

LUIZA FACCIO

LIBERTÁRIOS

NO

TEATRO

Dissertação de Mestrado apresentada a D.T.L. do I.E.L da Unicamp
sob orientação do Professor Dr. Antonio Amoní Prado.

1991

defendida por LUIZA FACCIO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

19 / 12 / 91

PROF. DR. ANTONIO AMONÍ PRADO

ORIENTADOR.

F119L

15375/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração amiga e desinteressada de algumas pessoas, a quem deixo registrada aqui a minha melhor gratidão.

No IEL, o Prof. Dr. Jesus Antonio Durigan, pelo apoio que nos possibilitou coligir e reproduzir os textos depositados no IDART.

No IDART, à pesquisadora Maria Thereza Vargas, não apenas pela gentileza com que nos recebeu e encaminhou junto ao Acervo daquele órgão, mas especialmente pelo auxílio decisivo para o acesso ao material pesquisado.

Ao colega Jorge Aguadê Smith, hoje no Paraguai, mas ontem bem próximo desta colega e deste trabalho, pela paciente e generosa tradução que me permitiu chegar aos meandros da estética anarquista na obra de André Reszler.

Ao Guilherme Franck, pela colaboração amiga e sempre presente, além de indispensável, na preparação gráfica dos originais.

O agradecimento especial ao Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado, pela dedicação e carinho no trabalho de orientação, pelas contribuições valiosas e por sua presença, sempre tão leal e amiga.

Ainda, o agradecimento à banca, que, com seriedade e respeito, leu e muito contribuiu com este trabalho.

Um breve histórico do trabalho

Meu interesse pelo estudo do Anarquismo remonta aos idos de 1981, quando ainda freqüentava o curso de Letras do I.E.L., na UNICAMP.

Nessa época fui aluna do Professor Antonio Arnoni Prado numa disciplina intitulada Teoria do Poema. Por essa via nos fizemos amigos e desse contato surgiu a oportunidade de tomar conhecimento sobre a área de interesse e pesquisa do professor: o movimento político cultural de cunho libertário que existiu no Brasil do final do século XIX e início do XX. A novidade era grande para uma aluna afeita até então somente às informações dos registros oficializados numa historiografia usada como referência de base tanto nos cursos de nível secundário como também na universidade e obviamente da qual não consta o referido movimento.

O professor Antonio Arnoni me informou sobre sua intenção naquele momento de criar um grupo no instituto com a finalidade de explorar melhor o tema. Assim como eu, mais duas alunas da graduação nos interessamos por conhecer o projeto. Ele então nos passou o material, que foi lido e resultou num pedido de bolsa à CNPq.

Com a concessão da bolsa de estudo (aperfeiçoamento, no meu caso, porque eu já era graduada em Linguística), iniciei uma pesquisa sobre um escritor anarquista de grande representatividade no movimento: Fábio Luz, um médico higienista que dedicou quase toda sua vida à causa libertária. Nesse projeto fui bolsista durante dois anos. Foi nesse tempo também que, por ocasião de um artigo publicado no O Correio Popular de Campinas (3/4/83), tomei conhecimento da influência libertária na minha família. Meu avô paterno, tendo lido o artigo no jornal, contou-me que fora educado nos primeiros anos de sua vida escolar na Liga Operária, uma instituição educacional de cunho libertário existente na cidade no começo do século.

Essa informação revelou um elo de minha história pessoal que eu desconhecia. Mas aguçou a curiosidade de prosseguir na investigação e resgate de uma memória histórica tanto quanto pessoal.

Já bastante envolvida com o tema, decidi então ingressar no programa de pós-graduação e levar adiante o estudo sobre a produção cultural anarquista, agora voltada para o teatro.

Tendo passado no concurso, fez-se necessário, para viabilizar esse trabalho, definir um corpus de análise. A escolha foi feita submetendo-se à existência conhecida do material, uma vez que nem sempre ele era documentado com a preocupação de registrar a produção, mas sim para ser usado contingencialmente num momento particular. Tomamos, como primeira referência, a coleta feita por Mariângela Alves de Lima e Maria Tereza Vargas por ambas terem realizado tarefa grandiosa, assemelhando-se ao trabalho arqueológico. É exatamente nesse levantamento que buscamos tomar o nosso corpus de análise, por crê-lo representativo de tudo que de mais importante e significativo produziu e encenou o referido movimento.

