são defendidos freqüentemente no teatro pelas minorias organizadas da classe operária; portanto, a representação desta peça, ou mesmo a leitura desta na biblioteca da União Operária, não deveria causar estranhamento ou incômodo ao público e aos leitores.

A maioria dos dramaturgos brasileiros que escreveram nesta época saíram das chamadas camadas médias urbanas, tendo recebido grande influência da cultura ocidental, principalmente francesa. Este segmento social adotou a ética burguesa então em voga nas potências ocidentais, percebidas enquanto sociedades *evoluídas*, principalmente a França, invejada por sua arquitetura social, suas instituições e valores que, aos olhos das camadas letradas que viviam nas margens do Ocidente, dentre elas o Brasil, eram capazes de garantir a coesão social.

No tocante à afirmação, e/ou defesa dos valores expostos acima, reconhecemos que existiram relações inteligíveis entre o universo imaginário das obras cênicas analisadas, a moralidade das camadas médias urbanas e a intelectualidade brasileira, neste período.

A circulação destes textos foi sinal do domínio burguês que começava a tomar corpo nestas latitudes, como também foi sinal da afanosa busca de nossas elites, ansiosas em reproduzirem a Europa industrial, branca e civilizada, num Brasil mestiço, agrário e subdesenvolvido.

A presença de valores defendidos pela burguesia também pode ser percebida nas demais peças de teatro representadas no Teatro da União Operária; no entanto, nas

comédias, devido ao fato de estarem centradas sobre o espaço privado, este traço é facilmente identificado.

Outro aspecto digno de nota diz respeito ao fato de não termos encontrado nenhuma comédia cuja trama fosse relativa ao mundo do trabalho ou tivesse operários, enquanto personagens.

Este fato é facilmente compreendido a partir do momento em que refletimos sobre a própria natureza da comédia. O público do Teatro da União Operária era dos mais variados tipos sociais, desde os militares, criados, senhoras, chefes de família e, inclusive, de empresários, mas nunca de si mesmo. Estas personagens e os temas ligados a elas eram muito sérios, próximos e trágicos para que, em cima deste material, fosse possível produzir o riso.

O drama, por sua vez, devido a sua estrutura conflitual, gerada pela oposição entre o herói, portador de vontade e capacidade de ação, e os preconceitos ou interesses que não permitem a ação deste herói, constituiu uma forma artística adequada para a expressão dos conflitos sociais.

Este aspecto central do drama favoreceu a instrumentalização do teatro, utilizado para a construção de uma identidade de classe, e o convencimento do público operário de seu papel histórico, como forma de convidar e instigar o proletariado à participação social.

Ao compararmos o número de comédias produzidas por escritores ligados à União Operária³ com o número de dramas, os quais perfazem um número aproximado de 14 obras, percebemos a opção por este gênero, eleito pelo militante-escritor para traduzir os valores, sentimentos e idéias da nascente classe operária brasileira.

Isto não deve nos levar a imaginar que as comédias ligeiras, gênero dramático bastante difundido nos teatros operários brasileiros, não se fizessem presentes no teatro da União Operária do Rio Grande. As comédias geralmente serviam de acompanhamento aos dramas, tratava-se de uma forma de serenar os espíritos, depois de uma peça séria, geralmente dramas ou melodramas carregados de cenas fortes e apelativas.

Algumas vezes, as comédias constituíam o único evento teatral da programação cultural; neste caso, as já referidas *matineés*, caracterizadas pelo menor custo e menor disposição de tempo necessário para os ensaios, constituíram um caso expressivo.

O fato de não serem atribuídas à comédia ligeira intenções didáticas ou moralizantes tornava este gênero dramático uma forma "ideal" para atrair os trabalhadores e suas famílias para as atividades promovidas pela entidade, fossem estas palestras, discursos, ou outros eventos, julgados importantes pelas minorias organizadas.

A movimentação da União Operária contra a Primeira Grande Guerra Mundial, através de seu núcleo "Pró-Paz", oferece um momento privilegiado para a apreensão da função atrativa deste gênero dramático, no contexto das relações entidade-trabalhadores:

"O companheiro presidente disse achar justíssimo que se levasse a efeito uma sessão especial demonstrando a boa vontade da União contra o terrível flagello que assola aos países europeus - O companheiro Adalberto Xavier disse achar vergonhoso levar a sessão, devido o não comparecimento dos associados e de todo o operariado, propondo que se oficiem a confederação, dizendo que levar-se a efeito a 29 do fluente a sessão, acompanhada de uma comédia, a título de matinée, para assim atrair o operariado" (ATAS DIRETORIA SUO, nº 866, 09/08/1915).

³ Até o presente momento contabilizamos apenas uma única comédia, trata-se da peça "A bela do seu Ambrósio", escrita por Eduardo Francisco dos Santos. Infelizmente não encontramos nenhum exemplar desta comédia que, a julgar pelo título, não deveria apresentar personagens e situações ligadas à classe operária.

Além das comédias, os dramas, carregados de apelo sentimental, com personagens estereotipadas e uma visão maniqueísta, conquistavam os aplausos das platéias neste período. Esta assertiva é válida tanto para as casas de espetáculo mais elitizadas como também para a produção teatral dos grupos dramáticos das associações de caráter popular ou operária.

A circularidade deste tipo de material cênico entre os teatros operários pode ser percebida na própria reprodução da disposição programática ou, segundo as autoras do estudo sobre o "*Teatro Operário em São Paulo*", no "*desfile de gêneros*" que caracterizava a festa operária (LIMA e VARGAS, 1997).

No tocante à disposição dos eventos culturais da Associação e as programações da maioria das demais entidades operárias, uma das poucas diferenças fica por conta da inexistência dos chamados "*bailes familiares*" na Associação do Rio Grande. Mesmo em entidades lideradas por anarquistas que não toleravam o "*roça-roça*" coletivo, os bailes faziam parte da vida associativa.

As diferentes disposições programáticas da festa proletária aqui relacionadas esclarecem o enunciado exposto acima; assim temos, num primeiro momento, o programa de um sarau dramático anarquista realizado em São Paulo:

"1º. abertura pela orquestra; 2º. conferência educativa pelo companheiro Florentino de Carvalho; 3º. drama social em um ato A onda que Avança; 4º. comédia em um ato; 5º. ato variado que constarão vários recitativos e monólogos" (JORNAL A PLEBE, São Paulo, 25/02/1933)

A disposição dos eventos segundo outra organização operária neste estado nos reafirma as similitudes e as distinções presentes na festa operária:

"1º. Abertura pela orquestra; 2º. Grupo dramático do Sindicato com o empolgante drama em um ato O escravo; 3º. Sinfonia pela orquestra; 4º. Hilarante comédia em um ato A noiva e a égua; 5º. Grande baile familiar." (JORNAL O INTERNACIONAL, São Paulo, 31/07/1928)

A festa operária organizada segundo a programação da União Operária do Rio Grande não fugia aos padrões das demais entidades operárias:

"A União Operária comemora o 1º de Maio, observando o seguinte programa: Retreta às 18 horas, banda Giocchino Rossini, sessão solene às 20 horas sera orador oficial o sr. Carlos Simão Dias; A dois de maio o grêmio Lírico-dramático da sociedade representará a peça de combate "A canalha" e a comédia "Por causa de uma carta"; havendo também um ato de lançamento por meninas, sob a direção de D. Porcina Moreira Bastos, professora de piano; A banda de Música Italiana abre o sarau com o hino operário" (JORNAL O TEMPO, Rio Grande, 21/01/1916).

Além das similitudes no que toca à disposição dos eventos, a própria difusão dos textos, neste caso abrangendo desde as comédias, como por exemplo, a já mencionada "A noiva e a égua", até dramas engajados como "Gaspar o Serralheiro", "O Semeador" e "O primeiro de Maio", denota a existência de uma circularidade cultural entre as entidades operárias espalhadas pelo país.

Se no que diz respeito às comédias existia um mesmo substrato cultural e editorial, relativo ao teatro popular de folhetim, no que toca aos dramas, percebemos a concretização de um amplo sistema de comunicação, apoio e troca de significados culturais entre as associações, sindicatos e entidades operárias, principalmente as de mesma tendência ideológica.

A União Operária de Rio Grande integrava uma considerável rede de solidariedade, que abarcava entidades e personalidades ligados ao Movimento Operário. Dentre estas entidades citamos a "irmã e aliada União Operária de Bagé", a União Operária de Pelotas, a Federação Operária do Paraná, os vários clubes caixerais espalhados pelo país, como o Clube Caixeral do Maranhão, o Clube Caixeral de Pelotas e o de Jaguarão, associações como a dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro, bem como com entidades e personalidades ligadas ao Movimento Operário do Uruguai e da Argentina, como por exemplo o filósofo argentino José Ingenieros, que mantinha correspondência com o jornal *Echo Operário* de Rio Grande.

A mesma rede de solidariedade⁴, vital em momentos de agitação operária, como o apoio a greves e a oposição às guerras burguesas, também funcionava no tocante às trocas de textos dramáticos de "propaganda operária" e obras teóricas de interesse das militâncias.

A circularidade cultural consistia num desdobramento necessário da própria solidariedade de classe. Cartas, ofícios, telegramas, congressos e viagens realizadas por militantes garantiam o estabelecimento de contatos, a troca de significados e o encaminhamento de ações conjuntas por parte de entidades operárias espalhadas em um país de dimensões continentais como o Brasil.

Neste contexto, a função eminentemente social e de luta atribuída ao teatro exigia não só a produção e a reprodução de peças de "propaganda operária", mas também a constante troca das obras entre as instituições operárias.

⁴ Neste sentido, é interessante o fato de que alguns militantes chegaram a propor que fosse criada uma linguagem em código, restrita à comunicação entre as minorias organizadas da classe operária e de suas entidades de classe.

Este aspecto significativo da circularidade cultural, promovido a partir das entidades de trabalhadores, pode ser percebido concretamente nas trocas de textos dramáticos realizadas pela União Operária do Rio Grande com entidades de classe do estado gaúcho e mesmo de outros estados brasileiros, como podemos perceber no exame do enunciado abaixo:

"Uma carta da Federação Operária em Paraná, participando-nos que tendo sido fundado um grupo dramático social e havendo necessidade de se levarem a scena dramas, que temos, de acordo com a propaganda operária pedem para enviar-mos algumas peças, correndo as despesas por conta d'elles, e nos oferecem os dramas Semeador e o Primeiro de Maio. Resolveu-se (...) participando os dramas que temos, de acordo com seus pedidos, e que estamos promptos a enviar logo" (ATAS DIRETORIA SUO, nº619, 29/06/1907).

O florescimento do Teatro Operário no Brasil ocorreu durante a chamada fase Realista, um movimento artístico que penetrou mais tarde, no final do século XIX e inícios do século XX, no meio literário do Rio Grande do Sul. Ainda que este movimento não tenha abolido inteiramente com os valores românticos, passa a existir a partir daí um esforço no sentido de aplicar os novos pressupostos dos mestres franceses e brasileiros, que seguiam o realismo, no teatro que se fazia no Rio Grande do Sul.

Dentro dos limites do presente estudo, consideramos o realismo como um movimento artístico que procurou *"a representação objetiva da realidade social contemporânea, ainda que nem sempre esta objetividade seja alcançada"* (RENÉ, (s.d), p.220).

Isto talvez pelo simples fato de que a própria realidade social é infinitamente mais rica e complexa do que qualquer sistema teórico, filosófico ou estético e, portanto, a

apreensão objetiva da realidade social nunca ocorre de forma acabada e inteira, mas em diferentes momentos e em níveis cada vez mais profundos.

Com o advento do teatro realista no estado gaúcho, passou a existir uma constante preocupação em embasar a trama no lugar e no tempo próximo, com temas e personagens característicos da sociedade moderna. A preocupação com a verossimilhança que caracteriza a fase realista - la ao encontro da política cultural que as militâncias agrupadas em torno das associações de classe e partidos ligados ao operariado procuravam implementar.

Salientamos que a inscrição "*passa-se na actualidade*" consiste numa marca comum aos textos dramáticos de propaganda operária que fazem parte do acervo da União Operária, examinados por nós até o presente momento. Tal marca constitui um sinal de identificação dos militantes-dramaturgos com o movimento realista.

O contato dos militantes da União Operária com o realismo pode ter ocorrido por conta do conhecimento dos "*dramas de actualidade*" produzidos por dramaturgos portugueses, desde meados do século XIX.

Sustentamos esta argumentação, na historiograficamente reconhecida presença de militantes portugueses na constituição do Movimento Operário no estado gaúcho, principalmente na cidade do Rio Grande e, de forma mais geral, pela própria influência que o teatro português exercia sobre os dramaturgos riograndenses neste momento.

A própria inauguração da União Operária, quando coube a uma entidade lusitana regalar a bandeira à Associação, constitui um momento privilegiado, no qual podemos vislumbrar as ligações desta entidade, ou melhor, de uma parcela importante da militância

que orbitava em torno desta entidade, com as formas de organização e os valores peculiares ao operariado português.⁵

Além disso, é possível que tenha existido uma proximidade entre as militâncias operárias do Rio Grande e de Portugal. Esta relação pode ser apreendida em eventos destinados à exaltação da ligação Luso/Brasileira, como as homenagens prestadas pela diretoria da União Operária a um militante português em fins de janeiro de 1906. Aliás, este protesto de apreço custou severas críticas da ala anarquista da União Operária que, através da pena de Agostina Guizzardi, condenou o caráter patriótico da referida homenagem.

Não é demais lembrar que os militantes socialistas Antonio Guedes Coutinho, que era português, e Eduardo Francisco dos Santos possuíam vínculos estreitos com Portugal, já que ambos são personagens reconhecidos no movimento operário e na vida cultural local, inclusive no terreno das artes cênicas.

Saindo do campo teatral, mas permanecendo no terreno da cultura, lembramos que a maioria das obras teóricas da biblioteca da União Operária era proveniente de Lisboa. A maior destas obras foi adquirida pela diretoria da União Operária, durante a presidência de Coutinho, o que vem a reforçar nossa tese sobre a influência cultural exercida pelos militantes portugueses nas associações operárias desta cidade.

Do ponto de vista estético, a possível assimilação do realismo através da vertente lusitana ajuda a explicar a continuidade dos recursos melodramáticos nas peças escritas pelos militantes-dramaturgos. No entanto, limitamos o alcance explicativo desta hipótese pelo fato de que grande parte da produção teatral, e mesmo cinematográfica, identificada ao

⁵ Além dos militantes portugueses, os alemães e italianos também destacaram-se durante o processo de organização da classe operária no Rio Grande do Sul.

Movimento Operário, tanto no Brasil, como em outros países, utilizou largamente os recursos melodramáticos.

A política cultural implementada pela União Operária, no que se refere ao teatro, pode ser melhor apreendida ao examinarmos o concurso literário organizado pela referida entidade, em comemoração ao centésimo aniversário das representações teatrais, segundo o documento que data de 1º de julho de 1920. Ao mesmo tempo que a União Operária demonstrava o seu amor "*as bellas letras*", também estimulava a produção de dramas de "*propaganda de ideais do proletariado*." (EDITAL CONCURSO SUO, 1920)

Dentre as condições impostas pela entidade aos participantes do concurso, ressaltamos a exigência do uso "*da linguagem elevada*" na construção das peças, o que demonstra a preocupação com o uso de um padrão culto que perpassava tanto as produções literárias "burguesas", como também aquelas iniciativas levadas a cabo por setores organizados da classe operária.

Enquanto os escritores não identificados com o Movimento Operário valorizavam este padrão de linguagem como forma de enaltecer a nascente literatura nacional, já que demonstrava o valor intelectual dos escritores brasileiros frente aos escritores estrangeiros, principalmente os portugueses, os escritores vinculados às entidades obreiras procuravam demonstrar a sua capacidade poética e intelectual frente aos autores vinculados à burguesia. O uso do padrão culto da linguagem nos revela uma correspondência formal entre a literatura cênica dominante e aquela levada a cabo por iniciativa dos trabalhadores organizados.

Segundo pensadores como: *Jorge Henrique Adoum* (1979) e *Bertolt Brecht* (1970), existe na atitude de busca e de instituição de uma linguagem popular um caráter de classe, já que esta rompe com os puristas e com as academias da língua. Trata-se de uma atitude

orgulhosa que o Teatro Operário em Rio Grande preso a sua época não adotou no seu fazer cultural e artístico.

Esta lacuna também é relativa ao realismo ingênuo que não conseguiu romper de forma plena com a estética burguesa herdada do final do século XIX, realizando, no entanto, uma ruptura significativa no nível semântico do texto.

O modelo literário dominante, que podemos nomear de Romântico-Realista, foi subvertido e utilizado pelo teatro de propaganda operária realizado em várias cidades brasileiras, dentre estas o teatro produzido na União Operária do Rio Grande.

O Teatro Operário praticado na Associação, apesar de orientar-se pelo “modelo” cênico e literário instituído pela nova classe dominante, guardava um distanciamento crítico desta produção à medida que veiculava uma cosmovisão diferenciada e, em vários aspectos, contrária àquela sustentada pelo teatro realista burguês do século XIX e início do século XX.

Os militantes-dramaturgos, ao comporem seus dramas, buscavam inspiração no chamado “*drama de casaca*”, isto é, “*as peças de tese ou de descrição de costumes em que discutiam algumas questões sociais de interesse da burguesia, classe com a qual se identificavam e para qual dirigiam sua produção*” (FÁRIA, 1993, p.16). Este modo engajado de escrever constituiu um “modelo” referencial para os produtores culturais vinculados à classe operária.

A chamada “Escola Realista” priorizava temáticas relativas à família, casamento, trabalho, dinheiro, prostituição, adultério e outras questões contemporâneas de interesse da nova classe dominante. Estas questões eram debatidas no palco que, segundo João Roberto Faria, foi “*transformado em tribuna consagrada a demonstrar a superioridade dos valores éticos da burguesia*” (FÁRIA, 1993, p.16). Como já referimos anteriormente,

este modelo foi subvertido e adaptado às condições e objetivos das minorias organizadas da classe operária que, neste momento, esforçava-se em organizar a classe, construir uma identidade, conquistar e manter a hegemonia no meio operário.

A fragilidade estética das peças de tese, fossem estas operárias ou burguesas, pode ser explicada pela intromissão arbitrária do autor no universo imaginário da obra. Neste gênero literário, o dramaturgo costuma falar através de um personagem-chave, o chamado *raisonneur*, figura dramática sobre a qual incide o foco narrativo. À medida que o autor impõe seus pontos de vista, acaba impedindo que a situação criada a partir do estudo da realidade alcance uma autêntica evolução.

Devido à pouca experiência de nossas letras nesta época, final do século XIX início do século XX, os dramaturgos costumavam expressar os juízos moralizantes através da fala de várias personagens, o que tornava ainda mais limitado este tipo de literatura, uma vez que tal procedimento causava confusão entre o público.

Quando nós debruçamos sobre as peças de propaganda da União Operária percebemos que durante alguns momentos foram representados textos vinculadas à tendência libertária nesta entidade. A presença de dramas vinculados ao ideário anarquista no palco-salão foi possível durante o tempo em que vigoraram boas relações entre socialistas e anarquistas no estado gaúcho. Como afirma Adhemar Lourenço Junior, durante os primórdios do Movimento Operário Gaúcho, final do século XIX até os primeiros anos do século XX, não existiam "*cizanias internas*" entre os diferentes grupos de orientação político-ideológica da classe operária (LOURENÇO, 1996, p.11).

A produção dramática de Agostina, autora representante da tendência libertária na cidade do Rio Grande, foi levada a cena neste momento de colaboração entre socialistas e anarquistas. Agostina escreveu no início do século os dramas "*Honra Proletária*",

representada em 24 de dezembro de 1905, e "*Amor e Ouro*". Estas peças receberam boa acolhida junto ao público e às militâncias socialistas da União Operária.

Para além do meio operário, a referida autora recebeu elogios de literatos locais, como a escritora riograndina Revocata H. Mello, que não poupou elogios à dramaturga na nota de apresentação da primeira edição do drama "*Amor e Ouro*", em março de 1906.

Já dentre os dramas escritos por militantes veiculados à social-democracia, os textos mais claramente identificados a esta tendência operária são: "*Affonso o Operário*" e "*A filha do tecelão*", ambos de Eduardo Francisco dos Santos. Estes dramas foram escritos durante o final dos anos vinte, momento em que ocorreram intensa mobilização dos trabalhadores e de suas entidades de classe. O contexto já estava marcado pela diferenciação e luta entre diferentes tendências que buscavam hegemonizar o Movimento Operário local e regional. Os anarquistas vinham preponderando no movimento operário regional e local desde o década de 1910 e só não controlavam a União Operária devido à forte presença de um grupo conservador nesta entidade.

O social-reformismo encontrava-se em franco declínio, perdendo há alguns anos as principais entidades operárias para os anarquistas, portanto era de se esperar que as peças de teatro inspiradas no ideário socialista se posicionassem em duas frentes. Conjuntamente à natural afirmação da classe operária enquanto um agente social e político, havia um esforço para demarcar as diferenças entre libertários e socialistas e, neste caso, ressaltar a superioridade dos valores apregoados pelos socialistas.

Voltando ao exame do documento referente ao concurso de literatura-cênica promovido pela União Operária, percebemos que a preocupação em produzir dramas com falas mais econômicas constituiu outra condição imposta aos dramaturgos. Ao tentar instituir diálogos mais curtos, sem as chamadas interpolações, as militâncias da União

Operária demonstravam a preocupação da entidade em orientar a sua produção literária de acordo com um princípio defendido pela "*Escola Realista*".

Neste ponto, os militantes-dramaturgos organicamente vinculados à citada entidade operária, ao menos os examinados por nós, não seguiram esta recomendação teórica. Nos textos de propaganda operária, como "*A Filha do Tecelão*" e "*Afonso o Operário*", escritos próximo ao referido concurso literário, abundam longas falas carregadas de retórica.

Este fato revela que no Teatro Operário, assim como no movimento realista brasileiro, existiu uma distância entre os postulados teóricos e a aplicação destes no teatro e na literatura.

Ao lado das referidas condições havia uma exigência de ordem prática: a existência de apenas um papel feminino nas peças escritas para o concurso literário promovido pela entidade. Esta temática, já discutida no capítulo anterior, ressalta a importância dada à economia de recursos, ao mesmo tempo que aponta a participação minoritária da mulher nesta manifestação artística. Esta característica é comum ao fazer teatral mais geral, não apenas ao restrito às entidades operárias, mas também aos grupos de teatro amadores que animavam os mais diversos teatros.

No que se refere à identificação do teatro com as lutas de classe, a própria concepção abrangente da literatura neste período, que englobava desde a filosofia, a história, a poesia, e a eloquência, contribuía para que a produção literária fosse percebida enquanto um campo de lutas integrado ao contexto cultural e político mais amplo.

São interessantes as considerações do pesquisador *Carlos Baumgarten*, sobre as concepções em voga da literatura no Rio Grande do Sul neste momento:

"A noção de literatura como fotografia da realidade deve-se ao avanço dos estudos históricos e sociológicos verificado ao longo da segunda metade do século passado. A crítica literária, valendo-se da História e da Sociologia, passa então a utilizar um novo instrumental teórico que repercute diretamente no conceito de literatura. Esta, na perspectiva naturalista, é entendida como um espelho capaz de reproduzir os aspectos da realidade" (BAUMGARTEN, 1997, p.115).

Tanto o modelo literário realista como os ideários operários deitavam suas raízes no pensamento moderno característico do século XIX e, em ambos os casos, existia a preocupação em transportar as novas teorias históricas e sociológicas para o fazer cultural e político.

A visão da literatura como um reflexo da realidade favorecia aqueles interessados em demonstrar as mazelas sociais da sociedade burguesa. Esta preocupação realista em identificar o universo imaginário da obra com aspectos da realidade vivenciada pelos trabalhadores não logrou romper totalmente com o chamado Romantismo.

Em vários aspectos, o ideário romântico permanecia bastante vivo na produção literária operária, principalmente no que toca ao apelo sentimental e à identificação com os dominados através do caminho do sofrimento.

Embora permanecendo, em parte, ligado ao modelo melodramático do século XIX, houve por parte da produção literária identificada com o Movimento Operário um esforço no sentido de imprimir uma direção política às realidades imaginárias abordadas nos textos dramáticos.

No caso das obras escritas por militantes social-democratas vinculados à União Operária do Rio Grande, havia uma perspectiva que, embora não fosse revolucionária.

devido à própria visão de mundo desta parcela de classe, ainda assim revelava uma certa ação desde abaixo.

No que concerne aos cenários, o Teatro Operário também acompanhou as mudanças ensejadas com a Escola Realista. Neste caso, o ambiente cênico deixou de ser baseado no "telão pintado" e passou a ser decomposto em várias peças, sendo estas ainda combinadas com móveis e utensílios com o fito de alcançar um maior efeito realista através da cenografia.

Uma das condições para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da atividade literária e teatral é a existência de uma prática crítica realizada em bases sistematizadas e de forma constante, no entanto esta atividade constituiu uma lacuna no fazer teatral da referida entidade de classe.

Embora as peças escritas pelos militantes e ativistas ligados à classe operária em geral e à União Operária em especial fossem lidas e avaliadas em reuniões da diretoria da entidade⁶, este fato não pode ser traduzido como uma crítica teatral ou literária propriamente dita; talvez indique, muito mais, a presença da censura nesta entidade.

A ausência da crítica literária constitui um aspecto mais geral, comum a quase totalidade da produção artística realizada no Rio Grande do Sul, esta lacuna, também pode ser percebida no germe da crítica teatral e literária das diferentes tendências operárias.

Em se tratando da atividade que mais se aproximava da *crítica teatral*, fosse ela erudita ou vinculada as organizações operárias, era comum os ataques em bases puramente afetivas, o elogio fácil, bem como simplesmente a descrição dos eventos culturais.

⁶ A peça de Eduardo Francisco dos Santos "O fuzilamento de Francisco Ferrer", constitui um exemplo marcante. Antes desta peça ser entregue ao Grêmio Dramático da União Operária, o próprio Eduardo Francisco dos Santos apresentou o referido texto para a diretoria da União Operária, após a aprovação desta pela diretoria, o texto foi entregue ao diretor do grêmio para que pudesse ser ensaiada pelos amadores do grêmio.

As considerações sobre o teatro referenciadas nos jornais proletários no Rio Grande do Sul, geralmente não realizavam análises pormenorizadas das representações, estas quando muito, reduziam-se à observação da reação do público e da tendência ideológica a qual a obra estava ligada.

Esta simplificação excessiva da análise teatral não impedia o estabelecimento de pressupostos mais teóricos sobre o papel do teatro no Movimento Operário. O teatro possuía um papel pedagógico, moralizador, e portanto ideológico junto ao fazer-se da classe operária. Neste aspecto doutrinário, os produtores culturais ligados ao Movimento Operário aproximavam-se dos postulados defendidos pelos críticos e dramaturgos vinculados ao realismo.

Além da fragilidade em que se dava a atividade de crítica literária, a representação de textos comuns, tanto ao teatro ligado ao mercado e ao entretenimento, como ao referido teatro proletário, denota uma circularidade de significados entre a cultura operária e a cultura dominante.

A listagem de títulos que segue abaixo ilustra este fenômeno cultural, temos, a título de exemplo: o drama "*João o Corta Mar*", representado na União Operária em 27 de janeiro de 1906, e que, entre outras datas, foi levado a cena em 16 de maio de 1919, pelo Grêmio Dramático Luso Brasileiro no Teatro Politeama (jornal Rio Grande apud BITTENCOURT).

A peça "*O Poder do Ouro*", de Dias Guimarães, foi outro drama que circulou tanto no palco da União Operária, sendo representado em 15 de julho de 1906 e posteriormente em 14 de janeiro de 1917. Outras casas de espetáculo da cidade exibiram esta peça, como o grêmio de Francisco dos Santos, em 10 de janeiro de 1909, possivelmente no Politeama ou no Sete de Setembro. Além destes podemos citar os dramas "*Amor louco*", "*O filho das*

ondas", "Helena", e o melodrama "Os dois Sargentos" de Théodore d'Aubigny e Auguste Maillard, dentre outros textos dramáticos comuns tanto nos teatros da cidade de Rio Grande, incluindo o teatro da União Operária, como nos teatros das demais cidades gaúchas.

A circularidade cultural manifesta nas práticas de representação e nos significados evocados pelo teatro operário, no caso entre as peças de propaganda socialista e o fazer teatral dominante, não encontra correspondente na tendência anarquista, que procurou de forma mais sistemática, apartar-se da arte e da cultura burguesa.

A posição dos anarquistas frente à produção cênica possui dois aspectos distintos, de um lado, a tendência à especialização do discurso dramático, tal procedimento assegurava aos libertários uma prática dramática dotada de uma maior combatividade, já que garantia um maior comprometimento da criação cênica com a visão de mundo anarquista. Por outro, esta opção levou a uma certa fossilização das formas cênicas utilizadas pelos libertários, uma vez que existiu um fechamento dos dramaturgos-militantes a produção teatral levada a cabo pelas demais tendências estéticas.

A partir do momento que aceitamos que um dos aspectos centrais de uma arte identificada com os despossuídos consiste na transmissão "*a parte do povo que aspira ao papel dirigente, as conquistas positivas dos que (...) detém o poder*" (BRECHT, 1970, p.10), compreendemos o necessário diálogo entre as vanguardas culturais vinculadas às classes populares e às demais tendências ligadas aos diferentes segmentos sociais.

Neste diálogo cultural não deve ser menosprezada a responsabilidade dos grupos políticos ligados ao operariado. Já que não era apenas a produção cultural destes grupos que fornecia os significados norteadores da conduta das massas proletarizadas, mas também a aceitação e divulgação de obras e padrões culturais já existentes e que estes grupos

aceitavam como válidos. Tal período comparado à sociedade atual constituía uma época fértil para a construção de contra-hegemonias, um momento no qual as lideranças políticas organicamente ligadas ao proletariado urbano podiam delinear "*de forma mais ao menos clara o modelo cultural a ser indicado para as massas*" (MARIANI, 1986, p.83).

Situação mais cômoda viviam os dramaturgos socialistas de inclinação reformista, já que esta perspectiva permitia, em vários aspectos, inclusive no estético, uma continuidade com os valores apregoados pela burguesia. A crítica destes segmentos ao "*edifício social*" não era tão radical, a ponto de exigir a criação de uma nova forma de expressão artística; aos social-democratas interessava mais partilhar e democratizar as formas de expressão da burguesia.

Enquanto algumas tramas procuravam retratar as difíceis condições de vida, e as lutas travadas pelos trabalhadores contra seus exploradores, outras afirmavam o valor do trabalho do ponto de vista individual, e inclusive contrapondo o "bom trabalhador" ao "mau trabalhador", neste caso, não indo além dos postulados morais do discurso liberal. Este é o caso do drama que leva o sugestivo título, "*O Bem e o Mal*", de Horácio Nunes.

Nesta trama, Pedro, o trabalhador honesto e cumpridor de seus deveres, bate-se pela defesa de sua honra e do amor de Maria, contra José, trabalhador revoltado, sempre pronto a insubordinar-se contra seu mestre e seus companheiros de trabalho. Para tornar o referido personagem mais antipático aos olhos do público, José ainda mostra-se indiferente às necessidades e problemas de sua velha e doente mãe.

Inconformado com a censura e repulsa manifestada por Maria, que não aprovava suas atitudes, e sentindo-se traído pelo sentimento existente entre esta e Pedro, José passa a tecer sua vingança contra o casal, tomando uma série de medidas que venham prejudicar o relacionamento dos referidos jovens.

Não satisfeito com as suas maquinações, José passa a denegrir a figura do jovem trabalhador junto a seus companheiros e, em conluio com um trapaceiro local, rouba as economias de Pedro.

No entanto, Pedro conta com a ajuda de Antonio, mestre da oficina e pai de Maria, para desmascarar o plano de José. As mentiras de José sobre Maria e Pedro acabam vindo à tona, bem como o roubo das economias deste. O trabalhador mau caráter acaba preso pela polícia, e Pedro com sua moral restabelecida, pode se reaproximar de Maria.

Este drama, ao mesmo tempo, que expressa um esforço no sentido de conferir importância central à ação, levada a cabo pelo personagem operário, eleito herói positivo do drama, acata os postulados morais dominantes. O dramaturgo constrói seu mundo metafórico e as condições que lhe são inerentes, em cima da oposição entre o "bom trabalhador", portador de valores positivos, e que devido a sua condição de operário honesto, valoriza-se perante a sociedade, e o "mau trabalhador", revoltado, insubordinado, e invejoso.

Se do ponto de vista dos recursos formais não houve uma ruptura significativa com o fazer teatral dominante, ocorreu em alguns momentos, por parte da parcela de classe que animava a vida desta entidade obreira, dentro de uma política cultural mais ampla e dos limites ideológicos expostos, a produção de uma literatura dramática centrada nas condições de vida, de luta, e nas aspirações dos trabalhadores.

No tocante a produção cênica de inspiração anarquista presente no Teatro da União Operária, destacamos a título de exemplo os dramas: "*Honra Proletária*", de Agostina Guizzardi, e "*O Semeador*", escrita pelo anarquista Avelino Fóscolo, sendo esta peça editada pela segunda vez em 1921. Neste drama, o filho de um rico fazendeiro, "*tendo ido*

à Europa e à Rússia, experimenta na fazenda do pai um pequeno falanstério fourierista, superando ali a tradição escravocrata" (LUCAS, 1987, p.31).

A literatura dramática produzida pelas minorias organizadas vinculadas à União Operária de Rio Grande, apresenta-se quantitativamente inclinada a favor da perspectiva socialista. Tal fato reflete a própria hegemonia desta tendência na Associação durante a primeira década de funcionamento desta entidade, bem como a maior participação dos remanescentes socialistas nas posteriores gestões conservadoras.

Destacamos, nesta orientação algumas obras como o drama "*René*" de Antonio Guedes Coutinho, representado várias vezes na referida associação, e inclusive nas maiores e mais elitizadas casas de espetáculo da cidade, O Teatro Sete de Setembro e Teatro Politeama.⁷ Além do título "*René*", esta peça era anunciado como "*Greve*", "*Mostrando o caminho*", ou ainda "*A Greve, René mostra o caminho*".

Também destacamos "*O Primeiro de Maio*" e o "*O Apóstolo da Liberdade*", sendo este último, um drama em três atos, escrito pelo militante João C. de Freitas, ligado a União Operária de Pelotas, e apresentado no palco-salão da União Operária em 1º de dezembro de 1907.

Além destas obras também foram escritos vários dramas pelo já referenciado militante Eduardo Francisco dos Santos que possuía considerável experiência no meio teatral, tendo atuado como empresário e ensaiador de uma companhia dramática local, a *Cia. Francisco dos Santos*. Este militante socialista começou a escrever dramas de propaganda operária em 1910.

⁷ Entre outras datas citamos: a representação realizada em 22 de maio de 1903, no Teatro Sete de Setembro e a representação levada a cabo em 1º de Maio de 1903, no Teatro Politeama. Citado por Bittencourt, 1998, p.79.

O primeiro drama de Santos, "*O Fuzilamento de Ferrer*", surgiu da indignação no meio operário riograndino, devido a morte do anarquista e educador Francisco Ferrer, recentemente condenado à morte pelo governo espanhol.⁸ Neste ponto, é interessante o fato de que a militância ligada à União Operária, deliberou sobre a necessidade da entidade manifestar-se oficialmente a respeito deste acontecimento que chocou e revoltou o meio operário.

No entanto, foi deliberado em reunião da diretoria, que a posição assumida pela Associação não deveria causar "*mal estar*" no meio social. A resignação das lideranças burocráticas falou mais alto do que o sentimento de repulsa pela agressão sofrida e acabou não saindo nem uma nota oficial da União Operária de Rio Grande sobre o fuzilamento de Francisco Ferrer.

Dentre os militantes remidos, estavam Antonio Guedes Coutinho e Eduardo Francisco dos Santos, que em oposição aos demais membros da diretoria, afirmaram que seria impossível não deixar de tecer duras críticas aos responsáveis pela morte do notável líder libertário. Apesar de toda esta movimentação e do estado de efervescência, acabou não saindo qualquer manifestação oficial da entidade, no sentido de repudiar a violência implementada pelo governo do referido país.

Alguns meses depois da morte de Ferrer surgiu a peça de Eduardo dos Santos. Esta, deve ter catalisado e elevado a uma coerência maior as idéias e os sentimentos das minorias operárias a respeito do processo que culminou com o assassinato deste intelectual de esquerda.

⁸ Francisco Ferrer foi um destacado intelectual anarquista, auferindo grande destaque devido as suas propostas relativas ao Ensino Livre e com a Escola Moderna. Durante a chamada "Semana Trágica", nome dado ao levante operário em Barcelona no ano de 1909, Ferrer foi capturado e morto pelo Estado Espanhol.

atos, e "*A filha do tecelão*" drama em três atos. Sabemos ainda que este militante escreveu uma comédia intitulada "*A bola do seu Ambrósio*", em um único ato.

Infelizmente de todo este conjunto de obras, restam apenas os dois últimos dramas mencionados, "*Afonso o operário*" escrito em 1919, e a "*A filha do Tecelão*", em 1920. É interessante o fato de que estas obras foram escritas no calor das agitações operárias que sacudiram a cidade de Rio-Grande nos anos de 1918, 1919, 1920 e 1921 ocorrendo greves, piquetes e conflitos, inclusive com trocas de tiros entre trabalhadores e tropas da polícia.

O exame destas peças permite apreender os significados da literatura cênica produzida por parte dos grupos dirigentes do operariado. Revelando até que ponto esta criação cultural foi um instrumento de reflexão sobre a realidade e de mudança da consciência social.

Para encerrar esta listagem citamos ainda o drama em cinco atos, "*Os Salteadores da Floresta Negra*", de Silveira de Carvalho, e doado a União Operária, em 1910. Este drama por sua evocação a paisagens bucólicas, seu enredo repleto de cenas de capa e espada, personagens e situações evocativas de um passado anterior ao advento da cidade industrial, constitui a peça mais próxima do drama romântico.

Os textos dramáticos referenciados acima sobreviveram à ação do tempo e do esquecimento. Tais obras constituem material importante para a investigação, indicando os limites e as possibilidades do Teatro Operário, bem como o entendimento da visão de mundo correspondente às minorias organizadas presentes no Movimento Operário durante a Primeira República.

Propositadamente não analisamos neste capítulo os dramas mais significativos da literatura cênica identificada com as principais tendências ideológicas que disputavam a hegemonia sobre o Movimento Operário, no caso as anarquistas e socialistas. Com base

neste critério estabelecemos um *corpus textual* formado pelos seguintes dramas: “*Os Salteadores da Floresta Negra*” de Silveira de Carvalho, “*Amor e Ouro*” de Agostina Guizzardi, “*Afonso o Operário*” e “*A filha do tecelão*” de Eduardo Francisco dos Santos.

De acordo com nossa opção metodológica dedicaremos todo um capítulo à análise destas quatro obras, que segundo nossa perspectiva, constituem uma fonte documental capaz de iluminar a visão de mundo destas parcelas de classe.

IV- A Dramaturgia Operária: leitura, imagens, perspectivas e significados

1 - A literatura dramática

Para o presente capítulo, selecionamos um conjunto de textos dramáticos identificados com o Movimento Operário, que se fazia a partir da cidade de Rio Grande, ao longo das duas primeiras décadas do século XX.

A existência desta literatura cênica, escrita e representada por militantes operários para uma platéia formada basicamente pelo proletariado urbano, garantia a *especificidade* do Teatro Operário frente ao teatro ligado à cultura oficial da época.

Estas obras eram conhecidas no meio operário, como "*peças de propaganda das idéias operárias*"; tanto a produção, como a difusão deste material dramático eram realizados a partir das associações de classe dos trabalhadores. Assim, militâncias vinculadas a diferentes tendências ideológicas encaravam esta produção literária como um instrumento importante para a construção da identidade de classe no meio operário.

Desde logo, esclarecemos que, assim como a grande maioria das peças de teatro produzidas neste período, estas obras não alcançaram grande expressão literária. Olhando para trás, percebemos que este "*corpus textual*" está marcado indelévelmente pelo seu tempo, está datado, tratam-se de obras medianas, para não dizer medíocres. Mesmo as idéias progressistas nelas presentes não nos autorizam a elevá-las a patamares mais altos da literatura.

Do ponto de vista estético significa cair em equívoco avaliar um obra unicamente pelos resultados advindos da combinação de recursos formais. Por outro lado, também constitui deficiência de critérios definir um dado escrito como uma grande produção literária pelo fato de que as idéias expostas pelo autor são aceitas como autênticos valores humanos.

De forma geral, a literatura cênica identificada com o movimento operário assumia um caráter didático pela necessidade de popularizar as concepções libertárias ou socialistas entre os proletários, preceitos que, aliás, ressentiam-se do ecletismo que caracterizava a formação doutrinária das militâncias. O valor pedagógico atribuído a este tipo de produção cultural pode ser apreendido através da constante repetição dos dramas identificados ao movimento operário.

Na grande maioria dos casos, estas peças não extrapolavam os limites demarcados pelo subsistema cultural relativo à classe operária e suas instituições, por exemplo, em se tratando das peças examinadas neste capítulo; apenas "Amor e Ouro", de Agostina Guizzardi, foi representada em teatros não vinculados a entidades de classe do operariado.

O fato de tratarem-se de peças de menor envergadura favorece a compreensão da consciência social dos produtores culturais relacionados a este tipo de expediente, no caso, das minorias organizadas da classe. Segundo alguns pesquisadores de renome, do ponto de vista da pesquisa em História, é preferível trabalhar a partir de obras literárias consideradas medianas do que abordar as chamadas grandes obras do espírito humano. Neste ponto, são interessantes as considerações de Bronislaw Geremek, para quem:

"(...) o historiador ganha muito mais se abandona a 'boa' companhia literária, as altas exigências do gosto artística, e desce a uma literatura mais rasteira, mais popular. Pois sendo esta literatura inferior mais anônima, menos marcada

*pelos traços da criatividade individual, ela
corresponde melhor ao imaginário do povo e por isso
é mais fiel como testemunho da consciência social e
como registro da realidade apresentada”*
(GEREMEK, 1995, p.15).

Dentre os critérios responsáveis pela escolha das obras que constituem o nosso “*corpus textual*”, salientamos a inserção desta literatura na política cultural implementada pelas organizações operárias espalhadas na rede urbana brasileira.

Os dramas escolhidos foram escritos por militantes operários que, através do teatro, procuravam construir uma identidade de classe entre os proletários. A referida literatura estava identificada com a construção de uma visão de mundo capaz de situar os trabalhadores frente às questões de seu tempo, aos demais atores sociais e, de forma mais ampla, diante da própria realidade social na qual estavam inseridos. Por outro lado, os dramas necessitavam lograr uma ancoragem na sensibilidade popular, portanto deveriam estar ajustados aos valores e sentimentos das massas proletarizadas. Esta necessidade representou em determinados aspectos alguns recuos em favor de valores conservadores presentes nas mentalidades das massas populares.

Todos os textos selecionados constituíam parte do acervo cênico da União Operária de Rio Grande e, dentre as quatro obras escolhidas, apenas “*Amor e Ouro*” de, Agostina Guizzardi, não pôde ser encontrada no referido conjunto.

Em nossa exposição combinaremos uma leitura compreensiva dos textos dramáticos, centrada na descrição dos universos imaginários presentes nos dramas, com uma abordagem explicativa dos textos, neste caso, construída a partir do exame dos significados sociais presentes no referido discurso dramático.

Para tanto reportaremos o leitor ou, ao menos, permitiremos a este formar uma idéia mais clara sobre o sentido das peças de propaganda operária que circulavam nos

teatros operários. Nesta análise, priorizaremos a investigação das imagens relacionadas à construção da identidade do operariado frente às classes dominantes, bem como da identidade da mulher frente a representação da figura masculina.

