



## **Circuito de Teatro Amador em São Paulo: Sociabilidade, Multiculturalismo e a Produção da Comunidade Lituana<sup>1</sup>**

Bruno Salerno Rodrigues<sup>2</sup>

Escola de Comunicações e Artes  
Universidade de São Paulo  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

### **Resumo**

Este trabalho aborda o teatro amador paulista da primeira metade do século a partir de investigações no Arquivo Miroel Silveira – que contém processos de censura de aproximadamente 6.200 peças, entre 1930 e 1970 – e de pesquisa de campo e teórica. As análises de dados do arquivo sobre o teatro amador nos anos de 1930 e 40 apontaram a relevância de um estudo acerca da intensa produção teatral realizada nessas duas décadas pela comunidade lituana. Tal estudo se enquadra no viés geral por meio das noções teóricas de sociabilidade e multiculturalismo, fundamentais para a pesquisa das culturas imigrantes em São Paulo, constituintes do que chamamos um circuito cultural.

### **Palavras-chave**

Teatro amador paulista; censura; circuito cultural; imigrantes lituanos.

### **Introdução**

A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o *imigrante*, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó<sup>3</sup>.

Se nos anos 1920 a cena nacional não conhecia o imigrante – apesar dos imensos contingentes que não paravam de aumentar desde o final do século XIX, quando os italianos perfaziam um terço da população total da cidade de São Paulo –, é porque as representações desse personagem não aconteciam no circuito profissional, mas eram exclusivas do teatro amador feito pelos próprios imigrantes.

Com efeito, a história do teatro amador paulista é indissociável da história dos imigrantes que se estabeleceram na capital. De acordo com Figaro, “Os grupos de teatro

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação.

<sup>2</sup> Pesquisador do eixo temático Na Cena Paulista, o Amador – que se insere no projeto temático A Cena Paulista: Um Estudo da Produção Cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP –, sob orientação da Profa. Dra. Roseli Figaro. O autor está no quinto ano da graduação em Editoração da ECA-USP. Entre 2001 e 2002, estudou Filosofia na FFLCH-USP. No curso atual, além das atividades curriculares, participou da editora Júnior Com-Arte Júnior, como diretor editorial de projeto. Endereço eletrônico: [salrod@gmail.com](mailto:salrod@gmail.com).

<sup>3</sup> Alcântara Machado, em *Terra roxa* (1926), *apud* Magaldi e Vargas, 2000.



amador em São Paulo passam a ter expressividade na vida cultural da cidade no final do século XIX, com a vinda dos imigrantes europeus para o Brasil” (2005: 9).

### **Teatro amador: sociabilidade imigrante e surgimento do multiculturalismo**

Conforme os integrantes das colônias se reuniam e criavam suas entidades de congregação, nasciam atividades culturais no bojo dessas entidades. O teatro mostrou-se uma das atividades mais consistentes e importantes para a integração das comunidades, tendo perdurado com muito valor por todo o período de grande fluxo imigratório ocorrido na cidade ao longo das primeiras décadas do século XX. Cada colônia tinha sua dramaturgia, e esta representava os valores identitários da comunidade. A finalidade do teatro frequentemente tinha caráter de integração e reafirmação dos imigrantes no espaço brasileiro.

Segundo Costa (grifos meus),

o teatro amador do período é expressão da continuidade de uma vida cultural intensa nas camadas populares, que transcorre em espaços físicos concretos e reforça, renova e cria *laços de sociabilidade* entre as comunidades que ainda se identificam por origem de nacionalidade, local de moradia e categoria profissional. O espetáculo mobiliza na mesma medida em que possibilita laços de sociabilidade. O espetáculo, mais do que fruído em si mesmo, como peça de expressão artística, é vivenciado como *possibilidade de encontro e reafirmação de laços de pertencimento* (2004: 18).

É, pois, a partir da noção de sociabilidade que devemos entender a produção de teatro amador em São Paulo<sup>4</sup>. Nos núcleos imigrantes, isso é claro: o encontro e a reafirmação de laços de pertencimento eram imperativos para quem chegava às terras brasileiras sem a menor noção do que era este país, sua cultura e sua língua. Ou, ainda pior, para quem vinha atraído pelas promessas de terra abundante, clima ameno e fertilidade de terra, com direito a fantasias do tipo “pães nascendo em árvores”, e se deparava com escassez de terra e trabalho explorado (Rapchan, 2006). Era preciso aprender a viver por aqui, mas a sensação de deslocamento era muito forte entre as primeiras gerações, sobretudo nos primeiros anos ou décadas após a chegada, de forma