Uma vez delimitado o *objeto* de análise, o passo seguinte foi definir o procedimento para sua abordagem.

ÍNDICE

I. Objetivos e propóstas

II. O Imigrante

III. Libertários na Cultura

IV. Um debate na revista A Vida

V. No cenário da Utopia

VI. Os Libertários no palco

VII. A fisionomia dramática do herói libertário

BIBLIOGRAFIA

I- Objetivos e propostas

Surgiu então a idéia de estudar a produção teatral libertária, dado que a pesquisa sobre o movimento anarquista revelou ser esta prática, talvez, a mais importante no interior de um movimento que entende a ação cultural como o instrumento de maior poder político de um povo.

Na verdade, os textos teatrais compõem um *objeto concreto* (constituído num tempo passado, historicamente marcado) sobre o qual nos debruçaremos buscando a compreensão possível e respeitando seu *modo de existir*.

A idéia é descrever o material tomado como base e analisar em seguida algumas regras que dêem conta de funcionamento comum. Outro objetivo se possível, é tentar verificar as semelhanças e diferenças entre eles e a produção teatral do mesmo período, outra linhagem ideológica, aí incluídas as produções mais modernas.

O procedimento utilizado deverá pautar-se mais pelas diferenças culturais que nos separam dessa produção, que pelas semelhanças. Observamos, para isso, que ambas apresentam tanto o aspecto particular de uma estrutura profunda quanto um aspecto falseador de realidade retido em sua *aparência*. Esta seria consequência talvez da realidade funcional. Contudo em cada caso eles têm como origem uma natureza particular.

A intenção primeira será a de proceder a uma leitura do *objeto* visando perceber sua vida própria e assim tornar a sua compreensão acessível à nossa leitura de cidadãos de um outro tempo e de um contexto inteiramente diverso.

As previsíveis contradições que emergirão desse procedimento de pesquisa sobre um material cuja complexidade teórica muitas vezes não se resolve na execução artística, não deverão ser tomadas como sinais de descuido de análise, nem tão pouco de inconsistência ideológica do grupo militante, mas sim como reveladoras de uma problemática interna ao projeto de emancipação empreendido pelos anarquistas, que se utilizavam da cultura como veículo, por considerá-la a *maior arma*..

A proposta, em função de todas essas considerações, prende-se à tentativa de determinar os indícios formais da inserção dessa produção teatral na cultura de seu tempo, ou seja, historicizar essa produção. Ao mesmo tempo, ao buscar tais particularidades, será necessário às vezes definir, outras vezes adaptar, transformar e até mesmo abandonar as noções críticas modernas, para dessa forma não ferir a autenticidade da produção em estudo.

Acreditamos que, com essa delimitação do objeto e da perspectiva de análise, prioritariamente preocupada com o respeito devido ao objeto e à fidelidade ao seu *modo de existir* no momento e nas contingências que o envolvem, possamos estar contribuindo de alguma forma para com o resgate da nossa memória cultural, no caso específico, a contribuição operária.

Para iniciarmos uma reflexão sobre o teatro libertário nos moldes de análise que definimos na introdução a este trabalho, convém determinar, como já foi dito, os indícios formais da maneira em que se insere essa produção na cultura do seu tempo. Ou seja, buscar detectar a via mais acertada de abordagem no sentido de não garantir uma interpretação adequada a seus objetivos tanto de época quanto de intensões.

Que critérios foram adotados para a avaliação da produção cultural dessa época? Não somente desta, mas de todas as épocas? Por que algumas produções se imortalizam através da historiografia oficial enquanto outras desaparecem? Será que de fato estariam sendo relevados somente os critérios *artísticos* nesse procedimento de análise crítica?

Para responder a estas questões, impõe-se o desenvolvimento de uma historiografia paralela que tente resgatar qualquer que tenha sido a produção artística, de qualquer época, para se poder reconstituir as contingências e as razões reais de sua existência.