Interagindo no processo identitário da classe operária, percebemos a existência de uma série de valores herdados do passado, em grande parte da moralidade cristã. Tais sentimentos, embora sejam anteriores ao surgimento do operariado, influenciaram na produção dos significados sociais concernentes à cultura deste segmento social. Estes valores não foram apenas aceitos, mas reformulados e combinados à visão de mundo do proletariado moderno.

A presença destes valores herdados da tradição cristã na produção cultural das minorias organizadas da classe denota a presença de uma série de demandas íntimas, amplamente ancoradas nos corações e mentes das camadas populares. Tais significados dizem respeito aos valores universais da justiça, da igualdade, da fraternidade; e do amor universal legadas pelas próprias crenças das camadas populares (MARIANI, 1986, p.92):

Tais formas constituíram e, de certa forma, ainda constituem um momento essencial para a construção de movimentos de contestação a ordens sociais baseadas no privilégio, na dominação e /ou exploração.

No que toca à abordagem das perspectivas, buscaremos dar conta dos horizontes de transformação social contidos nestes dramas, pois tais perspectivas constituíam um convite aos trabalhadores para que, através de sua prática, assumissem a tarefa de construir uma nova sociedade.

Assim, o exame da dimensão do possível, ou dito de outra forma, a análise das perspectivas presentes nos dramas nos permite apreender o projeto social o qual os trabalhadores eram convidados a integrar.

De forma combinada ao exame das diferentes imagens e representações que povoam o universo imaginário destes textos, apreenderemos as perspectivas lançadas sobre a sociedade e o seu devir, neste caso, salientando tanto os significados em conformidade ao *status quo*, como também aqueles capazes de questionar e apontar para possíveis mudanças da ordem social vigente.

Conjugado aos procedimentos expostos, procuramos estabelecer aqueles significados que guardam correlações íntimas entre o universo imaginário da criação literária e a visão de mundo relativa aos seus criadores culturais e que, no entanto, não foram explicitados ao longo da obra.

Neste momento, faz-se necessário abrir um parêntese para que possamos esclarecer melhor nossas concepções de compreensão e explicação, conceitos centrais na epistemologia das ciências sociais e peças-chaves para o presente capítulo. Conjuntamente com Lucien Goldmann, entendemos tais categorias a partir de uma perspectiva dialética:

"Para um pensamento dialético, o problema se coloca de forma diferente. Compreender é um processo intelectual: é a descrição de uma estrutura significativa no que ela tem de essencial e de específico. Ressaltar o caráter significativo de uma dada obra de arte, de uma obra filosófica ou de um processo social, o sentido imanente de sua estruturação, é compreendê-los, mostrando que são estruturas que têm sua coerência própria. Explicar é situar essas estruturas como elementos em estruturas mais amplas que as englobam. A explicação se refere sempre a uma estrutura que engloba e ultrapassa a estrutura estudada" (GOLDMANN, 1973, p.85).

Após a leitura e exame das imagens, representações e das perspectivas das obras, focalizaremos os valores, as vezes implícitos nas obras, e que no entanto exercem um

papel estruturador, não apenas dentro do universo imaginário do drama, mas também nos próprios quadros mentais dos grupos e classes sociais a que estão vinculadas.

Esta escolha de ordem teórica é justificada pelo fato de que estas individualidades estavam condicionadas em termos de classe, experiência e cultura, permitindo, assim, através do exame de suas produções culturais, apreender a consciência social das respectivas classes e parcelas de classe.

A partir do exame desta literatura, chegaremos, ainda que de modo tangencial, à “visão de mundo” das minorias organizadas da classe operária no Brasil. Salientamos ainda que esta mesma proposição possui nos níveis regional e local um estatuto epistemológico mais consistente.

O presente capítulo compõe-se de duas partes; num primeiro momento, nos deteremos aos dramas “*Os Salteadores da Floresta Negra*”, de Silveira de Carvalho, e “*Amor e Ouro*,” de Agostina Guizzardi. Tal seleção deve-se menos à ordem cronológica destas produções culturais do que ao fato de estes textos guardarem semelhanças significativas em suas estruturas internas, apesar dos conteúdos apresentados nestas obras serem diferentes.

Na segunda parte do capítulo, nos deteremos na investigação de duas obras escritas pelo militante socialista Eduardo Francisco dos Santos. Tais dramas enfocam questões centrais para o Movimento Operários, como a necessidade de organização do proletariado urbano para resistir à pressão imposta pelas classes dominantes, o caráter atribuído ao Movimento Operário pelas minorias organizadas da classe, as formas de ação dos trabalhadores, bem como a tessitura das relações de gênero idealizadas pelo segmento masculino do operariado.

2 – A crítica social sob um referencial romântico

Seguindo a ordem de apresentação e análise, temos a cópia manuscrita da peça em cinco atos, "*O Salteador da Floresta Negra*", de Silveira de Carvalho. Infelizmente não existem até o momento informações sobre o autor deste drama, tais conhecimentos, apesar de secundários para o propósito desta pesquisa, colaborariam para que pudéssemos situar melhor o indivíduo em relação ao sujeito transindividual, responsável pela produção cultural.

Segundo as datas grifadas no próprio texto, este drama deve ter sido escrito, ou pelo menos circulado, no estado de Pernambuco, em maio de 1901. Esta obra, assim com as demais, apresenta-se como um drama de *atualidade*, isto significa que a referida peça foi escrita com a intenção de representar a sociedade em sua configuração contemporânea aos seus produtores culturais.

Embora não possamos precisar com exatidão a data da criação desta peça, podemos afirmar, com certa propriedade, que o referido drama surgiu no nordeste brasileiro, acreditamos que tenha sido em Pernambuco, como sugere a inscrição que acompanha a data grifada ao final do terceiro e quarto atos, ou no Maranhão, neste caso pelas indicações presentes no próprio texto dramático, como sugere o título de nobreza do pai de Rosa, o Conde do São Luiz.

Seja como for, independente do espaço correspondente à produção desta peça, podemos considerá-la como uma das primeiras obras dramáticas vinculadas à trajetória da classe operária no Brasil.

Como já referenciamos anteriormente, não temos um mapeamento seguro acerca da representação deste drama na União Operária de Rio Grande. Sabemos de uma representação em 2 de abril de 1925, realizada por um grupo de associados, e de uma outra representação, realizada em setembro de 1931. Na ocasião deste espetáculo dramático, o militante e amador Gervásio Dias desempenhava funções de "diretor de cena" do Grêmio teatral da Associação.

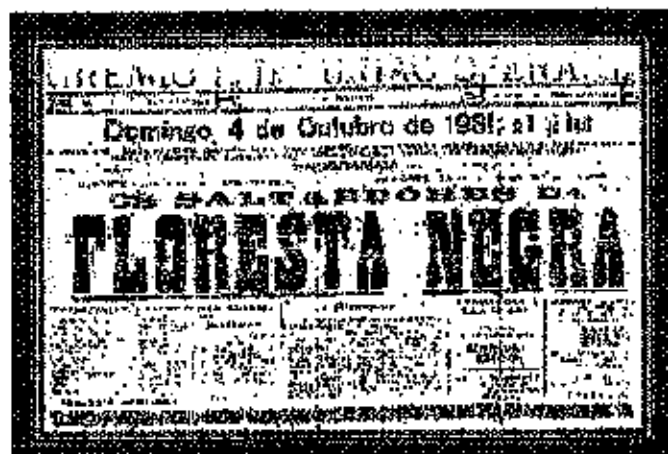


FIG 3 - Cópia reduzida de um folheto de propaganda do Teatro da União Operária de Rio Grande. Neste caso trata-se do anúncio da peça "Os Saqueadores da Floresta Negra", representada pelo grêmio dramático desta entidade em outubro de 1931.

FONTE - Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" / FURG

Na leitura deste texto dramático e dos outros que se seguem, não nos limitaremos apenas à expiação sintetizada das narrativas-diálogadas, isto é, da análise exclusivamente literária das obras. Incluiremos no exame das narrativas partes do texto referentes à indicação de cenários, apartes e apoteoses, aspectos extra-literários, porém capazes de imporem certas condições relativas ao espaço, à ênfase das cenas e, mesmo, fornecer imagens sintéticas e capazes de reforçar as mensagens das peças.

A cenografia do primeiro ato do drama indicava que a cena se passava numa residência aristocrática, a mansão do Conde de São Luiz. Não existem pormenores neste

sentido, a indicação limitava-se a estabelecer que o espaço da ação deveria representar uma "sala rica" durante o "dia".

No transcorrer do primeiro ato, batizado de "*A expulsão de Luis de Mello*", desenvolve-se o antagonismo central da trama, entre o "artista" Luiz de Mello e o Conde de São Luiz, sua filha Rosa e outros nobres pertencentes ao círculo de amigos do fidalgo.

Os arrostamentos entre o artista e os fidalgos nasceram do amor não correspondido de Luiz de Mello pela orgulhosa Rosa. O artista apaixonado revela seu amor pela filha do Conde e recebeu desta, de seu pai e de outros fidalgos ligados à família do Conde apenas o escárnio e a humilhação.

Assim, Luiz de Mello é ultrajado por Rosa e expulso da residência do fidalgo pelo próprio Conde de São Luiz, tendo que suportar a humilhação dos presentes no salão de festas do Conde. O trabalhador humilhado jurou vingar-se de Rosa, de seu pai e dos demais preconceituosos que o menosprezaram devido a sua condição de plebeu e artista.

Nos planos de vingança do artista existia espaço para Rosa, que vilipendiou o seu sentimento, para o seu pai, o Conde de São Luiz, que não hesitou em tratá-lo como um ser desprezível diante de seus convidados, para o Conselheiro Alvares de Azevedo, cujo comportamento, idéias e valores despertavam desde tempos pretéritos o repúdio do artista, para o Visconde de Campo Verde, a quem Rosa estava prometida em casamento e, de forma geral, para toda a "*sociedade preconceituosa*" que valoriza os títulos e não o caráter dos homens:

No primeiro ato, paralelamente ao antagonismo principal entre o artista e os fidalgos, emerge um conflito secundário entre o outro personagem plebeu da peça, João de Vasconcellos, que embora não seja o único, constitui o principal *raisonneur* do drama, e o Conselheiro Alvares de Britto, personagem sem escrúpulos, portador de uma verdadeira

ojeriza ao trabalhador nacional, figura desprezível capaz de trair até mesmo os seus pares sociais para lograr vantagens materiais.

Vasconcellos, ao contrário de Luiz de Mello, goza do respeito dos demais personagens, esta situação deixa a referida personagem à vontade para emitir suas sentenças judiciosas, principalmente contra o próprio Conselheiro Alvares de Britto.

O "*bom burguês*" destaca-se na defesa do artista nacional, da honra das mulheres e, inclusive, da instituição do casamento que, aliás, constituem os alvos preferidos para os ataques realizados pelo Conselheiro. Ao final do primeiro ato, enquanto os fidalgos comemoravam a expulsão do artista da casa do Conde, Vasconcellos não hesita em lamentar tal fato considerando *uma verdadeira infâmia*.

No segundo ato, batizado de "*Luiz de Mello entre os Salteadores*", a indicação cenográfica representava uma floresta escura, espaço onde o artista arquiteta o seu plano de vingança.

Neste local afastado da cidade, o artista, convertido em bandido, lidera um grupo de ladrões. Entre os salteadores, Luiz é conhecido como "*capitão*", seus comandados perfazem um total de quatro personagens, Calixto, Balthazar, Salazar e Vieira, todos figuram enquanto temíveis salteadores que, inclusive, não hesitam em cometer latrocínio.

Dentre os seguidores de Luiz, não existe nenhum personagem com caracterização específica, marcante a ponto de diferenciá-lo dos demais. Todos salteadores seguem seu "*capitão*" que estuda e prepara as missões. Tais figuras exercem um papel de críticos à ordem social baseada na iniquidade. No universo do drama, esta situação de exclusão social é apontada enquanto causa da entrada destas personagens no mundo do crime.

O bando chefiado por Luiz de Mello ataca, rouba e mata sem piedade os senhores ricos que vivem às expensas do trabalho alheio. Nas falas dos bandidos, os senhores

abastados são comparados a *vampiros* que roubam à luz do dia, especuladores que gozam do amparo da lei, a mesma lei que trata com severidade os pobres, podendo levá-los, inclusive, ao terrível *degredo*.

Por estes motivos, os bandidos da *Floresta Negra* bradam a expressão *sem piedade* quando o assunto diz respeito às suas ações criminosas.

É neste meio que Luiz de Mello traça seus planos de vingança contra a orgulhosa Rosa e seu pai. O artista jurou humilhar o conde e sua filha fazendo com que esta se case com nada menos que um bandido, um ser que, para o próprio artista revoltado, significava o último degrau da *escada social*. Procedendo desta forma, o artista acreditava que também estaria dando uma lição à *sociedade preconceituosa*, pois provaria a falsidade de seus valores morais, ancorados apenas na riqueza e nos títulos de nobreza.

O projeto de vingança de Luiz de Mello torna-se claro no drama quando Vasconcellos encontra novamente o artista. Vasconcellos resolve procurar seu amigo na floresta e acaba sendo assaltado por Salazar, que lhe rouba a carteira. Mais tarde, no acampamento dos bandidos, o ladrão conta ao seu capitão o referido evento.

Ao escutar o nome de Vasconcellos, Luiz sente-se instigado a saber mais sobre a pessoa que havia sido roubada. De posse da carteira da vítima, Luiz reconhece uma carta escrita do próprio punho há oito meses atrás para seu amigo burguês.

Esta carta continha uma confissão de Luiz, que assumia a morte do primeiro noivo de Rosa, o Visconde de Campo Verde. Segundo o próprio artista, o fidalgo foi morto a punhaladas. Luiz afirma na carta o seu juramento, segundo o qual todos os pretendentes de Rosa teriam o mesmo destino do infeliz fidalgo.

Este assassinato inaugurou a carreira criminoso do artista que, a esta altura, já era procurado pela polícia que, juntamente ao corpo da vítima, encontrou um documento de seu assassino.

Durante a conversa entre Luiz de Mello e Vasconcellos, o artista não apenas revela seu plano de vingança, mas também, põe o amigo e o público a par do estado adiantado de seu projeto. Graças à utilização de uma identidade falsa, roubada de um outro fidalgo, antes de ser assassinado pelo próprio artista, foi possível uma reaproximação da família e do círculo de amigos do Conde.

O autor, recorrendo a um clichê do teatro da época, dota a personagem de Luiz de Mello de uma identidade falsa, a de Barão do Rio Novo. Munido de tal disfarce, o bandido recebeu a simpatia do fidalgo e logrou cair nas graças de Rosa de quem se torna noivo.

O terceiro ato foi nomeado de "*O orgulhoso Conde de São Luiz*", tendo como cenário um dos vários salões da casa do Conde. Neste ato, é marcada a data do casamento de Luiz de Mello e Rosa. Para que o artista conseguisse dar este passo importante em direção a sua vingança, foi necessário receber o consentimento do pai, que a esta altura dos acontecimentos era acometido de uma estranha intuição, um pressentimento ruim, sobre a felicidade de sua filha.

A desconfiança do Conde em relação ao enlace de sua filha com o falso Barão acaba sendo contornada pelos conselhos dados por Vasconcellos que, mesmo a contragosto, emite sentenças favoráveis ao matrimônio.

Além das intuições do Conde, a personagem de Luiz de Mello ainda precisa superar a tentativa do Conselheiro em acabar com o seu noivado com a filha do fidalgo.

O Conselheiro, desejando desposar Rosa e, deste modo, apropriar-se de parte das posses e riquezas do Conde, afirma para Luiz de Mello, a quem julgava ser o Barão do Rio

Novo, que Rosa amava o *Salteador da Floresta Negra* e que, juntamente com este, havia planejado a morte do antigo noivo.

O fidalgo não obteve êxito em sua intriga junto a Luiz que, devido a sua posição privilegiada no drama, soube desde o primeiro instante da falsidade das afirmações de Alvarez. Não satisfeito com o rumo de seus planos, o Conselheiro também procurou tecer algumas intrigas sobre o caráter do Barão junto a sua noiva.

Para tanto, Alvarez confia a Rosa que seu pretendente possui uma concubina, que passaria a viver às custas do dote e das posses advindas do seu casamento com Luiz de Mello. Através de uma convencional escuta atrás da porta, Rosa toma consciência das intrigas do Conselheiro Alvarez e, inclusive, as confirma mais tarde, numa conversa com o falso Barão.

Além dos referidos obstáculos, Luiz de Mello ainda teve de enfrentar as tentativas de Vasconcellos de demovê-lo de seu intento de vingança. Para tanto, seu amigo burguês faz sucessivos convites para que o artista desista do seu plano, seja por compaixão a Rosa, ou para que recomece uma nova vida. No entanto, o artista não volta atrás e afirma por várias vezes que não pode mais recuar; a ele só resta cumprir o seu destino, vingar-se.

No quarto ato, intitulado "*Na Floresta Negra*", a ação ocorre novamente no esconderijo dos salteadores. Luiz de Mello, sentindo estar próximo de seu objetivo, volta à floresta para uma missão redentora, retirar seus companheiros do mundo do crime.

Neste ato, não existe nenhum conflito relevante entre os personagens da trama, a discussão existente entre os ladrões no início do ato serve apenas para reafirmar a firmeza de caráter do artista. A caracterização positiva do herói é reforçada através da menção de atitudes heróicas atribuídas a Luiz de Mello em defesa de seus subordinados. Segundo os



bandidos, o caráter do seu líder não teria sido manchado não fosse o amor do artista pela filha do fidalgo.

A volta do artista revoltado ao esconderijo ocorre num momento em que os ladrões discutiam sobre a pertinência de manter, ou não, o "capitão" no comando do grupo. É neste contexto de dúvidas, e mesmo de alguma insatisfação por parte dos ladrões no que diz respeito ao seu líder, que Balthazar enceta a defesa de Luiz de Mello diante de seus companheiros, fazendo-os ver o quanto seu comandante é valoroso.

Para regenerar seus companheiros de crime, Luiz de Mello, juntamente com Vasconcellos, oferece aos demais salteadores a oportunidade de abandonarem a vida errante em virtude da possibilidade de um novo recomeço num país estrangeiro e, inclusive, de posse de alguns recursos.

O líder dos salteadores fica feliz em ver os integrantes de seu bando aceitarem a chance do possível recomeço; no entanto, este recusa novamente a oferta de Vasconcellos, que tenta mais uma vez convencer o herói a abandonar seu projeto de vingança. Reafirmada a posição do artista, este solicita a Balthazar que aguarde um último serviço, enquanto membro do grupo de salteadores.

O quinto e último ato, batizado de "*Vingança e Justiça*", passa-se novamente na residência do Conde de São Luís. De acordo com a descrição do cenário trata-se de um salão luxuoso e amplamente iluminado, preparado para a celebração do matrimônio do falso Barão com Rosa. A ênfase à iluminação é compreensiva, afinal este bem conferia tanto *status* social como a mobília ou o vestuário nesta época.

A esta altura da trama, Luiz está prestes a subir no altar com a filha do Conde e assim concretizar sua vingança, todas as barreiras que poderiam impedir o sucesso do herói não são capazes de ameaçar o projeto de Luiz de Mello.

Os maus presságios do pai da noiva em relação ao casamento constituem, na maioria dos casos, apenas monólogos que expressam uma preocupação patética da personagem em relação ao futuro da filha. Mesmo o Conselheiro que, devido aos seus interesses materiais e sua total falta de escrúpulos, poderia representar um oponente à altura da vontade do herói, não expressa qualquer atitude capaz de desafiar ou alterar a marcha dos acontecimentos.

Mais patéticas ainda que as intuições do Conde, são os conselhos de Vasconcellos, que continua tentando fazer Luiz mudar de idéia no que diz respeito ao seu plano de vingança.

Ao aproximar-se do final da cerimônia de casamento, Balthazar dirige-se até a delegacia de polícia, portando um bilhete de autoria do próprio Luiz de Mello. Neste escrito o herói revela sua identidade e entrega-se às autoridades policiais. Quando a polícia entra na casa do Conde para efetuar a prisão de Luiz de Mello, este já está, segundo as leis da Igreja, casado com Rosa.

O artista, mesmo sob escolta da polícia, sai de frente erguida da casa do fidalgo. Luiz de Mello está ciente de que a reputação do Conde jamais será a mesma e que, acima de tudo, deu uma lição à sociedade que julga o homem segundo seus títulos e bens, e não de acordo com o seu caráter e sua honra. O artista afirma ainda que, mesmo no degredo, continuará sendo esposo de Rosa e que, até esta conseguir o divórcio, o que é muito demorado, não terá outro remédio a não ser aceitar publicamente ter um artista e ladrão como esposo.

Por fim, neste momento de indignação do Conde e da surpresa geral para os convidados, Rosa admite amar Luiz de Mello, o homem que, devido ao seu orgulho de casta e do preconceito social, tornou-se um bandido perverso.

Realizada, ainda que em linhas gerais, a leitura do texto, passemos a sua análise. Neste sentido, elucidaremos as representações sociais e perspectivas capazes de revelar a carga ideológica presente no referido texto.

Começemos pela construção da figura do herói do drama, o artista Luiz de Mello. É comum dramaturgos iniciantes ou de menor envergadura realizar a construção dos personagens a partir daquilo que as outras figuras dramáticas mencionam a respeito umas das outras.

Assim, em se tratando de obras medianas, é possível analisar a construção das imagens dos personagens a partir da sondagem daquilo que as demais figuras dramáticas presentes no universo imaginário revelam sobre o caráter da personagem enfocada.⁹

Embora, este recurso cênico denote uma certa fraqueza na construção da figura dramática e, por decorrência da totalidade do drama, este meio foi amplamente utilizado na construção desta obra.

Neste sentido, destacamos, durante o primeiro ato, a longa e retórica fala de Vasconcellos. O burguês diante dos fidalgos não hesita em defender Luiz de Mello e toda a classe artística em geral:

"Com que escárnio V.Ex^o pronuncia a palavra artista! A que estado tem chegado este nosso país! O artista no Brasil é o escárnio da sociedade! Oh! não é V.Ex^o o primeiro fidalgo que ouço falar com escárnio d'elles! A sociedade despreza-os, porque elles não tem punhados de ouro para lhes atirar a cara! Despreza-os pelo simples fato de serem plebeus e levarem ao banco do trabalho todo dia para poderem viver com honra. No entanto, se o

⁹ Tal procedimento investigativo seria totalmente equivocado no exame de obras de maior envergadura; por exemplo, em uma drama de Shakespeare, pois nas obras deste dramaturgo, é comum ocorrer uma grande distância entre os caracteres atribuídos a uma dada figura dramática, através da fala de algum(s) personagem, e aquilo que realmente esta figura dramática significa na trama da obra.

artista abandonar a ferramenta de seu trabalho, lançasse mão do punhal, atacasse o viajante na estrada para rouba-lo, aparecendo mais tarde nos salões, de cazaca e luvas de pelica, essa sociedade que hoje o despreza, abraçal-o-hia, então, porque elle tinha dinheiro, e ella não trataria de indagar de que forma havia sido adquirido!"

Como podemos perceber nesta passagem existe uma figura de antecipação, no caso, da própria vingança do artista revoltado contra seus algozes.

A imagem do artista no drama corresponde a de um sujeito honrado, obreiro do progresso da nação, no entanto, juntamente à classe artística brasileira, está sujeito a um processo de exclusão social, implementado pelas classes abastadas que desvalorizam os trabalhadores pelo fato de serem plebeus e de possuírem poucos bens.

Esclarecida a imagem do artista, passemos à representação social de seus contendores, no caso, a aristocracia brasileira. Os fidalgos são representados no drama por vários personagens: o Conde de São Luiz, sua filha Rosa, o Conselheiro Alvarez e o Visconde de Campo Verde.

Rosa, a filha do Conde, objeto do amor e do ódio do artista, constitui a única personagem feminina do drama. Além de completar o quadro referente à representação social da fidalguia, o exame desta personagem nos fornece uma noção de como era construída a representação social das mulheres pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade pelos escritores e dramaturgos identificados aos movimentos de contestação à ordem social.

No princípio do primeiro ato, durante o diálogo mantido entre o Conde e Rosa, a postura por eles assumida deixa clara a imagem do caráter anti-popular atribuído à

fidalguia. A caracterização desta personagem tem a vantagem de ser construída a partir das próprias atitudes desta figura, o que lhe garante uma maior força.

Rosa esclarece a seu pai "(...) *esteja descansado, que eu nunca enlamearei o seu brasão. Eu namorar-me do senhor Luiz... (com escárnio) um artista!*"

A atitude segregadora manifestada na fala de Rosa é reforçada e aprofundada na fala do Conde:

"Obrigado, minha filha, nem eu deveria esperar de ti outra couza, tens razão; por andar elle todo janota, não deixa de ser um marceneiro, um homem que passa o dia porco e sujo, pegado ao banco do trabalho; e quando chega a noite apresenta-se nos salões todo engravatado! Oh! não sei como tenho consentido semelhante homem frequentar minha eaza."

Embora existam diferentes gradações entre as figuras que representam a fidalguia, indo da completa vilania, no caso do Conselheiro Alvarez, a uma imagem um tanto mais simpática, no caso do Visconde assassinado, em todos estes personagens fica claro o traço arrogante de suas personalidades. Esta característica é combinada a uma postura excludente quando se trata do trato dos fidalgos com populares em geral, e em particular com a classe trabalhadora, ou para usar a linguagem do drama, com a *classe artística nacional*.

Esta atitude segregadora dos fidalgos para com os trabalhadores fica explícita em várias passagens do drama, isto ocorre quando o Conselheiro Alvarez tece a diferença entre o burguês e o trabalhador aos olhos dos aristocratas:

"Desculpe-me, senhor Vaconcellos; esquecia-me que era plebeu. Porém existem plebeus distintos, e o senhor é um d'elles; mas o tal Luiz é que nunca me entrará em casa (com escárnio) Um artista!"

A mesma atitude segregadora é repetida várias vezes ao longo do drama pelo Conselheiro Alvarez, como por exemplo, no diálogo entre o conselheiro e o Barão do Rio Novo, durante o terceiro ato:

"Mas, meu caro Barão, nós os fidalgos não devemos admitir em nossas casas esses plebeus com ares de fidalguia, e principalmente essa classe insuportável de artistas."

Quando o artista é expulso da casa do Conde, ainda no primeiro ato, a ação é brindada pelos fidalgos como um ato heróico, a sentença judiciosa fica por conta de Vasconcellos que qualifica a atitude como uma infâmia.

Se por um lado a própria ação dos fidalgos no drama deveria provocar a antipatia do público, por outro, as sentenças das demais personagens do drama contra a fidalguia preconceituosa completam a representação social da aristocracia de modo a reforçar esta imagem negativa desta parcela social.

A apreensão da figura de identidade da fidalguia também pode ser realizada através do exame da fala dos outros personagens, embora, neste caso, este tipo de construção não seja dominante no texto. Um bom exemplo ocorre durante o segundo ato, quando Luiz de Mello critica o comportamento do Conde de São Luiz, ao receber o artista disfarçado de fidalgo em sua casa:

"(...) Imaginei um meio de me apresentar em casa do Conde, e o único que achei prudente foi este, assassinei um fidalgo tomei-lhe o título e lhe fui apresentado! Elle examinou quasi todos os títulos, recebeu-me maravilhosamente, porque o seu criado em dias de gala podia anunciar: O Barão do Rio Novo: Egoístast..."

E completa mais adiante: *"A sociedade é muito franca, e não trata de indagar a vida privada d'aquelles que lha apresentam um título e tem dinheiro para satisfazer os seus caprichos!"*

Além da atitude excludente, a fidalguia é representada como apegada ao dinheiro e ao poder; aliás, este aspecto fica bem saliente na ação das personagens que representam este segmento social no decorrer do drama.

A riqueza material e o poder constituem os valores eleitos pelos fidalgos na definição de suas relações e projetos de vida. Um bom exemplo da atribuição deste aspecto da aristocracia ocorre durante o quinto ato, quando o Conselheiro pondera sobre o mau presságio do Conde sobre o casamento de Rosa:

"(.....) fallando seriamente, digo: este receio é infundado; quem casa uma filha com um moço rico, e senhor de um título de Barão, não pode faze-la infeliz!"

E depois do aceno favorável do Conde, o mesmo completa:

"Sim, porque onde existe o dinheiro não pode haver infelicidade; porque o dinheiro este Cristo da terra compra tudo exceto a morte! Esta sim, é rica e orgulhosa de mais por isso não se vende por preço algum. Também ainda não houve quem se atrevesse a ter relações commerciais com tal senhora."

Além da sua aversão ao povo e de seu apego ao dinheiro e aos títulos, a fidalguia também é representada em seu menosprezo aos bens produzidos no Brasil e sua propensão a importar e valorizar tudo o que vem de fora do país. Este traço da imagem da fidalguia fica explícito durante o embate ideológico travado entre Vasconcellos e o Conselheiro Alvarez, no terceiro ato. O burguês lembra ao Conselheiro da importância social dos

trabalhadores nacionais para a manutenção da própria vida do fidalgo, este recebe a seguinte resposta do Conselheiro:

"(...) se tenho tudo isso é porque pago com o meu dinheiro; e demais meu caro quasi tudo que uso mando vir do estrangeiro!"

Acompanhando a representação da fidalguia deslumbrada com o as coisas que vêm de fora do Brasil, processa-se através da fala de Vasconcellos uma longa crítica a este traço do comportamento das camadas abastadas:

"Desgraçadamente não é V.Ex.^o só quem pensa d'esse modo; a maior parte dos brasileiros, muitas vezes preferem comprar por um preço exorbitante uma obra porca e suja pelo simples fato de ser ella estrangeira; desprestigiando d'esta forma seus compatriotas que trabalham com esmero e perfeição para matar a fome de seus filhos. Diz V.Ex.^o cheio de orgulho: o que uso foi pago com meu dinheiro; se não existissem porém esses insuportáveis artistas, como disse a pouco quem lhe faria por exemplo os sapatos?.. (ironico) V.Ex.^o por certo não quèreria manchar as suas delicadas mãos acostumadas a luva de pellica, nùm trabalho tão pesado! Bem vê que elles sempre tem algum prestimo. Em quanto a accusação feita a classe artistica brasileira ter se afastado do caminho da honra é mais que injusta."

Nesta passagem carregada de generalizações ou abstrações, configura-se uma imagem anti-nacional e anti-popular das camadas abastadas da sociedade brasileira, que não obstante ainda são representadas, enquanto avessas ao trabalho.

A imagem da mulher no drama apresenta os mesmos traços conferidos aos seus pares sociais. Rosa não hesita em afirmar a sua repulsa ao artista que não soube respeitar as fronteiras sociais e ousou declarar seu amor a ela, filha do Conde de São Luiz.

A repulsa de Rosa pelo artista pode ser percebida em várias passagens do texto, como por exemplo no diálogo entre Rosa e o próprio Luiz de Mello, disfarçado de Barão do Rio Novo, durante o terceiro ato:

"Ouça! É verdade que esse infame Luiz de Mello, a quem odeio com todas as forças de minha alma, ousou conceber um plano de união entre nós, porém logo que revelou-me o seu infame projeto, foi expulso d'esta casa."

Além de participar da moralidade comum a sua classe, a personagem feminina também foi apresentada como dotada de uma certa dose de frieza, tal aspecto deveria provocar a antipatia do público em relação a Rosa, e auxiliar na justificativa da vingança de Luiz de Mello.

Durante o segundo ato, a frieza da fidalga é mencionada através da fala de Vasconcellos que informa ao artista revoltado sobre a indiferença de Rosa à morte de seu noivo, o Visconde de Campo Verde. Segundo este, a jovem teria se referido ao assassinato do Visconde como *um mal que veio para o bem*.

Como ficou implícito nas passagens acima, a crítica à aristocracia misturava-se à crítica da própria sociedade, que no drama é apresentada como segmentada, hierárquica, preconceituosa e injusta.

No alto da pirâmide social está a fidalguia orgulhosa com seus títulos e posses, em meio a festas e recepções, mais abaixo, porém gozando do apreço desta aristocracia, estavam os ricos comerciantes. Sofrendo com toda a carga de preconceitos, estavam os trabalhadores, os obreiros do progresso, mas que, devido à arrogância e ao obscurantismo da fidalguia, permaneciam numa situação de humilhação.

Esta condição de marginalização, não raro, é capaz de levar os subalternos ao *banditismo social*, o que no universo imaginário do drama corresponde ao último degrau da *escada social*.

É o artista levado à carreira do crime, acompanhado de personagens que tiveram o mesmo desenlace, a quem cabe vingar-se desta ordem social injusta. A ação de vingança é realizada, em parte, através dos crimes praticados contra os senhores abastados que viviam nas imediações da floresta, ou contra os incautos senhores que por algum motivo passavam por estes lugares.

Durante o transcorrer do drama, mais especificamente no segundo ato, são nomeados os inimigos do povo e dos artistas, ou seja, o alvo da vingança dos excluídos da sociedade:

"Agora vamos a outra empresa, que pouco falta para a hora! É na casa de um rico negociante, inimigo fidalgo dos pobres e dos artistas. Não haja, pois compaixão para elle!"

Para encerrar a análise das representações sociais presentes no discurso dramático ora focado, ressaltamos a imagem do burguês, que nesta peça possui uma particularidade em relação às demais obras selecionadas para a análise.

A especificidade fica por conta do caráter positivo atribuído a esta figura no drama, no caso através da personagem de Vasconcellos que, mesmo sendo rico, considera-se um plebeu e, inclusive, torna-se um colaborador no projeto de vingança do artista.

Todavia, ao relacionarmos esta peça com a literatura de cunho popular que circulava na época, encontraremos certa ressonância no que toca à presença da figura do burguês, que eventualmente pode ser bom. Já no que diz respeito à nobreza, esta é pintada quase sempre com tintas negras; em obras mais elaboradas não era rara a presença de defeitos físicos

atribuídos a personagens que representam a fidalguia, tal recurso funcionava como uma maneira de reforçar o caráter tenebroso, malévolo ou repugnante deste segmento social.

Vasconcellos atravessa todo o drama com suas tiradas moralizantes e, portanto, ideológicas. Através da fala deste personagem, o autor falou ao seu público sobre diversas questões sociais, como a marginalização do trabalhador, a defesa do casamento, o respeito pelas mulheres e, mesmo, a já referida tendência das elites em desconsiderar os bens produzidos no país frente aos artigos importados do estrangeiro.

Vasconcellos representa na peça a figura do *bom burguês* que se fez pelo seu próprio trabalho e é portador de uma moralidade inabalável. Esta imagem fica bastante clara em várias passagens do texto. Mesmo a menção de alguns ricos negociantes roubados e mortos pelos salteadores não consegue impor uma clara fronteira de classe entre os trabalhadores e a burguesia.

No final do quarto ato, no momento em que Vasconcellos oferece a possibilidade de regeneração social aos bandidos da Floresta Negra, fica evidente a imagem positiva do burguês no drama:

“Meus senhores! Este homem que vos falla, é inimigo fidalgo de tudo quanto é vicio. Sou rico embora seja plebeu; a minha fortuna adquiri-a com o suor do meu rosto. Luiz pediu-me para arranca-los do abysmo em que se acham, e eu já que o não posso salvar, quero ao menos que os senhores que foram seus companheiros, se aceitarem a minha proposta, quando se julgarem felizes, abençoê o nome d’aquelle desgraçado! (aponta Luiz) Que é uma vitima do amor!”

Os bandidos não apenas mostraram-se incapazes de duvidar das palavras de Vasconcellos, como também aceitaram de bom grado a chance de abandonar o mundo do crime, já que havia sido a necessidade que os obrigara a entrar nesta tenebrosa carreira.

Outro aspecto importante para o estudo da constituição do drama, bem como para entender a via de acesso que este tipo de discurso possuía junto ao público, diz respeito a sua carga subjetiva; neste caso, existe a presença de uma forte emotividade neste discurso. O uso de uma linguagem carregada de sentimentos pode ser atestada em várias passagens do texto.

Durante o primeiro ato, há um longo diálogo entre o artista e a filha do fidalgo. Neste momento, Luiz de Mello revela o amor que sente por Rosa e arca com o ônus do desprezo. Nesta passagem percebemos o tom melodramático que envolve esta obra, tal aspecto é característico não apenas deste texto, mas de todo este gênero dramático e, de modo geral, do fazer teatral da época, portanto trata-se de um aspecto altamente polivalente:

Rosa: "Quer fallar-me?"

Luiz: "Sim"

Rosa: "Estou as suas ordens! Esta tão commovido! è algum favor que quer pedir-me?"

Luiz: Não é um favôr minha senhora, è mais, è uma esmola.

Rosa: "Uma esmola?! Não comprehendendo; queira fallar!"

Luiz: "Eu, sim .. eu."

Rosa: "Então?!"

Lutz: Oh! Eu não tenho coragem.

Rosa: "Parece que o advinho. Dar-se-há o caso que queira dizer que me ama?"

Lutz, ajoelhado aos pés de Rosa: "Advinhou, mil vezes obrigado, por ter-me poupado esta palavra que tanto me custava a pronunciar. Amo-a é verdade; a senhora é a unica felicidade que eu sonho na vida! D'esde o dia em que entrei n'esta casa, que devoro em segredo essa paixão. No entanto tenho soffrido bastante."

Rosa, "com império - Levante-se senhór; isto é ridiculo!"

Luiz: D.Rosa!



Rosa: "É a recompensa, que nós os fidalgos temos de acolhermos em nossas cazas estes pobretões, que nada possuem além de labias!"

Luiz, ainda de joelhos: "É muito cruel D. Rosa! O amor que eu sinto pela senhora, não é um passa-tempo, se crevi-me a declarar-lhe foi porque em segredo eu sofria muito!"

Rosa: "Não me torne a fallar em amor! Considere que eu nunca serei esposa de um (com escarneo) Artista!"

Luiz: "(com dor) - Perdão, minha senhora; esquecia-me que pertenço a esta classe proscripta pela sociedade(...)"

Outro aspecto digno de análise diz respeito à identificação de questões de interesse das classes dominadas, bem como das formas de superação destas, isto é, do exame da realidade e das perspectivas de mudança apresentadas no texto.

Neste ponto, o drama "*Os Salteadores da Floresta Negra*" nos apresenta uma sociedade ainda basicamente ligada ao campo e às formas de poder tradicionais legadas pelo passado. Seus personagens, ambientes e valores correspondem a uma sociedade tradicional, pré-moderna, que sente a presença de novos agentes sociais, mas tenta enquadrá-los e entender seus comportamentos e valores, em grande parte, a partir do que é dado pela tradição.

A contradição principal do drama não ocorre entre o capital / trabalho, o cenário de ação do herói não é a cidade-industrial, mas o campo. Suas estratégias de luta não coincidem com as utilizadas pelo moderno operariado, mas lembram aquelas usadas pelos marginalizados durante as fases anteriores à sociedade capitalista.

Neste sentido, salientamos a proximidade deste texto com uma antiga tradição literária popular européia em que o bandido é encarado como um "*eminente delinqüente*", aparelhado pelo folclore para que se torne um instrumento de reparação das injustiças

sociais (GEREMEK, 1995, p.39). Aliás, a própria palavra artista é evocativa de uma sociedade que ainda não conhece a divisão do trabalho em moldes capitalistas.

Numa realidade produzida de tal modo, não poderia haver muito espaço para uma perspectiva de mudança social construída desde abaixo; o próprio universo imaginário contido nesta obra não permite a possibilidade de reestruturação social em moldes diferenciados.

A ação de Luiz de Mello lembra a de um herói romântico, que luta pela reparação de sua honra e, por decorrência, da moral ultrajada de sua comunidade. A ação do herói não leva à fundação ou, ao menos, à promessa de constituição de uma sociedade organizada em bases diferentes da apresentada no drama.

A luta do herói pela vingança contra a fidalguia constitui uma categoria estrutural desta narrativa-dialogada. Esta característica consiste em uma especificidade do texto frente aos demais dramas selecionados para a análise do teatro operário, ou dito de outro modo, trata-se de um aspecto monovalente da referida obra se comparada aos demais textos identificados ao Movimento Operário. Isso porque, na maioria dos dramas identificados com o projeto de construção da identidade da classe operária, os personagens são trabalhadores que não necessitam se transfigurar em bandidos ao longo da trama para levarem adiante a ação dramática, tampouco os projetos defendidos por tais figuras restringem-se à busca, pura e simplesmente, da vingança.

O elemento novo do drama, o seu aspecto de inconformidade à ordem social vigente, consiste na afirmação da capacidade de ação de um novo agente social, o trabalhador brasileiro.

Além da crítica ao "*modus vivendi*" da fidalguia, aspecto presente na crítica operária, principalmente naquela realizada pelos socialista até a Segunda Grande Guerra, o

referido texto apresenta a "classe artística nacional", um novo personagem social que exige respeito e direito de participação na vida social e não aceita ser tratado pelas camadas dominantes como um elemento servil. Esta é a lição que o artista convertido em salteador esforçou-se em realizar ao longo do drama:

"Quiz apenas mostrar que n'esta classe de artistas odiada pela sociedade; existe quem, embora com a quebra de sua dignidade, soube rir-se e vingar-se derrubando o orgulho de um fidalgo. Quiz servir de espelho a esta mesma sociedade, pois sendo eu um salteador, elle acolheu-me porque eu trazia um título..."

A vingança do artista só é possível, em parte, porque Luiz de Mello conta com o apoio de Vasconcellos. O bom burguês, mesmo sem concordar com o projeto do artista, não deixa de prestar auxílio a este em vários momentos da trama.

O apoio de Vasconcellos a Luiz de Mello é explicado pelo fato de os dois personagens sentirem-se pertencentes a um mesmo segmento social, a solidariedade entre os dois plebeus na luta contra a fidalguia é apresentada enquanto algo dado, natural, no universo imaginário desta obra.

A presença deste aspecto, a difusa solidariedade entre a burguesia e a classe trabalhadora constitui mais um sinal que denota o caráter precursor deste tipo de literatura, já que expressa um momento da evolução da sociedade brasileira em que a nascente classe operária ainda não tinha definido a burguesia como uma segmento social externo às suas fronteiras e, principalmente, contrário aos seus interesses.

De forma combinada à análise das representações e perspectivas evocadas pelo drama, convém ressaltar os valores estruturadores do universo imaginário apresentado por esta narrativa-diálogada. Ressaltados tais aspectos, passaremos à explicação da obra, segundo os quadros mentais dos sujeitos transindividuais responsáveis por sua criação.

Lembramos que neste nível não se trata tanto de uma *ênfase operária* contra outras retóricas, isto é, tais aspectos não podem ser reduzidos à propaganda dos valores defendidos pelas minorias organizada da classe, mas aproximam-se bastante daqueles significados formadores do *ser* popular e operário.

Assim, ainda que de forma esquemática, apresentamos o quadro compreensivo que coloca em relevo os significados da *injustiça*, da *marginalização social*, da *revolta popular* e da *vingança*, enquanto projeto individual que visa alcançar a reparação dos danos sofridos.

Devido aos preconceitos da fidalguia contra as camadas populares e, em especial, contra os artistas, configura-se uma situação de *marginalização social* que incide sobre o herói, um trabalhador honrado, porém humilhado e desvalorizado pela aristocracia avessa ao trabalho.

O herói escarneado acaba se revoltando contra a condição desumana a que está submetido, a *revolta* contra a sociedade preconceituosa expressa-se na adesão do herói ao banditismo social e no seu desejo de *vingança* contra seus opressores.

Por fim, temos a concretização da vingança do herói contra os fidalgos e a reparação dos danos sofridos. Como indica o próprio nome do último ato, trata-se da "*justa vingança*"; no entanto, tal vitória não o livra de um final amargo, já que o herói acaba preso e destinado ao degredo. Aliás, é interessante ressaltar que a pena relativa ao degredo aproximava-se bastante da pena capital, já que os sentenciados eram conduzidos de barco através de rios da região amazônica e, posteriormente, obrigados a descerem em lugares extremamente inóspitos à vida humana.