---

<sup>4</sup> Registre-se o pioneirismo do teatro amador paulistano enquanto espaço de sociabilidade e formador de um circuito cultural. Diferenciou-se do carioca do início do século pela diversificação de peças e produtores, e pelo caráter mais popular. Como registra Prado (2003: 166), sobre o amador do Rio: “eram em geral organizações complexas, incluindo, na parte artística, fora a administrativa, diretores de cena, ensaiadores, contra-regras, pontos, e até mesmo, esporadicamente, regentes musicais e cenógrafos amadores. Tal atividade amadora, ao que parece, tinha por objeto não apenas levar ao palco pessoas que se sentiam com vocação dramática porém não queriam perder o seu posto na hierarquia social, mas também preservar um passado teatral julgado honroso e consistente, quer quanto à peça, quer quanto à representação”. Já no resto do país, o teatro amador do início do século era um fenômeno intermitente: “os heróicos grupos amadores locais poucas vezes iam além de duas ou três encenações pioneiras. [...] O teatro figurava como brasão aristocrático, emblema de civilização, não como realidade efetiva”.



que o retorno à cultura de origem – pela reunião com os compatriotas, pelo compartilhamento de vivências e memórias, pela recriação de hábitos sociais e artísticos – se colocava em primeiro plano. Sem isso, a nova vida dos recém-chegados habitantes de São Paulo teria sido muito mais árida.

Até porque, num primeiro momento, as diversas colônias não foram reconhecidas de acordo com suas peculiaridades culturais, tendo sido relegadas à condição social de mão-de-obra assalariada estrangeira – era assim que a cidade, ou melhor, o país os via; era somente nesse sentido que os imigrantes estavam “inseridos” na sociedade. Conforme Vargas,

Os europeus foram recebidos como homens que traziam para cá sua força de trabalho. O país ignorou durante muito tempo que, além dessa força, esses homens traziam uma cultura própria e, conseqüentemente, sua própria arte. Sem obter nenhum reconhecimento da sua especificidade, os europeus criaram o seu espaço cultural dentro da cidade (1980: 13).

Ainda assim, foi graças a esses personagens que se começou a forjar o perfil multicultural, de viés agregador e não segregacionista, que é hoje um dos traços definidores de São Paulo. Em pouco tempo, nacionalidades diversas passaram a coexistir no mesmo espaço urbano, embora na maioria das vezes isso a princípio não se refletisse em convivência real. As recém-formadas comunidades não iriam se abrir ao convívio com o todo tão facilmente. Em um período marcado por guerras mundiais – freqüentemente o motivo da imigração –, um novo local de residência deveria merecer uma desconfiança inicial, em diversos graus. Ao mesmo tempo, porém, esse movimento de valorização das raízes conseguiu fortalecer cada cultura num primeiro momento, de forma que posteriormente, conforme ocorria a abertura e a integração em uma grande cultura paulistana, cada comunidade já tinha seu espaço garantido, não apenas no imaginário, mas fisicamente. De certo modo, o painel multicultural da cidade só pôde se afirmar graças às atividades de preservação de cada colônia.

Hoje, podemos traçar as características desse painel a partir das informações obtidas pela catalogação dos documentos contidos no Arquivo Miroel Silveira (localizado na ECA-USP), que contém processos de censura de cerca de 6.200 peças teatrais, entre 1927 e 1968. E isso, de duas maneiras.

Cada processo catalogado, em sua unicidade intrínseca, oferece uma série de informações que permitem aberturas ao aprofundamento em variados pontos de interesse, seja ao dar margem a análises interpretativas mais diretamente ligadas ao processo, seja ao dar suporte a pesquisas de campo, como a minha e a de colegas, que



buscam reconstituir uma memória cultural valiosa para a compreensão da metrópole atual, seus problemas e suas riquezas.

Por outro lado, as informações de caráter quantitativo e variável, devidamente registradas, são computadas, agrupadas, comparadas e representadas em diversas maneiras – gráficos e mapas, por exemplo. O cruzamento de dados costuma trazer informações interessantíssimas; o mesmo ocorre com a comparação cronológica. Cada conjunto de dados se traduz em diferentes enfoques.

### *Catálogo e investigação*

A análise dos dados de cada processo traz elementos novos e significativos. Muitas das peças anexadas, por exemplo, não estão em português, mas na língua do texto original, revelando que boa parte dos textos eram realmente encenados em outro idioma. Isso reforça a idéia de um teatro feito pela comunidade e para a comunidade, estabelecido como forma de sociabilidade.

Detendo-se nas entidades que produziam as apresentações, temos um novo olhar para a diversidade daquele teatro. Ora temos uma instituição como a Sociedade Dopo Lavoro, voltada à integração dos imigrantes italianos, encenando uma comédia; ora nos deparamos com uma típica entidade de trabalhadores, como a União dos Operários em Fábrica de Tecidos, representando um drama português que mostra a situação de miséria de um casal de inquilinos, frágeis perante o proprietário. Cataloga-se uma peça de cunho religioso – *São Venâncio*, texto extraído de uma série de livros com textos católicos –, encenada pela União de Moços Católicos de São José do Belém, para logo em seguida documentar-se o processo de *Ola que avanza*, texto espanhol publicado em uma revista de crítica social e encenado pela Federação Operária do Estado de São Paulo, entidade de cunho anarquista. Aqui temos um texto em cópia carbono; ali, uma publicação da Biblioteca Dramática Popular, coleção portuguesa que é, possivelmente, a maior fonte de publicações usadas pelo teatro amador documentado no AMS.