Estética e conteúdo, valores da crítica, revesam-se continuamente nas análises, tomados como ingredientes que se opõem, provando sua insuficiência na abordagem de uma obra. Decorrente desse equívoco temos, nos momentos em que o privilégio da estética se assenta, a desconsideração por completo de qualquer outra produção cultural que não faça uso desse recurso. Considerando-se que a obra, assim como qualquer outro

tipo de manifestação humana, é reflexo de um momento particular em que inúmeras variantes combinadas produziram proporcionalmente as possibilidades de compreensão deste momento, é certo que ela tenda a carregar esta tensão internamente, embora isso possa chegar a sua estrutura superficial com maior ou menor qualidade. A avaliação tem maior garantia de amplitude e complexidade de análise quanto maior for a distância dela em relação ao objeto no tempo. Mesmo assim, como a apreensão da realidade se dá de inúmeras maneiras, as saídas possíveis serão igualmente inúmeras, dependendo apenas da perspectiva que se assuma.

A razão para se considerar a arte anarquista é simplesmente o fato dela existir, de ter sido concretizada num meio cultural necessitado de uma manifestação com identidade própria. Se ela estabeleceu relações com outros tipos de literatura, dessa ou de outra época, de resistência ou não, isso faz parte da investigação histórica que todo trabalho de análise deve conter.

Verificamos que a posição daqueles que servem à elaboração de um registro oficial está sempre comprometida com a decisão de desconsiderar qualquer movimento de rebeldia ou, em último caso, de incorporá-lo, que não deixa de ser uma forma de neutralizar. É certo que esta incorporação ou marginalização não é aleatória. Ela é possível, quando existe pelo menos uma via de acesso. A brecha, voluntária ou não, revela uma fragilidade perigosa do movimento que se quer rebelde, pois ele pode chegar a ser incorporado, como foi o caso dos libertários. A *pureza* dos princípios e daqueles que se identificando com eles, por eles trabalham é que definirá seu grau de rebeldia e de resistência no confronto com o poder. No caso dos anarquistas, como veremos, eles são exemplo do idealismo que, num momento, conseguiu ter força e voz para mexer com as estruturas, a ponto de se fazerem sentir pelo poder, que se vê obrigado a combatê-los.

Para investigar o panorama cultural deste período, no qual se insere o movimento anarquista no Brasil, verificamos a impossibilidade de traçá-lo, independentemente da ação política. Eles se mostraram indissociáveis, e o que se deve notar é, ao contrário, a intermitência de seus pesos, assim como a intersecção de seus caminhos. Como do cultural se vai ao político e vice-versa. Pela convenção que se criou de relacionar o referido movimento ao modernismo brasileiro, vale pelo menos a seguinte relação que

Antonio Arnoni Prado¹ faz ao desvendar os caminhos de uma certa *falsa vanguarda* que se infiltra nesse movimento cultural de 22 para desfigurar-lhe os propósitos originais. Diz o autor que Antonio Cândido os chamou de *radicais de ocasião*², porque eles, *além de (desfigurarem) algumas das propostas mais caras ao modernismo, (esmagaram) grande parte da resistência mais lúcida com que a literatura se engajava nas questões sociais desse tempo, caso específico da militância anarquista. A tal ponto, que os sinais controversos de sua presença na cena cultural brasileira já estão, por exemplo, nas anotações pessoais de um Lima Barreto, que hesitava em ser escritor por temer a convivência com os inimigos que dizem que o que nós fazemos não presta, porque andamos com uma roupa sovada e o colarinho sujo*³.

Constatamos, através dessas informações, que os falsos modernistas, chamados de radicais intransigentes, descreverão uma trajetória que acabará por legitimar *as aspirações da direita, quando, em 1930, irrompe a crise das oligarquias com a Revolução de Outubro*⁴. O seu modo de consciência, insiste o autor, *é o do autoritarismo ambíguo, mas sempre radical, que se manifesta na República como o 'mito do cidadão armado, liberal e idealista', responsável por um novo tipo de inconformismo, que, apesar de ostensivo, jamais se volta contra a ordem e a disciplina*⁵. No caso dos anarquistas, na medida em se colocaram conscientemente como instrumento político da emancipação, eles acabaram por mergulhar fundo no terreno da arte, no mesmo momento em que há o desmantelamento da resistência libertária. É exatamente aí que tem início a trajetória dos dissidentes que se farão modernistas, como demonstra A. A. Prado⁶.

A relação entre os dois movimentos é procedente uma vez que o aparecimento e crescimento de um está diretamente ligado à saída de cena do outro. Assim, *pensar na marginalização da literatura anarquista obriga a pensar na destruição da resistência operária pelas forças em grande parte orientadas pelas elites que assumiram a remodelação do País*⁷. Os dissidentes aparecem nesse caso como produto ideológico desse processo de 'reconstrução nacional', daí a pertinência da aproximação entre os referidos movimentos⁸.