Um dos valores centrais da obra diz respeito à existência de uma situação de revolta contra a postura segregadora e elitista da fidalguia, tal significado constitui uma categoria

central da chamada cultura popular. Este valor também passou a integrar a visão de mundo das minorias organizadas da classe operária que, como já referimos anteriormente, operaram até o final da primeira metade do século XX uma constante crítica aos costumes e às práticas da aristocracia.

O fato desta revolta expressar-se através do chamado banditismo social, bem como objetar a vingança como meio de reparação às injustiças sofridas, aponta para uma outra correspondência entre estas categorias e os quadros mentais populares.

Em relação à classe operária, é possível que tais categorias tenham correspondido a momentos iniciais da formação do operariado, momento em que estes valores herdados do passado e da cultura popular ainda não haviam sido reformulados pela experiência da classe que começava a se formar.

O final amargo, presente no drama, reforça este quadro, uma vez que pode ser explicado pela própria falta de perspectiva de mudança radical ou, mesmo, de rearranjo social, segundo os quadros mentais populares da época.

Foi com os movimentos políticos ligados à emergência da sociedade moderna e ao operariado, em especial o anarquismo e o socialismo, que surgiu a perspectiva de transformação social segundo as necessidades e valores relacionados aos segmentos populares.

O constrangimento relativo à falta de perspectiva capaz de apontar para uma nova ordem social pode ser vislumbrado na permanência dos valores da fidalguia ao final da obra. Neste caso, a manutenção dos valores da classe dominante acaba assegurando a vitória do artista sobre seus inimigos aristocratas. O orgulho de casta e a tendência à auto-segregação das camadas abastadas acabaram por voltarem-se contra os próprios abastados, assegurando desta forma a humilhação da família do Conde. Mudaram as situações,

processaram-se os conflitos, mas, ao final do drama, assistimos à reafirmação da *sociedade preconceituosa*, só que agora quem se ressentido dos preconceitos são os próprios fidalgos.

Tal fato não impediu que o referido drama tenha exercido uma função crítica dentro do universo cultural do período, porém indica os limites desta intervenção, que deve ser relacionada aos primeiros momentos da formação da classe operária no Brasil.

Esta obra já denota a busca por uma identidade de classe, o esforço do estabelecimento do *ser* operário frente aos demais atores sociais. Aliás, esta busca pela definição da identidade, bem como o caráter moral da revolta, realizada em nome da justiça, contra o segmento dominante, podem ser apontados como os aspectos polivalentes mais significativos deste texto dramático.

Ao mesmo tempo em que surgem as primeiras chaminés no Brasil do final do século XIX, nascem as primeiras e reduzidas massas trabalhadoras, fenômeno social que podemos designar como a *classe em si*. Conjuntamente a esta nova configuração social, também vislumbramos os primeiros esforços em estabelecer uma compreensão da natureza e das possibilidades deste novo sujeito coletivo.

A evolução deste fenômeno histórico-social pode ser percebida na continuidade e no aprofundamento da literatura identificada com a classe operária no Brasil. O exame do próximo texto dramático já denota, em relação as condições de produção do texto referido acima, uma certa evolução nos quadros culturais da sociedade brasileira.

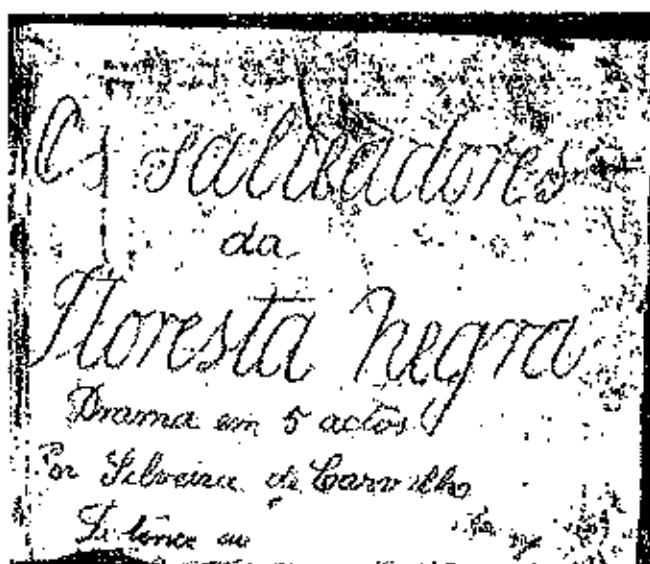


FIG 4 - Reprodução da capa do drama "Os Salteadores da Floresta Negra". Pela própria disposição da capa, podemos perceber que se trata de uma peça manuscrita.
FONTE - Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" / FURG

De acordo com a disposição da literatura cênica seleccionada para o presente exame, temos o drama social em três atos, "*Amor e Ouro*", de Agostina Guizzardi. Esta obra foi publicada em Rio Grande no ano de 1906. Anexado ao texto, há uma apresentação da obra feita por Revocata H. de Mello, uma conhecida literata desta cidade.

Revocata, ao longo do pequeno ensaio de apresentação, fala da boa aceitação da peça junto ao público local, no Teatro Polyteama. Neste sentido, não é demais salientar que nesta representação, destacaram-se vários militantes da União Operária entre os atores, todos no desempenho dos papéis principais do drama de Agostina.

A comentadora qualifica o drama de Agostina como interessante e delicado, justificando "*as falhas e senões*" pela juventude da autora, pela necessidade desta aprofundar seus estudos, bem como pela rude convivência e pelas lutas que fazem parte do cotidiano da escritora. Podemos afirmar que, neste ponto, Revocata referia-se à

participação de Agostina nas lutas dos trabalhadores e na defesa dos interesses das mulheres.

Ao final de seu comentário, Revocata manifesta sua esperança no futuro literário de Agostina que, segundo a comentadora, faria sucesso tanto no Brasil, como também na Itália, alusão à terra natal de Agostina, e conclui sua breve apresentação, assinando-a como sincera admiradora.

Contudo, não é a aceitação e reconhecimento da produção literária de Agostina nos círculos da *cultura dominante* que nos interessa aqui, mas, principalmente, o fato de o drama de Agostina ter como fio central da trama a trajetória de uma personagem feminina que experimenta um problema existencial decorrente da sua condição de mulher numa sociedade permeada por valores machistas.

Em nossa perspectiva, este aspecto crítico à cultura da época constitui o significado que salienta a referida peça frente à grande maioria das obras do período, pelo menos as examinadas por nós até o momento.

Nas peças de teatro vinculadas à vida associativa das instituições de classe, principalmente entre as peças de teatro da União Operária, as personagens femininas ocupam espaços reduzidos na trama. Este fato pode ser percebido no exame concernente aos aspectos quantitativos dos textos; no caso, nas poucas e menores falas reservadas às personagens femininas se comparadas às falas das figuras dramáticas masculinas.

No entanto, este espaço reduzido é melhor apreendido ao examinarmos os aspectos qualitativos das obras, ou seja, na própria análise dos universos imaginários que surgem da interação dos escritos, cenários e atores com a platéia. Um breve exame neste sentido basta para nos revelar o fato de que as personagens femininas geralmente atravessam os dramas a

sofrer passivamente a ação benéfica ou maléfica, levada a cabo por personagens masculinos.

Nesta peça a autora não rompeu totalmente com a caracterização dominante da mulher, no entanto, reservou um lugar central para a personagem feminina. Este aspecto pode ser apreendido no maior número de falas reservado a Ayda no texto e, principalmente, no fato de esta personagem feminina possuir um poder de ação relativamente maior do que aquele geralmente atribuído à personagem feminina, no trato com as demais figuras dramáticas.

O drama de Agostina constitui uma tentativa de chamar a atenção para a problemática da mulher nos quadros de uma sociedade hegemonicamente patriarcal. Neste mundo masculino, a crítica à dominação de gênero sofreu relutâncias e escamoteamentos mesmo em se tratando daqueles setores ditos progressistas ou de esquerda. A exceção da manutenção destas práticas e valores herdados do passado fica por conta de alguns ativistas ligados ao anarquismo. É neste segmento minoritário que podemos incluir Agostina Guizzardi que, tanto na sua prática política, como no seu fazer literário, questionou uma série de atitudes e idéias responsáveis pelo sufocamento da mulher.

Feitas algumas considerações iniciais sobre o referido drama, passemos a sua leitura. A representação desta peça não exigia mais do que a manutenção de um mesmo cenário: uma sala de estar mobiliada à altura de uma família rica e poderosa.

Ayda, figura que corresponde à personagem central, abre a cena falando do contraste entre seu irmão Adolfo, descrito como bom e caridoso, e seu pai, apresentado como um sovina que só pensa no dinheiro. Para a jovem, o irmão representa a figura de um verdadeiro e único amigo, uma vez que a mãe morta e sua irmã mais velha casada estão apartadas de sua vida.

No entanto, Ayda não parece poder contar com a proteção e carinho do irmão por muito tempo, já que Adolpho, em virtude de um descontentamento com o comportamento de seu progenitor, está prestes a deixar a casa paterna.

No decorrer do drama, a crítica de Adolpho à postura do pai identifica-se com a contestação ao próprio sistema social, principalmente no que toca às classes abastadas. Na fala de Adolpho, os ricos são constantemente acusados e responsabilizados pela miséria e pela ignorância do povo; para o referido personagem, é assim que os abastados conseguem manter seus privilégios de classe.

No decorrer da conversa com o Adolpho, a jovem revela seu amor por Jayme, que é descrito como um homem generoso e de bom caráter, capaz de abandonar os estudos na faculdade de medicina para ajudar ao seu velho pai que se debatia com a falência nos negócios. O irmão, que já desconfiava dos sentimentos de Ayda, dá apoio ao romance.

As dificuldades enfrentadas por Jayme não causaram mudanças no apreço que Ayda e seu irmão sentem pelo jovem, porém o pai destes, o rico e poderoso José, não encara com bons olhos a entrada do empobrecido Jayme em sua casa.

José, após censurar sua filha por ter dado um prato de comida a um velho operário, convertido em mendigo por força da idade, indaga a esta sobre o seu comportamento marcadamente melancólico. O pai não percebe que o referido *ar melancólico* de Ayda deve-se ao sentimento que esta possui em relação a Jayme. Para este, é a ausência do convívio com a irmã Adelaide a causa do semblante entristecido de sua filha.

É neste meio, já um tanto conturbado, que Ayda e Jayme revelam seus sentimentos e prometem unir suas vidas através do casamento. Tão logo os jovens externam suas intenções, surgem em cena o padre Fernando e Orestes, personagens que, juntamente com o pai de Ayda, representam a barreira que separa os enamorados do seu projeto de união.

O conflito entre Jayme e os três personagens referidos acima já começa a delinear-se a partir das primeiras conversas travadas entre estes na casa de José.

O fato de o padre Fernando contar as confissões de moças entre risos, bebidas e tiradas maldosas causa asco a Jayme. Este irrita-se ainda mais quando o sacerdote, contando com apoio de Orestes e de José, desdenha do sentimento do amor e brada a supremacia do poder do ouro no trato social, inclusive defendendo a instituição do casamento como um meio de garantir a acumulação de riquezas entre as famílias abastadas.

Contrariado, Jayme retira-se da companhia do padre hipócrita, do pai sovina e do industrial sem sentimentos. Ayda, que assistiu a tudo, logo depois de servir o chá, retira-se assustada para seu quarto. É neste momento que o caminho fica aberto para as maquinações dos algozes do jovem casal de namorados.

Com a saída de Jayme e mais tarde de Ayda, o padre apresenta Orestes como pretendente da filha de José.

Orestes é um rico industrial, seu casamento com Ayda só aumentaria a riqueza e o prestígio de José e de sua família. O pai, mesmo animado com a idéia, ainda esboça uma certa consideração para com a vontade de sua filha e chega a expressar a necessidade de levar a proposta do pretendente para Ayda avaliar. No entanto, o padre logo convence José a decidir, à revelia da vontade de sua filha.

Aliás, para o padre, *filha não tem vontade própria*, o que vale é a decisão do pai. José é convencido pelo sacerdote e dá a sua palavra de honra que em um mês sua filha estará casada com Orestes.

Ayda, que nesta noite ainda não havia conseguido dormir, devido ao fato de ter presenciado o nervosismo de seu namorado, escuta toda a trama tecida por seu pai e seus

pares e, em meio a uma condição emocional crítica, jura que daí para frente suas *divisas serão casar com o homem que ama, ou morrer.*

No segundo ato, Jayme, Adolpho e depois a própria Ayda tentam demover José de seus planos equivocados. Jayme tenta convencer o pai de Ayda de seus sentimentos em relação a sua filha; no entanto, junto ao já antigo desapeço que José sentia pelo filho do comerciante falido, agrega-se agora a ameaça que Jayme representa para a concretização de seu intento. Nestas condições, José tratou rudemente o jovem, chegando a expulsá-lo de sua casa.

Jayme, num cena um tanto melodramática, sai arrancando seus cabelos da casa de José, enquanto Ayda, na melhor tradição da mocinha frágil, desespera-se e acaba desmaiando ao presenciar a cena.

A tentativa do irmão de Ayda não obteve melhor sorte, este também acabou sendo expulso da casa do pai. Novamente Ayda desespera-se e desmancha-se em lágrimas ao ver o irmão ser expulso de casa. Adolpho, antes de sair, declara mais uma vez que não abandonará a irmã.

Ayda, após a saída do irmão, depara-se com o padre Fernando, este quer a qualquer custo arrancar-lhe uma confissão. A jovem, conhecendo o caráter do sacerdote, repele duramente as suas investidas. A recusa da jovem em confessar-se também constitui um entrave para o seu casamento com Orestes, uma vez que a confissão constitui um ritual necessário ao casamento.

O padre, logo após terminar a sua reunião fracassada com a jovem, começa a tecer um novo plano de ação que lhe permita lucrar alguma coisa. Em vista das circunstâncias, o sacerdote tenta convencer o pai de Ayda a internar a moça rebelde no convento, tornando claro, em uma fala à parte, que arrastaria *mais uma pomba para o seu pombarel.*

Embora José acene favoravelmente a esta possibilidade, ainda guarda esperanças em ver sua filha casada com o rico industrial; de sua parte, fará de tudo para que tal ocorra.

Mesmo em meio a esta situação adversa, Ayda e Jayme voltam a reafirmar suas promessas de amor. Ayda, fazendo justiça à fragilidade feminina, suplica a Jayme que a proteja de seus aigozes, mas quando o jovem prepara-se para enfrentar seu pai, ela volta atrás e pede em nome do amor que este nutre por ela que saia, evitando a presença de José, já que um novo conflito poderia causar uma desgraça.

A moça acaba ficando só em casa e, antes de tentar convencer seu pai de suas razões e sentimentos, com os atributos tradicionalmente legados ao feminino, esclarece ao seu novo pretendente a aversão que sente por sua pessoa. Orestes, apesar de contrariado, não esboça qualquer sinal de abandonar suas pretensões.

Quando, por fim, a personagem tenta tocar o coração de seu pai, de nada valem suas lágrimas e soluços; suas súplicas e lamúrias apenas despertam a ira de seu progenitor. Num primeiro momento, José deixa claro para a filha que deverá escolher entre o casamento com Orestes ou o convento. Diante da persistência da filha, José, tomado pela raiva, não hesita em esbofetear e maldizer Ayda pela sua insubordinação.

No quarto ato, Adolpho e Jayme tentam articular um plano de salvamento para retirar Ayda da situação em que se encontra, o que os heróis não esperavam é que, a esta altura dos acontecimentos, a jovem já havia se decidido pelo suicídio.

Enquanto José comemorava com Orestes e o padre Fernando o enlace de sua filha com o industrial, a noiva desligava-se da vida. Ayda, após se despedir do mundo, lê em vós alta a sua *carta-testamento*, na qual investe contra aqueles que a sacrificaram pelo dinheiro e apeia às demais jovens que passarem por semelhante situação que não aceitem a imposição e o jugo e que, em último recurso, resistam com o fim da própria existência.

José e os seus sócios, desconfiando da demora da noiva, resolvem entrar no quarto da jovem e encontram o cadáver de Ayda. Momentos após, seu irmão e seu namorado, que espreitavam à espera de uma oportunidade de salvar a jovem, também acabam tomando conhecimento da sua morte.

Enquanto José desespera-se diante do corpo inerte da filha, o padre profere algumas palavras vazias. Adolpho não hesita em condenar com veemência a ação do pai, este em meio às acusações, entrega um revólver a José e diz a este que atire nele para matar. José reflete por alguns momentos e assume, diante de todos, que é um usurário que vendeu a própria filha e, empunhando a arma, também comete suicídio. Numa fala forçada, carregada de sentença moral, Jayme encerra o drama identificando a sua amada e o pai, ambos inertes, enquanto vítimas dos eternos rivais: o amor e o ouro.

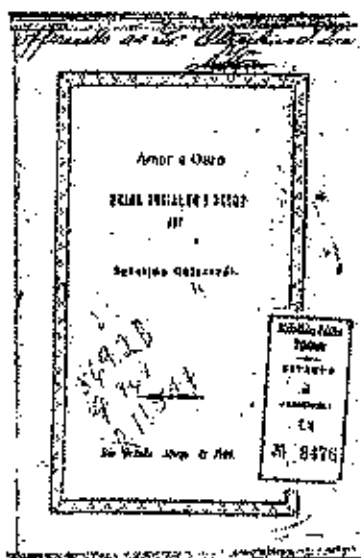


FIG 5 - Capa do drama "Amor e Ouro", de Agustina Guizzardi, o texto citado constitui o único drama editado. Um exemplar deste drama pode ser encontrado no acervo do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

FONTE - Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" / FURG

Realizada a leitura sintetizada da obra, passemos à análise das representações sociais contidas no drama. Neste exame daremos ênfase às imagens construídas a partir da

caracterização e atitudes das principais personagens do texto, salientando, assim, a carga ideológica presente na construção das figuras dramáticas deste texto.

Comecemos pela análise da construção da imagem da personagem feminina, através das passagens que evidenciam os atributos e atitudes de Ayda, a protagonista do drama *"Amor e Ouro"*.

Ayda é a única figura dramática feminina da narrativa-diálogada, e é o seu infeliz desenlace que constitui o fio da trama. No entanto, é difícil caracterizá-la como o herói do drama, afinal, o que caracteriza a figura do herói é a sua capacidade de ação e, ao analisarmos a referida obra, não é essa propriamente uma característica de Ayda. Ao contrário, a referida personagem é muito mais submetida do que agente consciente de sua vontade.

Esta condição da personagem feminina no universo da obra é explicada por fatores externos ao próprio texto. Neste ponto, acreditamos que a autora não pretendeu romper com a moralidade dominante; pelo contrário, quando construiu esta personagem, agiu em conformidade com os significados estruturadores das representações dominantes sobre o mundo feminino.

Assim, as próprias condições de produção do texto, a própria cultura operária, mesmo naqueles setores influenciados pelo ideário anarquista, não proporcionavam à dramaturga condições de imprimir à personagem força suficiente para enfrentar o peso dos valores machistas, legados pela tradição patriarcal e trabalhados pela moralidade burguesa.

Entendemos que existiu uma censura realizada pelo gosto e moralidade da platéia. A castração da figura dramática enfocada foi o preço pago por Agostina para que o público aceitasse a sua obra.

Assim, uma peça escrita por uma ativista libertária, produzida no seio de uma parcela de classe política e culturalmente ativa, destinada a discutir a situação da submissão da mulher junto a interesses de classe, da família e da Igreja, acaba incutindo junto ao próprio público, inclusive o feminino, a imagem da mulher difundida pela cultura dominante.

Em virtude deste fato, o feminino é apresentado no drama como frágil, passivo, emotivo, dentre outros valores legados por uma longa tradição de dominação.

No decorrer do drama, Ayda revela a seu irmão e a Jayme seus graves problemas, esperando que ambos, principalmente o primeiro, a salvem deste casamento arbitrário.

Portanto, não é a personagem feminina a quem cabe enfrentar o pai no terreno da argumentação racional e da força, se necessário; esta missão, de acordo com a cultura dominante, só poderia ser levada a cabo por um varão, nunca por uma mulher, muito menos por uma filha.

A reprodução desta imagem institucionalizada da mulher pode ser percebida em várias passagens do drama, como por exemplo no segundo ato, quando, ao ver seu irmão ser expulso de casa, a jovem, prometida a contra-gosto, reage de forma desesperada, já que a expulsão de Adolpho significa o afastamento de seu grande protetor. Diante desta situação, Ayda exclama um sugestivo "*Oh! meu Deus! que será de mim?!...*"

A construção deste tipo de representação social da mulher é completada pela imagem da filha submissa à vontade do pai. Este aspecto atribuído ao feminino pode ser percebido ao longo de várias passagens do texto, como, por exemplo, no transcorrer do segundo ato, quando José manda a filha vestir um belo vestido de seda azul-noite para receber a visita de Orestes. A jovem protesta, afirmando que não trocará de roupa para



receber seu malquisto noivo em companhia do infame padre, no entanto, dada a exigência do pai, esta não encontra outra saída a não ser obedecer e embelezar-se para a recepção.

Enfim, Ayda é capaz de proferir palavras duras e penetrantes tanto contra seu noivo arranjado, como contra o padre corrupto, porém, quando trata-se de seu pai, muda drasticamente o seu discurso, já não profere acusações e os seus enunciados são dominados por um tom emotivo eivado de recursos melodramáticos.

Mesmo sabendo que seu pai é um dos artífices de sua desgraça, Ayda não deixa de referir-se carinhosamente ao seu progenitor, pede de joelhos que este tenha compaixão, que não a sacrifique, chega mesmo a pedir perdão por parecer rebelde aos olhos do pai, tudo isto, é lógico, num discurso emotivo, em meio a um turbilhão de lágrimas, desmaios e soluços. Citamos, como exemplo, a passagem em que Ayda, de joelhos, apela para seu pai livrá-la do pesado fardo do casamento arranjado:

"Não, não posso papae, tenha compaixão de sua filha, não a sacrifique.."

O máximo de argumentação que é capaz de produzir diante do pai, o faz apelando pela memória da mãe morta e em nome de Deus, isto num já referido tom marcado por forte emotividade.

"Meu bom pae, se é verdade que me ama, se se lembra da minha boa mãe, se crê enfim que existe um Deus. oh! pelo amor deste ente sagrado...."

Aliás, neste ponto do diálogo, José interrompe a fala da filha, pois não admite que o sentimento de amor que este teria dedicado a sua esposa ingressasse na discussão. Segundo José, a falecida ensinou a Ayda as virtudes da submissão e da obediência, valores que ela estaria abandonando pela não aceitação da vontade do pai.

Já a representação social do padre, e por decorrência da Igreja, possui uma conotação bem mais crítica. O sacerdote é representado no drama como um homem corruptor a serviço do obscurantismo propagado pela Igreja. Esta instituição é retratada como adulara dos ricos e carregada de desprezo pelos pobres. Esta imagem fica explícita em várias passagens, dentre estas selecionamos uma fala, no segundo ato, em que Ayda emite um enunciado sentencioso, contra o padre Fernando:

“Os paes de familia que desejarem a honra e a tranquillidade do próprio lar, devem fugir ao seu contacto. A presença de homens que trazem sobre o corpo o negro manto da hypocrizia é sempre fatal.”

O mesmo tratamento recebe a burguesia, representada como uma classe sem nenhuma noção de solidariedade social, mantenedora de uma postura segregadora em relação aos menos favorecidos, tachados de ignorantes e preguiçosos. Os personagens que representam a burguesia no drama, José e Orestes, não possuem escrúpulos morais a não ser a disposição para acumular mais riquezas.

O drama “Amor e Oiro” possui passagens marcadas pela retórica, embora estas generalizações carregadas de ideologia não sejam tão frequentes, nem tampouco tão explícitas, como nos demais textos selecionados para este estudo.

Um bom exemplo de um enunciado pleno de sentença moral é oferecido no primeiro ato, quando Adolpho critica a postura da Igreja diante da pobreza:

“É uma mentira audaz. Cottados!.. Depois de soffrerem tanto, ainda se lhe attribui a felicidade!.. Mas quem diz estas asneiras? Geralmente os ricos, os padres e os ociosos!..... Elles tem um grande interesse em conservar os pobres na ignorancia! Não lhes basta vel-os famintos, pallidos, magros, luctando com o frio e a fome e a miseria. Illudem-n’os ainda, e não é

raro ouvi-los (outro tom) os céticos, invejal-os porque serão felizes depois de mortos!..”

Além da menção à demagogia clerical no trato com os pobres, que aliás constitui um aspecto monovalente do drama, comparado às demais obras, o texto apresenta outras passagens sentenciosas. Ainda no primeiro ato, Ayda, após atender o mendigo, tece algumas considerações à espoliação de classe a que estavam sujeito os trabalhadores:

“Pobres operários, eis o que os espera...trabalham enquanto podem, quando perdem as forças, quando chegam ao inverno da vida, quando deviam ser venerados, são desprezados e lançados na miséria! Só no mundo, porque talvez os entes queridos tenham perecido aos golpes da fome: tem, estes homens de aviltar-se a pedir a outros um pão, que nem sempre lhes é dado. Óh Deus como é injusta a sociedade!..”

Nesta passagem existe a menção às condições de desamparo e de humilhação a que estavam sujeitos os trabalhadores, no seio da sociedade.

Ao contrário, a crítica à Igreja, a menção à espoliação e humilhação da classe operária, realizada através de um discurso emotivo, constitui um aspecto polivalente, já que está presente nos demais textos selecionados.

A relação das representações construídas por Agostina, com a visão de mundo do grupo social ao qual estava inserida, no caso as militâncias anarquistas, nos permite perceber que a autora não logrou construir a sua personagem feminina segundo as indicações teóricas características desta tendência; também não deixou de comungar com um certo puritanismo ético, que caracterizou as idéias, valores e práticas desta parcela organizada da classe operária.

Agostina, talvez tentando evitar o confronto aberto com o público e a crítica, não construiu a sua personagem feminina com a força necessária para desafiar o poder

patriarcal no seu cerne social, a *santa família*, como fez, por exemplo, ao construir a personagem de Adolpho que, com certa facilidade, cortou seus laços com o pai.

Apesar do drama ter logrado sucesso no que toca à descrição da situação de sufocamento da mulher nos quadros da sociedade brasileira neste período, esta peça falha em um outro aspecto fundamental para uma literatura identificada com a transformação dos quadros mentais de uma dada sociedade, ou seja, este texto apresenta uma falta de perspectiva no que diz respeito à transformação da condição existencial feminina.

Examinando o drama "*Amor e Ouro*", percebemos que este limita-se a descrever as condições de dominação em que se encontra a mulher neste momento, porém, quando procuramos uma ação que aponte um caminho alternativo, nos deparamos apenas com o silêncio deixado pela morte de Ayda, um vazio que assinala a incapacidade de enfrentar os agentes e valores perpetuadores das relações de dominação de gênero.

Ao situarmos frente aos significados estruturadores desta obra, nos deparamos com o seguinte quadro:

O drama organiza-se em torno dos significados da *opressão de gênero*, no caso do sufocamento da mulher no âmbito da sociedade marcadamente patriarcal, inclusive dando maior relevo ao papel dominador do *pater familias* sobre esta. Contra esta condição de oprimida, a personagem feminina insurge-se com uso dos recursos aceitos dentro da moralidade dominante, portanto trata-se de uma *resistência passiva*. Os próprios limites da resistência acabam levando a personagem ao *desespero*, e daí advém o recurso ao *suicídio*, que assinala a incapacidade de auto-determinação da mulher frente a um universo dominado por homens.

Um dos aspectos organizadores do drama diz respeito à presença de um significado inerente à nova ordem capitalista, no caso, a substituição do qualitativo pelo quantitativo

nas relações humanas. Esta passagem que assinala uma ruptura com os antigos laços de solidariedade expressa-se aos olhos das camadas populares e de seus intelectuais orgânicos como um estado de esvaziamento ético das relações sociais.

Esta tendência inerente ao capitalismo acaba por instituir um processo de coisificação dos homens e de humanização das coisas. Em nosso estudo, percebemos que esta nova realidade engendrada pela sociedade moderna também constitui um dos significados estruturadores desta obra.

É nesta condição de ser coisificado que se debate a personagem feminina do drama, ela transforma-se em uma espécie *sui generis* de mercadoria para seu pai, interessado em aumentar a sua fortuna às custas de um casamento arranjado com um rico industrial

Como mencionamos anteriormente, o referido sacrifício de Ayda no altar da acumulação está conjugado com valores morais e práticas herdados da tradição patriarcal.

Com base no que foi exposto no capítulo, podemos afirmar que a personagem feminina do drama "*Amor e Ouro*" acatava todos os atributos característicos da filha, prescritos pela moralidade dominante.

Sua luta constitui uma pugna em duas frentes, seja contra os dogmas tradicionais em sua interpretação romântica do feminino, expressada nas representações de ser frágil e dependente, seja contra a nova alienação perpetuada pela modernidade capitalista, expressada na emergência do valor da mediação, enquanto determinante das relações sociais.

Em relação a estes dois aspectos centrais, percebemos que a morte de Ayda impediu sua redução a um mero recurso para a acumulação capitalista; no entanto, o mesmo não pode ser afirmado em relação aos valores tradicionais, uma vez que sua trajetória

comportou-se dentro daquilo que era esperado pela visão romântica e, por que não dizer, pouco prática do ser feminino.

3 – A perspectiva de redenção social

Antes de passarmos à investigação da literatura cênica de propaganda socialista, convém, ainda que de forma geral, tecer algumas considerações sobre a natureza da doutrina socialista que animava parcelas consideráveis do operariado organizado neste período.

A dificuldade em conceitualizar o socialismo reside em grande parte nas sucessivas transformações pelas quais este fenômeno político-cultural vai assumindo ao longo da história. À medida que a própria Revolução Industrial foi avançando, conjuntamente com as mudanças suscitadas por esta, surgiram as possibilidades para uma outra revolução de cunho operário e socialista, as massas populares e o operariado foram ganhando corpo e expressividade no cenário social.

Esta evolução assume peculiaridades próprias em cada formação social, o que exige a análise das relações assumidas por este processo em seus vários níveis e desdobramentos particulares, isto é, nas articulações entre as formações sociais e as partes que a compõem, e entre tais formações sociais e o sistema mundial em seus múltiplos aspectos: econômicos, políticos, sociais e culturais.

De uma forma geral, podemos afirmar que o socialismo tal como era praticado e defendido no estado gaúcho encontrava-se em meio a um processo de modernização

discursiva, em que alguns postulados herdados da fase utópica combinavam-se aos novos significados atribuídos ao dito socialismo científico.

O socialismo sustentado neste período era bastante amplo e eclético, havia nele alguma inspiração marxista, contudo combinada a pensadores das mais diversas procedências, como Auguste Comte, Ferdinand Lassale, Charles Darwin, Benoît Malon, dentre outros. As formas de organização eram baseadas no Partido Social Democrata Alemão e na Segunda Internacional. Em consonância com esta corrente, defendia-se um socialismo carregado de concepções positivistas e evolucionistas e que *“sofria a ação de divulgadores e propagandistas que procuravam simplifica-lo e reduzi-lo a concepções aptas a serem entendidas por gente simples, não acostumadas a reflexões e leituras, e onde o determinismo ocupava um papel essencial quase religioso”* (LONER, 1999, p.339).

O chamado *socialismo integral* de Benoît Malon exerceu grande influência na formação dos quadros das militâncias operárias neste momento. Este autor, além da influência positivista, também inspirava-se no humanismo francês. Esta tendência do socialismo caracteriza-se pelo esforço em combinar aspectos econômicos, políticos, filosóficos, morais e científicos num único campo de luta, bem como pelo fato de quase prescindir da luta revolucionária, admitida somente em último recurso, isto ao mesmo tempo em que defende a via reformista postulada enquanto o caminho normal.

Após as primeiras décadas de luta, os socialistas tiveram a via eleitoral fechada pelo autoritarismo de estado; daí por diante, os militantes ligados a esta tendência passaram a trabalhar juntamente com os libertários na educação e na conscientização do proletariado. Aos poucos, esta militância foi perdendo a sua força no movimento operário. Nos anos imediatamente anteriores a década de vinte, existiam apenas alguns remanescentes do socialismo nas entidades de classe.

Porém, muitas das concepções e bandeiras levantadas por esta corrente ainda continuavam presentes no meio operário, fossem diluídas em várias propostas reformistas ou, ainda, absorvidas pelos anarquistas e pelos comunistas que nas próximas décadas passariam a representar, ao lado do trabalhismo, as novas tendências no movimento operário brasileiro.

Entre os vários significados modernizadores introduzidos pelos socialistas, destacavam-se o esforço pelo aprofundamento de uma doutrina socialista, um corpo teórico-filosófico capaz de explicar os processos sociais e permitir a sistematização de um projeto alternativo de estruturação da ordem social. Este último ponto constitui a mais significativa novidade, já que *"com base na mesma doutrina também o futuro pode ser interpretado e mesmo condicionado segundo as aspirações de quem se identifica com os pressupostos teóricos fundamentais da doutrina"* (MARIANI, 1986, p.104). Aliás, nesta capacidade de projetar o futuro, manifesta-se a passagem do plano racional ao irracional, revelando o fundo religioso da doutrina socialista.

Outro aspecto que merece destaque e está intimamente relacionado ao primeiro diz respeito ao caráter abrangente deste projeto de reestruturação social; já não se tratava de propostas locais, sindicais, uma vez que a amplitude das reformas defendidas abarcavam todo o tecido social. Não é mais suficiente procurar salvação dentro de uma comunidade defensiva, cercada por muros ou geograficamente isolada. A salvação constitui uma possibilidade universal, deve existir para todos os povos e em qualquer parte do mundo (MARIANI, 1986, p.104).

Assim, este socialismo vai ganhando seus contornos cada vez mais "científicos", à medida que traz a possibilidade de redenção humana cada vez mais para o terreno do concreto, mediante explicações e procedimentos cada vez mais racionais. Neste ponto, não

é demais salientar que, dentre as melhores análises da conjuntura político-econômica regional e nacional, realizadas neste período, merecem destaque os exames feitos por ativistas políticos ligados ao socialismo.

Como coroamento deste ideário estava a revolução social, movimento internacionalista, destinado a salvar o mundo de todos os males sociais, um marco na história, divisor da pré-história humana para um novo tempo de justiça social, liberdade e harmonia universal.

Não é difícil compreendermos a capacidade de adesão que tais aspectos da doutrina socialista conquistavam entre as camadas proletarizadas, que padeciam severos constrangimentos devido aos altos custos sociais do avanço da modernidade capitalista, combinado à herança colonial.

Os valores apontados acima, variando no que toca às disposições e intensidade, organizavam a consciência social das minorias ligadas ao socialismo e, através dela, a própria produção cultural desta parcela de classe, como observaremos na continuidade do exame dos textos selecionados.

A partir do estudo destes textos dramáticos, nos é possível apreender questões centrais da cultura operária, tais como: a forma como os produtores culturais ligados ao socialismo utilizaram o verbo para nomear e ordenar a realidade da época, bem como explicitar a relação desta linguagem com os valores estruturadores da doutrina socialista.

Selecionamos para análise o drama "*Afonso o Operário*", escrito em 1919, por Eduardo Francisco dos Santos. Este militante social-democrata escreveu durante um período em que o socialismo não correspondia mais à tendência hegemônica do movimento operário gaúcho e também brasileiro.

Diferentemente dos demais dramas analisados, esta obra foi escrita numa conjuntura em que as fronteiras de classe e, principalmente, as tendências que disputavam a hegemonia do movimento operário, se encontravam demarcadas de forma mais precisa. As boas relações entre anarquistas e os socialistas que possibilitaram uma convivência solidária e encaminhamentos conjuntos já não existiam mais. Passados os primeiros anos do século XX, começaram a surgir os arrostamentos entre socialistas e anarquistas no meio operário gaúcho.

Vale a pena ressaltar que, de acordo com nossas pesquisas junto às Atas da União Operária de Rio Grande, pelo menos a partir de 1914, já não existia o clima de cordialidade e de apoio que envolvia as relações entre as tendências operárias, tais como existiam durante o início do século.

Para esta afirmação, nos baseamos na existência de uma série de pugnas entre as diretorias da União Operária e os militantes anarquistas. Um bom exemplo destes conflitos internos, pode ser apreendido na negativa proferida pela diretoria da entidade em relação à palestra que um militante anarquista pretendia realizar na Associação, no intervalo de um espetáculo dramático, em agosto de 1914.

"O companheiro presidente scientificou a directoria que (...) foi resolvido não consentir que se effectuasse uma conferência pelo propagandista de idéias libertárias, Sr Jaime Rodrigues, cuja conferência se realizaria no proximo dia 13, com o thema: 'A vida de Francisco Ferrer'." (ATAS DIRETORIA SUO, nº 885, 30/08/1914).

O caráter engajado das peças "Affonso o Operário" e "A filha do tecelão" aponta para uma tomada de partido nesta nova configuração das forças entre as tendências organizacionais e ideológicas do operariado.



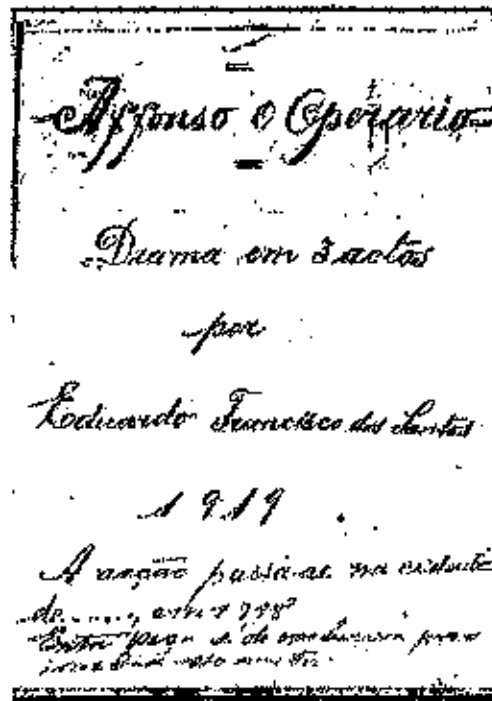


FIG 6 - A gravura acima corresponde a uma reprodução da capa do drama "Alfonso o Operário"; devido à própria disposição da figura percebemos que se trata de uma obra manuscrita.
FONTE - Acervo Histórico "Prof. Hugo das Neves" / FURG

A peça inicia-se com o cenário de um "lucroso escritório" pertencente ao Barão Armando, onde o fidalgo está reunido com Arnaldo, um rico industrial local, e Leôncio, um poderoso comerciante desta praça. Os referidos personagens acertam os últimos detalhes de um lucrativo negócio com alguns países da Europa, envolvidos na Primeira Grande Guerra Mundial.

O negócio consiste na venda de cereais, via transporte marítimo, para as nações beligerantes. Já nos primeiros momentos da peça, as circunstâncias mencionadas são facilmente identificadas com a vida econômica da então cidade do Rio Grande.

Além dos negócios, os abastados também discutem sobre os prazeres da vida e, em especial, sobre as mulheres. Arnaldo fala ao Barão sobre a nova "fada da noite", uma russa capaz de encantar os homens e escandalizar as senhoras. De sua parte, o Barão afirma estar

causado destas aventuras que, quando mal administradas, podem acabar em grandes prejuízos financeiros; aliás, a referida estrangeira é apontada como causadora da ruína de vários cavalheiros locais.

Durante a reunião surge em cena Amélia. Esta personagem é marcada por uma trajetória trágica: abandonada ao nascer, a menina foi criada por uma família chefiada por um operário; porém, a recente perda do pai adotivo levou a jovem de apenas 15 anos de idade a pedir a intermediação do Barão para que pudesse se empregar em algum estabelecimento industrial.

No decorrer da sua conversa com o Barão, este revela ter intenções menos nobres para com a "*pobre enfeitada*". No escritório do fidalgo, a menina é cercada pelo Barão e seus sócios, quando Amélia está à beira do desespero; surge em cena "*Affonso*", um operário que a procura, atendendo ao pedido de "Dona Constancia", mãe adotiva da jovem que, a esta altura, já estava aflita com a demora de sua protegida.

O operário, percebendo as dificuldades com que se encontrava a jovem, não hesita em protegê-la das investidas dos abastados e, assim, acaba se indispondo com estes, principalmente com Armando, que não abandona seus interesses libidinosos por Amélia.

Neste momento do drama, fica explícita a ação heróica de Affonso. Encarnando os valores românticos, o personagem enfrenta com firmeza os algozes do proletariado, as classes exploradoras que, além de apropriarem-se da riqueza gerada pelo trabalho alheio, também investem contra as filhas dos trabalhadores.

É neste ponto da trama que vem à tona o conflito central do drama, que gira em torno da defesa da honra de uma filha da classe operária ameaçada de ser vilipendiada por um aristocrata apoiado por seus consórcios, o rico industrial e o comerciante. Este conflito

é apresentado através do recurso de uma figura de antítese, que coloca de um lado o operário rude, mas honrado, e de outro as classes abastadas desprovidas de valores morais:

"Misericórdias, entre a vossa covardia abusando de uma indefesa criança, e a blusa grosseira do operário, existe o peso deste braço, temperado ao calor das bigornas que jamais se abatera diante a vossa violência."

O segundo ato desta peça transcorre na oficina mecânica de Arnaldo, descrita como um lugar sujo e escuro, habitado pelo *vampiro social*. Este cenário é representativo pela evocação às difíceis condições de trabalho que caracterizam este período da industrialização brasileira.

Jorge e Luis, os companheiros de trabalho de Affonso, logo que tomam consciência dos problemas enfrentados por Amélia e sua protetora Constância, assumem uma posição solidária e decidem encontrar uma solução para os problemas que estas enfrentam.

No entanto, são os poderosos abastados que tomam a iniciativa. O Barão pede a seu consórcio Arnaldo para tomar providências contra Affonso. O industrial resolve não apenas despedi-lo, mas também garante ao Barão que conseguirá impedir que o trabalhador consiga emprego em outro estabelecimento local. Desta forma o operário ficaria sujeito a uma série de privações, de modo que este viesse também a receber a humilhação como castigo. Contrariando as projeções do industrial, tal ato acaba acarretando a indignação entre os demais trabalhadores do estabelecimento industrial.

Os companheiros de Affonso, Jorge e Luis, ficam indignados com a atitude do industrial e pedem demissão de seus cargos. Esta atitude solidária dos trabalhadores acaba provocando a paralisia na produção do referido estabelecimento.

Neste momento de enfrentamento entre trabalhadores e patrão, os operários fazem questão de afirmar que não são revolucionários, mas que, no entanto, não temem enfrentar a burguesia em nome da justiça.

O terceiro e último ato também é representado em um cenário bastante sugestivo, a "casa operária", caracterizada como simples e pobre, tendo como contraste a "mansão do Barão", representada ao fundo.

Para solucionar os problemas de Constância e Amélia, os operários passam a morar na casa destas, agora convertida em pensão. Resolvendo, desta forma, os problemas de sobrevivência da "viúva desolada" e da "pobre enfeitada".

Enquanto os problemas imediatos de Constância e Amélia estão solucionados, o mesmo não se pode afirmar dos nossos capitalistas. A começar pela oficina de Arnaldo, que se encontra ociosa devido ao abandono dos trabalhadores. O industrial não contava que a sua contenda com Affonso, Jorge e Luis, levasse os demais trabalhadores, em apoio aos demissionados, a boicotarem as suas instalações fabris.

Além da oficina parada, o navio que transportava os cereais para a Europa acaba sendo afundado, o que também acarreta sérios prejuízos para o Barão. As circunstâncias tornam-se piores para o fidalgo com a ocorrência de um incêndio de grandes proporções que arrasa completamente seu palacete e coloca o Barão à beira da morte pela ação das queimaduras.

Numa ação tipicamente romântica os operários intervêm na situação, os obreiros salvam o Barão do fogo e Amélia cuida de seus ferimentos. Ao recobrar os sentidos, Armando possui uma nova consciência, renega sua própria classe e, junto com ela, seus antigos companheiros, declarando-se amigo da causa operária.