Essa diversidade, em que os contrastes pululam, não é observada apenas na comparação entre os processos, mas também na análise isolada de cada um. Um exemplo é a já mencionada multiplicidade de instituições produtoras: *Cego de amor!...*, drama ultra-romântico, foi encenada dez vezes entre 1933 e 1959, por clubes esportivos, agremiações artísticas e dramáticas e uma associação de trabalhadores. Já *Um erro judiciário* atingiu treze apresentações, no mesmo período, tendo sido representada por



clubes, circos-teatros, associações cinematográficas, recreativas e de trabalhadores, além de um abrigo.

Outros processos são casos à parte. A catalogação de *A criminosa misteriosa* ou *Madame X* – história de uma mulher que larga o marido e o filho em Paris para viver na China, de onde retorna após trinta anos, e então se envolve em um crime, do qual é defendida pelo próprio filho, um renomado advogado que acha que a mãe está morta – revelou uma história de bastidores tão rocambolesca quanto a trama da peça. Descobriu-se que o enredo era, na verdade, de autoria do francês Alexandre Bisson, autor de *A ré misteriosa* – peça também presente no arquivo –, embora não haja nenhuma referência a isso no processo de *A criminosa*; pelo contrário, a autoria é creditada a Farid Bumussi, sírio radicado em São Paulo que é também descrito como diretor, produtor e requerente, além de aparentemente ter feito a autoria do resumo em português – redigido de maneira precária. Caráter duvidoso à parte, um tipo personalista como Bumussi sugere algumas possibilidades de pesquisa, a partir de uma verificação de sua presença em diversos recortes contextuais: teatro amador; teatro paulista ou brasileiro da primeira metade do século XX; teatro paulista ou brasileiro produzido por árabes – ou, ainda, o cruzamento desses recortes.

De forma um tanto heterodoxa, esse processo também é um microcosmo da multiplicidade cultural paulistana: texto supostamente sírio, na verdade francês, encenado em árabe no Brasil por um grupo de amadores sírios, enviado à censura com resumo em português precário e um original manuscrito em árabe<sup>5</sup>.

Cada nova entidade catalogada representa um novo destino possível para a pesquisa de campo. Não só: quando descobrimos que há um caminho a se perscrutar, buscamos reunir todas as informações que complementem o painel que desejamos estabelecer sobre aquela entidade ou comunidade. Quando, por exemplo, verifico que a peça *O dedo de Deus* foi encenada em 1946 na rua Lituânia, 67, embora o requerimento não informe o nome do local, posso saber, com base nas informações do banco de dados e da pesquisa de campo, que é o endereço da então Aliança Autoprotetora de Beneficência dos Lituanos no Brasil – atual Aliança Lituano-Brasileira Sajunga, entidade central em minha investigação.