A formação da resistência operária, histórica e politicamente, já foi intensamente estudada por vários autores em diferentes épocas. Contudo, para delimitar o tema no interior deste trabalho, tomaremos algumas dessas produções, por considerá-las básicas

à formulação de um 'quadro' de época, do qual participou o movimento anarquista, e do qual resultou a contribuição cultural em que estamos interessados.

Os autores seriam Francisco Foot Hardman, com *Nem Pátria Nem Patrão*⁹, Boris Fausto, com *Trabalho Urbano e Conflito Social*¹⁰, Michael M. Hall, com *The Origins of Mass Immigration*¹¹ e Zuleika M.F.Alvin, com *Brava Gente! Os italianos em São Paulo*¹².

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) A. A. Prado. Itinerário de uma Falsa Vanguarda, São Paulo, Perspectiva, 1984.
- (2) Idem. Ibidem, p.7.
- (3) Idem. Ibidem.
- (4) Idem. Ibidem, p.7.
- (5) Idem. Ibidem, p.11.
- (6) Idem. Ibidem, pp.8-10.
- (7) Antonio Arnoni Prado. "A Literatura Marginal dos Anos 20"- Suplemento Literário Minas Gerais - Belo Horizonte - ano XVIII (873: 6-7), 25-jun.-1983.
- (8) Para maiores esclarecimentos sobre o assunto, consultar Antonio Arnoni Prado, op. cit.
- (9) Francisco Foot Hardman. Nem Pátria Nem Patrão, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- (10) Boris Fausto. Trabalho Urbano e Conflito Social (1890-1920) - São Paulo - Rio de Janeiro, DIFEL, 1976.
- (11) Michael McDonald. The Origins of Mass Immigration in Brazil, 1871-1914, xerox do texto original, IFCH, 1969.
- (12) Zuleika M. F. Alvin. Brava Gente! Os Italianos em São Paulo, São Paulo, Brasiliense, 1986.

II- O imigrante

As circunstâncias históricas nos remetem ao Brasil do final do século XIX, quando o latifúndio era uma realidade e o mercado de trabalho marcado pela escassez da mão-de-obra negra, outrora tão fácil e tão farta. As determinantes desse quadro eram a extinção do tráfico, o alto custo dos escravos ainda disponíveis no centro e no norte do país. A introdução de algumas máquinas no campo para o beneficiamento do café é outra interferência que possibilita a liberação de parte da mão-de-obra, a partir daí, concentrada nas atividades mercantis.

A grande parte dos trabalhadores que ainda permaneciam nas fazendas se dedicavam à cultura de gêneros alimentícios para as necessidades de consumo interno e outras atividades, sendo que o excedente produzido pelas fazendas cafeeiras tinham como fim a exportação.

O Brasil, tendo visto iniciado seu avanço no processo de exportação, carecia de uma mão-de-obra (antes ocupada pelos escravos, agora insuficiente e problemática, devido aos nobres princípios da República), embora assalariada, produtiva, mais especializada e barata. Vale dizer que essa transição foi surpreendentemente fácil e enormemente proveitosa.¹ A intersecção dos interesses dos países europeus, em especial a Itália, em favorecer a emigração como forma de amenisar sua crise particular e, do Brasil, país importador de mão-de-obra mais especializada, resultou, por um lado, numa política imigratória que preenchia os requisitos necessários aos patrões brasileiros, porque na sua grande maioria, os imigrantes eram jovens e homens, portanto, força imediatamente produtivas. Além disso, já vinham de uma experiência como assalariados em regiões urbanas. Por outro lado, propiciou condições *para que se constituísse um núcleo de trabalhadores no setor de serviços.*²

A crise do sistema escravista aumentava intensificando *as relações mercantis como pré-requisito ao desenvolvimento capitalista* que se consumou com a entrada de grandes *levas de imigrantes*³.

Contudo já era anterior à chegada dos imigrantes um início de deslocamento para as cidades com a ampliação do núcleo de serviços e com a intensificação das atividades mercantis. Estas, além de acelerarem um crescimento demográfico, determinavam por consequência uma maior complexidade das estruturas internas das cidades. E, na mesma proporção de seu crescimento, estava o aumento das camadas urbanas intermediárias acentuando as distâncias sócio-econômicas entre estas.