Realizada a exposição da obra, passemos à análise das representações sociais e das perspectivas contidas neste texto dramático. Podemos começar pelo exame da imagem da mulher, que neste texto apresenta duas construções distintas, sendo o próprio contraste das figuras responsável pela afirmação da representação da mulher, segundo a moralidade dominante.

A diferença fica por conta da representação da figura da prostituta, uma mulher fatal que não hesita em deixar os incautos na completa miséria. Este tipo de mulher possui uma vida pública, ela pode ser observada nas melhores casas de diversão da cidade, sua origem é estrangeira, no caso trata-se de uma russa. A referida personagem não hesita em utilizar seus encantos femininos com o fito de extrair quantias enormes dos homens convertidos em presas. A imagem da mulher fatal fica bastante clara nesta passagem:

"Diz ter sido ela a causa da ruína de alguns cavalheiros que atraídos pela sua beleza não trepidaram em se deixar despencar."

A representação típica desta mulher servia para reforçar a imagem institucionalizada do feminino, da mulher que provém da família operária. É a partir deste referencial que são construídas as figuras das personagens Amélia e Constância.

Ambas correspondem à imagem da mulher frágil, virtuosa, dedicada à família, ao trato das coisas do lar e afastadas dos espaços públicos, identificados como lugares que oferecem perigo tanto para Amélia como para Constância.

A construção das imagens destes personagens femininos é abundante no decorrer do drama. Um bom exemplo desta representação idealizada do feminino pode ser apreciado na passagem em que Amélia comenta a sua situação e tece algumas considerações sobre Constância:

"Pobre Constância, depois que lhe morreu o marido, vive constantemente envolta em lágrimas, os afazeres não lhe servem de distração, passa os dias a chorar, e, por mais que procure consolá-la, nada consigo. E assim vai se passando a vida, enquanto nos lares onde existe a felicidade, a alegria e o riso se entrelaçam, aqui comprimem-se numa cadeia de desespero a viuvez e a dor. Duas almas que juntas soluçam, uma é a viúva desolada, outra a filha sem pai que vegeta e não vive. (arruma as mesas tirando o pó das mesmas)

Nesta peça, a identidade da mulher é construída de forma contrastante: a mulher da rua, perigosa, fatal aos incautos; e a mulher proveniente da classe operária, filha, esposa e mãe, comparada a um ser casto, anjo ou santa, mas nunca enfocada enquanto mulher trabalhadora. Outro atributo que se destaca na construção da figura feminina central do drama diz respeito à fragilidade do ser feminino.

Inúmeras passagens do texto apresentam uma imagem da mulher marcada pela fragilidade, um exemplo desta representação pode ser observado no segundo ato, através da fala da própria Amélia e que não obstante é reveladora do tom emotivo, melodramático que envolve este gênero dramático:

"E fui eu, quem ocasionou todo este movimento, é bem triste a minha sina, ao nascer fui atirada a rua como uma couza inútil, e ainda agora sou a causa do desgosto que vos rodeia, e especialmente o senhor Affonso, que vem ser despedido, por defender-me quando o Barão do alto de sua posição social, procurava abusar de minha fragilidade, quanto sou desgraçada. (soluça)."

Além da vinculação ao espaço privado e de ser portadora de uma natureza frágil, a personagem feminina do drama possui um outro atributo marcante na construção de sua identidade, trata-se da pureza e da castidade.

O valor da castidade é defendido no universo do texto enquanto o bem maior, o grande valor de Amélia. Aliás, a luta travada entre Affonso e o Barão e seus sócios é determinada pela defesa da pureza da jovem, ameaçada pelas investidas dos abastados. Neste ponto, é esclarecedora a passagem do texto, realizada logo no primeiro ato, quando o operário intervém para salvar Amélia daquilo que seria a sua desonra e conseqüente perdição:

"Eu salvando uma pobre donzela das garras do abutre que ameaça tragá-la; ou a tu burguês infame, tentando despedaçar-lhe a capela virginal."

A referência à pureza de Amélia e a defesa desta condição, estabelecida enquanto valor respeitado e defendido no meio operário, é realizada em várias passagens do drama, como, por exemplo, no segundo ato, na fala em que a personagem agradece a Affonso:

"Oh não, devo-lhe muito, devo-lhe a liberdade; devo-lhe o não ter sido arrastada pela mão d'aquêle homem perverso e mau ao lodagal da mais negra das desventuras, devo-lhe a pureza que ainda me irradia na fronte, oh! devo-lhe tudo."

A construção das imagens do burguês e do operário também são marcadas pela dicotomia: enquanto o primeiro e seus associados são caracterizados pela falta de caráter, representados como exploradores, zombeteiros, orgulhosos, infames, covardes..., o operário é visto como nobre, gentil, valoroso, solidário, valente e sempre pronto a enfrentar os maiores desafios, sem esmorecer por um único instante.

As identidades de Armando, Léoncio e Arnaldo foram construídas de modo a estes personagens parecerem a própria encarnação do mal. Um exemplo marcante desta imagem realiza-se durante o primeiro ato, quando estes encaram Amélia como um objeto sexual.

"Bem lembrado seria uma agradável distração para si", afirma Leôncio a respeito de Amélia, no mesmo tom emenda Arnaldo: "Mangamão. Não tens mau gosto não"

A peça não deixa de conter sentenças contra a exploração capitalista, como atesta o diálogo entre os operários na oficina de trabalho, durante o segundo ato do drama. Em relação aos demais textos cênicos, tal aspecto pode ser considerado polivalente, já que a mesma denúncia pode ser encontrada na totalidade dos dramas de propaganda operária:

Jorge: *"Sim, sei, esse é o dilema à que na maioria dos casos esta sujeito o pobre operário; após uma existência, consagrada ao trabalho deixa no final da vida a família na miséria."*

Affonso: *E como não ser assim, se os nossos salários, nem sequer dão para a mais modesta exigência da vida."*

Jorge: *"Isso é uma verdade, para nós o trabalho e a penuria, para elles o lucro e a abastança."*

O diálogo também apresenta uma representação bastante crítica e sugestiva das classes dominantes, como podemos perceber na passagem abaixo, extraída do final do segundo ato, no momento em que os operários unidos enfrentam Arnaldo, o proprietário do estabelecimento industrial:

" (Luiz - apontando a porta de saída do estabelecimento industrial de Arnaldo) Por aquella porta saem os operarios fictando altivos, o sól que os illumina, aqui nas sombras negras d'estas paredes, ficará o espectro da vilania persognificado no vulto da burguezia, fica-te vampiro social, fica homem sem alma, cahtras ao enbate da razão que avança, adeus."

Em oposição à imagem dos abastados, apresentados como *vampiro social*, é construída a figura do operário. Este, ao contrário das festas e salões que frequentam os

privilegiados, constrói a sua sociabilidade nas oficinas de trabalho e nas associações de classe; em vez da ganância e da lascívia apresentada pela classe dominante, o operariado é apresentado enquanto portador de uma moralidade puritana combinada a uma noção bastante forte de justiça social.

Na passagem descrita existe a menção ao sol radiante, astro que deve iluminar a trajetória vitoriosa do operariado em sua missão de redimir a terra dos males propagados pela exploração do homem pelo homem.

A figura do sol é mencionada por diversas vezes nas falas dos operários, sobretudo nos chamados diálogos-dissertação, ou seja, nos diálogos que revelam o estado absoluto da ideologia (MOISÉS, 1997, p.131). Esta insistência denota o uso de uma simbologia bastante cara ao ideário socialista, presente tanto nos dramas como no conjunto maior da propaganda socialista.

O sol na utopia socialista significa o avanço das leis inexoráveis que regem a evolução humana e que passam a servir-se da classe operária em seu dever para cristalizar no mundo o plano do socialismo, projeto próximo à utopia cristã, com a diferença que é retirado dos céus e transposto para o mundo social.

No universo imaginário do drama, existe uma exata correspondência entre as posições sociais ocupadas pelas personagens e suas atitudes, assim temos duas classes sociais se enfrentando: uma é constituída por operários, representantes dos mais elevados valores humanos, e a outra por burgueses e nobres, representantes da sociedade caótica, que está prestes a ruir sob o avanço da razão e do tempo que, fatalmente, levarão à redenção social.

Afirmações carregadas de juízos valorativos sobre o porvir podem ser percebidas ao longo do drama, como por exemplo, na referência ao "avanço da razão", quando da

passagem supra-citada; ou, ainda, durante o primeiro ato, quando Affonso desafia os exploradores do operariado, invocando a *evolução social* que se dá através do transcorrer do tempo:

"Sim o futuro, juiz severo que lançara sobre o turguerio do proletariado o resplendor das reivindicações, pondo em plena nudez as úlceras cancerosas da torpe burguesia, em cujo antro vives - para mim terá ele a justiça - para vós a maldição eterna. Adeus."

Nas passagens finais do drama podemos apreender idéias e sentimentos relativos à regeneração da sociedade e à emergência do socialismo. No final do quarto ato, após o salvamento do Barão Armando, nas falas de Affonso e do próprio fidalgo, ficam expressas as esperanças de um sociedade reformada, onde o operariado seja integrado e valorizado pelas demais classes e grupos sociais.

"Camaradas, a justiça do céu demora às vezes, mas nunca falta (virando-se para Armando) a sua regeneração, orgulha-me, ahí tem a mão calosa do operário, cujo contacto já não receia. (aperta a mão do Barão)"

Os mesmos valores e idéias pertinentes à redenção social e ao papel dos operários na construção desta utopia são reafirmados na fala de Armando. O Barão, agora regenerado, além de reconhecer a superioridade dos valores morais do operariado, reforça a imagem idealizada do feminino apresentada no drama:

"Obrigado. (para Amélia) Senhora, veja que coincidência, no começo da vida, arrancou-a das calçadas da rua e do abandono, o lar hospitaleiro do operário, eu quando já os annos começam a pratear-me os cabellos, resvallo quasi sem vida, no seio d'esse mesmo operariado. D'lle recebendo o mais puro e santo affeto. Oh! só agora conheço, o quanto é digno, honrado e nobre o proletariado universal, (para os operários) senhores vós que sois justos e

bons, não esquecei jamais a nobre acção (...) praticada pelo seu mestre Affonso, e a Amélia, o anjo do lar; para elles os vossos (...) para mim a humilhação e o perdão. (ajoelha-se)"

Esta virada na trajetória do drama só foi possível graças a um recurso *ex machina*; no caso, a falência nos negócios e o incêndio na residência do Barão. Estes acontecimentos acabam sendo responsáveis pela inversão na correlação das forças em jogo, de modo a favorecer os operários na sua contenda contra seus oponentes.

Durante a última cena, após os operários presentes darem vivas à Amélia e à Affonso, este encerra o drama com o sugestivo enunciado: "*A aurora da redempção não tarda, o proletariado caminha.*"

O exame das falas contidas na última cena não revelam apenas a já citada; reafirmação da imagem idealizada do feminino. Inclusive, esta representação social é consubstanciada de modo bastante enfático na expressão "*anjo do lar*". Também expressa a ideologia reformista, característica desta parcela organizada da classe trabalhadora que sonhava com a redenção da sociedade através da liderança moral e das reivindicações realizadas pelo operariado organizado.

Ao compararmos este texto aos dois dramas analisados anteriormente, perceberemos concretamente que a presença da ideologia reformista constitui a característica própria desta peça frente aos outros dois dramas examinados.

De acordo com esta visão de mundo, o operariado organizado e consciente seria capaz de realizar mudanças no âmbito dos quadros mentais da sociedade, de modo a implementar a tão sonhada justiça social.

A exaltação da moralidade atribuída ao operariado, ocupa maior espaço no universo imaginário do drama se comparada às ações relacionadas a praxis sindical ou política

propriamente dita. O privilégio da perspectiva moral em detrimento de questões mais práticas constitui outra característica comum à totalidade da propaganda socialista.

Respondendo e aprofundando o anseio popular de moralizar as relações sociais, cada vez mais degradadas pelo avanço da modernidade capitalista, o socialismo assumia atitudes para a instauração, ou mesmo retomada de um estado ético. Tal fato correspondeu a um forte estímulo para aproximar os setores populares da doutrina socialista.

Como afirma Riccardo Mariani:

“ A busca de um novo homem para uma sociedade nova e melhor é a constante repetida em todas as ocasiões pela propaganda popular socialista, em uma medida decididamente preponderante com relação às análises do tipo econômico ou às histórias da industrialização em seus temas econômicos-políticos em geral.”
(MARIANI, 1986, p.106).

A visão sobre as transformações sociais e sobre o papel do operariado apresentada no texto é confrontada dentro do próprio universo imaginário da obra à postura defendida pelos anarquistas. A demarcação das fronteiras entre socialistas e anarquistas é referenciada no segundo ato da peça, quando os trabalhadores falam ao industrial sobre a natureza de suas atitudes:

“Não senhor Arnaldo, não nos revoltamos, não somos revolucionários, porém operários, que unidos abraçaremos a sorte do velho mestre.”

Aliás, a menção de defesa ao “velho mestre” já denota por si mesmo uma grande diferença com a produção cultural de inspiração anarquista, uma vez que este acatamento à hierarquia só poderia ser referenciado numa obra de inspiração reformista.

Ao analisarmos os significados estruturadores do drama, ou seja, aqueles valores que, mesmo não sendo diretamente mencionados, possuem um papel central na organização

do universo dramático, percebemos que o dramaturgo organizou sua realidade imaginária a partir da percepção de uma situação de *degradação moral* das relações humanas na sociedade moderna, sendo os agentes responsáveis por este processo identificados entre as fileiras da burguesia e da aristocracia.

Conjuntamente à afirmação desta realidade esvaziada de significados morais, processa-se um *revolta* contra tal situação. Neste movimento de contestação, o operariado assume o papel histórico de reconstruir uma ordem social moralmente sã. No projeto de reconstrução social podemos reconhecer a figura do *socialismo* tal como era vislumbrado pelo proletariado e pelas minorias organizadas da classe operária no início deste século.

A menção explícita à palavra *socialismo* não é encontrada no decorrer do texto, pois existia uma censura ideológica imposta pelo grupo conservador que dirigia a entidade. No entanto, o *socialismo* constitui o significado central da obra, uma vez que é a possibilidade de alcançar um sistema social renovado, harmônico, justo e capaz de regenerar a sociedade corrompida, que alimenta a ação das personagens presentes na realidade imaginária do drama.

Assim, tanto a forma como foram resolvidos os conflitos gerados ao longo da obra, como as imagens relativas ao *radiante sol que ilumina as trevas*, ao *futuro* que avança trazendo a *razão*, a *reforma da sociedade caótica*, ou ainda a tão sonhada *redenção social*, estão dispostas segundo o ideário socialista, tal como era entendido e defendido na época.

Não deve nos causar estranheza o fato de existirem homologias significativas entre os valores mencionados acima: a percepção do *esvaziamento moral* das relações sociais, a *revolta* de caráter moral contra tal situação, a proposta socialista como resolução positiva para tal situação e a consciência social das camadas proletarizadas e principalmente das minorias organizadas de inspiração socialista.

Esta relação, esvaziamento moral – revolta popular, foi compreendida pelos militantes socialistas que, partindo dos mesmos significados estruturadores da visão de mundo popular, apresentaram ao proletariado urbano a utopia socialista, enquanto um projeto de redenção possível no mundo terreno, coisa que apenas o cristianismo em versões específicas e de menor alcance social tinha proposto.

De forma geral, podemos afirmar que tanto o universo imaginário do drama, como a visão de mundo do operariado e de forma mais incisiva das minorias organizadas, entendiam o socialismo enquanto um projeto de constituição de uma nova ordem moral, baseada na equidade e na harmonia entre as parcelas formadoras da sociedade.

O socialismo deveria fundar a nova realidade social a partir de um marco zero, porque o que existia anteriormente consistia numa sociedade caótica, alimentada por seres inescrupulosos, malfetores que abandonaram os verdadeiros valores humanos para praticar o mal.

O socialismo enquanto projeto de reforma social estava posicionado de forma distinta em relação aos significados organizadores das demais realidades imaginárias analisadas neste capítulo.

Em relação ao significado da vingança presente no drama os *“Salteadores da Floresta Negra”*, a perspectiva socialista representa um avanço significativo, uma vez que supera este valor pouco dialético e aponta para uma resolução mais abrangente dos conflitos sociais.

Todavia, se relacionarmos os significados relativos à condição feminina presentes no drama *“Affonso o Operário”* com os apresentados no drama *“Amor e Ouro”*, obra centrada sobre a opressão feminina, percebemos que este projeto socialista manifesta um

caráter conservador, já que não reserva ao gênero feminino nada além daquilo que era estabelecido pela sociedade tradicional.

Por fim, temos o drama em três atos, "*A filha do tecelão*". Trata-se de um texto manuscrito, cuja autoria também é atribuída a Eduardo Francisco dos Santos e, segundo as indicações presentes na peça, foi escrito em 1920.

Nesta peça, os trabalhadores Simão, seu filho Érico e o companheiro Pedro reúnem-se no botequim de Henrique e decidem organizar um movimento para reivindicar melhores condições de trabalho e de salários contra Vidal de Oliveira, um rico proprietário industrial.

Entre alguns copos de vinho e falas sentenciosas, contra a exploração capitalista e em defesa da chamada reforma social, os trabalhadores preparam uma greve. Para tal projeto, os obreiros contaram com o apoio moral de Henrique, que, além de ser o proprietário do "*posto operário*", é tio de Érico e Branca, que é filha de Simão.

A liderança dos trabalhadores cabe a Simão, o operário mais velho e acostumado aos movimentos de reivindicação contra o patronato. Mesmo a enfermidade da esposa Margarida, que jaz acamada tendo por companhia sua filha Branca, não é suficiente para demover Simão de seus compromissos para com a sua classe.

Ainda no primeiro ato, desenha-se o conflito dramático responsável pela estruturação do drama. Este surge entre as lideranças operárias responsáveis pela articulação de um movimento grevista e entre o industrial Vidal que, além de não ceder diante das demandas dos trabalhadores, almeja possuir a filha de Simão. Para tais fins, o burguês não poupa esforços e não hesita em usar seu poder e influência junto às autoridades.

O conflito desenha-se com a discussão travada entre Vidal e os trabalhadores no botequim. O burguês não hesita em entrar num bar frequentado por operários, com a intenção de forçar seus empregados a voltarem ao trabalho. No entanto, contrariando as expectativas do patrão, os operários não retornam aos seus postos, a não ser que este atenda às suas reivindicações.

O industrial não apenas mostra-se inflexível diante das demandas dos grevistas, como também ameaça retaliar os trabalhadores. Neste momento, em que já está preparado o conflito estruturador do drama, surge a personagem Branca, a filha do tecelão. A jovem entra no botequim de seu tio Henrique, procurando por seu pai, em virtude da piora das condições de saúde de sua mãe, e acaba deparando-se com a figura do industrial.

Vidal, a partir do primeiro contato com Branca, já revela seus desejos pela jovem, mesmo as retaliações de Branca e os avisos de seu pai Simão e de seu irmão Érico não são suficientes para afastá-lo de seus desejos libidinosos.

O industrial convida a jovem para trabalhar em sua indústria, esta repele o convite e afirma que seu lugar é à cabeceira da mãe doente e não numa oficina suja, escura e perigosa.

A contradição entre o capital e o trabalho é combinada e confunde-se com a defesa de valores morais familiares; no caso, a moralidade operária confronta-se com a lascívia do abastado Vidal. Como o Barão da peça 'Affonso o Operário', o industrial não se contenta apenas em explorar seus empregados, mas também deseja possuir as suas filhas.

Ao final do primeiro ato, a platéia assistia a uma cena apoteótica. Neste momento, surgia no centro do palco a figura da justiça, em sua forma clássica de Palas Atenas. Conjuntamente com a personagem feminina devidamente caracterizada, com os olhos

vendados e tendo em uma das mãos uma balança e na outra uma espada, os atores entoavam um pequeno canto à justiça.

Utilizando os recursos visuais e auditivos fornecidos pelo teatro e pelo coro, os militantes davam forma e som à representação da justiça depositada nos corações e nas mentes do público por uma longa tradição cristã.

Tendo como cenário a representação de uma sede operária, inicia-se o segundo ato do drama. Os operários reunidos ficam sabendo pelo jornal do êxito do movimento grevista liderado por Simão, Pedro e Érico. Os postos de trabalho da indústria Vidal de Oliveira ficariam desocupados até que o patrão melhorasse as condições de trabalho, aumentasse os salários e reduzisse o horário de trabalho.

Entretanto, o industrial, além de não ceder às reivindicações dos trabalhadores, apela para a força policial a fim de por término ao movimento grevista. Pedro, Érico e Henrique ficam sabendo que Simão havia sido preso e morto pela polícia ao dirigir-se a sua casa, sendo que toda esta violência praticada pela polícia contou com a participação direta do próprio Vidal que se encontrava à testa da própria força policial.

O industrial, escoltado pela polícia, entra na entidade e ameaça todos ali presentes, incluindo Branca, que procurava saber notícias do paradeiro de seu pai. Quando os trabalhadores estavam cercados e prestes a serem presos, surgem outros companheiros que, apoiados pelo povo, travam uma luta contra as tropas da polícia. No transcorrer da pugna, Pedro, que havia descido para auxiliar seus camaradas, acaba sendo ferido por um disparo de arma de fogo contra seu peito. Enquanto a luta prossegue nas ruas com o crescente reforço das forças de repressão, os operários, que retornaram à sede devido ao ferimento de Pedro, travam um embate verbal com Vidal.

No final deste ato, existe uma cena apoteótica, *um grande final*. Ao baixar o pano, a platéia visualizava o industrial de joelhos, diante da figura devidamente iluminada de Pedro, o operário ferido.

Esta cena significava a vitória do operariado sobre seus algozes que jazem prostrados. O fato de o operário estar iluminado significava a vitória das luzes sobre o obscurantismo, já a ferida aberta por um disparo de arma de fogo no peito de Pedro denotava as dificuldades e sofrimentos que os setores progressistas teriam que suportar até a sua vitória final, para a constituição de uma ordem social norteada pela *fraternidade universal*.

O terceiro ato deste drama deveria possuir como cenário um cemitério, é neste local que jazem os restos mortais de Simão e de sua esposa, ambos mortos pela dominação de classe.

O burguês não se contenta em desbaratar a greve com o recurso da força policial, nem mesmo a morte do velho tecelão e de sua sofrida esposa Margarida são capazes de tocarem o duro coração de Vidal. Para que o industrial consumasse a sua vitória plena, ele deveria possuir a pureza de Branca.

Vidal, procurando concretizar seus objetivos, aguarda a visita da órfã ao cemitério. Enquanto Branca depositava flores nos túmulos de seus progenitores, Vidal aproxima-se envolto numa capa "*Hispanhola*". Inicialmente, tenta convencer a órfã do caminho da miséria que a espera e da chance que lhe oferece para que, juntamente, com ele viva os prazeres da vida. A aspereza com que Branca repudia as tentativas de Vidal levam o vilão a tentar raptá-la; aliás, para isso, já contava com uma carruagem à espera no portão do cemitério.

O vilão é surpreendido pela chegada do irmão, do tio e do amigo do falecido pai da jovem. Indignados com a vilania de Vidal, os defensores de Branca travam uma cerrada discussão com o burguês, da troca de insultos passa-se à luta corporal entre Pedro e Vidal, os contendores rolam no chão. Quando Pedro está prestes a matar seu oponente, Branca que se julgava a grande prejudicada pela ação do industrial mau caráter, pede pela vida deste.

A atitude de Branca funciona como um choque de consciência para Vidal que agradece a generosidade demonstrada por aqueles que deveriam desejar a sua morte. O industrial reconhece a plenitude moral do operariado universal e torna-se um admirador da classe e, em especial, da pura e virtuosa mulher operária. Através da fala de Branca ainda ocorre a afirmação da marcha para a fraternidade universal, na qual o operariado, através das suas reivindicações sociais, constitui o principal móvel.

O drama termina com mais uma cena apoteótica. Entre *vivas à fraternidade universal*, surge a figura de uma menina que, envolta na bandeira nacional, representava a República e, como tal, deveria ocupar o centro do palco, tendo, em ambos os lados, bandeiras de diversos países.

Após efetivarmos a exposição da obra, passemos ao exame dos significados sociais expressos neste texto. Neste sentido, vale a pena identificarmos as imagens sociais e as perspectivas presentes no drama, iniciando pela representação da figura do operário.

O operário é apresentado neste drama com algumas características presentes nos textos anteriores: um sujeito honrado, trabalhador, porém desvalorizado pela sociedade. Um dos traços que ressalta a figura de identidade do operário nesta obra, diz respeito à menção da tomada de consciência deste, diante do seu papel histórico.

Dentro do universo imaginário desta peça, o operário é visto, enquanto um agente vinculado às associações de classe, consciente de suas obrigações para com os seus pares e para com a construção de uma nova ordem social.

A imagem do operário apresentada no drama "*Amor e Ouro*" corresponde a de uma vítima das condições impostas pelas camadas dominantes; já no caso de "*Os Salteadores da Floresta Negra*", a representação social do operário é construída a partir da imagem de um sujeito que, para lutar contra seus opressores, tem de abandonar a sua classe e tornar-se um proscrito social.

Em "*A Filha do Tecelão*", a construção da imagem do operário representa um avanço em termos de construção de identidade, já que corresponde à imagem de um agente social, vinculado a um sujeito coletivo, que acima de tudo é portador de uma cultura que o capacita a entender e a modificar o meio social e moral onde atua.

No primeiro ato do drama, há uma passagem em que o personagem Pedro atesta o exposto acima:

"Naturalmente o operário de hoje não é mais o analfabeto inconsciente de hontem, não, a eschola racional, tem produzido seus beneficos effeitos, e a cultura intelectual do proletario actual espanando as trevas, que envolviam os horizontes de uma época, que a evolução atirou para o nada, d'onde surgira irradiando sublime de ensinamentos, mostrando-nos o direito que nos assiste e a razão que nos cabe."

A existência deste sujeito coletivo que vai ganhando consciência de sua identidade e de seu papel social está articulada a um outro significado bastante caro às minorias organizadas e à classe como um todo, a chamada consciência de classe. Essa, mesmo matizada pelo reformismo, se traduz em solidariedade e coesão entre os trabalhadores, o que também inclui o aspecto afetivo, o sentir-se pertencente ao grupo. A

solidariedade de classe é mencionada em várias passagens do drama, como, por exemplo, durante o segundo ato, quando Pedro emite um enunciado marcado por um dever ser:

"Já agora, vergonhoso seria recuar - ou a ação em que nos empenhamos por um princípio de justiça, triunpha assegurando-nos um futuro menos cheto de privações e de amargos dissabores, ou nenhum operário de consciência e brio, voltará ao trabalho..."

Como já referimos, este drama foi escrito no ano de 1919, sob o influxo das agitações operárias que marcaram a vida social nas principais cidades brasileiras. Além da conjuntura interna, consideramos que a influência da Revolução Russa e do movimento operário na Europa permitiu às minorias organizadas da classe atribuírem um tom épico aos acontecimentos políticos e sociais vinculados à trajetória da classe operária.

O próprio contexto em que foi produzida a peça permitia atrogar aos personagens uma ação plenamente significativa, um marco na história da humanidade.

"Quem pensa em ceder. É chegado o momento em que não mais poderá tolerar as absurdas praxes que fazia do operário de outrora a machina que os senhores do capital moviam a seu bel prazer."

A imputação de um caráter épico à ação, levada a cabo pelos operários organizados, fica claramente evidenciada no final do segundo ato quando, mesmo sabendo da prisão arbitrária e do posterior assassinato de Simão, até então a principal liderança do movimento grevista, Pedro, mesmo gravemente ferido, não hesita em proferir as seguintes palavras de ordem:

"Sim, a lucta esta travada, os opprimidos surgem das officinas ao impulso da oppressão que os esmaga, o mundo intetro contempla n'este instante a nossa obra, e dis-me o coração que a victoria será nossa, é demassiado tarde para travar com a mão de ferro dos potentados,

a evolução que se opéra no cenário da humanidade."

Em outros momentos do texto, esta luta dos oprimidos contra seus algozes aparece permeada por um sentimento religioso, como uma verdadeira luta bíblica, tendo, de um lado, a causa operária, identificada enquanto a "*causa sancta dos oprimidos*", e de outro, a figura do burguês, chamado de *vampiro*, cujo castigo final será arder no inferno, evocado através da imagem popular do "*caldeirão de Pedro Botelho*".

Conjuntamente e de forma combinada aos objetivos mais ideais e aos sentimentos cristãos, messiânicos e até religiosos, são mencionados os horizontes mais práticos do Movimento Operário desta época. Neste caso, tratam-se de objetivos comuns a quase totalidade das militâncias operárias e não apenas dos chamados socialistas ou social-reformistas. A defesa destas metas no palco fica a cargo da fala de vários personagens neste drama, como, por exemplo, quando Pedro posiciona-se sobre a greve:

"Agora que a cartada esta jogada, como se costuma dizer, tudo deve ser regulado em solidas e seguras bases - horas de trabalho, salário compensativo, e um respeito mutuo, onde o patrão seja respeitado, sem humilhação para os que trabalham."

No início do segundo ato, no diálogo em que Simão lê o artigo sobre a greve deflagrada pelos trabalhadores da indústria de Vidal, o público é acionado pelo autor que disserta sobre os horizontes das reivindicações operárias segundo a agenda da época.

Nesta passagem são identificadas as preocupações concernentes às formas de encaminhar as demandas operárias, bem como o comportamento do patronato. Esse é descrito como intransigente, inflexível; incapaz de dialogar com seu empregados.

"Achant-se em greve os operários do estabelecimento fabril do senhor Vidal de

Oliveira, os quaes na perfeita ordem, e sem nenhum desacato pessoal, apenas querem como condição de voltar ao trabalho, que lhe sejam diminuidas as horas de serviço e equitativa recompensa do que produzem [...] aquelle senhor, porém parece não querer transigir com o seu antigo horário e, muito menos ainda ceder quanto ao augmento do vencimento”

Nestas passagens da peça, também pode ser percebida a atribuição de outras características ao operariado, desde o seu comportamento ordeiro, o seu respeito pelas instituições e pelas autoridades. No caso do universo imaginário desta obra e dos quadros mentais da parcela de classe a ela vinculada, o caráter ordeiro inclui a aceitação da instituição da propriedade privada, a existência da segmentação e da hierarquização social e do poder Estado:

A aquiescência aos limites impostos pelas classes dominantes não está presente explicitamente no texto, porém é no silêncio, no espaço do não dito, que podemos apreender os valores e as instituições burguesas acolhidas por esta minoria organizada da classe.

Um exemplo deste estreito reformismo, que correspondia em vários aspectos a um acatamento do *status quo*, pode ser percebido na fala de Pedro, no segundo ato, logo após a concretização da greve. Diante das agitações operárias, o velho Henrique estava um pouco assustado e mencionou a intenção de fechar seu boteguim, no entanto este foi rapidamente tranqüilizado por Pedro:

“Não há necessidade de fechar o teu estabelecimento, pois como sabes, a nossa acção é tão somente d’entro do orbita da razão sem violência, ou perturbações, e amparada na justiça que nos assiste (...)”

Além da menção a uma razão abstrata que nortearia a ação operária, a passagem acima também descreve a ação coletiva dos trabalhadores como uma atitude pacifista e respeitosa em relação à arquitetura social vigente, caso contrário, não poderia deixar de guardar uma certa violência e perturbar a *pax social burguesa*.

Quando as personagens referem-se à repressão policial movida contra os trabalhadores, fica explicitado o protesto contra a violação da *liberdade proletária*, ou mesmo, a menção de assassinato cometido pela polícia contra um *homrado* trabalhador e *pai de família*. Entretanto, esta onda de repressão engendrada pelo Estado, através de seus aparelhos de repressão, é nebulosamente atribuída à intriga tecida pelo industrial que, valendo-se de toda a sorte de mentiras, acabou instigando as autoridades contra os trabalhadores.

Longe de ver o conluio estrutural existente entre o Estado e as classes dominantes no sentido de garantir a acumulação do capital, o autor concentra todos os esforços contra a figura do industrial, que é responsabilizado inteiramente pela violência com que foram tratadas as demandas operárias. Este contorno da questão do Estado pode ser apreendido na própria fala de Êrico ao dirigir-se a Vidal, após saber que seu pai havia sido morto pela polícia. "*Engana-se, sei que fallo ao açulador das autoridades contra a classe operária, sei que a si devo a morte de meu pai.*"

Este aspecto significativo não explicitado no universo imaginário do drama informa uma opção político-ideológica característica da social-democracia. A suavização e até mesmo o contorno às práticas de dominação de Estado encontra sua explicação nas esperanças depositadas pelas militâncias social-democratas, na gestão de um Estado Protetor. Segundo tal expectativa, o Estado deveria desempenhar o papel de legislador social, provendo e garantindo os direitos dos trabalhadores frente aos interesses do capital.

A história do socialismo é demarcada pelo desenvolvimento de sua tese, o capitalismo. O socialismo enquanto tendência político-ideológica constitui uma tentativa de superar tal modo de produção e sua formação social correspondente, no entanto, à convivência entre tais "modelos" não comportou apenas antagonismos puros, mas sim várias formas de combinação, haja visto que a ordem capitalista assimila movimentos contrários a sua própria natureza que, por sua vez, mesmo persistindo em sua realidade essencial, acaba assumindo formas diferenciadas.

O contorno e o acatamento do poder de estado, aspecto organizador do universo imaginário da obra, guardam amplas correlações com a realidade política e com a consciência social dos militantes socialistas. Tal aspecto indica o processo de degradação do socialismo em trabalhismo, à medida que vai sendo atribuída ao Estado uma posição arbitral em relação ao conflito capital-trabalho, bem como uma participação crescente deste na geração da riqueza social.

No que toca à representação social da burguesia, este drama acompanha a mesma tendência manifesta nas peças anteriores. A construção da imagem do burguês sugere, na maior parte do texto, um processo de *demonização*, não se trata apenas de um ser que vive do suor do trabalho dos outros, mas de um tipo de homem insensível, cruel, lascivo, que não hesita em tentar tirar proveito da filha do homem que ajudou a assassinar.

Durante o final do drama, ocorre uma ação intrigante, que é comum aos dois dramas de Eduardo Francisco dos Santos. Este aspecto diz respeito à redenção deste tipo de personagem, tanto o Barão Armando, na peça *"Affonso o Operário"*, como o Vidal, da *"Filha do Tecelão"*, transfiguram suas imagens, de exploradores cruéis e devassos, inimigos dos operários, para as de sujeitos regenerados, protetores e admiradores da classe operária.

Esta transformação milagrosa na caracterização dos personagens ocorre sempre no último ato das peças. Este tipo de solução oferecida pelo drama está intimamente relacionada à visão de mundo reformista presente nestes textos. De acordo com esta perspectiva, a redenção dos personagens que representam as classes dominantes já vem sendo preparada nos primeiros atos da peça.

Um bom exemplo desta transformação pode ser encontrado em *"A Filha do Tecelão"*, durante o segundo ato, quando o industrial, entre outros insultos, refere-se aos operários grevistas como uma *"corja de malandros"*. Diante desta afronta, Pedro, tomado pela ira, avança sobre Vidal, no intuito de responder às ofensas do burguês com o uso da força física. Neste momento, Branca interfere com uma fala sentenciosa carregada de apelo pacifista e, principalmente, de um credo na mudança das mentalidades das elites.

"Deixa-o, cedo compreenderá elle a cegueira que o envolve, e o quanto são frágeis os elos d'essa cadeia de preconceitos que o envaldece, tornando o odioso, ante a humanidade que luta, que soffre, mas que não se abate, e luta pela reivindicacão, cuja aurora não tarda a raizar."

As esperanças de Branca e dos demais personagens que representam a classe operária em seu devir histórico concretizam-se no final da peça, quando Vidal de Oliveira, após ter sua vida poupada da ira de Pedro pela intromissão salvadora de Branca, declara seu arrependimento pelos crimes cometidos contra a classe operária. Além de revelar a sua eterna gratidão pela filha do tecelão, o empresário exalta Branca, elevando a jovem à categoria de símbolo de pureza e de virtude característicos da mulher operária.

Aliás, a generosidade dos subalternos não se esgota no ato de poupar a vida de seu algoz, mas vai além e reconhece a ação de uma nebulosa razão que estaria começando a dissipar as trevas do espírito de Vidal. A perspectiva de redenção social fica escancarada

ao final da peça, quando todos os personagens entonam em uma só voz um sugestivo "Viva a Fraternidade Universal".

Por fim, resta examinar a figura de identidade feminina apresentada no drama, ao analisarmos a construção da imagem da personagem Branca. Ela pode ser enquadrada dentro do modelo feminino característico do conjunto das obras selecionadas para o presente estudo.

A personagem feminina figura no drama como um sujeito passivo, subordinado aos ditames da família patriarcal. Ao longo do drama, Branca não acata apenas as ordens de seu pai, mas também as do irmão, e mesmo as de seu tio Henrique. Em vários momentos da peça os referidos personagens, ordenam a Branca que se dirija para casa, ou que não se demore na "rua", seja em virtude da necessidade de tomar conta dos seus afazeres domésticos, seja para cuidar da mãe doente.

O estreito vínculo da personagem com os afazeres do lar constitui a justificativa que permite o seu afastamento dos assuntos relativos ao espaço público. As incursões da jovem no mundo do trabalho e a sua inserção nos conflitos que lhe são inerentes ocorre em situações que não correspondem à normalidade feminina defendida no texto.

Esta personagem acaba envolvida na trama por força das ações dos personagens masculinos, já que é o desejo do burguês que a transforma numa espécie de troféu de caça, e, em contrapartida, é a ação heróica dos operários que impedirá esta conquista.

A delimitação do lugar da mulher na trama pode ser percebida a partir do exame das principais passagens em que o foco narrativo recai sobre seu personagem.

Um destes momentos transcorreu durante o primeiro encontro de Branca com Vidal. Devido às intenções do industrial para com a jovem, rapidamente desenhou-se uma cena conflituosa. É interessante ressaltar que este encontro entre as referidas personagens



só foi possível graças a uma casualidade, já que Branca estava à procura de seu pai. Também o segundo encontro da jovem com o industrial deve-se igualmente a um novo desencontro desta com seu progenitor. Outro momento de tensão envolvendo a personagem Branca ocorreu durante a tentativa de rapto protagonizada por Vidal. Nesta cena, Branca foi surpreendida quando estava realizando uma sentimental visita aos túmulos de seus pais.

A partir do que foi exposto, apreendemos a delimitação da personagem ao espaço privado, aos afazeres ligados à manutenção do lar e da família; aliás, não são apenas as suas atitudes que evidenciam a atribuição deste papel social à mulher, mas as próprias falas dos demais personagens são carregadas de sentenças morais em defesa desta circunscrição da mulher ao âmbito da família. Assim, por exemplo, já no primeiro ato, através da fala de Branca, fica evidente o lugar que este discurso atribui à mulher na topografia social:

"Tenho minha mão doente, quem d'ella cuidaria se eu me empregasse; em casa também ha trabalho para os que não são ociosos."

Esta sentença é reforçada mais adiante, em virtude da insistência do industrial para que a jovem se empregasse em seu estabelecimento:

"(..) porque o senhor entende que eu deva trabalhar em sua officina, nem por isso eu me sinto no dever, de ir atrophiar a minha existência por entre o ruido das machinas nem sorver o ar infectado que ali se respira."

Certamente, as péssimas condições de trabalho representavam para o operariado, entre outros aspectos espoliativos, a perda da saúde e do tempo em função da produtividade capitalista; em se tratando da mulher operária, a situação era ainda mais degradante, dados os menores salários, o maior índice de violência e os abusos de ordem sexual a que estavam sujeitas. Diante desta questão, as minorias organizadas de inspiração social-democrata

preferiram defender o afastamento da mulher do mundo do trabalho em lugar de lutar pela construção de atitudes e idéias combativas no meio operário feminino.

Para os socialistas, era mais fácil acatar os valores conservadores que prescreviam uma posição "naturalmente inferior da mulher" em relação ao homem, do que romper com estes valores herdados de longa data e ter de arcar, inclusive, com uma tarefa espinhosa junto às suas próprias bases sociais. Para esta parcela de classe, era no mínimo conveniente e talvez até mesmo "natural" que a mulher continuasse sendo o "*anjo do Lar*", zelando pela casa e pela família.

Os textos examinados neste capítulo enfocam a luta entre dominados e dominadores, seja esta pugna entre trabalhadores e patrões, plebeus e fidalgos, ou ainda, entre a mulher e o poder patriarcal. Tais peças teatrais possuem significativas diferenças, inclusive no que toca às perspectivas de transformação social, no entanto, todas guardam um mesmo elemento estruturador, um traço comum, tanto aos quadros mentais das minorias organizadas da classe operária, como das camadas proletarizadas, neste momento de formação da sociedade moderna. Este elemento estruturador diz respeito ao caráter profundamente moral, tanto dos personagens vinculados às classes dominadas, como dos ataques realizados contra os opressores e a sociedade moderna, enfocados enquanto agentes inescrupulosos.

Estes textos cênicos expressam uma situação de insatisfação do proletariado urbano diante da realidade social engendrada pela modernidade, principalmente a falta de uma ética no trato entre as classes sociais. Os respectivos universos imaginários de cada drama indicam um estado de insatisfação enraizado no próprio sentimento popular, contra as novas formas de relação social engendradas pelo capitalismo, que passam a ser definidas, essencialmente, como de compra e venda de força de trabalho.

Com base neste aspecto significativo, podemos explicar não apenas as formas de caracterização dos personagens, a evocação, as crenças, os temas escatológicos e os sentimentos preñhes de religiosidade ao longo dos textos, mas também a própria crítica a certos comportamentos das classes abastadas mencionados nos dramas. Exemplificamos com a tendência à auto-segregação destas classes em relação às massas populares e a transformação das classes subalternas em meios para a satisfação de desejos e interesses das camadas abastadas.

Esta insubmissão contra a ordem moderna capitalista está ancorada em valores, bastante caros aos setores populares, principalmente no princípio de justiça social.

Podemos afirmar que o ataque à ausência de uma moralidade, calcada no princípio da justiça, nas relações entre trabalhadores e burgueses e ou fidalgos, entre pai e filha, estrutura o universo imaginário destes dramas.

Nos dois últimos dramas examinados percebemos a presença do socialismo, defendido enquanto antídoto às mazelas sociais produzidas pelo individualismo burguês.

A partir da análise destes textos fica claro que a perspectiva presente nestas obras diz respeito à conquista de um novo estado ético, uma nova ordem moral que garantisse a harmonia universal, ou um estado de *"Fraternidade Universal"*.

Com base no que foi discutido, podemos afirmar que o socialismo se consubstancializava numa atitude moral diante da realidade social, mesmo na sua insistência em apontar para o futuro e para as reformas necessárias à constituição de uma ordem social mais equitativa entre as classes sociais, a utopia socialista ainda continuava sendo tributária ao passado em aspectos importantes, como a sua posição conservadora no que diz respeito às relações de gênero.

Salientamos que nossas análises sobre a produção cultural das minorias organizadas da classe operária, foram realizadas a partir da leitura de obras destinadas à massa proletária e, portanto, apesar de conterem significados centrais do ideário socialista e em menor grau também do anarquista, não correspondem à totalidade em matéria destas doutrinas. Por outro lado, embora nossas análises iluminem a consciência social destas parcelas e também das camadas proletárias, não temos a pretensão de esgotar tais temáticas.

IV- A Dramaturgia Operária: leitura, imagens, perspectivas e significados

1 – A literatura dramática

Para o presente capítulo, selecionamos um conjunto de textos dramáticos identificados com o Movimento Operário, que se fazia a partir da cidade de Rio Grande, ao longo das duas primeiras décadas do século XX.