### *Estatísticas e investigação*

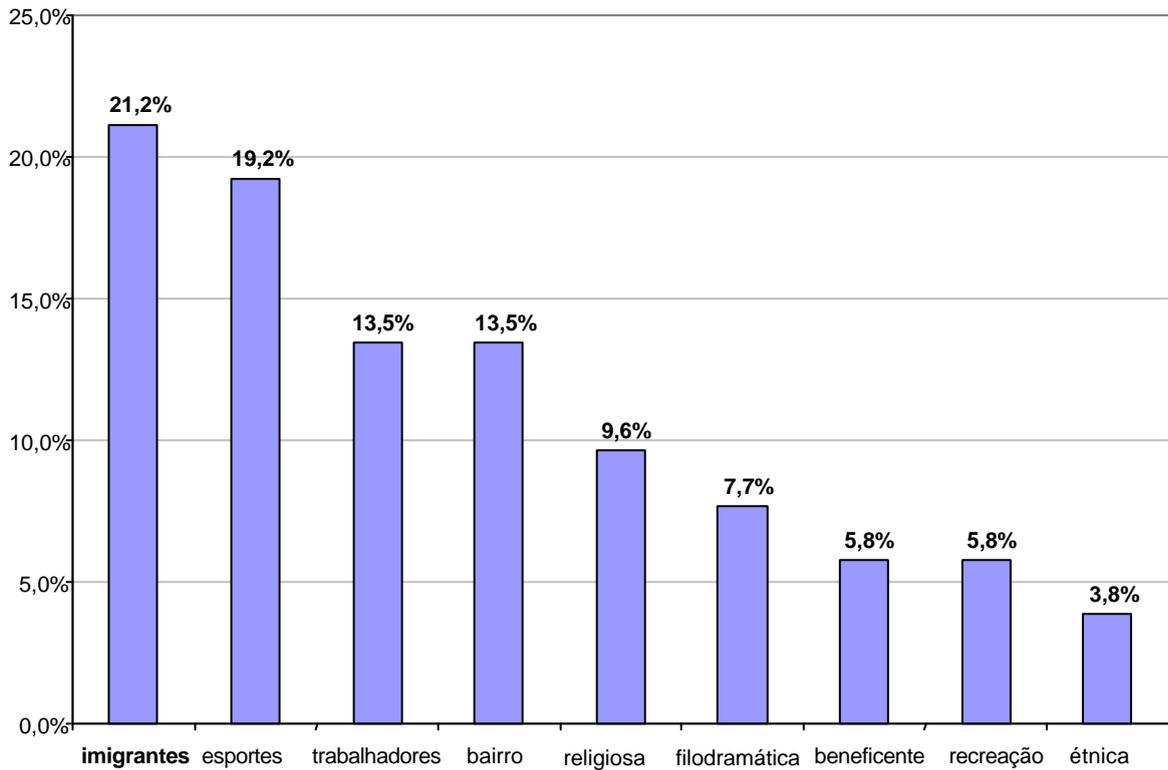
---

<sup>5</sup> O original em árabe foi uma verdadeira descoberta. O que era, à primeira vista, um caderno em branco, revelou conter, após um folheio mais cuidadoso, o texto “original” – escrito de trás para diante, nas últimas páginas.

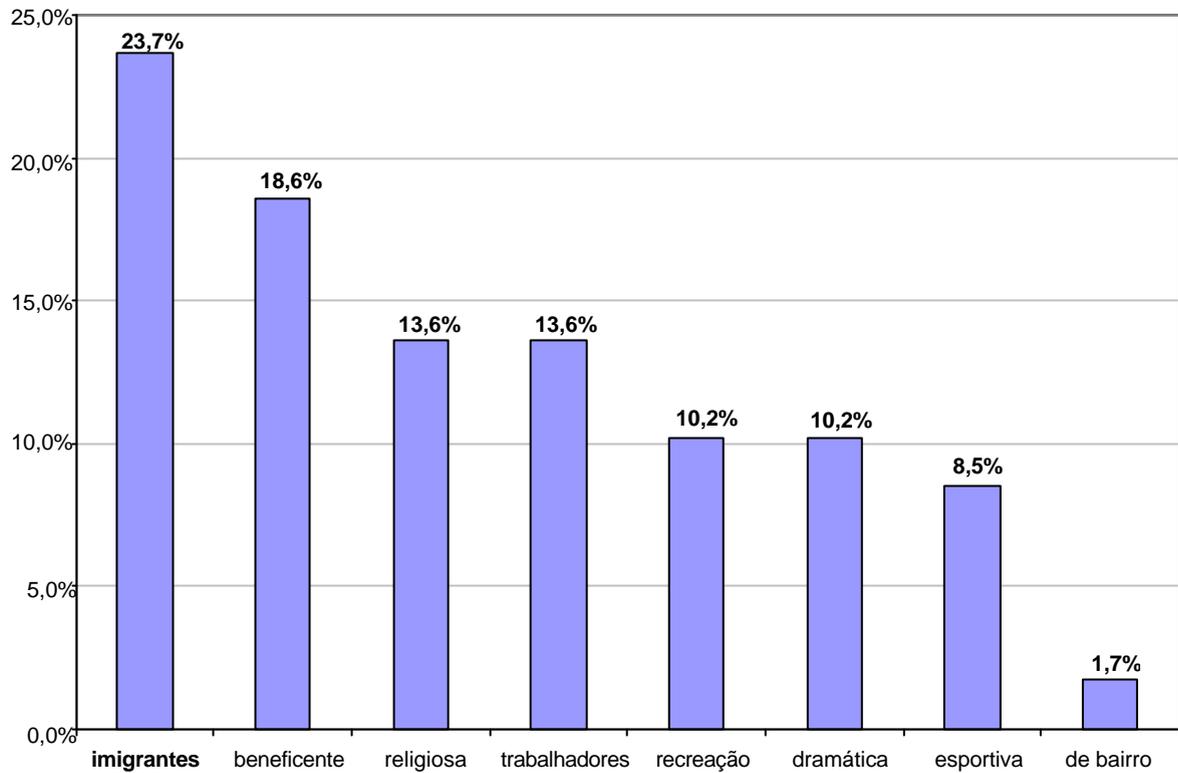


As possibilidades geradas pelos dados quantitativos, representados em variáveis gráficas, tornam possível comprovar a grande relevância dos imigrantes e suas associações no panorama da produção de teatro amador paulista. As colônias de imigrantes foram as principais responsáveis pelo surgimento do que, como veremos adiante, pode ser considerado um circuito de teatro amador na cidade. Tanto em 1933 quanto em 1942, elas predominavam, como se vê nos gráficos que ilustram o caráter associativo das instituições produtoras, construídos a partir de nosso banco de dados:

### Tipo da instituição produtora (1933)



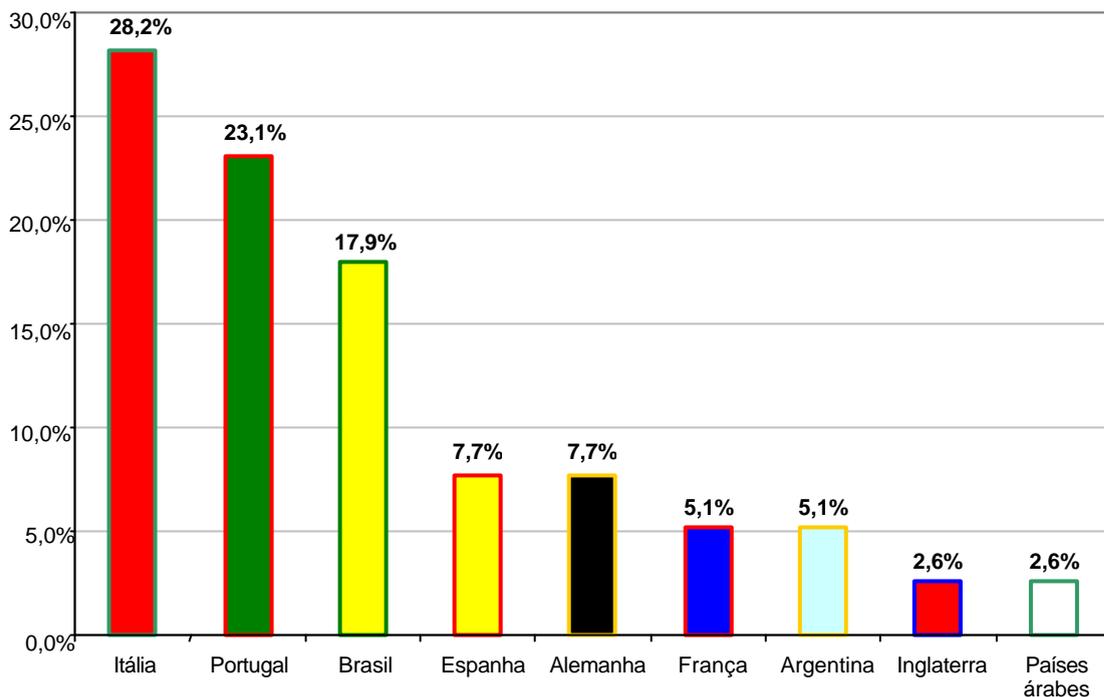
### Tipo de instituição produtora (1942)



Desdobrando a coluna de imigrantes em novos gráficos, verificaremos a enorme diversidade de colônias que produziram e representaram o teatro amador. Essa multiplicidade costuma ter correlação, em maior ou menor nível, com as origens dos autores das peças. Tal associação é significativa, como veremos adiante, na comunidade lituana, marcada pela reprodução da cultura de origem. Da mesma forma, a ambientação do texto dramático, outra das muitas variáveis computadas em nosso banco de dados, apresenta variedade similar à do perfil dos imigrantes. Muitas peças são ambientadas em Portugal, Espanha, França, Lituânia, Itália, Alemanha, entre outros países. Apesar disso, não é demais lembrar que nem sempre a produção, a autoria e a ambientação de uma peça são do mesmo país.

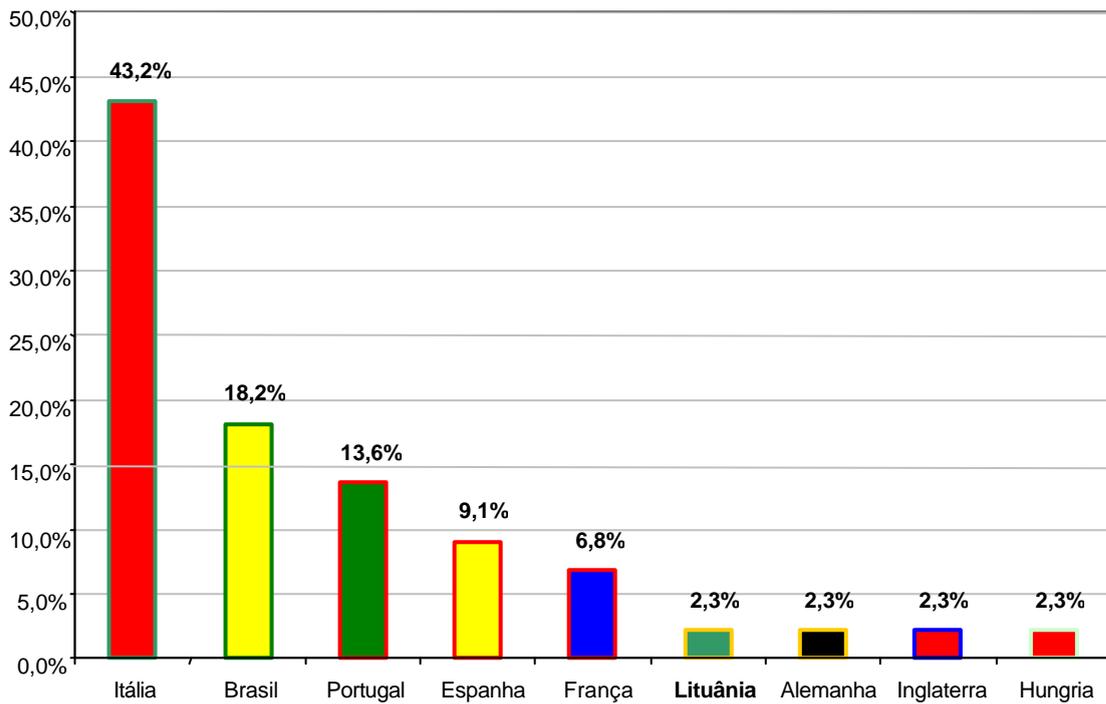
Os gráficos a seguir indicam a nacionalidade dos autores de textos teatrais amadores encenados em 1933, 1935 e 1942.