A existência desta literatura cênica, escrita e representada por militantes operários para uma platéia formada basicamente pelo proletariado urbano garantia a *especificidade* do Teatro Operário frente ao teatro ligado a cultura oficial da época.

Estas obras eram conhecidas no meio operário, enquanto *“peças de propaganda das idéias operárias”* e tanto a produção, como a difusão deste material dramático era realizado a partir das associações de classe dos trabalhadores. Assim, militâncias vinculadas a diferentes tendências ideológicas, encaravam esta produção literária como um instrumento importante para a construção da identidade de classe no meio operário.

Desde logo, esclarecemos que, assim como a grande maioria das peças de teatro produzidas neste período, estas obras não alcançaram grande expressão literária. Olhando para trás percebemos que este *“corpus textual”*, está marcado indelévelmente pelo seu tempo, está datado, tratam-se de obras medianas, para não dizer medíocres. Mesmo as idéias progressistas nelas presentes não nos autorizam a elevá-las a patamares mais altos da literatura.

Do ponto de vista estético significa cair em equívoco avaliar um obra unicamente pelos resultados advindos da combinação de recursos formais. Por outro lado, também constitui deficiência de critérios, definir um dado escrito como uma grande produção literária, pelo de fato de que as idéias expostas pelo autor são accitas como autênticos valores humanos.

De forma geral, a literatura cênica identificada com o movimento operário assumia um caráter didático, pela necessidade de popularizar as concepções libertárias ou socialistas entre os proletários, preceitos que aliás, ressentiam-se do ecletismo que caracterizava a formação doutrinária das militâncias. O valor pedagógico atribuído a este tipo de produção cultural pode ser apreendido através da constante repctição dos dramas identificados ao movimento operário.

Na grande maioria dos casos, estas peças não extrapolavam os limites demarcados pelo subsistema cultural relativo à classe operária e suas instituições, por exemplo, em se tratando das peças examinadas neste capítulo, apenas "*Amor e Ouro*", de Agostina Guizzardi, foi representada em teatros não vinculados a entidades de classe do operariado.

O fato de tratarem-se de peças de menor envergadura favorece a compreensão da consciência social dos produtores culturais relacionados a este tipo de expediente, no caso, das minorias organizadas da classe. Segundo alguns pesquisadores de renome, do ponto de vista da pesquisa em História, é preferível trabalhar a partir de obras literárias consideradas medianas do que abordar as chamadas grandes obras do espírito humano. Neste ponto, são interessantes as considerações de Bronislaw Geremek, para quem:

"(..) o historiador ganha muito mais se abandona a 'boa' companhia literária, as altas exigências do gosto artístico, e desce a uma literatura mais rasteira, mais popular. Pois sendo esta literatura inferior mais anônima,

menos marcada pelos traços da criatividade individual, ela corresponde melhor ao imaginário do povo e por isso é mais fiel como testemunho da consciência social e como registro da realidade apresentada.”¹

Dentre os critérios responsáveis pela escolha das obras que constituem o nosso “*corpus textual*”, salientamos a inserção desta literatura na política cultural implementada pelas organizações operárias espalhadas na rede urbana brasileira.

Os dramas escolhidos foram escritos por militantes operários que através do teatro procuravam construir uma identidade de classe entre os proletários. A referida literatura estava identificada com a construção de uma visão de mundo capaz de situar os trabalhadores frente às questões de seu tempo, aos demais atores sociais e, de forma mais ampla, diante da própria realidade social na qual estavam inseridos. Por outro lado, os dramas necessitavam lograr uma ancoragem na sensibilidade popular, portanto deveriam estar ajustados aos valores e sentimentos das massas proletarizadas. Esta necessidade representou em determinados aspectos alguns recuos em favor de valores conservadores presentes nas mentalidades das massas populares.

Todos os textos selecionados constituíam parte do acervo cênico da União Operária de Rio Grande e dentre as quatro obras escolhidas, apenas “*Amor e Ouro*” de Agostina Guizzardi não pode ser encontrada no referido conjunto.

Em nossa exposição combinaremos uma leitura compreensiva dos textos dramáticos, centrada na descrição dos universos imaginários presentes nos dramas, com uma abordagem explicativa dos textos, neste caso, construída a partir do exame dos significados sociais presentes no referido discurso dramático

¹ GJREMEK, Bronislaw. Os Filhos De Caim, Vagabundos e Miseráveis na Literatura Européia, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

Para tanto reportaremos o leitor, ou ao menos, permitiremos a este formar uma idéia mais clara sobre o sentido das peças de propaganda operária que circulavam nos teatros operários. Nesta análise, priorizaremos a investigação das imagens relacionadas à construção da identidade do operariado frente as classes dominantes, bem como, da identidade da mulher frente a representação da figura masculina.

Interagindo no processo identitário da classe operária percebemos a existência de uma série de valores herdados do passado, em grande parte da moralidade cristã. Tais sentimentos, embora sejam anteriores ao surgimento do operariado, influenciaram na produção dos significados sociais concernentes à cultura deste segmento social. Estes valores não foram apenas aceitos, mas reformulados e combinados à visão de mundo do proletariado moderno.

A presença destes valores herdados da tradição cristã na produção cultural das minorias organizadas da classe, denota a presença de uma série de demandas íntimas, amplamente ancoradas nos corações e mentes das camadas populares. Tais significados dizem respeito "*a formas cósmicas e sobrenaturais da justiça, da igualdade, da fraternidade, e do amor universal*"² legadas pelas próprias crenças das camadas populares.

Tais formas constituíram e, de certa forma, ainda constituem um momento essencial para a construção de movimentos de contestação a ordens sociais baseadas no privilégio, na dominação e /ou exploração.

No que toca a abordagem das perspectivas, buscaremos dar conta dos horizontes de transformação social contidos nestes dramas, pois tais perspectivas, constituíam um convite

² MARIANI, Ricardo. A cidade moderna entre a História e a Cultura. São Paulo, Nobel, Instituto Italiano di Cultura di São Paulo, 1986, p 92.

aos trabalhadores para que, através de sua prática, assumissem a tarefa de construir uma nova sociedade.

Assim, o exame da dimensão do possível, ou dito de outra forma, a análise das perspectivas, presentes nos dramas nos permitem apreender o projeto social, no qual, os trabalhadores eram convidados se tornarem parte.

De forma combinada ao exame das diferentes imagens e representações que povoam o universo imaginário destes textos, apreenderemos as perspectivas lançadas sobre a sociedade e o seu devir, neste caso, salientando tanto os significados em conformidade ao *status quo*, como também àqueles capazes de questionar e apontar para possíveis mudanças da ordem social vigente.

Conjugado aos procedimentos expostos, procuramos estabelecer aqueles significados que guardam correlações íntimas entre o universo imaginário da criação literária e a visão de mundo relativa aos seus criadores culturais e, que no entanto não foram explicitados ao longo da obra.

Neste momento, faz-se necessário abrir um parêntesis para que possamos esclarecer melhor nossas concepções de compreensão e explicação, conceitos centrais na epistemologia das ciências sociais, e peças chaves para o presente capítulo. Conjuntamente com Lucien Goldmann entendemos tais categorias a partir de uma perspectiva dialética:

"Para um pensamento dialético, o problema se coloca de forma diferente. Compreender é um processo intelectual: é a descrição de uma estrutura significativa no que ela tem de essencial e de específico. Ressaltar o caráter significativo de uma dada obra de arte, de uma obra filosófica ou de um processo social, o sentido imanente de sua estruturação, é compreendê-los, mostrando que são estruturas que têm sua coerência própria. Explicar, é situar essas estruturas como elementos em estruturas

*mais amplas que as englobam. A explicação se refere sempre a uma estrutura que engloba e ultrapassa a estrutura estudada.*³

Após a leitura e exame das imagens, representações e das perspectivas das obras, focalizaremos os valores, às vezes implícitos nas obras, e que no entanto exercem um papel estruturador, não apenas dentro do universo imaginário do drama, mas também nos próprios quadros mentais dos grupos e classes sociais à qual estão vinculadas.

Esta escolha de ordem teórica é justificada pelo fato de que estas individualidades estavam condicionadas em termos de classe, experiência e cultura, permitindo assim, através do exame de suas produções culturais, apreender a consciência social das respectivas classes e parcelas de classe.

A partir do exame desta literatura chegaremos, ainda que de modo tangencial, à “visão de mundo” das minorias organizadas da classe operária no Brasil. Salientamos ainda que, esta mesma proposição, possui nos níveis regional e local, um estatuto epistemológico mais consistente.

O presente capítulo compõe-se de duas partes, num primeiro momento, nos deteremos sobre os dramas “*Os Salteadores da Floresta Negra*” de Silveira de Carvalho e “*Amor e Ouro*” de Agostina Guizzardi. Tal seleção, deve-se menos a ordem cronológica destas produções culturais, do que pelo fato destes textos guardarem semelhanças significativas em suas estruturas internas, apesar dos conteúdos apresentados nestas obras serem diferentes.

Na segunda parte do capítulo, nos deteremos na investigação de duas obras escritas pelo militante socialista Eduardo Francisco dos Santos, tais dramas, enfocam questões

³ GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1973.

centrais para o Movimento Operários, como a necessidade de organização do proletariado urbano para resistir a pressão imposta pelas classes dominantes, o caráter atribuído ao Movimento Operário pelas minorias organizadas da classe, às formas de ação dos trabalhadores, bem como a tessitura das relações de gênero idealizadas pelo segmento masculino do operariado.

2 – A crítica social sob um referencial romântico

Seguindo a ordem de apresentação e análise temos a cópia manuscrita da peça em cinco atos, “*O Salteador da Floresta Negra*”, de Silveira de Carvalho. Infelizmente não existem até o momento informações sobre o autor deste drama, tais conhecimentos, apesar de secundários para o propósito desta pesquisa, colaborariam para que pudéssemos situar melhor o indivíduo em relação ao sujeito transindividual, responsável pela produção cultural.

Segundo as datas grifadas no próprio texto, este drama deve ter sido escrito, ou pelo menos circulado, no estado de Pernambuco, em maio de 1901.

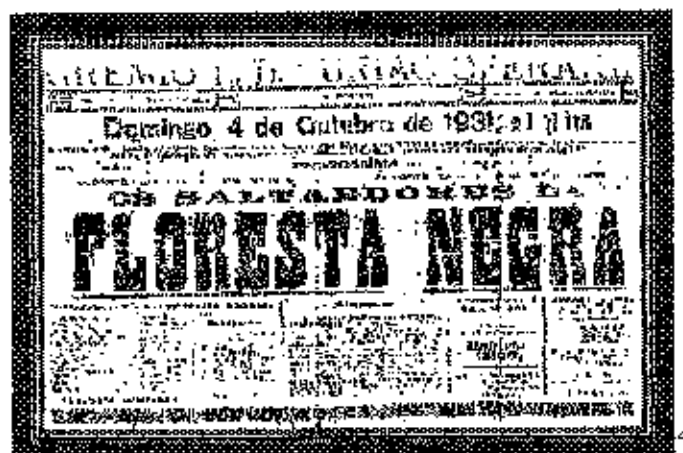
Esta obra, assim com as demais, apresenta-se como um drama de *atualidade*, isto significa que a referida peça foi escrita com a intenção de representar a sociedade em sua configuração contemporânea aos seus produtores culturais.

Embora não possamos precisar com exatidão a data da criação desta peça, podemos afirmar com certa propriedade, que o referido drama surgiu no nordeste brasileiro,

acreditamos que tenha sido em Pernambuco, como sugere a inscrição que acompanha a data grifada ao final do terceiro e quarto ato, ou no Maranhão, neste caso pela indicações presentes no próprio texto dramático, como sugere o título de nobreza do pai de Rosa, o Conde do São Luiz.

Seja como for, independente do espaço correspondente à produção desta peça, podemos considerá-la como uma das primeiras obras dramáticas vinculadas à trajetória da classe operária no Brasil.

Como já referenciamos anteriormente não temos um mapeamento seguro acerca da representação deste drama na União Operária de Rio Grande. Sabemos de uma representação em 2 de abril de 1925, realizada por um grupo de associados e de uma outra representação, realizada em setembro de 1931. Na ocasião deste espetáculo dramático o militante e amador Gervásio Dias desempenhava funções de “*diretor de cena*” do Grêmio teatral da Associação.



⁴ Acima temos uma cópia reduzida de um folheto de propaganda do Teatro da União Operária de Rio Grande. Neste caso trata-se do anúncio da peça “Os Saltadores da Floresta Negra”, representada pelo grêmio dramático desta entidade em outubro de 1931.

Na leitura deste texto dramático e dos outros que se seguem, não nos limitaremos a apenas a explanação sintetizada das narrativas-diálogadas, isto é da parte exclusivamente literária das obras. Incluiremos no exame das narrativas partes do texto referentes a indicação de cenários, apartes e apoteoses, aspectos extra-literários porém capazes de imporem certas condições relativas ao espaço, a ênfase das falas, e mesmo fornecer imagens sintéticas e capazes de reforçar as mensagens das peças.

A cenografia do primeiro ato do drama indicava que a cena se passava numa residência aristocrática, a mansão do Conde de São Luiz. Não existem pormenores neste sentido, a indicação limitava-se a estabelecer que o espaço da ação deveria representar uma "sala rica" durante o "dia".

No transcorrer do primeiro ato, batizado de "A expulsão de Luis de Mello", desenvolve-se o antagonismo central da trama, entre o "artista" Luiz de Mello e o Conde de São Luiz, sua filha Rosa e outros nobres pertencentes ao círculo de amigos do fidalgo.

Os arrostamentos entre o artista e os fidalgos nasceram do amor não correspondido de Luiz de Mello pela orgulhosa Rosa. O artista apaixonado revela seu amor pela filha do Conde e recebe desta, de seu pai e de outros fidalgos ligados à família do Conde, apenas o escárnio e a humilhação.

Assim, Luiz de Mello é ultrajado por Rosa e expulso da residência do fidalgo pelo próprio Conde de São Luiz, tendo que suportar a humilhação dos presentes no salão de festas do Conde.

O trabalhador humilhado jura vingar-se de Rosa, de seu pai e dos demais preconceituosos que o menosprezaram devido a sua condição de plebeu e artista.

Nos planos de vingança do artista existe espaço para Rosa que vilipendiou o seu sentimento, para o seu pai, o Conde de São Luiz, que não hesitou em tratar Luiz de Mello



como um ser desprezível diante de seus convidados, para o Conselheiro Alvares de Azevedo, cujo comportamento, idéias e valores despertavam desde tempos pretéritos o repúdio do artista, para o Visconde de Campo Verde, a quem Rosa estava prometida em casamento e de forma geral para toda a "*sociedade preconceituosa*" que valoriza os títulos e não o caráter dos homens.

No primeiro ato, paralelamente ao antagonismo principal, entre o artista e os fidalgos, emerge um conflito secundário, entre o outro personagem plebeu da peça, João de Vasconcellos, que embora não seja o único, constitui o principal *raisonneur* do drama, e o Conselheiro Alvares de Britto, personagem sem escrúpulos, portador de uma verdadeira ojeriza ao trabalhador nacional, figura desprezível capaz de trair até mesmo aos seus pares sociais para lograr vantagens materiais.

Vasconcellos, ao contrário de Luiz de Mello, goza do respeito dos demais personagens, esta situação deixa a referida personagem à vontade para emitir suas sentenças judiciosas, principalmente contra o próprio Conselheiro Alvares de Britto.

O "*bom burguês*" destaca-se na defesa do artista nacional, da honra das mulheres e inclusive, da instituição do casamento que, aliás constituem os alvos preferidos para os ataques realizados pelo Conselheiro. Ao final do primeiro ato, enquanto os fidalgos comemoravam a expulsão do artista da casa do Conde, Vasconcellos não hesita em lamentar tal fato considerando *uma verdadeira infâmia*.

No segundo ato, batizado de "*Luiz de Mello entre os Salteadores*", a indicação cenográfica estabelecia a representava de uma floresta escura, espaço onde o artista arquiteta o seu plano de vingança.

Neste local afastado da cidade, o artista, convertido em bandido, lidera um grupo de ladrões. Entre os salteadores Luiz é conhecido como "*capitão*", seus comandados

perfazem um total de quatro personagens, Calixto, Balthazar, Salazar e Vieira, todos figuram enquanto temíveis saltadores que inclusive não hesitam em cometer latrocínio.

Dentre os seguidores de Luiz não existe nenhuma personagem com caracterização específica, marcante a ponto de diferenciá-lo dos demais. Todos salteadores seguem seu "capitão" que estuda e prepara as missões. Tais figuras exercem um papel de críticos à ordem social, segundo os eles a ordem social é baseado na injustiça e nas necessidades que dela derivam. No universo do drama, esta situação de exclusão social é apontada enquanto causa da entrada destas personagens no mundo do crime.

O bando chefiado por Luiz de Mello ataca, rouba e mata sem piedade os senhores ricos que vivem às expensas do trabalho alheio. Nas falas dos bandidos, os senhores abastados são comparados a *vampiros* que roubam à luz do dia, especuladores que gozam do amparo da lei, a mesma lei que trata com severidade os pobres, podendo levá-los inclusive, ao temido *degredo*.

Por estes motivos os bandidos da *Floresta Negra* bradam a expressão *sem piedade* quando o assunto diz respeito as suas ações criminosas.

É neste meio que Luiz de Mello traça seus planos de vingança contra a orgulhosa Rosa e seu pai. O artista jurou humilhar o conde e sua filha fazendo com que esta se case com nada menos que um bandido, um ser que, para o próprio artista revoltado, significava o último degrau da *escada social*. Procedendo desta forma, o artista acreditava que também estaria dando uma lição à *sociedade preconceituosa*, pois provaria a falsidade de seus valores morais, ancorados apenas na riqueza e nos títulos de nobreza.

O projeto de vingança de Luiz de Mello torna-se claro no drama quando Vasconcellos encontra novamente o artista. Vasconcellos resolve procurar seu amigo na

floresta e acaba sendo assaltado por Salazar, que lhe rouba a carteira e mais tarde, no acampamento dos bandidos, o ladrão conta ao seu capitão o referido evento.

Ao escutar o nome de Vasconcellos, Luiz sente-se instigado a saber mais sobre a pessoa que havia sido roubada. De posse da carteira da vítima Luiz reconhece uma carta escrita do próprio punho há oito meses atrás para seu amigo burguês.

Esta carta continha uma confissão de Luiz, que assumia a morte do primeiro noivo de Rosa, o Visconde de Campo Verde. Segundo o próprio artista, o fidalgo foi morto a punhaladas; Luiz afirma na carta o seu juramento, segundo o qual todos os pretendentes de Rosa teriam o mesmo destino do infeliz fidalgo.

Este assassinato inaugurou a carreira crimínosa do artista que a esta altura já era procurado pela polícia que, juntamente ao corpo da vítima, encontrou um documento de seu assassino.

Durante a conversa entre Luiz de Mello e Vasconcellos o artista não apenas revela seu plano de vingança, mas inclusive, põe o amigo e o público a par do estado adiantado de seu projeto. Graças a utilização de uma identidade falsa, roubada de um outro fidalgo, antes de ser assassinado pelo próprio artista, foi possível uma reaproximação da família e do círculo de amigos do Conde.

O autor recorrendo a um clichê do teatro da época, dota a personagem de Luiz de Mello de uma identidade falsa, a de Barão do Rio Novo. Munido de tal disfarce, o bandido recebeu a simpatia do fidalgo, e inclusive logrou cair nas graças de Rosa de quem torna-se noivo.

O terceiro ato foi nomeado de "*O orgulhoso Conde de São Luiz*", tendo como cenário um dos vários salões da casa do Conde.

Neste ato, é marcada a data do casamento de Luis de Mello e Rosa. Para que o artista conseguisse dar este passo importante em direção a sua vingança, foi necessário receber o consentimento do pai, que a esta altura dos acontecimentos era acometido de uma estranha intuição, um pressentimento ruim, sobre a felicidade de sua filha.

A desconfiança do Conde em relação ao enlace de sua filha com o falso Barão, acaba sendo contornada pelos conselhos dados por Vasconcellos, que mesmo a contragosto emite sentenças favoráveis ao matrimônio.

Além das intuições do Conde, a personagem de Luiz de Mello ainda precisa superar a tentativa do Conselheiro em acabar com o seu noivado com a filha do fidalgo.

O Conselheiro, desejando desposar Rosa e deste modo apropriar-se de parte das posses e riquezas do Conde, afirma para Luiz de Mello, a quem julgava ser o Barão do Rio Novo, que Rosa amava *o Salteador da Floresta Negra* e que, juntamente com este, havia planejado a morte do antigo noivo.

O fidalgo não obteve êxito em sua intriga junto a Luiz, que devido a sua posição privilegiada no drama, soube desde o primeiro instante da falsidade das afirmações de Alvarez. Não satisfeito com o rumo de seus planos, o Conselheiro também procurou tecer algumas intrigas sobre o caráter do Barão junto a sua noiva.

Para tanto, Alvarez confia a Rosa que seu pretendente possui um concubina, que passaria a viver às custas do dote e das posses advindas do seu casamento com Luiz de Mello. Através de uma convencional escuta atrás da porta, Rosa toma consciência das intrigas do Conselheiro Alvarez, e inclusive as confirma mais tarde, numa conversa com o falso Barão.

Além dos referidos obstáculos, Luiz de Mello ainda teve de enfrentar as tentativas de Vasconcellos de demovê-lo de seu intento de vingança. Para tanto, seu amigo burguês

faz sucessivos convites para que o artista desista do seu plano, seja por compaixão a Rosa, ou para que recomece uma nova vida. No entanto, o artista não volta atrás e afirma por várias vezes que não pode mais recuar, a ele só resta cumprir o seu destino, vingar-se.

O quarto ato, intitulado "*Na Floresta Negra*", a ação ocorre novamente no esconderijo dos salteadores. Luiz de Mello sentindo estar próximo de seu objetivo, volta à floresta para uma missão redentora, retirar seus companheiros do mundo do crime.

Neste ato, não existe nenhum conflito relevante entre os personagens da trama, a discussão existente entre os ladrões no início do ato serve apenas para reafirmar a firmeza de caráter do artista. A caracterização positiva do herói é reforçada, através da menção de atitudes heróicas atribuídas à Luiz de Mello em defesa de seus subordinados. Segundo os bandidos, o caráter do seu líder não teria sido manchado não fosse o amor do artista pela filha do fidalgo.

A volta do artista revoltado ao esconderijo ocorre num momento em que os ladrões discutiam sobre a pertinência de manter, ou não, o "*capitão*" no comando do grupo. É neste contexto de dúvidas e mesmo de alguma insatisfação por parte dos ladrões no que diz respeito ao seu líder, que Balthazar enceta a defesa de Luiz de Mello diante de seus companheiros fazendo-os ver o quanto seu comandante é valoroso.

Para regenerar seus companheiros de crime Luis de Mello, juntamente com Vasconcellos, oferece aos demais salteadores a oportunidade de abandonarem a vida errante em virtude da possibilidade de um novo recomeço num país estrangeiro e inclusive de posse de alguns recursos.

O líder dos salteadores fica feliz em ver os integrantes de seu bando aceitarem a chance do possível recomeço, no entanto, este recusa novamente a oferta de Vaconcellos, que tenta mais uma vez convencer o herói a abandonar seu projeto de vingança.

Reafirmada a posição do artista, este solicita a Balthazar que aguarde um último serviço, enquanto membro do grupo de salteadores.

O quinto e último ato, batizado de "*Vingança e Justiça*", passa-se novamente na residência do Conde de São Luis. De acordo com a descrição do cenário trata-se de um salão luxuoso e amplamente iluminado, preparado para a celebração do matrimônio do falso Barão com Rosa. A ênfase à iluminação é compreensiva, afinal este bem conferia tanto *status* social como a mobília ou o vestuário nesta época.

A esta altura da trama, Luiz está prestes a subir no altar com a filha do Conde e assim concretizar sua vingança, todas as barreiras que poderiam impedir o sucesso do herói não são capazes de ameaçar o projeto de Luiz de Mello.

Os maus presságios do pai da noiva em relação ao casamento constituem, na maioria dos casos, apenas monólogos que expressam uma preocupação patética da personagem em relação ao futuro da filha. Mesmo o Conselheiro, que devido aos seus interesses materiais e sua total falta de escrúpulos, poderia representar um oponente à altura da vontade do herói, não expressa qualquer atitude capaz de desafiar ou alterar a marcha dos acontecimentos.

Mais patéticas ainda que as intuições do Conde, são os conselhos de Vasconcellos, que continua tentando fazer Luiz mudar de idéia no que diz respeito ao seu plano de vingança.

Ao aproximar-se do final da cerimônia de casamento, Balthazar dirige-se até a delegacia de polícia portando um bilhete de autoria do próprio Luiz de Mello. Neste escrito o herói revela sua identidade e entrega-se às autoridades policiais. Quando a polícia entra na casa do Conde para efetuar a prisão de Luiz de Mello este já está, segundo as leis da Igreja, casado com Rosa.

O artista, mesmo sob escolta da polícia sai de frente erguida da casa do fidalgo. Luiz de Mello está ciente que a reputação do Conde jamais será a mesma e que, acima de tudo, deu uma lição à sociedade que julga o homem segundo seus títulos e bens e não de acordo com o seu caráter e sua honra. O artista afirma ainda que, mesmo no degredo, continuará sendo esposo de Rosa e que até esta conseguir o divórcio, o que é muito demorado, não terá outro remédio a não ser aceitar publicamente ter um artista e ladrão como esposo.

Por fim, neste momento de indignação do Conde e da surpresa geral para os convidados, Rosa admite amar Luiz de Mello, o homem que devido ao seu orgulho de casta e do preconceito social tornou-se um bandido perverso.

Realizada, ainda que em linhas gerais a leitura do texto passemos a sua análise. Neste sentido, elucidaremos as representações sociais e perspectivas capazes de revelar a carga ideológica presente no referido texto.

Começemos pela construção da figura do herói do drama, o artista Luiz de Mello. É comum em dramaturgos iniciantes ou de menor envergadura, realizar a construção dos personagens a partir daquilo que as outras figuras dramáticas mencionam à respeito umas das outras.

Assim, em se tratando de obras medianas, é possível analisar a construção das imagens dos personagens, a partir da sondagem daquilo que as demais figuras dramáticas presentes no universo imaginário revelam sobre o caráter da personagem enfocada.⁵

⁵ Tal procedimento investigativo seria totalmente equivocado no exame de obras de maior envergadura, por exemplo, em um drama de Shakespeare, pois nas obras deste dramaturgo, é comum ocorrer uma grande distância entre os caracteres atribuídos a uma dada figura dramática através da fala de algum(s) personagem e, aquilo que realmente esta figura dramática significa na trama da obra.

Embora, este recurso cênico denote uma certa fraqueza na construção da figura dramática e por decorrência da totalidade drama, este meio, foi amplamente utilizado na construção desta obra.

Neste sentido, destacamos durante o primeiro ato, a longa e retórica fala de Vasconcellos. O burguês diante dos fidalgos não hesita em defender Luiz de Mello e toda a classe artística em geral:

“Com que escárnio V.Ex^o pronuncia a palavra artista! A que estado tem chegado este nosso paiz! O artista no Brasil é o escarnio da sociedade! Oh! não é V.Ex^o o primeiro fidalgo que ouço fallar com escarnio d’elles! A sociedade despreza-os, porque elles não tem punhados de ouro para lhes atirar a cara! Despreza-os pelo simples fato de serem plebeus e levarem ao banco do trabalho todo dia para poderem viver com honra. No entanto, se o artista abandonar a ferramenta de seu trabalho, lançasse mão do punhal, atacasse o viajante na estrada para rouba-lo, apparecendo mais tarde nos salões, de cazaca e luvas de pelica, essa sociedade que hoje o despreza, abraçal-o-hia, então, porque elle tinha dinheiro, e ella não trataria de indagar de que forma havia sido adquirido!”

Como podemos perceber nesta passagem existe uma figura de antecipação, no caso, da própria vingança do artista revoltado contra seus algozes.

A imagem do artista no drama corresponde a de um sujeito honrado, obreiro do progresso da nação, no entanto, juntamente à classe artística brasileira, está sujeito à um processo de exclusão social, implementado pelas classes abastadas que desvalorizam os trabalhadores pelo fato de serem plebeus e de possuírem poucos bens.

Esclarecida a imagem do artista passemos à representação social de seus contendores, no caso, a aristocracia brasileira. Os fidalgos são representados no drama por

vários personagens, o Conde de São Luiz, sua filha Rosa, o Conselheiro Alvarez, e o Visconde de Campo Verde.

Rosa, a filha do Conde, objeto do amor e do ódio do artista, constitui a única personagem feminina do drama. Além de completar o quadro referente à representação social da fidalguia, o exame desta personagem nos fornece uma noção de como era construída a representação social das mulheres pertencentes às camadas mais abastadas da sociedade pelos escritores e dramaturgos identificados aos movimentos de contestação à ordem social.

No princípio do primeiro ato, durante o diálogo mantido entre o Conde e Rosa, a postura por eles assumida deixa clara a imagem do caráter anti-popular atribuído à fidalguia. A caracterização desta personagem tem a vantagem de ser construída a partir das próprias atitudes desta figura, o que lhe garante uma maior força.

Rosa esclarece a seu pai *"(...) esteja descansado, que eu nunca enlamearei o seu braço. Eu namorar-me do senhor Luiz... (com escárnio) um artista!"*

A atitude segregadora manifestada na fala de Rosa é reforçada e aprofundada na fala do Conde:

"Obrigado, minha filha, nem eu deveria esperar de ti outra couza, tens razão; por andar elle todo janota, não deixa de ser um marceneiro, um homem que passa o dia porco e sujo, pegado ao banco do trabalho; e quando chega a noite apresenta-se nos salões todo engravatado! Oh! não sei como tenho consentido semelhante homem frequentar minha casa."

Embora existam diferentes gradações entre as figuras que representam a fidalguia, indo da completa vilania, no caso do Conselheiro Alvarez, a uma imagem um tanto mais simpática, no caso do Visconde assassinado, em todos estes personagens fica claro o traço

arrogante de suas personalidades. Esta característica é combinado a uma postura segregadora quando trata-se do trato dos fidalgos com populares em geral, e em particular com a classe trabalhadora, ou para usar a linguagem do drama, com a *classe artística nacional*.

Esta atitude segregadora dos fidalgos para com os trabalhadores fica explícita em várias passagens do drama, isto ocorre quando o Conselheiro Alvarez tece a diferença entre o burguês e o trabalhador aos olhos dos aristocratas:

"Desculpe-me, senhor Vasconcellos; esquecia-me que era plebeu. Porém existem plebeus distintos, e o senhor é um d'elles; mas o tal Luiz é que nunca me entrará em casa (com escárnio) Um artista!"

A mesma atitude segregadora é repetida várias vezes ao longo do drama pelo Conselheiro Alvarez, como por exemplo, no diálogo entre o conselheiro e o Barão do Rio Novo, durante o terceiro ato:

"Mas, meu caro Barão, nós os fidalgos não devemos admitir em nossas casas esses plebeus com ares de fidalguia, e principalmente essa classe insuportável de artistas."

Quando o artista é expulso da casa do Conde, ainda no primeiro ato, a ação é brindada pelos fidalgos como um ato heróico, a sentença judiciosa fica por conta de Vasconcellos que qualifica a atitude como uma infâmia.

Se por um lado a própria ação dos fidalgos no drama deveria provocar a antipatia do público, por outro, as sentenças das demais personagens do drama contra a fidalguia preconceituosa, completam a representação social da aristocracia de modo a reforçar esta imagem negativa desta parcela social.

A apreensão da figura de identidade da fidalguia também pode ser realizada através do exame da fala dos outros personagens, embora neste caso, este tipo de construção não seja dominante no texto. Um bom exemplo ocorre durante o segundo ato, quando Luiz de Meilo critica o comportamento do Conde de São Luiz, ao receber o artista disfarçado de fidalgo em sua casa:

"(...) Imaginei um meio de me apresentar em casa do Conde, e o único que achei prudente foi este, assassinei um fidalgo tomei-lhe o título e lhe fui apresentado! Elle examinou quasi todos os títulos, recebeu-me maravilhosamente, porque o seu criado em dias de gala podia annunciar: O Barão do Rio Novo: Egoistas!..."

E completa mais adiante: *"A sociedade é muito franca, e não trata de indagar a vida privada d'aquelles que lha apresentam um título e tem dinheiro para satisfazer os seus caprichos!"*

Além da atitude segregadora a fidalguia é representada como apegada ao dinheiro e ao poder, aliás este aspecto fica bem saliente na ação das personagens que representam este segmento social no decorrer do drama.

A riqueza material e o poder constituem os valores eleitos pelos fidalgos na definição de suas relações e projetos de vida. Um bom exemplo da atribuição deste aspecto da aristocracia ocorre durante o quinto ato, quando o Conselheiro pondera sobre o mau presságio do Conde sobre o casamento de Rosa:

"(.....) fallando seriamente, digo: este receio é infundado; quem casa uma filha com um moço rico, e senhor de um título de Barão, não pode faze-la infeliz!"

E depois do aceno favorável do Conde, o mesmo completa:

"Sim, porque onde existe o dinheiro não pode haver infelicidade, porque o dinheiro este Cristo

da terra compra tudo exceto a morte! Esta sim, é rica e orgulhosa de mais por isso não se vende por preço algum. Também ainda não houve quem se atrevesse a ter relações comerciais com tal senhora."

Além da sua aversão ao povo e de seu apego ao dinheiro e aos títulos, a fidalguia também é representada em seu menosprezo aos bens produzidos no Brasil e sua propensão a importar e valorizar tudo o que vem de fora do país. Este traço da imagem da fidalguia fica explícito durante o embate ideológico travado entre Vasconcellos e o Conselheiro Alvarez, no terceiro ato. O burguês lembra ao Conselheiro da importância social dos trabalhadores nacionais para a manutenção da própria vida do fidalgo, este recebe a seguinte resposta do Conselheiro:

"(.) se tenho tudo isso é porque pago com o meu dinheiro; e demais meu caro quasi tudo que uso mando vir do estrangeiro!"

Acompanhando a representação da fidalguia deslumbrada com o as coisas que vêm de fora do Brasil, processa-se através da fala de Vasconcellos uma longa crítica a este traço do comportamento das camadas abastadas:

"Desgraçadamente não é V.Ex^o só quem pensa d'esse modo, a maior parte dos brasileiros, muitas vezes preferem comprar por um preço exorbitante uma obra porca e suja pelo simples fato de ser ella estrangeira; desprestigiando d'esta forma seus compatriotas que trabalham com esmero e perfeição para matar a fome de seus filhos. Diz V.Ex^o cheio de orgulho: o que uso foi pago com meu dinheiro; se não existissem porém esses insuportáveis artistas, como disse a pouca quem lhe faria por exemplo os sapatos?... (ironico) V.Ex^o por certo não quereria manchar as suas delicadas mãos acostumadas a luva de pellica, nùm trabalho tão pesado! Bem vê que elles sempre tem algum prestimo. Em quanto a accusação feita a classe

artística brasileira ter se afastado do caminho da honra é mais que injusta."

Nesta passagem carregada de generalizações ou abstrações configura-se uma imagem anti-nacional e anti-popular das camadas abastadas da sociedade brasileira, que não obstante ainda são representadas, enquanto avessas ao trabalho.

A imagem da mulher no drama apresenta os mesmos traços conferidos aos seus pares sociais. Rosa não hesita em afirmar a sua repulsa ao artista que não soube respeitar as fronteiras sociais e ousou declarar seu amor a ela, filha do Conde de São Luiz.

A repulsa de Rosa pelo artista pode ser percebida em várias passagens do texto, como por exemplo no diálogo entre Rosa e o próprio Luiz de Mello, disfarçado de Barão do Rio Novo, durante o terceiro ato:

"Ouça! É verdade que esse infame Luiz de Mello, a quem odeio com todas as forças de minh'alma, ousou conceber um plano de união entre nós, porém logo que revelou-me o seu infame projeto, foi expulso d'esta casa."

Além de participar da moralidade comum a sua classe, a personagem feminina também foi apresentada como dotada de uma certa dose de frieza, tal aspecto deveria provocar a antipatia do público em relação a Rosa, e auxiliar na justificativa da vingança de Luiz de Mello.

Durante o segundo ato, a frieza da fidalga é mencionada através da fala de Vasconcellos que informa ao artista revoltado sobre a indiferença de Rosa à morte de seu noivo, o Visconde de Campo Verde. Segundo este, a jovem teria se referido ao assassinato do Visconde como *um mal que veio para o bem*.

Como ficou implícito nas passagens acima, a crítica à aristocracia misturava-se à crítica da própria sociedade, que no drama é apresentada como segmentada, hierárquica, preconceituosa e injusta.

No alto da pirâmide social está a fidalguia orgulhosa, com seus títulos e posses, em meio a festas e recepções, mais abaixo, porém gozando do apreço desta aristocracia estavam os ricos comerciantes. Sofrendo com toda a carga de preconceitos estavam os trabalhadores, os obreiros do progresso, mas que devido a arrogância e o obscurantismo da fidalguia permaneciam numa situação de humilhação.

Esta condição de marginalização, não raro, é capaz de levar os subalternos ao *banditismo social*, o que no universo imaginário do drama corresponde ao último degrau da *escada social*.

É o artista levado à carreira do crime, acompanhado de personagens que tiveram o mesmo desentace, a quem cabe vingar-se desta ordem social injusta. A ação de vingança é realizada, em parte, através dos crimes praticados contra os senhores abastados que viviam nas imediações da floresta, ou contra os incautos senhores que por algum motivo passavam por estes lugares.

Durante o transcorrer do drama, mais especificamente no segundo ato, são nomeados os inimigos do povo e dos artistas, ou seja, o alvo da vingança dos excluídos da sociedade:

“Agora vamos a outra empresa, que pouco falta para a hora! É na casa de um rico negociante, inimigo fidalgo dos pobres e dos artistas. Não haja, pois compaixão para elle!”



Para encerrar a análise das representações sociais presentes no discurso dramático ora enfocado, ressaltamos a imagem do burguês, que nesta peça possui uma particularidade em relação às demais obras selecionadas para a análise.

A especificidade fica por conta do caráter positivo atribuído a esta figura no drama, no caso através da personagem de Vasconcellos que, mesmo sendo rico, considera-se um plebeu e, inclusive, torna-se um colaborador no projeto de vingança do artista.

Todavia, ao relacionarmos esta peça com a literatura de cunho popular que circulava na época, encontraremos certa ressonância no que toca a presença da figura do burguês, que eventualmente pode ser bom. Já no que diz respeito à nobreza, esta é pintada quase sempre com tintas negras; em obras mais elaboradas não são raros a presença de defeitos físicos atribuídos a personagens que representam a fidalguia, tal recurso funciona como uma maneira de reforçar o caráter tenebroso, malévolo ou repugnante deste segmento social.

Vasconcellos atravessa todo o drama com suas tiradas moralizantes, e portanto ideológicas. Através da fala deste personagem o autor falou ao seu público sobre diversas questões sociais como a marginalização do trabalhador, a defesa do casamento, o respeito pelas mulheres, e mesmo, a já referida, tendência das elites em desconsiderar os bens produzidos no país frente aos artigos importados do estrangeiro.

Vasconcellos representa na peça a figura do *bom burguês* que se fez pelo seu próprio trabalho e é portador de uma moralidade inabalável. Esta imagem fica bastante clara em várias passagens do texto. Mesmo a menção de alguns ricos negociantes roubados e mortos pelos saqueadores não consegue impor uma clara fronteira de classe entre os trabalhadores e a burguesia.

No final do quarto ato, no momento que Vasconcellos oferece a possibilidade de regeneração social aos bandidos da Floresta Negra fica evidente a imagem positiva do burguês no drama:

"Meus senhores! Este homem que vos falla, é inimigo figadal de tudo quanto é vicio. Sou rico embora seja plebeu; a minha fortuna adquiri-a com o suor do meu rosto. Luiz pediu-me para arranca-los do abysmo em que se acham, e eu já que o não posso salvar, quero ao menos que os senhores que foram seus companheiros, se aceitarem a minha proposta, quando se julgarem felizes, abençõe o nome d'aquelle desgraçado! (aponta Luiz) Que é uma vítima do amor!"

Os bandidos não apenas mostraram-se incapazes de duvidar das palavras de Vasconcellos, como também aceitaram de bom grado a chance de abandonar o mundo do crime, já que havia sido a necessidade que os obrigara a entrar nesta tenebrosa carreira.

Outro aspecto importante para o estudo da constituição do drama, bem como para entender a via de acesso que este tipo de discurso possuía junto ao público, diz respeito a sua carga subjetiva, neste caso, existe a presença de uma forte emotividade neste discurso. O uso de uma linguagem carregada de sentimentos pode ser atestada em várias passagens do texto.

Durante o primeiro ato, há um longo diálogo entre o artista e a filha do fidalgo. Neste momento, Luiz de Mello revela o amor que sente por Rosa e arca com o ônus do desprezo, nesta passagem percebemos o tom melodramático que envolve esta obra, tal aspecto é característico não apenas deste texto, mas de todo este gênero dramático, e de modo geral, do fazer teatral da época, portanto trata-se de um aspecto altamente polivalente:

Rosa: "Quer fallar-me?"
 Luiz: "Sim"
 Rosa: "Estou as suas ordens! Esta tão commovido! è algum favor que quer pedir-me?"
 Luiz: Não è um favôr minha senhora, è mais, è uma esmola.
 Rosa: "Uma esmola?! Não comprehendo; queira fallar!"
 Luiz: "En., sim .. eu.."
 Rosa: "Então?"
 Luiz: Oh! Eu não tenho coragem.
 Rosa: "Parece que o advunho. Dar-se-há o caso que queira dizer que me ama?"
 Luiz, ajoelhado aos pés de Rosa: "Advinhou, mil vezes obrigado, por ter-me poupado esta palavra que tanto me custava a pronunciar. Amo-a è verdade; a senhora è a unica felicidade que eu sonho na vida! D'esde o dia em que entrei n'esta caza, que devo em segredo essa paixão. No entanto lenho soffrido bastante."
 Rosa, "com império - Levante-se senhór; isto è ridiculo!"
 Luiz: D.Rosa!
 Rosa: "È a recompensa, que nós os fidalgos temos de acolhermos em nossas cazas estes pobretões, que nada possuem além de labias!"
 Luiz, ainda de joelhos: "È muito cruel D. Rosa! O amôr que eu sinto pela senhora, não è um passa-tempo, se atrevi-me a declarar-lhe foi porque em segredo eu soffria muito!"
 Rosa: "Não me torne a fallar em amôr! Considere que eu nunca serei esposa de um (com escarneo) Artista!"
 Luiz: "(com dor) - Perdão, minha senhora; esquecia-me que pertenço a esta classe proscripta pela sociedade(...)"

Outro aspecto digno de análise diz respeito a identificação de questões de interesse das classes dominadas, bem como das formas de superação destas, isto é, do exame da realidade e das perspectivas de mudança apresentadas no texto.

Neste ponto, o drama "Os Salteadores da Floresta Negra" nos apresenta uma sociedade ainda basicamente ligada ao campo e às formas de poder tradicionais legadas

peio passado. Seus personagens, ambientes e valores correspondem a uma sociedade tradicional, pré-moderna que sente a presença de novos agentes sociais, mas tenta enquadrá-los e entender seus comportamentos e valores, em grande parte, a partir do que é dado pela tradição.

A contradição principal do drama não ocorre entre o capital/trabalho, o cenário de ação do herói não é a cidade-industrial, mas o campo, suas estratégias de luta não coincidem com as utilizadas pelo moderno operariado, mas lembram aquelas usadas pelos marginalizados durante as fases anteriores à sociedade capitalista.

Neste sentido, salientamos a proximidade deste texto com uma antiga tradição literária popular européia onde o bandido é encarado como um "*eminente delinqüente*", aparelhado pelo folclore para que se torne um instrumento de reparação das injustiças sociais.⁶ Aliás, a própria palavra artista é evocativa de uma sociedade que ainda não conhece a divisão do trabalho em moldes capitalistas.