**Origem do autor (1933)**

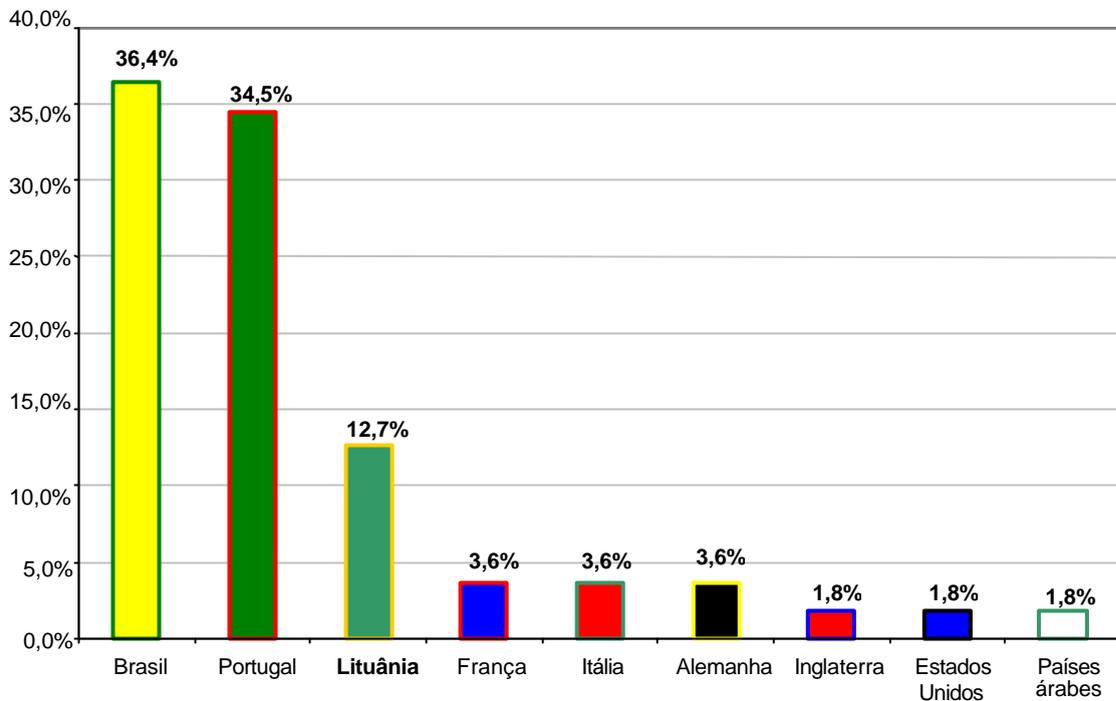




**Origem do autor (1935)**



**Origem do autor (1942)**



Na seqüência temporal delineada pelos gráficos, destaco três aspectos dignos de nota. O primeiro deles é o declínio das autorias estrangeiras, com grande destaque para a

italiana e, secundariamente, a alemã. Em compensação, a autoria brasileira cresce até atingir o maior percentual em 1942. Uma hipótese consistente para explicar esses movimentos é associá-los à pressão e à censura política sofridas por italianos, japoneses e alemães a partir do momento em que o governo de Getúlio Vargas declara-se ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial (1942).

O segundo aspecto é o surgimento e crescimento expressivo das peças amadoras de autoria lituana, que chegam ao terceiro posto em 1942, atrás apenas das brasileiras e das portuguesas. Esse fato tem justificado minha pesquisa de campo a respeito das entidades lituanas e a busca da compreensão do porquê dessa ascensão tão significativa.

Não podemos deixar ainda de apontar uma constatação tão óbvia quanto relevante: o simples fato de que, em uma só cidade, encenavam-se concomitantemente autores italianos, portugueses, brasileiros, lituanos, espanhóis, húngaros, norte-americanos, ingleses, franceses e árabes, é por si só uma amostra bastante significativa do que temos chamado multiculturalismo – que já fervilhava na São Paulo do início do século XX.

### **Circuito de teatro amador em São Paulo: os lituanos**

O multiculturalismo paulistano é caracterizado por uma dinâmica intensa, gerada pela constante reelaboração de seus componentes e das relações entre eles. É o que Figaro, citando Ginzburg, chama de circularidade:

movimento de *choques e entrechoques*, de *apropriações*, de *reapropriações*, de *alterações*, de *transformações de sentidos* de expressões culturais diferentes e de temporalidades sociais também diferentes, compondo uma outra chave de leitura do texto, tomado como início e não como fim do processo de significação (grifos meus; 2001: 58).