Numa realidade produzida de tal modo não poderia haver muito espaço para uma perspectiva de mudança social construída desde abaixo; o próprio universo imaginário contido nesta obra não permite a possibilidade de reestruturação social em moldes diferenciados.

A ação de Luiz de Mello lembra a de um herói romântico, que luta pela reparação de sua honra e por decorrência da moral ultrajada de sua comunidade. A ação do herói não leva à fundação, ou ao menos a promessa de constituição de uma sociedade organizada em bases diferentes da apresentada no drama.

⁶ GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Cain: Vagabundos e Misérvéis na Literatura Européia 1400-1700*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995, p39.

A luta do herói pela vingança contra a fidalguia constitui uma categoria estrutural desta narrativa-dialogada. Esta característica consiste em uma especificidade do texto frente aos demais dramas selecionadas para a análise do teatro operário, ou dito de outro modo, trata-se de um aspecto monovalente da referida obra se comparada aos demais textos identificados ao Movimento Operário. Uma vez que na maioria dos dramas identificados com o projeto de construção da identidade da classe operária, os personagens são trabalhadores que não necessitam se transfigurar em bandidos ao longo da trama para levarem a diante a ação dramática, tampouco os projetos defendidos por tais figuras restringem-se à busca, pura e simplesmente, da vingança.

O elemento novo do drama, o seu aspecto de inconformidade à ordem social vigente, consiste na afirmação da capacidade de ação de um novo agente social, o trabalhador brasileiro.

Além da crítica ao "*modus vivendi*" da fidalguia, aspecto presente crítica operária, principalmente naquela realizada pelos socialista até a segunda grande guerra, o referido texto apresenta a "*classe artística nacional*", um novo personagem social que exige respeito e direito de participação na vida social e não aceita ser tratado pelas camadas dominantes como um elemento servil. Esta é a lição que o artista convertido em salteador esforçou-se em realizar ao longo do drama:

"Quiz apenas mostrar que n'esta classe de artistas odeiada pela sociedade; existe quem, embora com a quebra de sua dignidade, soube rir-se e vingar-se derrubando o orgulho de um fidalgo. Quiz servir de espelho a esta mesma sociedade, pois sendo eu um salteador, elle acolheu-me porque eu trazia um titulo..."

A vingança do artista só é possível, em parte, porque Luiz de Mello conta com o apoio de Vasconcellos. O bom burguês, mesmo sem concordar com o projeto do artista, não deixa de prestar auxílio a este em vários momentos da trama.

O apoio de Vasconcellos a Luiz de Mello é explicado pelo fato dos dois personagens sentirem-se pertencentes a um mesmo segmento social, a solidariedade entre os dois plebeus na luta contra a fidalguia é apresentada enquanto algo dado, natural, no universo imaginário desta obra.

A presença deste aspecto, a difusa solidariedade entre a burguesia e a classe trabalhadora constitui mais um sinal que denota o caráter precursor deste tipo de literatura, já que expressa um momento da evolução da sociedade brasileira em que a nascente classe operária ainda não tinha definido a burguesia como uma segmento social externo as suas fronteiras e, principalmente, contrário aos seus interesses.

De forma combinada a análise das representações e perspectivas evocadas pelo drama, convém ressaltar os valores estruturadores do universo imaginário apresentado por esta narrativa-diálogada. Ressaltados tais aspectos passaremos a explicação da obra segundo os quadros mentais dos sujeitos transindividuais responsáveis por sua criação.

Lembramos que neste nível não se trata tanto de uma *ênfase operária* contra outras retóricas, isto é, tais aspectos não podem ser reduzidos à propaganda dos valores defendidos pelas minorias organizada da classe, mas aproximam-se bastante daqueles significados formadores do *ser* popular e operário.

Assim, ainda que de forma esquemática apresentamos o quadro compreensivo que coloca em relevo os significados da *injustiça*, da *marginalização social*, da *revolta popular*, e da *vingança*, enquanto projeto individual que visa alcançar a reparação dos danos sofridos.

Devido aos preconceitos da fidalguia contra as camadas populares e, em especial, contra os artistas, configura-se uma situação de *marginalização social* que incide sobre o herói, um trabalhador honrado porém humilhado e desvalorizado pela aristocracia avessa ao trabalho.

O herói escarnecido acaba se revoltando contra a condição desumana a que está submetido, a *revolta* contra a sociedade preconceituosa expressa-se na adesão do herói ao banditismo social e no seu desejo de *vingança* contra seus opressores.

Por fim, temos a concretização da vingança do herói contra os fidalgos, e a reparação dos danos sofridos, como indica o próprio nome do último ato, trata-se da "*justa vingança*", no entanto, tal vitória não o livra de um final amargo já que o herói acaba preso e destinado ao degredo. Aliás, é interessante ressaltar que a pena relativa ao degredo aproximava-se bastante da pena capital, já que os sentenciados eram conduzidos de barco através rios da região amazônica e posteriormente obrigados a descerem em lugares extremamente inóspitos à vida humana.

Um dos valores centrais da obra diz respeito a existência de uma situação de revolta contra a postura segregadora e elitista da fidalguia, tal significado constitui uma categoria central da chamada cultura popular, este valor também passou a integrar a visão de mundo das minorias organizadas da classe operária, que como já referimos anteriormente, operaram até o final da primeira metade do século XX uma constante crítica aos costumes e às práticas da aristocracia.

O fato desta revolta expressar-se através do chamado banditismo social, bem como objetar a vingança como meio de reparação às injustiças sofridas, aponta para uma outra correspondência entre estas categorias e os quadros mentais populares.

Em relação à classe operária é possível que tais categorias tenham correspondido a momentos iniciais da formação do operariado, momento em que estes valores herdados do passado e da cultura popular ainda não haviam sido reformulados pela experiência da classe que começava a se formar.

O final amargo, presente no drama, reforça este quadro uma vez que pode ser explicado pela própria falta de perspectiva de mudança radical ou mesmo de rearranjo social, segundo os quadros mentais populares da época.

Foi com os movimentos políticos ligados à emergência da sociedade moderna e ao operariado, em especial o anarquismo e o socialismo, que surgiu a perspectiva de transformação social segundo as necessidades e valores relacionados aos segmentos populares.

O constrangimento relativo à falta de perspectiva capaz de apontar para uma nova ordem social, pode ser vislumbrado na permanência dos valores da fidalguia ao final da obra. Neste caso, a manutenção dos valores da classe dominante acaba assegurando a vitória do artista sobre seus inimigos aristocratas. O orgulho de casta e a tendência à auto-segregação das camadas abastadas, acabaram por voltarem-se contra os próprios abastados, assegurando desta forma a humilhação da família do Conde. Mudaram as situações, processaram-se os conflitos, mas ao final do drama assistimos a reafirmação da *sociedade preconceituosa*, só que agora quem ressenete-se dos preconceitos são os próprios fidalgos.

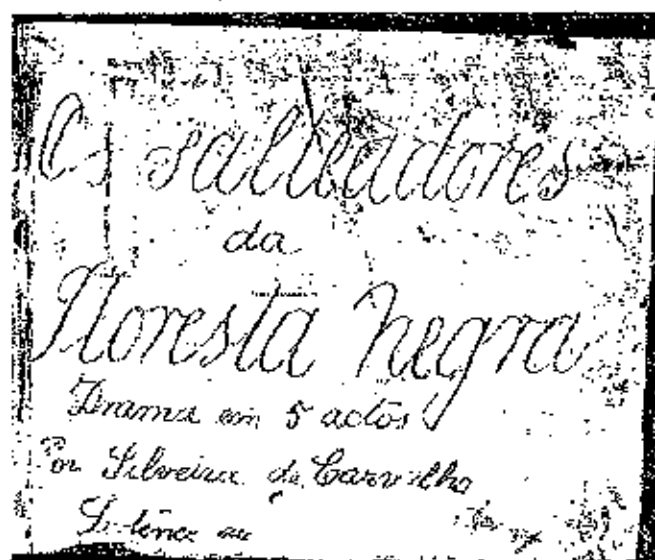
Tal fato não impediu que o referido drama tenha exercido uma função crítica dentro do universo cultural do período, porém indica os limites desta intervenção, que deve ser relacionada aos primeiros momentos da formação da classe operária no Brasil.

Esta obra já denota a busca por uma identidade de classe, o esforço do estabelecimento do *ser* operário frente aos demais atores sociais. Aliás, esta busca pela

definição da identidade, bem como o caráter moral da revolta, realizada em nome da justiça, contra o segmento dominante, podem ser apontados enquanto os aspectos polivalentes mais significativos deste texto dramático.

Ao mesmo tempo que surgem as primeiras chaminés no Brasil do final do século XIX, nascem as primeiras e reduzidas massas trabalhadoras, fenômeno social que podemos designar como a *classe em si*. Conjuntamente a esta nova configuração social, também vislumbramos os primeiros esforços em estabelecer uma compreensão da natureza e das possibilidades deste novo sujeito coletivo.

A evolução deste fenômeno histórico-social pode ser percebida na continuidade e no aprofundamento da literatura identificada com a classe operária no Brasil. O exame do próximo texto dramático já denota, em relação as condições de produção do texto referido acima, uma certa evolução nos quadros culturais da sociedade brasileira.



⁷ Acima temos uma reprodução da capa do drama "Os Salteadores da Floresta Negra". Pela própria disposição da capa podemos perceber que se trata de uma peça manuscrita.

De acordo com a disposição da literatura cênica selecionada para o presente exame, temos o drama social em três atos, "*Amor e Ouro*", de Agostina Guizzardi, esta obra foi publicado em Rio Grande no ano de 1906. Anexado ao texto há uma apresentação da obra feita por Revocata H. de Mello uma conhecida literata desta cidade.

Revocata, ao longo do pequeno ensaio de apresentação, fala da boa aceitação da peça junto ao público local, no Teatro Polyteama. Neste sentido, não é demais salientar, que nesta representação destacaram-se vários militantes da União Operária entre os atores, todos no desempenho dos papéis principais do drama de Agostina.

A comentadora qualifica o drama de Agostina como interessante e delicado, justificando "*as falhas e senões*" pela juventude da autora, pela necessidade desta aprofundar seus estudos, bem como pela rude convivência e lutas que fazem parte do cotidiano da escritora. Podemos afirmar que neste ponto, Revocata referia-se a participação de Agostina nas lutas dos trabalhadores e na defesa dos interesses das mulheres.

Ao final de seu comentário, Revocata manifesta sua esperança no futuro literário de Agostina que, segundo a comentadora, faria sucesso tanto no Brasil, como também na Itália, alusão à terra natal de Agostina e conclui sua breve apresentação, assinando-a como sincera admiradora.

Contudo, não é a aceitação e reconhecimento da produção literária de Agostina nos círculos da *cultura dominante* que nos interessa aqui, mas principalmente, o fato do drama de Agostina ter como fio central da trama, a trajetória de uma personagem feminina que experimenta um problema existencial decorrente da sua condição de mulher numa sociedade permeada por valores machistas.



Em nossa perspectiva, este aspecto, crítico à cultura da época, constitui o significado que salienta a referida peça frente a grande maioria das obras do período, pelo menos as examinadas por nós até o momento.

Nas peças de teatro vinculadas à vida associativa das instituições de classe, e principalmente entre as peças de teatro da União Operária as personagens femininas ocupam espaços reduzidos na trama. Este fato pode ser percebido no exame concernente aos aspectos quantitativos dos textos, no caso, nas poucas e menores falas reservadas às personagens femininas se comparadas às falas das figuras dramáticas masculinas.

No entanto, este espaço reduzido é melhor apreendido ao examinarmos os aspectos qualitativos das obras, ou seja, na própria análise dos universos imaginários que surgem da interação dos escritos, cenários e atores com a plateia. Um breve exame neste sentido, basta para nos revelar o fato de que as personagens femininas geralmente atravessam os dramas a sofrer passivamente a ação benéfica ou maléfica, levada a cabo por personagens masculinos.

Nesta peça a autora não rompeu totalmente com a caracterização dominante da mulher, no entanto, reservou um lugar central para a personagem feminina. Este aspecto pode ser apreendido no maior número de falas reservado a Ayda no texto e principalmente no fato desta personagem feminina possuir um poder de ação relativamente maior, do que aquele geralmente atribuído a personagem feminina, no trato com as demais figuras dramáticas.

O drama de Agostina, constitui uma tentativa de chamar a atenção para a problemática da mulher nos quadros de uma sociedade hegemonicamente patriarcal.

Neste mundo masculino, a crítica à dominação de gênero sofreu relutâncias e escamoteamentos mesmo em se tratando daqueles setores ditos progressistas ou de

esquerda. A exceção da manutenção destas práticas e valores herdados do passado, fica por conta de alguns ativistas ligados ao anarquismo. É neste segmento minoritário que podemos incluir Agostina Guizzardí, que tanto na sua prática política, como no seu fazer literário questionou uma série de atitudes e idéias responsáveis pelo sufocamento da mulher.

Feitas algumas considerações iniciais sobre o referido drama, passemos a sua leitura. A representação desta peça não exigia mais do que a manutenção de um mesmo cenário, uma sala de estar mobiliada à altura de uma família rica e poderosa.

Ayda, figura que corresponde a personagem central, abre a cena falando do contraste entre seu irmão Adolpho, descrito como bom e caridoso e seu pai apresentado como um sovina que só pensa no dinheiro. Para a jovem, o irmão representa a figura de um verdadeiro e único amigo, uma vez que a mãe morta e sua irmã mais velha casada estão ausentes de sua vida.

No entanto, Ayda, não parece poder contar com a proteção e carinho do irmão por muito tempo, já que Adolpho, em virtude de um descontentamento com o comportamento de seu progenitor está prestes a deixar a casa paterna.

No decorrer do drama, a crítica de Adolpho à postura do pai, identifica-se com a contestação ao próprio sistema social, principalmente, no que toca, as classes abastadas. Na fala de Adolpho, os ricos são constantemente acusados e responsabilizados pela miséria e pela ignorância do povo, para o referido personagem é assim que os abastados conseguem manter seus privilégios de classe.

No decorrer da conversa com o Adolpho, a jovem revela seu amor por Jayme que é descrito como um homem bom e generoso, capaz de abandonar os estudos na faculdade de medicina, para ajudar ao seu velho pai que se debatia com a falência nos negócios, o irmão que já desconfiava dos sentimentos de Ayda dá apoio ao romance.

As dificuldades enfrentadas por Jayme não causaram mudanças no apreço que Ayda e seu irmão sentem pelo jovem, porém o pai destes, o rico e poderoso José, não encara com bons olhos a entrada do empobrecido Jayme em sua casa.

José, após censurar sua filha por ter dado um prato de comida a um velho operário, convertido em mendigo por força da idade, indaga a esta sobre o seu comportamento marcadamente melancólico. O pai não percebe que o referido *ar melancólico* de Ayda deve-se ao sentimento que esta possui em relação à Jayme. Para este, é a ausência do convívio com a irmã Adelaide a causa do semblante entristecido de sua filha.

É neste meio, já um tanto conturbado, que Ayda e Jayme revelam seus sentimentos um pelo outro e prometem unir suas vidas através do casamento. Tão logo os jovens externam suas intenções, surgem em cena o padre Fernando e Orestes, personagens que, juntamente com o pai de Ayda, representam a barreira que separa os enamorados do seu projeto de união.

O conflito entre Jayme e os três personagens referidos acima, já começa a delinear-se a partir das primeiras conversas travadas entre estes na casa de José.

O fato do padre Fernando contar as confissões de moças entre risos, bebidas e tiradas maldosas causa asco a Jayme. Este irrita-se ainda mais quando o sacerdote, contando com apoio de Orestes e o de José, desdenha do sentimento do amor e brada a supremacia do poder do ouro no trato social, inclusive defendendo a instituição do casamento como um meio de garantir a acumulação de riquezas entre as famílias abastadas.

Contrariado, Jayme retira-se da companhia do padre hipócrita, do pai sevina e do industrial sem sentimentos. Ayda que assistiu a tudo, logo depois de servir o chá, retira-se assustada para seu quarto. É neste momento que o caminho fica aberto para as maquinações dos algozes do jovem casal de namorados.

Com a saída de Jayme e mais tarde de Ayda, o padre apresenta Orestes como pretendente da filha de José.

Orestes é um rico industrial, seu casamento com Ayda só aumentaria a riqueza e o prestígio de José e de sua família. O pai, mesmo animado com a idéia, ainda esboça uma certa consideração para com a vontade de sua filha, e chega a expressar a necessidade de levar a proposta do pretendente para Ayda avaliar. No entanto, o padre logo convence José a decidir, à revelia da vontade de sua filha.

Aliás, para o padre, *filha não tem vontade própria*, o que vale é a decisão do pai. José é convencido pelo sacerdote e dá a sua palavra de honra que em um mês sua filha estará casada com Orestes.

Ayda que nesta noite ainda não havia conseguido dormir, devido ao fato de ter presenciado o nervosismo de seu namorado, escuta toda a trama tecida por seu pai e seus pares e em meio a uma condição emocional crítica, jura que daí para frente suas *divisas serão casar com o homem que ama, ou morrer*.

No segundo ato, Jayme, Adolpho e depois a própria Ayda tentam demover José de seus planos equivocados. Jayme tenta convencer o pai de Ayda de seus sentimentos em relação a sua filha, no entanto junto ao já antigo despreço que José sentia pelo filho do comerciante falido, agrega-se agora a ameaça que Jayme representa para a concretização de seu intento. Nestas condições, José tratou rudemente o jovem chegando a expulsá-lo de sua casa.

Jayme, num cena um tanto melodramática, sai arrancando seus cabelos da casa de José, enquanto Ayda na melhor tradição da mocinha frágil desespera-se e acaba desmaiando ao presenciar a cena.

A tentativa do irmão de Ayda não obteve melhor sorte, inclusive este também acabou sendo expulso da casa do pai, novamente Ayda desespera-se e desmancha-se em lágrimas ao ver o irmão ser expulso de casa. Adolpho, antes de sair, declara mais uma vez que não abandonará a irmã.

Ayda, após a saída do irmão, depara-se com o padre Fernando, este quer a qualquer custo arrancar-lhe uma confissão. A jovem conhecendo o caráter do sacerdote repele duramente as suas investidas. A recusa da jovem em confessar-se também constitui um entrave para o seu casamento com Orestes, uma vez que a confissão constitui um ritual necessário ao casamento.

O padre, logo após terminar a sua reunião fracassada com a jovem, começa a tecer um novo plano de ação que lhe permita lucrar alguma coisa. Em vista das circunstâncias, o sacerdote tenta convencer o pai de Ayda a internar a moça rebelde no convento, tornando claro, em uma fala à parte, que arrastaria *mais uma pomba para o seu pombarel*.

Embora José acene favoravelmente a esta possibilidade, ainda guarda esperanças em ver sua filha casada com o rico industrial e que, de sua parte, fará de tudo para que tal ocorra.

Mesmo em meio a esta situação adversa, Ayda e Jayme voltam a reafirmar suas promessas de amor. Ayda, fazendo justiça à fragilidade feminina, suplica a Jayme que a proteja de seus algozes, mas quando o jovem prepara-se para enfrentar seu pai, ela volta atrás e pede em nome do amor que este nutre por ela que saia, evitando a presença de José, já que um novo conflito poderia causar uma desgraça.

A moça acaba ficando só em casa e, antes de tentar convencer seu pai de suas razões e sentimentos, com os atributos tradicionalmente legados ao feminino, esclarece ao seu

novo pretendente a aversão que sente por sua pessoa. Orestes, apesar de contrariado não esboça qualquer sinal de abandonar suas pretensões.

Quando, por fim, a personagem tenta tocar o coração de seu pai, de nada valem suas lágrimas e soluços; suas súplicas e lamúrias apenas despertam a ira de seu progenitor. Num primeiro momento, José deixa claro para a filha que deverá escolher entre o casamento com Orestes ou o convento. Diante da persistência da filha, José tomado pela raiva não hesita em esbofetear e maldizer Ayda pela sua insubordinação.

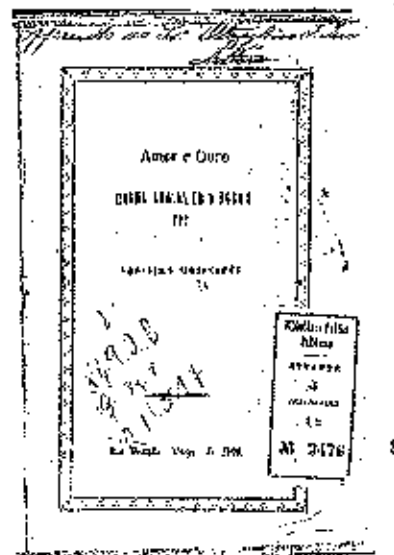
No quarto ato, Adolpho e Jayme tentam articular um plano de salvamento para retirar Ayda da situação em que se encontra, o que os heróis não esperavam é que à esta altura dos acontecimentos a jovem já havia se decidido pelo suicídio.

Enquanto José comemorava com Orestes e o padre Fernando o enlace de sua filha com o industrial, a noiva desligava-se da vida. Ayda, após se despedir do mundo, lê em voz alta a sua *carta-testamento*, na qual investe contra aqueles que a sacrificaram pelo dinheiro e apela às demais jovens que passarem por semelhante situação que não aceitem a imposição e o jugo e que, em último recurso, resistam com o fim da própria existência.

José e os seus sócios desconfiando da demora da noiva, resolvem entrar no quarto da jovem e encontram o cadáver de Ayda. Momentos após, seu irmão e seu namorado, que espreitavam a espera de uma oportunidade de salvar a jovem, também acabam tomando conhecimento da sua morte.

Enquanto José desespera-se diante do corpo inerte da filha, o padre profere algumas palavras vazias. Adolpho não hesita em condenar com veemência a ação do pai, este em meio às acusações entrega um revólver a José e diz a este que atire nele para matar. José reflete por alguns momentos e assume diante de todos que é um usurário que vendeu a própria filha e, empunhando a arma também comete suicídio. Numa fala forçada, carregada

de sentença moral, Jayme encerra o drama identificando a sua amada e o pai desta, ambos inertes, enquanto vítimas dos eternos rivais: o *amor e o ouro*.



Realizada a leitura sintetizada da obra, passemos à análise das representações sociais contidas no drama. Neste exame daremos ênfase às imagens construídas a partir da caracterização e atitudes das principais personagens do texto, salientando assim, a carga ideológica presente na construção das figuras dramáticas deste texto.

Começemos pela análise da construção da imagem da personagem feminina, através das passagens que evidenciam os atributos e atitudes de Ayda, a protagonista do drama "*Amor e Ouro*".

Ayda é a única figura dramática feminina da narrativa-diálogada, e é o seu infeliz desenlace que constitui o fio da trama, no entanto, é difícil caracterizá-la como o herói do drama, afinal o que caracteriza a figura do herói é a sua capacidade de ação e, ao analisarmos a referida obra não é essa propriamente uma característica de Ayda. Ao

contrário, a referida personagem é muito mais submetida, do que agente consciente de sua vontade.

Esta condição da personagem feminina no universo da obra é explicada por fatores externos ao próprio texto. Neste ponto, acreditamos que a autora não pretendeu romper com a moralidade dominante pelo contrário, quando construiu esta personagem agiu em conformidade com os significados estruturadores das representações dominantes sobre o mundo feminino.

Assim, as próprias condições de produção do texto, a própria cultura operária, mesmo naqueles setores influenciados pelo ideário anarquista, não proporcionavam à dramaturga condições de imprimir à personagem força suficiente para enfrentar o peso dos valores machistas, legados pela tradição patriarcal e trabalhados pela moralidade burguesa.

Entendemos que existiu uma censura realizada pelo gosto e moralidade da platéia. A castração da figura dramática enfocada foi o preço pago por Agostina para que o público aceitasse a sua obra.

Assim, uma peça escrita por uma ativista libertária, produzida no seio de uma parcela de classe política e culturalmente ativa, destinada a discutir a situação da submissão da mulher junto a interesses de classe, da família e da Igreja, acaba incutindo junto ao próprio público, inclusive o feminino, a imagem da mulher difundida pela cultura dominante.

Em virtude deste fato, o feminino é apresentado no drama como frágil, passivo, emotivo, dentre outros valores legados por uma longa tradição de dominação.

* A figura acima corresponde a uma reprodução da capa do drama "Amor e Ouro" de Agostina Guizzardi, o texto citado constitui o único drama editado. Um exemplar deste drama pode ser encontrado no acervo do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.



No decorrer do drama, Ayda revela a seu irmão e a Jayme seus graves problemas, e esperando que ambos, principalmente o primeiro, a salvem deste casamento arbitrário.

Portanto, não é a personagem feminina, a quem cabe enfrentar o pai no terreno da argumentação racional e da força se necessário; esta missão, de acordo com a cultura dominante, só poderia ser levada a cabo por um varão, nunca por uma mulher, muito menos por uma filha.

A reprodução desta imagem institucionalizada da mulher pode ser percebida em várias passagens do drama, como por exemplo no segundo ato, quando, ao ver seu irmão ser expulso de casa, a jovem prometida à contra-gosto, reage de forma desesperada, já que a expulsão de Adolpho significa o afastamento de seu grande protetor. Diante desta situação Ayda exclama um sugestivo *"Oh! meu Deus! que será de mim?!"*

A construção deste tipo de representação social da mulher, é completada pela imagem da filha submissa à vontade do pai. Este aspecto atribuído ao feminino pode ser percebida ao longo de várias passagens do texto, como por exemplo, no transcorrer do segundo ato, quando José manda a filha vestir um belo vestido de seda azul-noite para receber a visita de Orestes. A jovem protesta, afirmando que não trocará de roupa para receber seu malquisto noivo em companhia do infame padre, no entanto, dado à exigência do pai, esta não encontra outra saída a não ser obedecer e embelezar-se para a recepção.

Enfim, Ayda é capaz de proferir palavras duras e penetrantes tanto contra seu noivo arranjado, como contra o padre corrupto, porém quando trata-se de seu pai, muda drasticamente o seu discurso, já não profere acusações, e os seus enunciados são dominados por um tom emotivo eivado de recursos melodramáticos.

Mesmo sabendo que seu pai é um dos artífices de sua desgraça, Ayda não deixa de referir-se carinhosamente ao seu progenitor, pede de joelhos que este tenha compaixão,

que não a sacrifique, chega mesmo a pedir perdão por parecer rebelde aos olhos do pai e é lógico, tudo isto, num discurso emotivo, em meio a um turbilhão de lágrimas, desmaios e soluços. Citamos como exemplo, a passagem em que Ayda de joelhos apela para seu pai livrá-la do pesado fardo do casamento arranjado:

"Não, não posso papae, tenha compaixão de sua filha, não a sacrifique.."

O máximo de argumentação que é capaz de produzir diante do pai, o faz apelando pela memória da mãe morta e em nome de Deus, isto num, já referido, tom marcado por forte emotividade.

"Men bom pae, se é verdade que me ama, se se lembra da minha boa mãe, se cré enfim que existe um Deus. oh! pelo amor deste ente sagrado...."

Aliás, neste ponto do diálogo, José interrompe a fala da filha, pois não admite que o sentimento de amor que este teria dedicado a sua esposa ingresse na discussão Segundo José, a falecida ensinou a Ayda as virtudes da submissão e da obediência, valores que ela estaria abandonando pela não aceitação da vontade do pai.

Já a representação social do padre e por decorrência da Igreja, possui uma conotação bem mais crítica. O sacerdote é representado no drama como um homem corruptor à serviço da propagação do obscurantismo propagado pela Igreja. Esta instituição é retratada como adúladora dos ricos e carregada de desprezo pelos pobres. Esta imagem fica explícita em várias passagens, dentre estas selecionamos uma fala, no segundo ato, em que Ayda emite um enunciado sentencioso, contra o padre Fernando:

"Os paes de família que desejarem a honra e a tranquillidade do próprio lar, devem fugir ao seu contacto. A presença de homens que trazem sobre o corpo o negro manto da hypocrizia é sempre fatal."

O mesmo tratamento recebe a burguesia, representada como uma classe sem nenhuma noção de solidariedade social, mantenedora de uma postura segregadora em relação aos menos favorecidos, taxados de ignorantes e preguiçosos. Os personagens que representam a burguesia no drama, José e Orestes, não possuem escrúpulos morais a não ser a disposição para acumular mais riquezas.

O drama "*Amor e Ouro*" possui passagens marcadas pela retórica, embora estas generalizações carregadas de ideologia não sejam tão frequentes, nem tampouco tão explícitas, como nos demais textos selecionados para este estudo.

Um bom exemplo de um enunciado pleno de sentença moral é oferecido no primeiro ato, quando Adolpho critica a postura da Igreja diante da pobreza:

"É uma mentira audaz. Coitados!.. Depois de sofrerem tanto, ainda se lhe atribui a felicidade!.. Mas quem diz estas asneiras? Geralmente os ricos, os padres e os ociosos!..... Eles tem um grande interesse em conservar os pobres na ignorancia! Não lhes basta vel-os famintos, pãllidos, magros, luctando com o frio e a fome e a miseria. Illudem-n'os ainda, e não é raro ouvi-los (outro tom) os cynicos, invejal-os porque serão felizes depois de mortos!.."

Além da menção à demagogia clerical no trato com os pobres, que aliás constitui um aspecto monovalente do drama, comparado às demais obras, o texto apresenta outras passagens sentenciosas. Ainda no primeiro ato, Ayda após atender o mendigo, tece algumas considerações à espoliação de classe a que estavam sujeito os trabalhadores:

"Pobres operários, eis o que os espera....trabalham enquanto podem, quando perdem as forças, quando chegam ao inverno da vida, quando deviam ser venerados, são desprezados e lançados na miséria! Sós no mundo, porque talvez os entes queridos tenham perecido aos golpes da fome: tem, estes homens de aviltar-se a pedir a outros um pão, que nem

sempre lhes é dado. Óh Deus como é injusta a sociedade!..."

Nesta passagem existe a menção às condições de desamparo e de humilhação à que estavam sujeitos os trabalhadores, no seio da sociedade.

Ao contrário, a crítica à Igreja, a menção à espoliação e humilhação da classe operária realizada através de um discurso emotivo, constitui um aspecto polivalente, já que está presente nos demais textos selecionados.

A relação das representações construídas por Agostina, com a visão de mundo do grupo social ao qual estava inserida, no caso as militâncias anarquistas, nos permite perceber que a autora, não logrou construir a sua personagem feminina, segundo as indicações teóricas características desta tendência, também, não deixou de comungar com um certo puritanismo ético, que caracterizou as idéias, valores e práticas desta parcela organizada da classe operária.

Agostina, talvez tentando evitar, o confronto aberto com o público e a crítica, não construiu a sua personagem feminina com a força necessária para desafiar o poder patriarcal no seu cerne social, a *santa família*, como fez, por exemplo, ao construir a personagem de Adolpho que, com certa facilidade, cortou seus laços com o pai.

Apesar do drama ter logrado sucesso no que toca a descrição da situação de sufocamento da mulher nos quadros da sociedade brasileira neste período, esta peça falha em um outro aspecto fundamental para uma literatura identificada com a transformação dos quadros mentais de uma dada sociedade, ou seja, este texto apresenta uma falta de perspectiva no que diz respeito à transformação da condição existencial feminina.

Examinando o drama "*Amor e Ouro*" percebemos que este limita-se a descrever as condições de dominação em que se encontra a mulher neste momento porém, quando

procuramos uma ação que aponte um caminho alternativo, nos deparamos apenas com o silêncio deixado pela morte de Ayda, um vazio que assinala a incapacidade de enfrentar os agentes e valores perpetuadores das relações de dominação de gênero.

Ao situarmos frente aos significados estruturadores desta obra, nos deparamos com o seguinte quadro:

O drama organiza-se em torno dos significados da *opressão de gênero*, no caso do sufocamento da mulher no âmbito da sociedade marcadamente patriarcal, inclusive dando maior relevo ao papel dominador do *pater familias* sobre esta. Contra esta condição de oprimida, a personagem feminina insurge-se com uso dos recursos aceitos dentro da moralidade dominante, portanto trata-se de uma *resistência passiva*. Os próprios limites da resistência acabam levando a personagem ao *desespero*, e daí advém o recurso ao *suicídio*, que assinala a incapacidade de auto-determinação da mulher frente a um universo dominado por homens.

Um dos aspectos organizadores do drama, diz respeito à presença de um significado inerente à nova ordem capitalista, no caso, à substituição do qualitativo pelo quantitativo nas relações humanas. Esta passagem que assinala uma ruptura com os antigos laços de solidariedade expressa-se aos olhos das camadas populares e de seus intelectuais orgânicos como um estado de esvaziamento ético das relações sociais.

Esta tendência inerente ao capitalismo, acaba por instituir um processo de coisificação dos homens e de humanização das coisas. Em nosso estudo percebemos que esta nova realidade engendrada pela sociedade moderna também constitui um dos significados estruturadores desta obra.

É nesta condição de ser coisificado que se debate a personagem feminina do drama, ela transforma-se em uma espécie *sui generis* de mercadoria para seu pai, interessado em aumentar a sua fortuna às custas de um casamento arranjado com um rico industrial

Como mencionamos anteriormente, o referido sacrifício de Ayda no altar da acumulação está conjugado com valores morais e práticas herdados da tradição patriarcal.

Com base no que foi exposto no capítulo, podemos afirmar que a personagem feminina do drama "*Amor e Ouro*" acatava todos os atributos característicos da filha, prescritos pela moralidade dominante.

Sua luta constitui uma pugna em duas frentes, seja contra os dogmas tradicionais em sua interpretação romântica do feminino, expressada nas representações de ser frágil e dependente, seja contra a nova alienação perpetuada pela modernidade capitalista, expressada na emergência do valor da mediação, enquanto determinante das relações sociais.

Em relação a estes dois aspectos centrais percebemos que a morte de Ayda impediu sua redução a um mero recurso para à acumulação capitalista, no entanto, o mesmo não pode ser afirmado em relação aos valores tradicionais, uma vez que sua trajetória comportou-se dentro daquilo que era esperado pela visão romântica, e por que não dizer, pouco prática do ser feminino.

procedências, como Auguste Comte, Ferdinand Lassale, Charles Darwin, Benoît Malon, dentre outros. As formas de organização eram baseadas no Partido Social Democrata Alemão e na Segunda Internacional. Em consonância com esta corrente defendia-se um socialismo carregado de concepções positivistas e evolucionistas e, que ainda, *“sofria a ação de divulgadores e propagandistas que procuravam simplifica-lo e reduzi-lo a concepções aptas a serem entendidas por gente simples, não acostumadas a reflexões e leituras, e onde o determinismo ocupava um papel essencial quase religioso”*.⁹

O chamado *socialismo integral* de Benoît Malon, exerceu grande influência na formação dos quadros das militâncias operárias neste momento. Este autor, além da influência positivista também inspirava-se no humanismo francês, existe um esforço em combinar aspectos econômicos, políticos, filosóficos, morais e científicos num único campo de luta. Outra característica relevante desta tendência do socialismo, diz respeito ao fato, de quase prescindir da luta revolucionária, admitida somente em último recurso, isto ao mesmo tempo que defende a via reformista postulada enquanto o caminho normal.

Após as primeiras décadas de luta, os socialistas tiveram a via eleitoral fechada pelo autoritarismo de estado, daí por diante, os militantes ligados a esta tendência passaram a trabalhar juntamente com os libertários na educação e na conscientização do proletariado. Aos poucos, esta militância foi perdendo a sua força no movimento operário. Nos anos imediatamente anteriores a década de 20, existiam apenas alguns remanescentes do socialismo nas entidades de classe.

Porém, muitas das concepções e bandeiras levantadas por esta corrente ainda continuavam presentes no meio operário, fossem diluídas em várias propostas reformistas,

⁹ LORNER, Ana Beatriz. *Classe Operária: Organização e Mobilização em Pelotas: 1880-1930*. Tese de doutorado em Sociologia, UFRGS, 1999, p.339.



ou ainda, absorvidas pelos anarquistas e pelos comunistas que nas próximas décadas passariam a representar, ao lado do trabalhismo, as novas tendências no movimento operário brasileiro.

Entre os vários significados modernizadores introduzidos pelos socialistas, destacavam-se o esforço pelo aprofundamento de uma doutrina socialista, um corpo teórico-filosófico capaz de explicar os processos sociais e permitir a sistematização de um projeto alternativo de estruturação da ordem social. Este último ponto constitui a mais significativa novidade, já que *“com base na mesma doutrina também o futuro pode ser interpretado e mesmo condicionado segundo as aspirações de quem se identifica com os pressupostos teóricos fundamentais da doutrina”*¹⁰. Aliás, nesta capacidade de projetar o futuro manifesta-se a passagem do plano racional ao irracional, revelando o fundo religioso da doutrina socialista.

Outro aspecto que merece destaque, e está intimamente relacionado ao primeiro, diz respeito ao caráter universal deste projeto de reestruturação social; já não se tratava de propostas locais, sindicais, uma vez que a amplitude das reformas defendidas abarcavam todo o tecido social. *“Neste caso não é mais suficiente procurar salvação dentro de uma comunidade ‘defensiva’, mas essa salvação deve existir para todos e em qualquer parte do mundo.”*¹¹

Assim, este socialismo vai ganhando seus contornos cada vez mais “científicos”, à medida que traz a possibilidade de redenção humana cada vez mais para o terreno do concreto, mediante explicações e procedimentos cada vez mais racionais. Neste ponto, não

¹⁰ MARIANI, Riccardo. *A cidade moderna entre a História e a Cultura*, São Paulo, Nobel e Instituto Italiano di Cultura di São Paulo, 1986.

¹¹ Idem

é demais salientar que dentre as melhores análises da conjuntura político-econômica regional e nacional, realizados neste período, merecem destaque os exames feitos por ativistas políticos ligados ao socialismo.

Como coroamento deste ideário estava a revolução social, movimento internacionalista, destinado a salvar o mundo de todos os males sociais, um marco na história, divisor da pré-história humana para um novo tempo de justiça social, liberdade e harmonia universal.

Não é difícil compreendermos a capacidade de adesão que tais aspectos da doutrina socialista conquistavam entre as massas proletarizadas, que padeciam severos constrangimentos devido aos altos custos sociais do avanço da modernidade capitalista, combinado à herança colonial.

Os valores apontados acima, variando no que toca as disposições e intensidade, organizavam a consciência social das minorias ligadas ao socialismo e através dela a própria produção cultural desta parcela de classe, como observaremos na continuidade do exame dos textos selecionados.

A partir do estudo destes textos dramáticos nos é possível apreender questões centrais da cultura operária, tais como: a forma como os produtores culturais ligados ao socialismo utilizaram o verbo para nomear e ordenar a realidade da época. Bem como explicitar a relação desta linguagem com os valores estruturadores da doutrina socialista.

Selecionamos para análise, o drama "*Afonso o Operário*", escrito em 1919, por Eduardo Francisco dos Santos. Este militante social-democrata escreveu durante um período em que o socialismo não correspondia mais à tendência hegemônica do movimento operário gaúcho e também brasileiro.

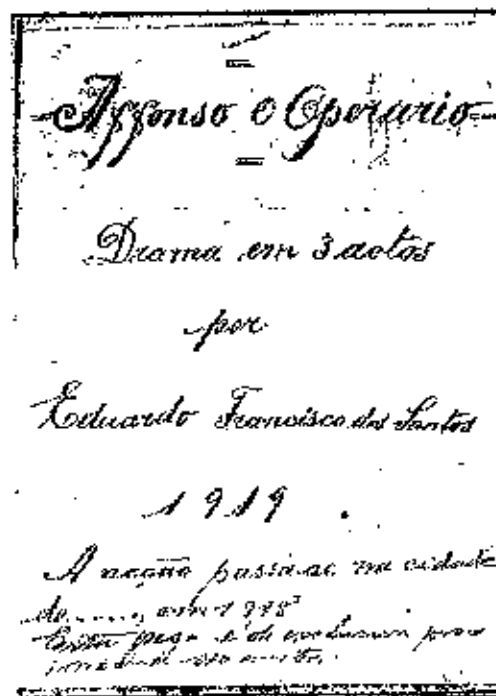
Diferentemente dos demais dramas analisados, esta obra foi escrita numa conjuntura em que as fronteiras de classe e, principalmente as tendências que disputavam a hegemonia do movimento operário, se encontravam demarcadas de forma mais precisa. As boas relações entre anarquistas e os socialistas que possibilitaram uma convivência solidária e encaminhamentos conjuntos já não existiam mais. Passados os primeiros anos do século XX começaram a surgir os arrostamentos entre socialistas e anarquistas no meio operário gaúcho.

Vale a pena ressaltar que de acordo com nossas pesquisas junto as Atas da União Operária de Rio Grande, pelo menos a partir de 1914, já não existia o clima de cordialidade e de apoio que envolvia as relações entre as tendências operárias, tais como existiam durante o início do século.

Para esta afirmação, nos baseamos na existência de uma série de pugnas entre as diretorias da União Operária e os militantes anarquistas. Um bom exemplo destes conflitos internos, pode ser apreendido na negativa proferida pela diretoria da entidade em relação a palestra que um militante anarquista pretendia realizar na Associação no intervalo de um espetáculo dramático em agosto de 1914.

*"O companheiro presidente scientificou a directoria que (...) foi resolvido não consentir que se effectuasse uma conferência pelo propagandista de idéias libertárias, Sr Jaime Rodrigues, cuja conferência se realizaria no proximo dia 13, com o thema 'A vida de Francisco Ferrer'."*¹²

O caráter engajado das peças "Affonso o Operário", e "A filha do tecelão", aponta para uma tomada de partido nesta nova configuração das forças entre as tendências organizacionais e ideológicas do operariado.



A peça inicia-se com o cenário de um "luxuoso escritório" pertencente ao Barão Armando, onde o fidalgo está reunido com Arnaldo, um rico industrial local e Leôncio, um poderoso comerciante desta praça. Os referidos personagens acertam os últimos detalhes de um lucrativo negócio com alguns países da Europa, envolvidos na Primeira Grande Guerra Mundial.

O negócio consiste na venda de cereais, via transporte marítimo, para as nações beligerantes. Já nos primeiros momentos da peça, as circunstâncias mencionadas são facilmente identificadas com a vida econômica da então cidade de Rio Grande.

Além dos negócios, os abastados também discutem sobre os prazeres da vida e, em especial sobre as mulheres. Arnaldo fala ao Barão sobre a nova "fada da noite", uma russa capaz de encantar os homens e escandalizar as senhoras. De sua parte, o Barão afirma estar cansado destas aventuras que, quando mal administradas, podem acabar em grandes

¹² Extraído do Livro de Atas da União Operária de Rio Grande, ata número 885, Agosto de 1914.

prejuízos financeiros, aliás, a referida estrangeira é apontada como causadora da ruína de vários cavalheiros locais.

Durante a reunião surge em cena Amélia. Esta personagem é marcada por uma trajetória trágica: abandonada ao nascer, a menina foi criada por uma família chefiada por um operário, porém, a recente perda do pai adotivo, levou a jovem de apenas 15 anos de idade, a pedir a intermediação do Barão para que pudesse se empregar em algum estabelecimento industrial.

No decorrer da sua conversa com o Barão este revela ter intenções menos nobres para com a "*pobre enfeitada*". No escritório do fidalgo, a menina é cercada pelo Barão e seus sócios, quando Amélia está à beira do desespero, surge em cena "*Affonso*", um operário que a procura, atendendo ao pedido de "Dona Constancia", mãe adotiva da jovem que a esta altura já estava aflita com a demora de sua protegida.

O operário, percebendo as dificuldades com que se encontrava a jovem, não hesita em protegê-la das investidas dos abastados e, assim, acaba se indispondo com estes, principalmente com Armando que não abandona seus interesses libidinosos por Amélia.

Neste momento do drama, fica explícita a ação heróica de Affonso. Encarnando os valores românticos o personagem enfrenta com firmeza os algozes do proletariado, as classes exploradoras que, além de apropriarem-se da riqueza gerada pelo trabalho alheio, também investem contra as filhas dos trabalhadores.

É neste ponto da trama que vem à tona o conflito central do drama, que gira em torno da defesa da honra de uma filha da classe operária ameaçada de ser vitupendiada por um aristocrata apoiado por seus consórcios, o rico industrial e o comerciante. Este conflito

¹³ A gravura acima corresponde a uma reprodução da capa do drama "*Affonso o Operário*", devido a própria disposição da figura percebemos que trata-se de uma obra manuscrita.

é apresentado através do recurso de uma figura de antítese, que coloca de um lado o operário rudo mas honrado e, de outro, as classes abastadas desprovidas de valores morais:

"Miseráveis, entre a vossa covardia abusando de uma indefesa criança, e a blusa grosseira do operário, existe o peso deste braço, temperado ao calor das bigornas que jamais se abatera diante a vossa violência."

O segundo ato desta peça transcorre na oficina mecânica de Arnaldo, descrita como um lugar sujo e escuro, habitado pelo *vampiro social*. Este cenário é representativo pela evocação às difíceis condições de trabalho que caracterizam este período da industrialização brasileira.

Jorge e Luis, os companheiros de trabalho de Affonso, logo que tomam consciência dos problemas enfrentados por Anélia e sua protetora Constância, assumem uma posição solidária e decidem encontrar uma solução para os problemas que estas enfrentam.

No entanto, são os poderosos abastados que tomam a iniciativa. O Barão pede a seu consórcio Arnaldo para tomar providências contra Affonso. O industrial resolve não apenas despedi-lo, mas também garante ao Barão que conseguirá impedir que o trabalhador consiga emprego em outro estabelecimento local. Desta forma o operário ficaria sujeito a uma série de privações, de modo que este viesse também a receber a humilhação como castigo. Contrariando as projeções do industrial, tal ato, acaba acarretando a indignação entre os demais trabalhadores do estabelecimento industrial.

Os companheiros de Affonso, Jorge e Luis, ficam indignados com a atitude do industrial e pedem demissão de seus cargos. Esta atitude solidária dos trabalhadores acaba provocando a paralisia na produção do referido estabelecimento.

Neste momento de enfrentamento entre trabalhadores e patrão, os operários fazem questão de afirmar que não são revolucionários mas que, no entanto, não temem enfrentar a burguesia em nome da justiça.

O terceiro e último ato também é representado em um cenário bastante sugestivo, a "casa operária", caracterizada como simples e pobre, tendo como contraste a "mansão do Barão" representada ao fundo.

Para resolver os problemas de Constância e Amélia, os operários passam a morar na casa destas, agora convertida em pensão. Resolvendo desta forma, os problemas de sobrevivência da "viúva desolada" e da "pobre enfeitada".

Enquanto os problemas imediatos de Constância e Amélia estão solucionados, o mesmo não se pode afirmar dos nossos capitalistas. A começar pela oficina de Arnaldo que se encontra ociosa devido ao abandono dos trabalhadores. O industrial não contava que a sua contenda com Affonso, Jorge e Luis, levasse os demais trabalhadores, em apoio aos demissionados, a boicotarem as suas instalações fabris.

Além da oficina parada, o navio que transportava os cereais para a Europa acaba sendo afundado, o que também acarreta sérios prejuízos para o Barão. As circunstâncias tornam-se piores para o fidalgo com a ocorrência de um incêndio de grandes proporções que arrasa completamente seu palacete e coloca o Barão à beira da morte pela ação das queimaduras.

Numa ação tipicamente romântica os operários intervêm na situação, os obreiros salvam o Barão do fogo e Amélia cuida de seus ferimentos. Ao recobrar os sentidos, Armando possui uma nova consciência, renega sua própria classe e junto com ela seus antigos companheiros, declarando-se amigo da causa operária.

Realizada a exposição da obra, passemos à análise das representações sociais e das perspectivas contidas neste texto dramático. Podemos começar pelo exame da imagem da mulher, que neste texto apresenta duas construções distintas, sendo o próprio contraste das figuras responsável pela afirmação da representação da mulher, segundo a moralidade dominante.

A diferença fica por conta da representação da figura da prostituta, uma mulher fatal que não hesita em deixar os incautos na completa miséria. Este tipo de mulher possui uma vida pública, ela pode ser observada nas melhores casas de diversão da cidade, sua origem é estrangeira, no caso trata-se de uma russa. A referida personagem não hesita em utilizar seus encantos femininos com o fito de extrair quantias enormes dos homens convertidos em presas. A imagem da mulher fatal fica bastante clara nesta passagem:

"Diz ter sido ela a causa da ruína de alguns cavalheiros que atraídos pela sua beleza não trepidaram em se deixar despencar"

A representação típica desta mulher servia para reforçar a imagem institucionalizada do feminino, da mulher que provém da família operária. É a partir deste referencial que são construídas as figuras das personagens Amélia e Constância.

Ambas correspondem à imagem da mulher frágil, virtuosa, dedicada à família, ao trato das coisas do lar e afastadas dos espaços públicos, identificados como lugares que oferecem perigo tanto para Amélia como para Constância.

A construção das imagens destes personagens femininos é abundante no decorrer no drama e um bom exemplo desta representação idealizada do feminino pode ser apreciado na passagem em que Amélia comenta a sua situação e tece algumas considerações sobre Constância:

"Pobre Constância, depois que lhe morreu o marido, vive constantemente envolta em lágrimas, os afazeres não lhe servem de distração, passa os dias a chorar, e, por mais que procure consolá-la, nada consigo. E assim vai se passando a vida, enquanto nos lares onde existe a felicidade, a alegria e o riso se entrelaçam, aqui comprimem-se numa cadeira de desespero a viuvez e a dor. Duas almas que juntas soluçam, uma é a viúva desolada, outra a filha sem pai que vegeta e não vive. (arruma as mesas tirando o pó das mesmas)

Nesta peça, a identidade da mulher é construída de forma contrastante: a mulher da rua, perigosa, fatal aos incautos e a mulher proveniente da classe operária, filha, esposa e mãe, comparada a um ser casto, anjo ou santa, mas nunca enfocada, enquanto mulher trabalhadora. Outro atributo que destaca-se na construção da figura feminina central do drama diz respeito à fragilidade do ser feminino.

Inúmeras passagens do texto apresentam uma imagem da mulher marcada pela fragilidade, um exemplo desta representação pode ser observado no segundo ato, através da fala da própria Amélia e que não obstante é reveladora do tom emotivo, melodramático que envolve este gênero dramático:

"E fui eu, quem ocasionou todo este movimento, é bem triste a minha sina, ao nascer fui atirada a rua como uma couza inútil, e ainda agora sou a causa do desgosto que vos rodeia, e especialmente o senhor Affonso, que vem ser despedido, por defender-me quando o Barão do alto de sua posição social, procurava abusar de minha fragilidade, quanto sou desgraçada. (soluça)."

Além da vinculação ao espaço privado e de ser portadora de uma natureza frágil, a personagem feminina do drama possui um outro atributo marcante na construção de sua identidade, trata-se da pureza e da castidade.

O valor da castidade é defendido no universo do texto, enquanto o bem maior, o grande valor de Amélia. Aliás, a luta travada entre Affonso e o Barão e seus sócios é determinada pela defesa da pureza da jovem, ameaçada pelas investidas dos abastados. Neste ponto, é esclarecedor a passagem do texto, realizada logo no primeiro ato, quando o operário intervém para salvar Amélia daquilo que seria a sua desonra e conseqüente perdição:

"Eu salvando uma pobre donzela das garras do abutre que ameaça tragá-la, ou a tu burguês infame, tentando despedaçá-lhe a capela virginal."

A referência à pureza de Amélia e a defesa desta condição, estabelecida enquanto valor respeitado e defendido no meio operário, é realizado em várias passagens do drama, como por exemplo no segundo ato, na fala em que a personagem agradece a Affonso:

"Oh não, devo-lhe muito, devo-lhe a liberdade, devo-lhe o não ter sido arrastada pela mão d'aquele homem perverso e mau ao lodaçal da mais negra das desventuras, devo-lhe a pureza que ainda me irradia na fronte, oh! devo-lhe tudo."

A construção das imagens do burguês e do operário também são marcadas pela dicotomia, enquanto o primeiro e seus associados são caracterizados pela falta de caráter, representados como exploradores, zombeteiros, orgulhosos, infames, covardes..., o operário é visto como nobre, gentil, valoroso, solidário, valente e sempre pronto a enfrentar os maiores desafios, sem esmorecer por um único instante.

As identidades de Armando, Léoncio e Arnaldo foram construídas de modo a estes personagens parecerem a própria encarnação do mal e um exemplo marcante desta imagem realiza-se durante o primeiro ato, quando estes encaram Amélia como um objeto sexual.

"Bem lembrado seria uma agradável distração para si", afirma Leôncio a respeito de Amélia, no mesmo tom emenda Arnaldo: "Manganão. Não tens mau gosto não"

A peça não deixa de conter sentenças contra a exploração capitalista, como atesta o diálogo entre os operários na oficina de trabalho, durante o segundo ato do drama. Em relação aos demais textos cênicos tal aspecto pode ser considerado polivalente, já que a mesma denúncia pode ser encontrada na totalidade dos dramas de propaganda operária:

Jorge: "Sim, sei, esse é o dilema à que na maioria dos casos esta sujeito o pobre operário; após uma existência, consagrada ao trabalho deixa no final da vida a família na miséria."

Affonso: E como não ser assim, se os nossos salários, nem sequer dão para a mais modesta exigência da vida."

Jorge: "Isso é uma verdade, para nós o trabalho e a penúria, para elles o lucro e a abastança."

O diálogo também apresenta uma representação bastante crítica e sugestiva das classes dominantes, como podemos perceber na passagem abaixo, extraída do final do segundo ato, no momento em que os operários unidos enfrentam Arnaldo, o proprietário do estabelecimento industrial:

" (Luiz - apontando a porta de saída do estabelecimento industrial de Arnaldo) Por aquella porta saem os operarios fictando altivos, o sol que os ilumina, aqui nas sombras negras d'estas paredes, ficará o espectro da vilania persognificado no vulto da burguezia, fica-te vampiro social, fica homem sem alma, cahiras ao enbate da razão que avança, adeus.. "

Em oposição à imagem dos abastados, apresentados como *vampiro social*, é construída a figura do operário. Este, ao contrário das festas e salões que frequentam os

privilegiados, constrói a sua sociabilidade nas oficinas de trabalho e nas associações de classe; em vez da ganância e da lascívia apresentada pela classe dominante, o operariado é apresentado enquanto portador de uma moralidade puritana combinada com uma noção bastante forte de justiça social.

Na passagem descrita acima existe a menção ao sol radiante, astro que deve iluminar a trajetória vitoriosa do operariado em sua missão de redimir a terra dos males propagados pela exploração do homem pelo homem.

A figura do sol é mencionada por diversas vezes nas falas dos operários, sobretudo nos chamados diálogos-dissertação, ou seja, nos diálogos que "*oferecem o estado absoluto da ideologia*"¹⁴. Esta insistência denota o uso de uma simbologia bastante cara ao ideário socialista, presente tanto nos dramas como no conjunto maior da propaganda socialista.

O sol na utopia socialista representa a razão cujo operariado é portador, significa o avanço das leis inexoráveis que regem a evolução humana, e que passam a servir-se da classe operária em seu devir para cristalizar no mundo o plano do socialismo, projeto próximo à utopia cristã, com a diferença que é retirado dos céus e transposto para o mundo social.

No universo imaginário do drama, existe uma exata correspondência entre as posições sociais ocupadas pelas personagens e suas atitudes, assim temos duas classes sociais se enfrentando: uma é constituída por operários, representantes dos mais elevados valores humanos e a outra por burgueses e nobres, representantes da sociedade caótica, que esta prestes a ruir sob o avanço da razão e do tempo que, fatalmente, levarão a redenção social.

¹⁴ MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: Prosa II*, Cultrix, São Paulo, 1997, p. 131.



Afirmações carregadas de juízos valorativos sobre o porvir podem ser percebidas ao longo do drama, com por exemplo, na referência ao "avanço da razão", quando da passagem supra-citada, ou ainda, durante o primeiro ato, quando Affonso desafia os exploradores do operariado, invocando a *evolução social* que se dá através do transcorrer do tempo:

"Sim o futuro, juiz severo que lançara sobre o turguerio do proletariado o resplendor das reivindicações, pondo em plena nudez as úlceras cancerosas da torpe burguesia, em cujo antro vives - para mim terá ele a justiça - para vós a maldição eterna. Adeus."

Nas passagens finais do drama podemos apreender idéias e sentimentos relativos à regeneração da sociedade e à emergência do socialismo. No final do quarto ato, após o salvamento do Barão Armando, nas falas de Affonso e do próprio fidalgo, ficam expressas as esperanças de um sociedade reformada, onde o operariado seja integrado e valorizado pelas demais classes e grupos sociais.

"Camaradas, a justiça do céu demora às vezes, mas nunca falta (virando-se para Armando) a sua regeneração, orgulha-me, ahi tem a mão calosa do operário, cujo contacto já não receia. (aperta a mão do Barão)"

Os mesmos valores e idéias pertinentes à redenção social e ao papel dos operários na construção desta utopia, são reafirmados na fala de Armando. O Barão, agora regenerado, além de reconhecer a superioridade dos valores morais do operariado, reforça a imagem idealizada do feminino apresentada no drama:

"Obrigado. (para Amélia) Senhora, veja que coincidência, no começo da vida, arrancou-a das calçadas da rua e do abandono, o lar hospitaleiro do operário, eu quando ju os amos começam a pratear-me os cabellos, resvallo quasi sem vida, no seio d'esse mesmo"

operariado. D'lle recebendo o mais puro e santo affeto. Oh! só agora conheço, o quanto é digno, honrado e nobre o proletariado universal, (para os operários) senhores vós que sois justos e bons, não esquecei jamais a nobre acção (...) praticada pelo seu mestre Affonso, e a Amélia, o anjo do lar; para elles os vossos (...) para mim a humilhação e o perdão. (ajoelha-se)''

Esta virada na trajetória do drama só foi possível graças a um recurso *ex machina*, no caso, a falência nos negócios e o incêndio na residência do Barão. Estes acontecimentos acabam sendo responsáveis pela inversão na correlação das forças em jogo, de modo a favorecer os operários na sua contenda contra seus oponentes.

Durante a última cena, após os operários presentes darem vivas à Amélia e à Affonso, este encerra o drama com o sugestivo enunciado: "*A aurora da redempção não tarda, o proletariado caminha.*"

O exame das falas contidas na última cena, não revelam apenas a, já citada, reafirmação da imagem idealizada do feminino. Inclusive esta representação social é consubstanciada de modo bastante enfático na expressão "*anjo do lar*". Mas também expressa, a ideologia reformista, característica desta parcela organizada da classe trabalhadora que sonhava com a redenção da sociedade através da liderança moral e das reivindicações realizadas pelo operariado organizado.

Ao compararmos este texto aos dois dramas analisados anteriormente, perceberemos concretamente que a presença da ideologia reformista, constitui a característica própria desta peça frente aos outros dois dramas examinados.

De acordo com esta visão de mundo, o operariado organizado e consciente seria capaz de realizar mudanças no âmbito dos quadros mentais da sociedade, de modo a implementar a tão sonhada justiça social.

A exaltação da moralidade atribuído ao operariado, ocupa maior espaço no universo imaginário do drama se comparado as ações relacionadas a práxis sindical ou política propriamente dita. O privilégio da perspectiva moral em detrimento de questões mais práticas constitui outra característica comum à totalidade da propaganda socialista.

Respondendo e aprofundando o anseio popular de moralizar as relações sociais, cada vez mais degradadas pelo avanço da modernidade, o socialismo assumia atitudes para a instauração, ou mesmo retomada de um estado ético. Tal fato correspondeu a um forte estímulo para aproximar os setores populares da doutrina socialista.

Como afirma Riccardo Mariani:

“ A busca de um novo homem para uma sociedade nova e melhor é a constante repetida em todas as ocasiões pela propaganda popular socialista, em uma medida decididamente preponderante com relação às análises do tipo econômico ou às histórias da industrialização em seus temas econômicos-políticos em geral. ”¹⁵

A visão sobre as transformações sociais e sobre o papel do operariado apresentada no texto é confrontada dentro do próprio universo imaginário da obra à postura defendida pelos anarquistas. A demarcação das fronteiras entre socialistas e anarquistas é referenciada no segundo ato da peça, quando os trabalhadores falam ao industrial sobre a natureza de suas atitudes:

“Não senhor Arnaldo, não nos revoltamos, não somos revolucionários, porém operários, que unidos abraçaremos a sorte do velho mestre.”

¹⁵ MARIANI, Ricardo. *A Cidade Moderna entre a História e a Cultura*. Nobel e Instituto Italiano di Cultura di São Paulo, São Paulo, 1986, p.106.

articulação de um movimento grevista e o industrial Vidal que, além de não ceder diante das demandas dos trabalhadores, almeja possuir a filha de Simão; para tais fins o burguês não poupa esforços, e não hesita em usar seu poder e influência junto às autoridades.

O conflito desenha-se com a discussão travada entre Vidal e os trabalhadores no botequim. O burguês não hesita em entrar num bar freqüentado por operários, com a intenção de forçar seus empregados a voltarem ao trabalho. No entanto, contrariando as expectativas do patrão, os operários não retornam aos seus postos, a não ser que este atenda as suas reivindicações.

O industrial não apenas mostra-se inflexível diante das demandas dos grevistas, como também ameaça retaliar os trabalhadores. Neste momento, em que já está preparado o conflito estruturador do drama, surge a personagem Branca, a filha do tecelão. A jovem entra no botequim de seu tio Henrique, procurando por seu pai em virtude da piora das condições de saúde de sua mãe e acaba deparando-se com a figura do industrial.

Vidal, a partir do primeiro contato com Branca já revela seus desejos pela jovem, mesmo as retaliações de Branca e os avisos de seu pai Simão e de seu irmão Érico, não são suficientes para afastá-lo de seus desejos libidinosos.

O industrial convida a jovem para trabalhar em sua indústria, esta repele o convite e afirma que seu lugar é à cabeceira da mãe doente e não numa oficina suja, escura e perigosa.

A contradição entre o capital e o trabalho é combinada e confunde-se com a defesa de valores morais familiares, no caso, a moralidade operária confronta-se com a lascívia do abastado Vidal. Como o Barão da peça 'Affonso o Operário', o industrial não contenta-se apenas em explorar seus empregados, mas também deseja possuir as suas filhas.

Ao final do primeiro ato a platéia assistia a uma cena apoteótica, conjuntamente à representação da figura da justiça, em sua forma de Palas Atenas, herdada pela tradição Greco-romana, representada por uma mulher com os olhos vendados, tendo em uma das mãos uma balança e na outra uma espada, os atores entoavam um pequeno canto à justiça.

Utilizando os recursos visuais e auditivos fornecidos pelo teatro e pelo coro os militantes davam forma e som à representação da justiça depositadas nos corações e nas mentes do público por uma longa tradição cristã.

Tendo como cenário a representação de uma sede operária, inicia-se o segundo ato do drama. Os operários reunidos ficam sabendo pelo jornal do êxito do movimento grevista liderado por Simão, Pedro e Érico. Os postos de trabalho da indústria Vidal de Oliveira, ficariam desocupados até que o patrão melhorasse as condições de trabalho, aumentasse os salários e reduzisse o horário de trabalho.

Entretanto, o industrial além de não ceder às reivindicações dos trabalhadores, apela para a força policial a fim de por término ao movimento grevista. Pedro, Érico e Henrique ficam sabendo que Simão havia sido preso e morto pela polícia ao dirigir-se a sua casa, sendo que toda esta violência praticada pela polícia contou com a participação direta do próprio Vidal que se encontrava à testa da própria força policial.

O industrial escoltado pela polícia entra na entidade e ameaça todos ali presentes, incluindo Branca que procurava saber notícias do paradeiro de seu pai.

Quando os trabalhadores estavam cercados e prestes a serem presos, surgem outros companheiros, que apoiados pelo povo, travam uma luta contra as tropas da polícia. No transcorrer da pugna Pedro, que havia descido para auxiliar seus camaradas, acaba sendo ferido por um disparo de arma de fogo contra seu peito. Enquanto a luta prossegue nas ruas

com o crescente reforço das forças de repressão, os operários, que retornaram à sede devido ao ferimento de Pedro, travam um embate verbal com Vidal.

No final deste ato, existe uma cena apoteótica, *um grande final*. Ao baixar o pano, a platéia visualizava o industrial de joelhos, diante da figura devidamente iluminada de Pedro, o operário ferido.

Esta cena significava a vitória do operariado sobre seus algozes que jazem prostrados. O fato do operário estar iluminado significava a vitória das luzes sobre o obscurantismo, já a ferida aberta por um disparo de arma de fogo no peito de Pedro denota as dificuldades e sofrimentos que os setores progressistas teriam que suportar até a sua vitória final, para a constituição de uma ordem social norteada pela *fraternidade universal*.

O terceiro ato deste drama deveria possuir como cenário um cemitério, é neste local que jazem os restos mortais de Simão e de sua esposa, ambos mortos pela dominação de classe.

O burguês não se contenta em desbaratar a greve com o recurso da força policial, nem mesmo a morte do velho tecelão e de sua sofrida esposa Margarida são capazes de tocarem o duro coração de Vidal. Para que o industrial consumasse a sua vitória plena, ele deveria possuir a pureza de Branca.

Vidal, procurando concretizar seus objetivos, aguarda a visita da órfã à ao cemitério. Enquanto Branca depositava flores nos túmulos de seus progenitores, Vidal aproxima-se envolto numa capa "*Hespanhola*". Inicialmente, tenta convencer a órfã do caminho da miséria que a espera e da chance que lhe oferece para que juntamente com ele viva os prazeres da vida. A aspereza com que Branca repudia as tentativas de Vidal levam o vilão a tentar raptá-la, aliás, para isso, já contava com uma carruagem à espera no portão do cemitério.

O vilão é surpreendido pela chegada do irmão, do tio e do amigo do falecido pai da jovem. Indignados com a vilania de Vidal, os defensores de Branca travam uma cerrada discussão com o burguês, da troca de insultos passa-se à luta corporal entre Pedro e Vidal, os contendores rolam no chão. Quando Pedro está prestes a matar seu oponente, Branca que se julgava a grande prejudicada pela ação do industrial mau caráter pede pela vida deste.

A atitude de Branca funciona como um choque de consciência para Vidal, este agradece a generosidade demonstrada por aqueles que deveriam desejar a sua morte. O industrial reconhece a plenitude moral do operariado universal e torna-se um admirador da classe e em especial da pura e virtuosa mulher operária. Através da fala de Branca ainda ocorre a afirmação da marcha para a fraternidade universal, na qual o operariado através das suas reivindicações sociais constitui o principal móvel.

O drama termina com mais uma cena apoteótica. Entre *vivas à fraternidade universal*, surgia a figura de uma menina que, envolta na bandeira nacional, representava a República e, como tal, deveria ocupar o centro do palco, tendo em ambos os lados, bandeiras de diversos países.

Após efetivarmos a exposição da obra, passemos ao exame dos significados sociais expressos neste texto. Neste sentido, vale a pena identificarmos as imagens sociais e as perspectivas presentes no drama, iniciando pela representação da figura do operário.

O operário é apresentado neste drama com algumas características presentes nos textos anteriores, um sujeito honrado, trabalhador, porém desvalorizado pela sociedade. Um dos traços que ressalta a figura de identidade do operário nesta obra, diz respeito à menção da tomada de consciência deste, diante do seu papel histórico.

Dentro do universo imaginário desta peça, o operário é apresentado, enquanto um agente vinculado às associações de classe, consciente de suas obrigações para com os seus pares e para com a construção de uma nova ordem social.

A imagem do operário apresentada no drama *"Amor e Ouro"*, corresponde a de uma vítima das condições impostas pelas camadas dominantes, já no caso de, *"Os Salteadores da Floresta Negra"*, a representação social do operário é construída a partir da imagem de um sujeito que, para lutar contra seus opressores tem de abandonar a sua classe e tornar-se um proscrito social.

Em *"A Filha do Tecelão"*, a construção da imagem do operário representa um avanço em termos de construção de identidade, já que corresponde à imagem de um agente social, vinculado a um sujeito coletivo, que acima de tudo é portador de uma cultura que o capacita a entender e a modificar o meio social e moral onde atua.

No primeiro ato do drama, há uma passagem onde o personagem Pedro atesta o exposto acima:

"Naturalmente o operário de hoje não é mais o analfabeto inconsciente de hontem, não, a escola racional, tem produzido seus benéficos efeitos, e a cultura intelectual do proletario actual espanando as trevas, que envolviam os horizontes de uma época, que a evolução atirou para o nada, d'onde surgira irradiando sublime de ensinamentos, mostrando-nos o direito que nos assiste e a razão que nos cabe."

A existência deste sujeito coletivo que vai ganhando consciência de sua identidade e de seu papel social esta articulado à um outro significado bastante caro às minorias organizadas e à classe como um todo, a chamada consciência de classe. Essa, mesmo matizada pelo reformismo, se traduz em solidariedade e coesão entre os trabalhadores, o que também inclui o aspecto afetivo, o sentir-se pertencente ao grupo. A

solidariedade de classe é mencionada em várias passagens do drama, como por exemplo, durante o segundo ato, quando Pedro emite um enunciado marcado por um dever ser:

“Já agora, vergonhoso seria recuar - ou a acção em que nos empenhamos por um princípio de justiça, triunpha assegurando-nos um futuro menos cheio de privações e de amargos dissabores, ou nenhum operário de consciência e brio, voltará ao trabalho...”

Como referimos acima, este drama foi escrito no ano de 1919, sob o influxo das agitações operárias que marcaram a vida social nas principais cidades brasileiras. Além da conjuntura interna, consideramos que a influência da Revolução Russa e do movimento operário na Europa, que permitiu às minorias organizadas da classe atribuírem um tom épico aos acontecimentos políticos e sociais vinculados à trajetória da classe operária.

O próprio contexto em que foi produzida a peça, permitia arrogar aos personagens uma ação plenamente significativa, um marco na história da humanidade.

“Quem pensa em ceder. É chegado o momento em que não mais poderá tolerar as absurdas praxes que fazia do operário de outrora a machina que os senhores do capital moviam a seu bel prazer.”

A imputação de um caráter épico à ação, levada à cabo pelos operários organizados, fica claramente evidenciada no final do segundo ato quando, mesmo sabendo da prisão arbitrária e do posterior assassinato de Simão, até então a principal liderança do movimento grevista, Pedro mesmo gravemente ferido, não hesita em proferir as seguintes palavras de ordem:

“Sim, a luta esta travada, os oprimidos surgem das officinas ao impulso da oppressão que os esmaga, o mundo inteiro contempla n’este instante a nossa obra, e dis-me o coração que a victoria será nossa, é demassiado tarde para travar com a mão de ferro dos potentados,

a evolução que se opéra no cenário da humanidade."

Em outros momentos do texto, esta luta dos oprimidos contra seus algozes, aparece permeada por um sentimento religioso, como uma verdadeira luta bíblica tendo, de um lado, a causa operária, identificada enquanto a "*causa sancta dos opprimidos*" e de outro, a figura do burguês, chamado de *vampiro*, cujo castigo final será arder no inferno, evocado através da imagem popular do "*caldeirão de Pedro Botelho*"

Conjuntamente e de forma combinada aos objetivos mais ideais e aos sentimentos cristãos, messiânicos e até religiosos, são mencionados os horizontes mais práticos do Movimento Operário desta época. Neste caso, tratam-se de objetivos comuns a quase totalidade das militâncias operárias e não apenas dos chamados socialistas ou social-reformistas. A defesa destas metas no palco fica a cargo da fala de vários personagens neste drama, como por exemplo, quando Pedro posiciona-se sobre a greve:

"Agora que a cartada esta jogada, como se costuma dizer, tudo deve ser regulado em solidas e seguras bases - horas de trabalho, salário compensativo, e um respeito mutuo, onde o patrão seja respeitada, sem humilhação para os que trabalham."

No início do segundo ato, no diálogo em que Simão lê o artigo sobre a greve deflagrada pelos trabalhadores da indústria de Vidal, o público é acionado pelo autor que disserta sobre os horizontes das reivindicações operárias segundo a agenda da época.

Nesta passagem são identificadas as preocupações concernentes as formas de encaminhar as demandas operárias, bem como o comportamento do patronato. Esse é descrito como intransigente, inflexível, incapaz de dialogar com seu empregados.

"Acham-se em greve os operários do estabelecimento fabril do senhor Vidal de

Oliveira, os quaes na perfeita ordem, e sem nenhum desacato pessoal, apenas querem como condição de voltar ao trabalho, que lhe sejam diminuidas as horas de serviço e equitativa recompensa do que produzem [...] aquelle senhor, porém parece não querer transigir com o seu antigo horário e, muito menos ainda ceder quanto ao augmento do vencimento”

Nestas passagens da peça, também pode ser percebida a atribuição de outras características ao operariado, desde o seu comportamento ordeiro, o seu respeito pelas instituições e pelas autoridades. No caso do universo imaginário desta obra e dos quadros mentais da parcela de classe a ela vinculada, o caráter ordeiro inclui a aceitação da instituição da propriedade privada, a existência da segmentação e da hierarquização social e do poder Estado.

A aquiescência aos limites impostos pelas classes dominantes não está presente explicitamente no texto, porém é no silêncio, no espaço do não dito, que podemos apreender os valores e as instituições burguesas acolhidas por esta minoria organizada da classe.

Um exemplo deste estreito reformismo, que correspondia em vários aspectos a um acatamento do *status quo*, pode ser percebido na fala de Pedro, no segundo ato, logo após a concretização da greve. Diante das agitações operárias, o velho Henrique estava um pouco assustado e mencionou a intenção de fechar seu botequim, no entanto este foi rapidamente tranqüilizado por Pedro:

“Não há necessidade de fechar o teu estabelecimento, pois como sabes, a nossa acção é tão somente d’entro do orbita da razão sem violência, ou perturbações, e amparada na justiça que nos assiste (...)”

Além da menção a uma razão abstrata que nortearia a ação operária, a passagem acima, também descreve a ação coletiva dos trabalhadores como uma atitude pacifista e respeitosa em relação à arquitetura social vigente, caso contrário, não poderia deixar de guardar uma certa violência e perturbar a *pax social burguesa*.

Quando as personagens referem-se a repressão policial movida contra os trabalhadores, fica explicitado o protesto contra a violação da *liberdade proletária*, ou mesmo, a menção de assassinato cometido pela polícia contra um *honrado* trabalhador e *pai de família*. Entretanto, esta onda de repressão engendrada pelo Estado, através de seus aparelhos de repressão é nebulosamente atribuída à intriga tecida pelo industrial que, valendo-se de toda a sorte de mentiras, acabou instigando as autoridades contra os trabalhadores.

Longe de ver o conluio estrutural existente entre o Estado e as classes dominantes no sentido de garantir a acumulação do capital, o autor concentra todos os esforços contra a figura do industrial, que é responsabilizado inteiramente pela violência com que foram tratadas as demandas operárias. Este contorno da questão do Estado pode ser apreendido na própria fala de Érico ao dirigir-se a Vidal, após saber que seu pai havia sido morto pela polícia. "*Eugenia-se, sei que fallo ao açulador das authorities contra a classe operária, sei que a si devo a morte de meu pai.*"

Este aspecto significativo não explicitado no universo imaginário do drama, informa uma opção político-ideológica característica da social-democracia. A suavização e até mesmo o contorno às práticas de dominação de Estado, encontra sua explicação nas esperanças depositadas pelas militâncias social-democratas, na gestão de um Estado Protetor. Segundo tal expectativa, o Estado deveria desempenhar o papel de legislador social, provendo e garantindo os direitos dos trabalhadores frente aos interesses do capital.

A história do socialismo é demarcada pelo desenvolvimento de sua tese, o capitalismo. O socialismo enquanto tendência político-ideológica constitui uma tentativa de superar tal modo de produção e sua formação social correspondente, no entanto, a convivência entre tais "modelos" não comportou apenas antagonismos puros, mas sim várias formas de combinação, haja visto que a ordem capitalista assimila movimentos contrários a sua própria natureza que, por sua vez, mesmo persistindo em sua realidade essencial, acaba assumindo formas diferenciadas.

O contorno e o acatamento do poder de estado, aspecto organizador do universo imaginário da obra, guarda amplas correlações com a realidade política e com a consciência social dos militantes socialistas. Tal aspecto, indica o processo de degradação do socialismo em trabalhismo, à medida que vai sendo atribuído ao Estado uma posição arbitral em relação ao conflito capital-trabalho, bem como uma participação crescente deste na geração da riqueza social.

No que toca a representação social da burguesia, este drama acompanha a mesma tendência manifesta nas peças anteriores. A construção da imagem do burguês sugere na maior parte do texto um processo de *demonização*, não se trata apenas de um ser que vive do suor do trabalho dos outros, mas de uma tipo de homem insensível, cruel, lascivo, que não hesita em tentar tirar proveito da filha do homem que ajudou a assassinar.

Durante o final do drama, ocorre uma ação intrigante, que é comum aos dois dramas de Eduardo Francisco dos Santos. Este aspecto diz respeito à redenção deste tipo de personagem, tanto o Barão Armando na peça *"Affonso o Operário"*, como o Vidal da *"Filha do Tecelão"*, transfiguram suas imagens, de exploradores cruéis e devassos, inimigos dos operários para as de sujeitos regenerados, protetores e admiradores da classe operária.

Esta transformação milagrosa na caracterização dos personagens ocorre sempre no último ato das peças, este tipo de solução oferecido pelo drama, está intimamente relacionado à visão de mundo reformista presente nestes textos. De acordo com esta perspectiva a redenção dos personagens que representam as classes dominantes já vem sendo preparada nos primeiros atos da peça.

Um bom exemplo desta transformação pode ser encontrado em *"A Filha do Tecelão"*, durante o segundo ato, quando o industrial, entre outros insultos, refere-se aos operários grevistas como uma *"corja de malandros"*. Diante desta afronta, Pedro, tomado pela ira, avança sobre Vidal, no intuito de responder às ofensas do burguês com o uso da força física. Neste momento, Branca interfire com uma fala sentenciosa carregada de apelo pacifista, e principalmente, por um credo na mudança das mentalidades das elites.

"Deixa-o, cedo compreenderá elle a cegueira que o envolve, e o quanto são fragéis os élos d'essa cadeia de preconceitos que o envaidece, tornando o odioso, ante a humanidade que luta, que soffre, mas que não se abate, e luta pela reivindicacão, cuja aurora não tarda a raiar."

As esperanças de Branca e dos demais personagens que representam a classe operária em seu devir histórico concretizam-se no final da peça, quando Vidal de Oliveira após ter sua vida poupada da ira de Pedro pela intromissão salvadora de Branca, declara seu arrependimento pelos crimes cometidos contra a classe operária. Além de revelar a sua eterna gratidão pela filha do tecelão, o empresário exalta Branca, elevando a jovem à categoria de símbolo de pureza e de virtude característicos da mulher operária.

Aliás, generosidade dos subalternos não se esgota no ato de poupar a vida de seu algoz, mas vai além e reconhece a ação de uma nebulosa razão que estaria começando a dissipar as trevas do espírito de Vidal. A perspectiva de redenção social fica escancarada

ao final da peça quando todos os personagens entonam em uma só voz um sugestivo “*Viva a Fraternidade Universal*”.

Por fim, resta examinar a figura de identidade feminina apresentada no drama, ao analisarmos a construção da imagem da personagem Branca. Ela pode ser enquadrada dentro do modelo feminino característico do conjunto das obras selecionadas para o presente estudo.

A personagem feminina figura no drama como um sujeito passivo, subordinado aos ditames da família patriarcal. Ao longo do drama, Branca não acata apenas as ordens de seu pai, mas também as do irmão, e mesmo as de seu tio Henrique. Em vários momentos da peça os referidos personagens, ordenam a Branca que se dirija para casa, ou que não se demore na “*rua*”, seja em virtude da necessidade de tomar conta dos seus afazeres domésticos, seja para cuidar da mão doente.

O estreito vínculo da personagem com os afazeres do lar, constituem as justificativas que permitem o seu afastamento dos assuntos relativos ao espaço público. As incursões da jovem no mundo do trabalho e a sua inserção nos conflitos que lhe são inerentes ocorre em situações que não correspondem à normalidade feminina defendida no texto.

Esta personagem acaba envolvida na trama por força das ações dos personagens masculinos, já que é o desejo do burguês que a transforma numa espécie de troféu de caça, e, em contrapartida, é a ação heróica dos operários que impedirá esta conquista.

A delimitação do lugar da mulher na trama, pode ser percebida a partir do exame das principais passagens em que o foco narrativo recai sobre seu personagem.

Um destes momentos transcorreu durante o primeiro encontro de Branca com Vidal. Devido as intenções do industrial para com a jovem, rapidamente desenhou-se uma

cena conflituosa. É interessante ressaltar que este encontro entre as referidas personagens só foi possível graças a uma casualidade, já que Branca estava a procura de seu pai. Também, o segundo encontro da jovem com o industrial deve-se igualmente a um novo desencontro desta com seu progenitor. Outro momento de tensão envolvendo a personagem Branca ocorreu durante a tentativa de rapto protagonizada por Vidal. Nesta cena, Branca foi surpreendida, quando estava realizando uma sentimental visita aos túmulos de seus pais.

A partir do que foi exposto, apreendemos a delimitação da personagem ao espaço privado, aos afazeres ligados à manutenção do lar e da família, aliás, não são apenas as suas atitudes que evidenciam a atribuição deste papel social à mulher, mas as próprias falas dos demais personagens são carregadas de sentenças morais em defesa desta circunscrição da mulher ao âmbito da família. Assim, por exemplo, já no primeiro ato, através da fala de Branca, fica evidente o lugar que este discurso atribui à mulher na topografia social:

"Tenho minha mão doente, quem d'ella cuidaria se eu me empregasse; em casa também ha trabalho para os que não são ociosos."

Esta sentença é reforçada mais adiante, em virtude das insistências do industrial para que a jovem se empregasse em seu estabelecimento:

"(...) porque o senhor entende que eu deva trabalhar em sua officina, nem por isso eu me sinto no dever, de ir atrophiar a minha existência por entre o ruído das machinas nem sorver o ar infeccioso que ali se respira."

Certamente, as péssimas condições de trabalho representavam para o operariado, entre outros aspectos espoliativos, a perda da saúde e do tempo em função da produtividade capitalista; em se tratando da mulher operária a situação era ainda mais degradante, dados os menores salários, o maior índice de violências e os abusos de ordem sexual a que

estavam sujeitas. Diante desta questão, as minorias organizadas de inspiração social-democrata preferiram defender o afastamento da mulher do mundo do trabalho em lugar de lutar pela construção de atitudes e idéias combativas no meio operário feminino.

Para os socialistas era mais fácil acatar os valores conservadores que prescreviam uma posição "naturalmente inferior da mulher" em relação ao homem, do que romper com estes valores herdados de longa data e ter de arcar inclusive com uma tarefa espinhosa junto as suas próprias bases sociais. Para esta parcela de classe era no mínimo conveniente e talvez até mesmo "natural" que a mulher continuasse sendo o "*anjo do Lar*", zelando pela casa e pela família.

Os textos examinados neste capítulo enfocam a luta entre dominados e dominadores, sejam esta pugna entre: trabalhadores e patrões, plebeus e fidalgos, ou ainda, entre a mulher e o poder patriarcal. Tais peças teatrais possuem significativas diferenças, inclusive no que toca às perspectivas de transformação social, no entanto, todos guardam um mesmo elemento estruturador, um traço comum, tanto aos quadros mentais das minorias organizadas da classe operária, como das massas proletarizadas, neste momento de formação da sociedade moderna. Este elemento estruturador diz respeito ao caráter profundamente moral, tanto dos personagens vinculados às classes dominadas, como dos ataques realizados contra os opressores e a sociedade moderna, enfocados enquanto agentes inescrupulosos.

Estes textos cênicos expressam uma situação de insatisfação do proletariado urbano diante da realidade social engendrada pela modernidade, principalmente a falta de uma ética no trato entre as classes sociais. Os respectivos universos imaginários de cada drama, indicam um estado de insatisfação enraizado no próprio sentimento popular, contra as

novas formas de relação social engendradas pelo capitalismo, que passam a ser definidas, essencialmente, como de compra e venda de força de trabalho.

Com base neste aspecto significativo, podemos explicar não apenas as formas de caracterização dos personagens, a evocação, as crenças e os sentimentos puros de religiosidade ao longo dos textos, mas também a própria crítica a certos comportamentos das classes abastadas mencionados nos dramas. Exemplificamos com a tendência à auto-segregação destas classes em relação às massas populares e à transformação das classes subalternas em meios para a satisfação de desejos e interesses das camadas abastadas.

Esta insubmissão contra a ordem moderna capitalista está ancorada em valores, bastante caros aos setores populares, principalmente no princípio de justiça social.

Podemos afirmar que o ataque à ausência de uma moralidade autêntica, calcada no princípio da justiça, nas relações entre trabalhadores e burgueses e ou fidalgos, entre pai e filha, estruturam o universo imaginário destes dramas.

Nos dois últimos dramas examinados percebemos a presença do socialismo, defendido enquanto antídoto às mazelas sociais produzidas pelo individualismo burguês.

A partir da análise destes textos fica claro que a perspectiva presente nestas obras diz respeito à conquista de um novo estado ético, uma nova ordem moral que garantisse a harmonia universal, ou um estado de "*Fraternidade Universal*".

Com base no que foi discutido podemos afirmar que o socialismo se consubstanciava numa atitude moral diante da realidade social, mesmo na sua insistência em apontar para o futuro e para as reformas necessárias à constituição de uma ordem social mais equitativa entre as classes sociais; a utopia socialista ainda continuava sendo tributária ao passado em aspectos importantes, como a sua posição conservadora no que diz respeito às relações de gênero.

Salientamos que nossas análises sobre a produção cultural das minorias organizadas da classe operária, foi realizada a partir da leitura de obras destinadas à massa proletária e, portanto, apesar de conterem significados centrais do ideário socialista e em menor grau também do anarquismo, não correspondem a totalidade em matéria destas doutrinas. Por outro lado, embora nossas análises iluminem a consciência social destas parcelas e também das massas proletárias não temos a pretensão de esgotar tais temáticas.

V - Considerações finais

Tendo em vista o que foi apresentado neste estudo, cumpre-nos emitir as considerações finais sobre a produção teatral levada a cabo pelo Grêmio Dramático da Associação União Operária do Rio Grande.

Num primeiro momento, constatamos as dificuldades das minorias organizadas em levantar os recursos humanos e materiais para a referida atividade. Haja visto os próprios constrangimentos relativos a formação cultural dos militantes, combinados ainda a permanente falta de verbas com que se debatia a Associação.

Ao analisarmos as condições de produção do teatro percebermos que esta atividade funcionava como um sistema de patronato, cabendo a entidade fornecer os elementos necessários à representação dramática, inclusive, dotando o corpo cênico de comissionamentos indiretos como a dispensa do pagamento das mensalidades e do aluguel nas habitações da União Operária.

O próprio grupo cênico, excetuando as atrizes, era formado a partir do quadro de associados, sendo que a maioria dos atores militavam nesta Associação e no movimento local. Esta identificação entre as lideranças operárias e membros do grêmio dramático reforçava ainda mais os vínculos entre entidade e os produtores culturais.

Para a militância a existência de um grupo dramático representava uma forma de atrair os trabalhadores e suas famílias para as atividades associativas e, principalmente, de elevar o padrão cultural do proletariado urbano através dos recursos visuais e auditivos próprios a este veículo. Além disso, a manutenção de um grupo teatral significava

reconhecimento social para a entidade que desta forma demonstrava estar equipada a altura das demais associações que interagiam no processo de organização da sociedade civil.