De fato, a significação das comunidades imigrantes se iniciava por um movimento assim: as expressões culturais de origem inevitavelmente entrariam em choque com as expressões encontradas aqui, mas seriam positivamente reapropriadas e mais ou menos transformadas, aclimatadas.

Por isso, a partir do conceito de circularidade, pode-se identificar a existência de um verdadeiro circuito cultural paulistano, dado por cada cultura em sua reprodução e em suas relações com as demais culturas. E isso se evidencia no estudo do teatro amador encenado pelas comunidades, bem como nas entidades que as representavam.

No caso dos imigrantes lituanos, as entidades de congregação, como a Sociedade Recreativa Conjunto Lituano de Amadores da Arte Rytas e a Aliança Lituano-Brasileira



Sajunga, realizavam a circularidade cultural em termos de reapropriação e reprodução da cultura lituana – o que pode ser exemplificado pela análise de seu teatro amador. Os textos eram sempre encenados em lituano e referiam-se a temáticas lituanas, seja relembrando o folclore do país (festas da colheita, casamentos), seja apresentando um típico imigrante lituano pelo mundo, conforme relataram os entrevistados para esta pesquisa Algimantas Saldiz, presidente da Aliança Lituano-Brasileira Sajunga e Lúcia Maria Jodelis Butrimavicius, membro da Sajunga e ex-integrante de um grupo de teatro lituano dos anos 1960. Embora não houvesse embate com as outras culturas imigrantes, houve choque cultural em relação ao novo ambiente – à cidade de São Paulo, ao Brasil. A resistência à incorporação da cultura de destino se deu como forma de manter a expressão da cultura de origem, de não perder suas raízes. Essa resistência se dá também como transformação de sentido: um grupo de lituanos, num novo espaço geográfico e cultural, evidentemente admite para si um sentido novo, ao esforçar-se em manter sua identidade. Eles necessitam se reconhecer como diferentes e valorizar sua diferença.

Curiosamente, na busca pela preservação dos hábitos e tradições, os membros da colônia, apartados da comunicação com a Lituânia, acabaram por cristalizar elementos – a culinária, tradições orais, artesanato, canções, danças, teatro e a língua – que no país de origem naturalmente se transformaram. Há inclusive um estranhamento quando do contato posterior com os costumes da pátria, já modificados, conforme Rapchan (2006):

Muitos brasileiros descendentes de lituanos não conseguem reconhecer no país que visitam a expressão da memória oral de seus antepassados. Aqueles que ficaram na Lituânia, por seu turno, depararam-se com outras condições históricas e seus processos de reprodução e de resistência, apesar de terem tido um objetivo comum, manifestaram-se e desencadearam resultados distintos. Suas expectativas e desafios são outros [...] Este estranhamento acentuou-se ainda mais à medida que os imigrantes e seus compatriotas estiveram isolados por, no mínimo, quarenta e cinco anos.

Ao contrário dos portugueses, italianos e espanhóis, os lituanos eram um grupo minoritário entre os imigrantes. Sendo assim, a sobrevivência de suas raízes culturais em São Paulo demandaria muito mais esforço de preservação. De modo que os eventos realizados no âmbito da comunidade tendiam a um grande fechamento, que, segundo Butrimavicius, durou até a década de 1970, quando houve o declínio do teatro amador, associado ao não-aprendizado do lituano pelas novas gerações, em benefício do português.

Muito antes disso, porém, as entidades lituanas passaram por problemas de outra ordem. Nos anos 1930 e 40, ocorria o acirramento das tensões internacionais que levou



à eclosão da Segunda Guerra Mundial. E isso ressoou de muitas maneiras na situação política nacional. Uma das repercussões, especialmente grave para os imigrantes, foi a campanha de nacionalização, que

foi implementada durante o Estado Novo (1937-1945), atingindo todos os possíveis alienígenas – tanto nas áreas coloniais (consideradas as mais enquistadas e afastadas da sociedade brasileira) como nas cidades onde as organizações étnicas estavam mais visíveis (Seyferth, 1997: 96-97).

A idéia era “abrasileirar” todas as comunidades imigrantes estabelecidas no Brasil, proibindo o ensino das línguas de origem e mesmo os eventos culturais específicos de cada etnia.

Escolas particulares da colônia lituana, conforme o entrevistado Jonas Jakatanvisky, vice-presidente da Sajunga e autor de *Os Imigrantes Lituanos em São Paulo (Brasil): O início (1880-1931)*, foram convertidas em grupos escolares brasileiros, com todas as implicações de formação cultural daí decorrentes. Além disso, não raro a Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS) prendia cidadãos que falassem qualquer língua estrangeira em público. Nesse sentido, ainda que a grande maioria das peças lituanas catalogadas até agora no Arquivo Miroel Silveira tenham sido liberadas sem cortes, é possível falar em censura cultural aos lituanos – bem como aos imigrantes em geral. Uma censura que não era assim designada oficialmente, mas que se exercia de maneira quase indiscriminada sobre todas as comunidades imigrantes.