Outra consideração importante sobre a produção teatral operária diz respeito aos momentos de lazer proporcionados ao proletariado urbano através deste expediente.

Durante a Bela Época várias cidades brasileiras experimentaram uma aceleração do progresso econômico atingindo assim, melhores níveis de sociabilidade e lazer. Neste momento, grupos de teatro formados em associações operárias garantiam a participação e o acesso do proletariado urbano a este bem cultural.

O Grêmio Dramático da Associação possuía um reconhecido padrão de desempenho o que permitia ao seu público o acesso a uma produção teatral de qualidade sem o inconveniente de despender valores acima das suas condições financeiras.

O acesso ao divertimento num ambiente capaz de permitir o conagraamento entre o proletariado urbano, por si só, já constituía um momento importante no processo de construção de uma identidade de classe. Este sentir-se pertencente a uma mesma comunidade com afinidades morais e materiais era reforçado por ocasião dos espetáculos beneficentes. Tais expedientes reforçavam os laços de solidariedade entre os obreiros que, em caso de morte, doença, incapacidade para o trabalho ou mesmo, em virtude de greves ou movimentos que os privassem de seus salários, encontravam neste artifício uma forma de minimizar suas necessidades.

Outro ponto a ser destacado refere-se a abertura do fazer teatral da Associação para expressões dramáticas e artísticas desvinculadas das tendências político-ideológicas próprias do meio operário.

A entidade funcionava como um ponto de intersecção entre a chamada cultura oficial e a cultura operária. Enquanto alguns valores e práticas pontualmente associados a

burguesia eram combatidos, como o individualismo e a exploração capitalista, outros eram acatados e inclusive efeitos enquanto autênticos valores operários. Neste caso, destacavam-se a defesa de valores ligados a família, aos bons costumes, a moralidade, e a castidade feminina. Nestes aspectos, os operários desejavam ser campeões dentro do próprio terreno da burguesia.

Esta troca de significados culturais pode ser apreendida na presença de peças características do teatro ligado a cultura oficial no palco-salão da União Operária, o que determinava a propagação de significados burgueses num ambiente proletário. Por outro lado, as representações levadas a cena pelo grêmio da Associação nas casas de espetáculo mais elitizadas da cidade, também denotavam a busca de uma integração, ao menos em parte, à cultura dominante.

Em relação ao teatro operário podemos afirmar que o fenômeno da especialização discursiva que marcou a trajetória de algumas instituições culturais obreiras, como por exemplo o teatro anarquista realizado neste mesmo período em São Paulo, não constituiu-se em regra geral para a atividade teatral efetivada em vários pontos da rede urbana nacional.

Tanto o grêmio dramático da Associação, como outros grupos de teatro operários, fossem estes da cidade do Rio Grande, Pelotas ou Porto Alegre, independente de sua opção ideológica, também representavam dramas que, para fins de simplificação e comparação, podem ser considerados burgueses.

De tal fato desprendemos que para amplos setores organizados do operariado brasileiro, interessava menos contrapor um modo de vida contrário ao defendido pelas classes dominantes, do que permitir ao proletariado urbano o acesso as benesses e avanços auferidos com a modernidade capitalista.

Conjugado ao lazer e a sociabilidade, o fazer teatral correspondeu em vários momentos a um importante instrumento de educação para os trabalhadores e suas famílias. Tal fato ocorreu quando os dramas representados favoreciam o mergulho na realidade social, ordenando o caos da vida cotidiana, representando os sujeitos envolvidos no tecer e retecer da vida social, prescrevendo atitudes e valores com o fito de criar e recriar um processo identitário no meio operário.

Os textos dramáticos identificados à visão de mundo da classe operária constituem o aspecto específico que nos permite identificar o teatro operário frente outras expressões teatrais da época.

Os dramas de propaganda operária foram escritos durante a vigência do chamado realismo no estado gaúcho. Ressalvamos que esta tendência estética não logrou romper plenamente com o antigo modelo romântico.

Devido a acomodação, entre os novos valores artísticos e literários vinculados ao realismo e os herdados da fase anterior, podemos identificar como romântico-realista o modelo estético em voga no teatro operário.

Atitudes ditas realistas como a preocupação com a verossimilhança, e a função educativa do teatro, combinavam-se com valores românticos como a honra, a coragem, e a vingança na composição das peças de teatro.

Tanto o conteúdo propagandístico, como os significados mais caros ao proletariado urbano e suas militâncias foram enfocados no exame da literatura cênica. O que nos permite afirmar que os autores selecionados para a análise, elevaram a um nível mais alto de coesão os valores e sentimentos manifestados por este segmento social.

Dentre este conjunto de significados ressaltamos o descontentamento em relação a uma realidade social marcada por um processo de esvaziamento ético, fenômeno

característico das sociedades modernas durante a transição para a moderna configuração urbano-industrial.

A utopia da redenção social, defendida enquanto um projeto coletivo protagonizado pelo operariado organizado, constitui outro significado inerente a cultura operária presente nas obras examinadas. Segundo este projeto, os trabalhadores através das reivindicações e de seu papel moralizador seriam capazes de redimir a sociedade.

Outro significado estruturador da consciência deste segmento social e de suas minorias organizadas, diz respeito a seu caráter conservador no que toca as relações de gênero. No exame do "*corpus textual*" fica explícito a opção pelo modelo institucionalizado do feminino, no qual é imputado um papel de subalternidade a mulher em relação à figura do homem.

Outro aspecto importante neste estudo diz respeito ao caráter didático destas peças. As imagens sociais representadas nos textos, desempenham funções discursivas destinadas a nomear o mundo e seus agentes sociais a partir de um posicionamento de classe.

Tal posicionamento não é uniforme e tampouco constitui uma consciência ideal, pois deriva do momento, do lugar e da disposição entre as diferentes tendências políticas e ideológicas que animavam o movimento operário, trata-se de uma consciência possível, de uma visão de mundo sujeita a avanços e retrocessos à medida que processam-se novas situações e conflitos.

As tramas procuram articular várias dimensões sociais, abarcando e extrapolando o âmbito familiar, nestes textos a ênfase recai sobre as situações e personagens representativas das diferentes classes sociais que constituíam a sociedade brasileira.

Nesta literatura cênica as personagens dramáticas são construídas a partir de um referencial binário e dicotômico onde a figura do operário é apresentada enquanto portadora

de valores positivos como a bondade, a coragem, a consciência moral e a solidariedade. Por seu turno, as figuras que representam as classes abastadas são representadas como a própria encarnação do mal.

A maioria dos ataques às classes dominantes baseia-se na falta de caráter atribuída a tais personagens. Esta disposição discursiva podia levar a uma percepção equivocada da natureza das mazelas e injustiças sociais, pois tendia a representar estes aspectos da realidade como fruto das atitudes de homens inescrupulosos, em vez de perceber tais constrangimentos como resultantes de uma forma específica de organização social.

No que se refere a condição feminina o eixo de referência para a construção da imagem da mulher é a família, no entanto esta instituição apresenta variações nos dramas analisados. Assim, a imagem da família oscila entre a representação de uma formação degenerada, quando representa a família da elite, ou sadia, quando trata-se da operária.

As personagens femininas problemáticas estão inseridas em famílias abastadas que, pela falta de moralidade e pelos seus interesses egoístas, acabam levando tais personagens a contraírem conflitos internos ou externos.

Neste ponto, ressaltamos a contradição psicológica manifestada pela filha do fidalgo durante o último ato do drama "*Os Salteadores da Floresta Negra*", ou o conflito encetado por Ayda contra a sua própria família e seu grupo social, em "*Amor e Ouro*".

Já as personagens femininas vinculadas à família operária são apresentadas como não problemáticas, pois encarnam a segurança da razão e dos valores que se queriam autênticos. Tanto Amélia, a personagem do drama "*Affonso o Operário*" como a Branca de "*A Filha do Tecelão*", estão perfeitamente integradas a família e a sua classe social. Os conflitos que ameaçam as suas trajetórias de vida são gerados fora destas fronteiras, junto

as classes dominantes identificadas enquanto agentes nocivos ao modo de vida destas personagens.

O conservadorismo do operariado frente as relações de gênero também pode ser identificado na ausência da figura da mulher operária no conjunto dos textos examinados.

A representação da mulher desvinculada da família ocupa espaços restritos nos universos imaginários analisados. Tais figuras servem apenas para reforçar o modelo feminino imposto pela moralidade dominante, uma vez que, se tratam de personagens socialmente desvalorizadas como concubinas ou prostitutas.

Em um contexto marcado pela assimilação crescente das mulheres pertencentes as camadas populares no setor produtivo, principalmente no fabril, o silêncio dos textos examinados perante tal situação contribuía para a perpetuação de uma imagem falseada da realidade da mulher brasileira. Este posicionamento equivocado constituiu um aspecto de falsa consciência comum a parcelas consideráveis do operariado nacional.

Em nome da instauração de uma imagem ideal e do feminino o teatro operário realizado nesta Associação eludiu uma realidade bastante evidente no meio social.

De acordo com a perspectiva imprimida pela dramaturgia operária a sociedade padece de um mal moral, neste contexto para que a mulher atinja um desenvolvimento sadio já não basta estar circunscrita a família, mas é necessário que esteja inserida no meio operário, já que é nesta comunidade que se encontram os valores positivos.

A partir do que foi visto podemos afirmar que a trajetória da classe operária neste período não pode ser reduzida a uma pré-história da história da classe no Brasil como querem alguns autores. Tal postura deve ser revisitada com base nas novas descobertas sobre os trabalhadores, seus movimentos e organizações durante a Primeira República.

Nosso trabalho apesar de limitado contribui para esta necessária revisão, pois revela um momento em que a ação coletiva dos trabalhadores englobava e valorizava o terreno cultural enquanto um campo de luta. Embasados em nossas investigações percebemos que neste momento os trabalhadores tinham uma maior autonomia no que diz respeito à palavra, construíam com maior liberdade suas representações, esforçavam-se por produzir discursos próprios, nomeavam o mundo, criando suas utopias e possibilidades.

V - Considerações finais

Tendo em vista o que foi apresentado neste estudo, cumpre-nos emitir as considerações finais sobre a produção teatral levada a cabo pelo Grêmio Dramático da Associação União Operária do Rio Grande.

Num primeiro momento, constatamos as dificuldades das minorias organizadas em levantar os recursos humanos e materiais para a referida atividade. Haja visto os próprios constrangimentos relativos a formação cultural dos militantes, combinados ainda a permanente falta de verbas com que se debatia a Associação.

Ao analisarmos as condições de produção do teatro percebermos que esta atividade funcionava como um sistema de patronato, cabendo a entidade fornecer os elementos necessários à representação dramática, inclusive, dotando o corpo cênico de comissionamentos indiretos como a dispensa do pagamento das mensalidades e do aluguel nas habitações da União Operária.

O próprio grupo cênico, excetuando as atrizes, era formado a partir do quadro de associados, sendo que a maioria dos atores militavam nesta Associação e no movimento local. Esta identificação entre as lideranças operárias e membros do grêmio dramático reforçava ainda mais os vínculos entre entidade e os produtores culturais.

Para a militância a existência de um grupo dramático representava uma forma de atrair os trabalhadores e suas famílias para as atividades associativas e, principalmente, de elevar o padrão cultural do proletariado urbano através dos recursos visuais e auditivos próprios a este veículo. Além disso, a manutenção de um grupo teatral significava

reconhecimento social para a entidade que desta forma demonstrava estar equipada a altura das demais associações que interagiam no processo de organização da sociedade civil.

Outra consideração importante sobre a produção teatral operária diz respeito aos momentos de lazer proporcionados ao proletariado urbano através deste expediente.

Durante a Bela Época várias cidades brasileiras experimentaram uma aceleração do progresso econômico atingindo assim, melhores níveis de sociabilidade e lazer. Neste momento, grupos de teatro formados em associações operárias garantiam a participação e o acesso do proletariado urbano a este bem cultural.

O Grêmio Dramático da Associação possuía um reconhecido padrão de desempenho o que permitia ao seu público o acesso a uma produção teatral de qualidade sem o inconveniente de despender valores acima das suas condições financeiras.

O acesso ao divertimento num ambiente capaz de permitir o conagraçamento entre o proletariado urbano, por si só, já constituía um momento importante no processo de construção de uma identidade de classe. Este sentir-se pertencente a uma mesma comunidade com afinidades morais e materiais era reforçado por ocasião dos espetáculos beneficentes. Tais expedientes reforçavam os laços de solidariedade entre os obreiros que, em caso de morte, doença, incapacidade para o trabalho ou mesmo, em virtude de greves ou movimentos que os privassem de seus salários, encontravam neste artifício uma forma de minimizar suas necessidades.

Outro ponto a ser destacado refere-se a abertura do fazer teatral da Associação para expressões dramáticas e artísticas desvinculadas das tendências político-ideológicas próprias do meio operário.

A entidade funcionava como um ponto de intersecção entre a chamada cultura oficial e a cultura operária. Enquanto alguns valores e práticas pontualmente associados a

burguesia eram combatidos, como o individualismo e a exploração capitalista, outros eram acatados e inclusive eleitos enquanto autênticos valores operários. Neste caso, destacavam-se a defesa de valores ligados a família, aos bons costumes, a moralidade, e a castidade feminina. Nestes aspectos, os operários desejavam ser campeões dentro do próprio terreno da burguesia.

Esta troca de significados culturais pode ser apreendida na presença de peças características do teatro ligado a cultura oficial no palco-salão da União Operária, o que determinava a propagação de significados burgueses num ambiente proletário. Por outro lado, as representações levadas a cena pelo grêmio da Associação nas casas de espetáculo mais elitizadas da cidade, também denotavam a busca de uma integração, ao menos em parte, à cultura dominante.

Em relação ao teatro operário podemos afirmar que o fenômeno da especialização discursiva que marcou a trajetória de algumas instituições culturais obreiras, como por exemplo o teatro anarquista realizado neste mesmo período em São Paulo, não constituiu-se em regra geral para a atividade teatral efetivada em vários pontos da rede urbana nacional.

Tanto o grêmio dramático da Associação, como outros grupos de teatro operários, fossem estes da cidade do Rio Grande, Pelotas ou Porto Alegre, independente de sua opção ideológica, também representavam dramas que, para fins de simplificação e comparação, podem ser considerados burgueses.

De tal fato desprendemos que para amplos setores organizados do operariado brasileiro, interessava menos contrapor um modo de vida contrário ao defendido pelas classes dominantes, do que permitir ao proletariado urbano o acesso as benesses e avanços auferidos com a modernidade capitalista.

Conjugado ao lazer e a sociabilidade, o fazer teatral correspondeu em vários momentos a um importante instrumento de educação para os trabalhadores e suas famílias. Tal fato ocorreu quando os dramas representados favoreciam o mergulho na realidade social, ordenando o caos da vida cotidiana, representando os sujeitos envolvidos no tecer e retecer da vida social, prescrevendo atitudes e valores com o fito de criar e recriar um processo identitário no meio operário.

Os textos dramáticos identificados à visão de mundo da classe operária constituem o aspecto específico que nos permite identificar o teatro operário frente outras expressões teatrais da época.

Os dramas de propaganda operária foram escritos durante a vigência do chamado realismo no estado gaúcho. Ressalvamos que esta tendência estética não logrou romper plenamente com o antigo modelo romântico.

Devido a acomodação, entre os novos valores artísticos e literários vinculados ao realismo e os herdados da fase anterior, podemos identificar como romântico-realista o modelo estético em voga no teatro operário.

Atitudes ditas realistas como a preocupação com a verossimilhança, e a função educativa do teatro, combinavam-se com valores românticos como a honra, a coragem, e a vingança na composição das peças de teatro.

Tanto o conteúdo propagandístico, como os significados mais caros ao proletariado urbano e suas militâncias foram enfocados no exame da literatura cênica. O que nos permite afirmar que os autores selecionados para a análise, elevaram a um nível mais alto de coesão os valores e sentimentos manifestados por este segmento social.

Dentre este conjunto de significados ressaltamos o descontentamento em relação a uma realidade social marcada por um processo de esvaziamento ético, fenômeno

Aliás, a menção de defesa ao “*velho mestre*” já denota por si mesmo uma grande diferença com a produção cultural de inspiração anarquista, uma vez que este acatamento à hierarquia só poderia ser referenciado numa obra de inspiração reformista.

Ao analisarmos os significados estruturadores do drama, ou seja, aqueles valores que mesmo não sendo diretamente mencionados possuem um papel central na organização do universo dramático, percebemos que o dramaturgo organizou sua realidade imaginária a partir da percepção de uma situação de *degradação moral* das relações humanas na sociedade moderna, sendo os agentes responsáveis por este processo identificados entre as fileiras da burguesia e da aristocracia.

Conjuntamente à afirmação desta realidade esvaziada de significados morais, processa-se um *revolta* contra tal situação. Neste movimento de contestação, o operariado assume o papel histórico de reconstruir uma ordem social moralmente sã. No projeto de reconstrução social podemos reconhecer a figura do *socialismo* tal como era vislumbrado pelo proletariado e pelas minorias organizadas da classe operária no início deste século.

A menção explícita a palavra *socialismo* não é encontrada no decorrer do texto, pois existia uma censura ideológica imposta pelo grupo conservador que dirigia a entidade. No entanto, o socialismo constitui o significado central da obra, uma vez que é a possibilidade de alcançar um sistema social renovado, harmônico, justo e capaz de regenerar a sociedade corrompida, que alimenta a ação das personagens presentes na realidade imaginária do drama.

Assim, tanto a forma como foram resolvidos os conflitos gerados ao longo da obra, como as imagens relativas ao *radiante sol* que *ilumina as trevas*, ao *futuro* que avança trazendo a *razão*, a *reforma da sociedade caótica*, ou ainda a tão sonhada *redenção social*, estão dispostas segundo o ideário socialista, tal como era entendido e defendido na época.

Não deve nos causar estranheza o fato de existirem homologias significativas entre os valores mencionados acima: percepção do *esvaziamento moral* das relações sociais, *revolta* de caráter moral contra tal situação e a proposta socialista como resolução positiva para tal situação e, a consciência social das massas proletarizadas e principalmente das minorias organizadas de inspiração socialista.

Esta relação, esvaziamento moral – revolta popular, foi compreendida pelos militantes socialistas que, partindo dos mesmos significados estruturadores da visão de mundo popular, apresentaram ao proletariado urbano a utopia socialista, enquanto um projeto de redenção possível no mundo terreno, coisa que apenas o cristianismo em versões específicas e de menor alcance social tinha proposto.

De forma geral, podemos afirmar que tanto o universo imaginário do drama, como a visão de mundo do operariado e de forma mais incisiva das minorias organizadas, entendiam o socialismo enquanto um projeto de constituição de uma nova ordem moral, baseada na equidade e na harmonia entre as parcelas formadoras da sociedade.

O socialismo deveria fundar a nova realidade social a partir de um marco zero, porque o que existia anteriormente consistia numa sociedade caótica, alimentada por seres inescrupulosos, malfetores que abandonaram os verdadeiros valores humanos para praticar o mal.

O socialismo enquanto projeto de reforma social estava posicionado de forma distinta em relação aos significados organizadores das demais realidades imaginárias analisados neste capítulo.

Em relação ao significado da vingança presente no drama os “*Salteadores da Floresta Negra*” a perspectiva socialista representa um avanço significativo, uma vez que

supera este valor pouco dialético, e aponta para uma resolução mais abrangente dos conflitos social.

Todavia, se relacionarmos os significados relativos à condição feminina presentes no drama "Affonso o Operário" com os apresentados no drama "*Amor e Ouro*", obra centrada sobre a opressão feminina, percebemos que este projeto socialista manifesta um caráter conservador, já que não reserva ao gênero feminino nada, além daquilo que era estabelecido pela sociedade tradicional.

Por fim, temos o drama em três atos, "*A filha do tecelão*". Trata-se de um texto manuscrito, cuja autoria também é atribuída à Eduardo Francisco dos Santos e, segundo as indicações presentes na peça, foi escrito em 1920.

Nesta peça, os trabalhadores Simão, seu filho Érico e o companheiro Pedro, reúnem-se no botequim de Henrique e decidem organizar um movimento para reivindicar melhores condições de trabalho e de salários contra Vidal de Oliveira, um rico proprietário industrial.

Entre alguns copos de vinho e falas sentenciosas, contra a exploração capitalista e em defesa da chamada reforma social, os trabalhadores preparam uma greve. Para tal projeto, os obreiros contaram com o apoio moral de Henrique, que além de ser o proprietário do "*pasto operário*" é tio de Érico e Branca, também é filha de Simão.

A liderança dos trabalhadores cabe a Simão, o operário mais velho e acostumado aos movimentos de reivindicação contra o patronato, mesmo a enfermidade da esposa Margarida, que jaz acamada tendo por companhia sua filha Branca, não é suficiente para demover Simão de seus compromissos para com a sua classe.

Ainda no primeiro ato, desenha-se o conflito dramático responsável pela estruturação do drama. Este surge entre as lideranças operárias responsáveis pela

característico das sociedades modernas durante a transição para a moderna configuração urbano-industrial.

A utopia da redenção social, defendida enquanto um projeto coletivo protagonizado pelo operariado organizado, constitui outro significado inerente a cultura operária presente nas obras examinadas. Segundo este projeto, os trabalhadores através das reivindicações e de seu papel moralizador seriam capazes de redimir a sociedade.

Outro significado estruturador da consciência deste segmento social e de suas minorias organizadas, diz respeito a seu caráter conservador no que toca as relações de gênero. No exame do "*corpus textual*" fica explícito a opção pelo modelo institucionalizado do feminino, no qual é imputado um papel de subalternidade a mulher em relação à figura do homem.

Outro aspecto importante neste estudo diz respeito ao caráter didático destas peças. As imagens sociais representadas nos textos, desempenham funções discursivas destinadas a nomear o mundo e seus agentes sociais a partir de um posicionamento de classe.

Tal posicionamento não é uniforme e tampouco constitui uma consciência ideal, pois deriva do momento, do lugar e da disposição entre as diferentes tendências políticas e ideológicas que animavam o movimento operário, trata-se de uma consciência possível, de uma visão de mundo sujeita a avanços e retrocessos à medida que processam-se novas situações e conflitos.

As tramas procuram articular várias dimensões sociais, abarcando e extrapolando o âmbito familiar, nestes textos a ênfase recai sobre as situações e personagens representativas das diferentes classes sociais que constituíam a sociedade brasileira.

Nesta literatura cênica as personagens dramáticas são construídas a partir de um referencial binário e dicotômico onde a figura do operário é apresentada enquanto portadora

de valores positivos como a bondade, a coragem, a consciência moral e a solidariedade. Por seu turno, as figuras que representam as classes abastadas são representadas como a própria encarnação do mal.

A maioria dos ataques às classes dominantes baseia-se na falta de caráter atribuída a tais personagens. Esta disposição discursiva podia levar a uma percepção equivocada da natureza das mazelas e injustiças sociais, pois tendia a representar estes aspectos da realidade como fruto das atitudes de homens inescrupulosos, em vez de perceber tais constrangimentos como resultantes de uma forma específica de organização social.

No que se refere a condição feminina o eixo de referência para a construção da imagem da mulher é a família, no entanto esta instituição apresenta variações nos dramas analisados. Assim, a imagem da família oscila entre a representação de uma formação degenerada, quando representa a família da elite, ou sã, quando trata-se da operária.

As personagens femininas problemáticas estão inseridas em famílias abastadas que, pela falta de moralidade e pelos seus interesses egoístas, acabam levando tais personagens a contraírem conflitos internos ou externos.

Neste ponto, ressaltamos a contradição psicológica manifestada pela filha do fidalgo durante o último ato do drama *"Os Salteadores da Floresta Negra"*, ou o conflito encetado por Ayda contra a sua própria família e seu grupo social, em *"Amor e Ouro"*.

Já as personagens femininas vinculadas à família operária são apresentadas como não problemáticas, pois encarnam a segurança da razão e dos valores que se queriam autênticos. Tanto Amélia, a personagem do drama *"Affonso o Operário"* como a Branca de *"A Filha do Tecelão"*, estão perfeitamente integradas à família e à sua classe social. Os conflitos que ameaçam as suas trajetórias de vida são gerados fora destas fronteiras, junto

Nosso trabalho apesar de limitado contribui para esta necessária revisão, pois revela um momento em que a ação coletiva dos trabalhadores englobava e valorizava o terreno cultural enquanto um campo de luta. Embasados em nossas investigações percebemos que neste momento os trabalhadores tinham uma maior autonomia no que diz respeito à palavra, construíam com maior liberdade suas representações, esforçavam-se por produzir discursos próprios, nomeavam o mundo, criando suas utopias e possibilidades.

FONTES

I - Acervo do Centro Municipal de Cultura

Pedidos de Naturalização
Relatórios da Polícia

II - Arquivo da União Operária do Rio Grande

II - 1 - Livro de Atas da Sociedade União Operária (SUO):

Livro de Atas das Assembleias Gerais da Sociedade União Operária (SUO) - 1915 / 1924
Livro de Atas do Conselho Deliberativo da Sociedade União Operária (SUO) - 1904 / 1909
Livro de Atas do Conselho Deliberativo da Sociedade União Operária (SUO) - 1909 / 1922
Livro de Atas da Diretoria da Sociedade União Operária (SUO) - 1906 / 1911
Livro de Atas da Diretoria da Sociedade União Operária (SUO) - 1914 / 1917

II - 2 - Relatórios Presidenciais da Sociedade União Operária (SUO):

Relatório Presidencial da SUO - 1908
Relatório Presidencial da SUO - 1911
Relatório Presidencial da SUO - 1912
Relatório Presidencial da SUO - 1914
Relatório Presidencial da SUO - 1915
Relatório Presidencial da SUO - 1916
Relatório Presidencial da SUO - 1917

II - 3 - Textos Dramáticos:

AGOSTINA, Guizzardi. *O Bem e o Mal*. Rio Grande, 1906.
CARVALHO, Silveira. *Os Salteadores da Floresta Negra*. Manuscrito, drama em IV atos, 1906.
COSTA, P. M. *Casar sem saber com quem*. Ed. Cidade de São Paulo, comédia em I ato, (s.d).
D'AUDGY. *Os Dois Sargentos*. Ed. C. Teixeira, drama em III atos, 1917.
NUNES, Horácio. *O Bem e o Mal*. Manuscrito, drama em IV atos, (s.d).
SANTOS, Eduardo F. *Afonso o Operário*. Manuscrito, drama em III atos, 1919.
SANTOS, Eduardo F. *A Filha do tecelão*. Manuscrito, drama em III atos, 1920.
VICTÓRIA, Napoleão. *Almas do Outro Mundo*. Ed. Lisboa, comédia em II atos, (s.d).
O Novo Jogador. Ed. Pelotas, drama em IV atos, 1869.
O Empedido do Coronel. Manuscrito, comédia em I ato, 1910.

III - Jornais:

A Luta. Rio Grande, 11/06/1923
A Luta. Rio Grande, 29/02/1923
A Luta. Rio Grande, 23/09/1924
A Plebe. São Paulo, 25/15/1933
A Razão. Rio Grande, 01/05/1896

A Razão. Rio Grande, 21/05/1896
Cultura Proletária. Rio Grande, 26/05/1926
ECHO Operário. Rio Grande, 20/10/1896
ECHO Operário. Rio Grande, 01/05/1896
ECHO Operário. Rio Grande, 01/15/1901
Bco do Sul. Rio Grande, 14/04/1902
O Internacional. São Paulo, 31/02/1923
O Proletariado. Rio Grande, 28/01/1906
O Tempo. Rio Grande, 02/05/1908
O Tempo. Rio Grande, 20/04/1909
O Tempo. Rio Grande, 02/05/1910
O Tempo. Rio Grande, 29/04/1911
O Tempo. Rio Grande, 29/01/1916
O Tempo. Rio Grande, 02/05/1916
O Tempo. Rio Grande, 21/01/1916
O Tempo. Rio Grande, 20/04/1917
O Tempo. Rio Grande, 01/08/1817
O Tempo. Rio Grande, 30/04/1918
O Tempo. Rio Grande 30/04/1919
O Tempo. Rio Grande, 02/05/1919
O Tempo. Rio Grande, 16/04/1920

IV - COLEÇÕES

Coleção de fotografias. Rio Grande. Fototeca da Biblioteca Rio-Grandense.

Coleção de Fotografias. Rio Grande, Centro de Documentação Histórica "Prof. Hugo das Neves" / FURG.

Coleção de prospectos de espaços teatrais. Rio Grande. Arquivo "Cortolano Benício". Centro de Documentação Histórica "Prof. Hugo Neves" / Universidade do Rio Grande. Prospectos da Sociedade União Operária - pasta 6 - 1921/1948.

V - Revistas:

REVISTA ILUSTRADA RIO GRANDE DO SUL. Rio GRANDE, nº 3, ano I, fevereiro de 1911.

____. Rio Grande, nº 4, ano I, março de 1911.

____. Rio Grande, nº 5, ano I, abril de 1911.

____. Rio Grande, nº 6, ano I, maio de 1911.

BIBLIOGRAFIA

- ADOUN, Jorge Enrique. "O Realismo De Outra Realidade". In: *América Latina em sua Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- AGNES, Sílvia Clara. *A questão do geral e do específico na historiografia latino-americana: análise do processo de constituição da mão-de-obra industrial em Pelotas/Rio Grande e Cidade do México*. Porto Alegre, Dissertação de mestrado em História - UFRGS, 1990. mimeo..
- ALVES, Francisco das N.. "1848: a cidade do Rio Grande e o surgimento do 'Diário do Rio Grande'". In: ALVES, Francisco das N. e TORRES, Luiz H. *A cidade do Rio Grande: estudos históricos*. Rio Grande, URG/SMEC, 1995.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1979.
- BATALHA, Claudio H. de M.. "A difusão do marxismo e os socialistas brasileiros na virada do século XIX". In: MORAES, João Quatim de (org.). *História do marxismo no Brasil, Vol. II. Os influxos teóricos*. Campinas, Ed. da UNICAMP, 1995.
- _____. "Identidade da classe operária no Brasil (1880-1920): atipicidade ou legitimidade". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 12, n° 23/24, set. 1991/ago. 1992.
- _____. " 'Nós, filhos da Revolução Francesa', a imagem da Revolução no movimento operário brasileiro no início do século XX". In: *Revista Brasileira de História: Reforma e Revolução*. São Paulo, ANPUH/Marco Zero/CNPq/FAPESP, v. 10, n° 20, mar. 1991/ago. 1991.
- _____. e SELXAS, Jacy Alves de (orgs.). *Projeto: dicionário histórico-biográfico do movimento operário brasileiro*. Campinas, Departamento de História/IFCH/UNICAMP, s/d. mimeo..
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica Literária no Rio Grande do Sul: Do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre, IEL, EDIPUCRS, 1997.
- BENJAMIN, W. *La Dialéctica en Suspense: Fragmentos sobre la Historia*. Santiago, Argus y Lom, s.d.
- _____. *O que é Teatro Épico?*. In: *Teatro e Vanguarda*. Lisboa, Presença, 1970.

- BENTLEY, Eric. **O Teatro Engajado**. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.
- BITTENCOURT, Ezio. **Sob um olhar urbano: Sociabilidade, Cultura e Teatro no Brasil Meridional**. Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, PUC, 1998.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989). A Revolução Francesa da historiografia**. São Paulo, UNESP, 1991.
- _____. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- BRECHT, Bertold. "O caráter popular da Arte e Arte Realista." *In: Teatro e Vanguarda*. Lisboa, Presença, 1970.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **Narrativa, Sentido, História**. Campinas, Papirus, 1997.
- CATANI, A. **A ação coletiva dos trabalhadores**. Porto Alegre, Palmarinca, 1991.
- CARONE, Edgar. **Classes sociais e movimento operário**. São Paulo, Ática, 1989.
- CARR, E. H. **Que é história?** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- CASANOVA, Julián. **La Historia social y los Historiadores**. Barcelona, Crítica, 1994.
- CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e boteco: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da "belle époque"**. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CHAUI, M. **Conformismo e resistência**. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- COPSTEIN, Raphael. "*O trabalho estrangeiro no município do Rio Grande*". **Boletim Gaúcho de Geografia**. Porto Alegre, AGB, nº 4, 1975.
- CORRÊA, Norma Elizabeth Pereira. **Os libertários e a educação no Rio Grande do Sul (1895-1926)**. Porto Alegre, Dissertação de mestrado em Educação - UFRGS, 1987. mimeo.
- DARNTON, Robert. **Bocmia literária e revolução: o submundo das letras no Antigo Regime**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- DECCA, Maria Auxiliadora Guzzo de. **A vida fora das fábricas: cotidiano operário em São Paulo, 1920-1934**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. **Cotidiano e poder em São Paulo no século XIX**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- DUBY, Georges. **A história continua**. Rio de Janeiro, Zahar/UFRJ, 1993.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ENGELS, F. **La situación de la clase obrera en Inglaterra**. Barcelona, Península, 1974.
- ESSLIN, Martin. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

- FAUSTO, Boris. **Trabalho urbano e conflito social**. São Paulo, DIFEL, 1976.
- _____. (org.): **História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano: Sociedade e Instituições (1889-1930)**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil 1855-1865**. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- FONSECA, Cláudia. "*Pais e filhos na família popular (início do século XX)*". In: D'INCAO, Maria Angéla (org.). **Amor e família no Brasil**. São Paulo, Contexto, 1989.
- FROMM, Erich. **Conceito Marxista do Homem**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- GANDRA, Edgar Avila. **O caso da resistência: a trajetória do sindicato dos trabalhadores nos serviços portuários de Rio Grande no período de 1959 a 1969**. Cruz Alta, UNICRUZ, 1999.
- GEREMEK, Bronislaw. **Os Filhos de Cain: Vagabundos e Misérrimos na Literatura Européia: 1400-1700**. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995.
- GINZBURG, Carlo. "*Provas e possibilidades à margem de 'Il ritorno de Martin Guerre', de Natalie Zemon Davis*". In: **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa, Difel, 1989.
- _____. "*Sinais: raízes de um paradigma indiciário*". In: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- GOLDMANN, Luciea. **A sociologia do Romance**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- _____. **Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973.
- GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1989.
- _____. **Literatura e Vida Nacional**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- GUTTFREIND, Ieda. **A historiografia rio-grandense**. Porto Alegre, Ed. Universidade / UFRGS, 1992.
- HARDMAN, Foot e LEONARDI, Victor. **História da indústria e do trabalho no Brasil**. São Paulo, Ática, 1991.
- HELLER, Agnes. **La revolución de la vida cotidiana**. Barcelona, Península, 1982.
- _____. **O cotidiano e a história**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- _____. **Sociologia de la vida cotidiana**. Barcelona, Península, 1994.
- HESSEL, Lothar. **O Teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, UFRGS, 1999.

- ___ e RAEDERS, Georges. **O Teatro no Brasil sob Dom Pedro II**. Porto Alegre, UFRGS, 1986.
- HILL, Christopher. "A biografia na história da Inglaterra setecentista". *Varia Historia*, Belo Horizonte, UFMG, nº 14, set. 1995, p.p. 124-144.
- HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções: Europa, 1789-1848**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- ___, "O ressurgimento da narrativa. Alguns comentários". *RH - Revista de História*. Campinas, FCH/UNICAMP. Inverno 1991.
- ___, **Mundos do Trabalho**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- ISMÉRIO, Clárisse. **Mulher: A moral e o imaginário: 1889-1930**. In: Porto Alegre, EDIPUCRS, 1995.
- JARDIM, Jorge Luiz Pastoreza. **Comunicação e militância: a imprensa operária no Rio Grande do Sul (1892-1923)**. Porto Alegre, Dissertação de mestrado em História - PUC/RS, 1990. Mimco..
- JUNIOR, Adhemar Lourenço. "A bipolaridade política rio-grandense e o movimento operário". In: *Estudos Ibero- Americanos*, Porto Alegre, PUC, 1996.
- KOSIK, Karel. **Dialéctica de lo concreto**. México, Grijalbo, 1963.
- LEFEBVRE, Henri. "O Teatro Épico de Brecht como crítica da vida quotidiana". In: *Teatro e Vanguarda*. Lisboa, Presença, 1970.
- LE GOFF, Jacques (org.). **A história nova**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- LIMA, Mariângela Alves e VARGAS, Maria Terza. "Teatro Operário em São Paulo." In: *Libertários no Brasil: Memória, Lutas, Cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1997.
- LOPEZ, Luiz Roberto. **Cultura Brasileira: De 1808 ao pré-modernismo**. Porto Alegre, UFRGS, 1995.
- LONER, Beatriz Ana. **Classe Operária: Mobilização e Organização em Pelotas: 1888-1937**. Tese de doutorado em sociologia da UFRGS, Porto Alegre, copia xerografada, 1999.
- LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. São Paulo, Ática, 1987.
- LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro Brasileiro**. FUNART/ Ministério da Educação e cultura, s/d.
- MARAM, Sheldon Leslie. **Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro, 1890-1920**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- MARCELLINO, Carvalho Nelson. **Lazer e Educação**. Campinas, Papyrus, 1995.
- MARIANI, Riccardo. **A Cidade Moderna entre a História e a Cultura**. São Paulo, Nobel e Instituto Italiano di Cultura di São Paulo, 1996.

- MARTINS, Fraga Solismar. **A visão dos moradores sobre o planejamento urbano: Um estudo sobre o Bairro Santa Tereza - Rio Grande-RS.** Rio Grande, Dissertação de Mestrado em Educação Ambiental - FURG, 1997.
- MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária: Prosa II.** São Paulo, 1997.
- MARX, Karl. *"O 18 brumário de Luis Bonaparte"*. In: **Marx.** São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- _____. *"Manuscrítos Econômicos e Filosóficos de Karl Marx: Trabalho Alienado"*. In: **Conceito Marxista do Homem.** Erich Fromm. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- NOVAIS, Fernando (direção geral) e SEVCENKO, Nicolau (org). **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Rádio.** São Paulo, Companhia Das Letras, 1998.
- OLIVEIRA, Carlos Alberto. **Indústria e Trabalho no Município do Rio Grande: A trajetória da Companhia União Fabril (1873-1930).** Assis/SP, Dissertação de Mestrado em História -UNESP, 1995.
- PERROT, Michelle (org.). **História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra.** São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- _____. **Os Excluídos da História: Operários, Mulheres, Prisioneiros.** São Paulo, Paz e Terra, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jataly. **A Burguesia Gaúcha: dominação do capital e disciplina do trabalho: RS 1889-1930.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.
- _____. **Os pobres da cidade.** Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.
- _____. *"Trabalhadores e máquinas: representações do progresso"*. **Anos 90: Revista do Curso de Pós-Graduação em História.** Porto Alegre, UFRGS, nº 2, maio de 1994.
- _____. *"Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano"*. **Porto Alegre na virada do século 19: Cultura e Sociedade.** Porto Alegre/ Canoas/ São Leopoldo, Ed. UFRGS / Ed. ULBRA / Ed. UNISINOS, 1994.
- PETERSEN, Sílvia R. F.. *"A mulher na imprensa operária gaúcha do século XIX"*. **Revista de História.** Porto Alegre, UFRGS, 1:83-110, 1986/87.
- _____. *"A renovação da historiografia e o tema da vida cotidiana: desfazendo alguns equívocos"*. In: MAUCH, Cláudia e outros. **Porto Alegre na virada do século XIX: cultura e sociedade.** Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo, Ed. da Universidade-UFRGS/Ed. ULBRA/ Ed. UNISINOS, 1994.
- _____. *"As greves no Rio Grande do Sul (1890-1919)"*. In: DACANAL, José Hildebrando e GONZAGA, Sergius (org.). **RS: economia & política.** Porto Alegre, Mercado Aberto, 1979.
- _____. *"Cruzando fronteiras: as pesquisas regionais e a história operária brasileira"*. **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História.** Porto Alegre, UFRGS, nº 3, maio de 1995.
- _____. *"Dilemas e desafios da historiografia brasileira: a temática da vida cotidiana"*. **História & perspectivas,** Uberlândia, nº 6, jan./jun., 1992.

- ___ **Guia para o estudo da imprensa periódica dos trabalhadores do Rio Grande do Sul (1874-1940).** Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS - FAPERGS, 1989.
- ___ **"Michel Maffesoli, um teórico da vida cotidiana".** In: **Bíblis: Revista do Departamento de Biblioteconomia e História.** Rio Grande, FURG, nº 5, 1993.
- ___ **Origens do Primeiro de Maio no Brasil.** Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS - MEC, 1981.
- ___ e LUCAS, Maria E., **Antologia do movimento operário gaúcho, 1870-1937.** Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS - Tchêl, 1992.
- PIMENTEL, Fortunato. **Aspectos gerais do município de Rio Grande.** Porto Alegre, Imprensa Oficial, 1944.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. **"O proletariado industrial na Primeira República".** In: **História Geral da Civilização Brasileira.** (org) Boris Fausto, III – O Brasil Republicano, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- PRADO, Antonio Arnoni, (org). **Libertários no Brasil: Memória, Lutas, Cultura.** São paulo, Brasiliense, 1997.
- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno.** São Paulo, Perspectiva, 1988.
- RAGO, Margaret. **Do cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar: Brasil, 1890-1930.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.
- RENÉ, Weitek. **Conceitos de Crítica.** São Paulo, Cultrix, sd.
- RODRIGUES, Edgar. **Nacionalismo e Cultura Social.** Rio de Janeiro, Laemmert, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?.** São Paulo, Ática, 1989.
- SCHMIDT, Benito Bisso. **"A família de Antônio Guedes Coutinho: entre o privado e o público".** **Cadernos de Estudo.** Porto Alegre, CPG em História/ UFRGS, nº 12, dezembro de 1995.
- ___ **"Antônio Guedes Coutinho: o cotidiano e as ideias de um militante operário no Rio Grande da virada do século".** In: ALVES, Francisco das Neves e TORRES, Luiz Henrique. **Pensar a Revolução Federalista.** Rio Grande, Ed. da FURG, 1993.
- ___ **Uma reflexão sobre o gênero biográfico: a trajetória do militante socialista Antonio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945).** Porto Alegre, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, 1996.
- ___ **"Antônio 'Sem medo': disciplina, identidade e resistência na pena de um operário (Rio Grande, 1899)".** In: **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário.** São Paulo, Xamã, 1997.
- ___ **"Práticas e táticas: Michel de Certeau (re) inventa o cotidiano".** In: **Bíblis: Revista do Departamento de Biblioteconomia e História.** Rio Grande, FURG, nº 6, 1994.
- SILVA, Maria Amélia Gonçalves. **"A participação feminina no Movimento Operário de Rio Grande-Pelotas 1890-1920.** In: **Estudos Ibero-Americanos,** Porto Alegre, PUC, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro, Graphia, 1997.

_____. **Síntese da História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

STONE, Lawrence. "O ressurgimento da narrativa. Reflexões sobre uma nova velha história". **RH - Revista de História**. Campinas, IFCH/UNICAMP, Inverno 1991.

TENFELDE, Klaus. "A história dos trabalhadores entre história estrutural e história do cotidiano: pesquisas na República Federal da Alemanha". NEVES, A. A. B. e GERTZ, R. E. (org.). **A nova historiografia alemã**. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS-Goethe/Instituto Cultural Brasileiro-Alemão, 1987.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa I: a árvore da liberdade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

_____. **Miseria de la teoría**. Barcelona, Grijalbo, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo, Cultrix, 1976.

VALENTE, Antônio Luís S. **Desenho das edificações da cidade do Rio Grande**. Rio Grande, Ed. da FURG, 1993.

XERRI, Eliana Gasparini. **Uma incursão no movimento operário de Rio Grande no início do século XX**. Porto Alegre, Dissertação de mestrado em História - PUC/RS, 1996. mimeo.

_____. "Uma incursão sobre as fontes sobre o movimento operário de Rio Grande no início do século XX". In: **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, PUC, 1996.

WASSERMAN, Cláudia. **História Contemporânea da América Latina**. Porto Alegre, UFRGS, 1992.