Paradoxalmente, foi a censura oficial que, ao exigir a submissão prévia de todas as peças ao seu crivo, forjou a memória documental do teatro produzido pelos imigrantes em São Paulo. O resgate dessa memória pelo AMS inverteu postumamente o sinal dos efeitos da censura sobre a cultura, ainda que não se deva, em hipótese alguma, atribuir diretamente à ação censória qualquer tipo de benefício direto às representações da sociedade. São os registros da censura que afinal vieram a fornecer a matéria-prima de estudos como este e a prova concreta do que temos denominado circuito cultural de teatro amador em São Paulo – em suas múltiplas facetas.

## Referências bibliográficas



COSTA, Maria Cristina Castilho. *A Cena Paulista: Um Estudo da Produção Cultural de São Paulo de 1930 a 1970 a partir do Arquivo Miroel Silveira da ECA/USP*. Projeto temático apresentado à FAPESP em novembro de 2004.

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Arquivo Miroel Silveira: A Censura em Cena*. Relatório científico apresentado à FAPESP em junho de 2005.

FIGARO, Roseli *et alli*. *Relatório das atividades de pesquisa do eixo temático: Na cena paulista, o amador*. São Paulo, 2006.

FIGARO, Roseli. ‘Na cena, o amador’. Texto para apresentação no Seminário Internacional A Censura em Cena: Interdição e Produção Artístico-Cultural, em São Paulo, 27 de outubro de 2006.

JAKATANVISKY, Jonas. *Os Imigrantes Lituanos em São Paulo (Brasil): O início (1880-1931)*. São Paulo: All Print, 2006.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, *Pesquisa em comunicação. Formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1999.

MAGALDI, Sábato; Vargas, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

VARGAS, Maria Thereza (Coordenação). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

### Referências eletrônicas

#### Portais

BUNKIO – Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa. <http://sites.bunkyonet.com.br/bunkyo/>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

MIL POVOS. <http://milpovos.prefeitura.sp.gov.br/home.php?com=3&lang=1>. Acesso mais recente em 07/12/2006.

TEATRO MUNICIPAL. <http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/theatromunicipal>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

#### Páginas específicas



ASSUNÇÃO, Moacir. “Falem, senhores imigrantes”. *O Estado de São Paulo*, 07 de outubro de 2001. Disponível em:  
<http://www.portrasdasletras.com.br/pdtl2/sub.php?op=redacao/temas/docs/diversidadecultural>  
Acesso mais recente em 04/12/2006.

CAMPOS, Alfredo. Depoimento ao Museu da Pessoa. Disponível em:  
[http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=107&key=8&forward=HOME\\_DEPOIMENTO\\_VER\\_GERAL&tipo=&pa ger.offset=2](http://www.museudapessoa.net/MuseuVirtual/hmdepoente/depoimentoDepoente.do?action=ver&idDepoenteHome=107&key=8&forward=HOME_DEPOIMENTO_VER_GERAL&tipo=&pa ger.offset=2). Acesso mais recente em 04/12/2006.

CYTRYNOWICZ, Roney. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n. 44, 2002. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882002000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200007). Acesso mais recente em 04/12/2006.

FILHO, Antunes. *Folha de S. Paulo*, entrevista ao caderno Mais!, 6 de fevereiro de 2000. Entrevistadores: Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva. Disponível em:  
<http://www.teatrobrasileiro.com.br/entrevistas/antunesfilho1.htm>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

MATTOS, Carmen F. Lino de. “Um dia de domingo - descanso, lazer, diversão”. 2004. Disponível em: <http://www.sp450.com/texto.asp?tid=1712&sid=6>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

MILLARCH, Aramis. “A voz que levou nosso folclore até a Rússia”. 1990. Disponível em:  
<http://www.millarch.org/imprimir.asp?id=3670>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

RAMOS, Renato. *O Episódio da Rua Frei Caneca: 70 anos*. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <http://www.nodo50.org/insurgentes/textos/brasil/03freicaneca.htm>. Acesso mais recente em 04/12/2006.

RAPCHAN, Eliane Sebeika. Lituanos e seus descendentes: Reflexões sobre a identidade nacional numa comunidade de imigrantes. *Histórica – Revista Eletrônica do Arquivo do Estado*, nº 10, maio de 2006. Disponível em:  
<http://www.historica.arquiwoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao10/materia01/>. Último acesso em 27/02/2007.

SEYFERTH, Giralda. “A assimilação dos imigrantes como questão nacional”. *Mana*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93131997000100004&lng=es&nrm=iso&tlang=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100004&lng=es&nrm=iso&tlang=pt). Último acesso em 27/02/2007.

SIQUEIRA, Uassyr de. *Clubes e Sociedades dos Trabalhadores do Bom Retiro*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002. Disponível em:



<http://www.ifch.unicamp.br/mundosdotrabalho/arquivos/uassyr.pdf>. Acesso mais recente em 04/12/2006.