Este fato evidenciava uma realidade diversa da existente nas grandes propriedades agrárias, onde havia uma vivência solidária entre elementos de nível sócio-econômico diferente. As cidades, na medida em que segregavam os vários grupos sociais que abrigavam, favoreciam a convivência e criavam a solidariedade entre os elementos sócio-econômicos semelhantes, fechando cada camada dentro de si própria, diluindo gradativamente os laços que a prendiam às outras. Por conseguinte, houve uma substituição da solidariedade vertical que predominava pelo incremento da solidariedade horizontal. Isso fez com que cada camada se solidarizasse somente em seu interior. Por fim, teve início um processo de desmantelamento do poder coronelístico, pela necessidade de criação de novas instituições nos complexos urbanos que se desenvolviam rapidamente e que segregando, unia os iguais, facilitando a sua solidariedade.

Inerente ao crescimento das cidades, está a diversificação das atividades, a maior divisão do trabalho que passa a exigir uma maior especialização de funções. Não obstante estas transformações serem ainda acanhadas, elas condicionaram a criação de novas instituições que significaram o desdobramento da autoridade e o conseqüente enfraquecimento do poder, dos já citados coronéis, anteriormente, donos absolutos. Em suma, houve um momento em que começou ser possível falar na existência de uma realidade urbana diversa da realidade rural, no país.

Tais mudanças, processadas na segunda metade do século XIX e posteriormente, durante a República, foram resultantes do contexto brasileiro do triunfo do café⁴, que redundou num sistema de exportação e que influiu decisivamente na forma e no rumo da industrialização brasileira.

Por esse tempo, também já tivera início o aparecimento da pequena empresa industrial, *dispersa em vários pontos do país*⁵, e que se manteve ao lado do polo cafeeiro, graças

à proteção representada pela dificuldade de comunicações, às proximidades das fontes de matéria prima, à existência de um pequeno mercado consumidor de bens como alimento, bebidas e tecido de qualidade inferior ⁶.

A descentralização desfavorecia uma organização maior, até o momento em que teve início o deslocamento da indústria de tecidos de algodão para o centro-sul, seguindo a linha de riqueza do país, demonstrando gradativamente a importância que ele vem assumindo, desde o café. Afinal, é na capital do país que se estabeleciam os grandes bancos, onde havia um centro maior de consumo, gerador de um processo de crescente divisão do trabalho, e, certamente, onde as modificações tiveram um ritmo mais acelerado.

Por isto, é para São Paulo que se dirigiam os migrantes do nordeste (pessoas livres) e os imigrantes estrangeiros.

Tornar-se um centro urbano e gradativamente o *grande mercado distribuidor de produtos e de mão-de-obra* ⁷ já era para São Paulo deste tempo inevitável.

A entrada de grandes levas de estrangeiros significou então uma *ampliação do mercado de trabalho e de consumo*; significou uma *preferência em inverter a poupança no setor comercial e industrial, tendo-se em conta as dificuldades impostas ao acesso à propriedade da terra*; e ainda o *impulso dado ao crescimento da cidade de São Paulo* ⁸, que desempenhou um crucial papel no primeiro surto de industrialização.

O resultado de todo este movimento e processo é a afirmação da capital como centro integrador regional, fruto da extensão das relações capitalistas de produção, que intensificaram *a divisão do trabalho e o conseqüente crescimento do pequeno comércio, da classe média profissional ou burocrática, dos primeiros núcleos operários* ⁹.

Uma transformação se processava e exigia adaptações nem sempre percebidas ou aceitas pelos patrões. A substituição de mão-de-obra escrava pela assalariada pressupunha muitas mudanças, fundamentalmente com trabalhadores, embora também originários de um país agrário, vindos de uma experiência num país onde já existia um mercado de *homens livres* ¹⁰. Eles já eram possuidores, em conseqüência disso, de habilidades

manuais (inexistentes no Brasil nesta época), e eram freqüentemente mais alfabetizados que a classe brasileira de trabalhadores.

Embora num primeiro momento não tenham correspondido à expectativa de lucro da oligarquia do café em relação à obtida com a mão-de-obra escrava, a que os proprietários de terras estavam acostumados, eles eram uma arma contra este regime de trabalho, que sabiam estar com os dias contados¹¹. Sua presença foi usada portanto como um elemento desarmonizador porque os libertos e a classe nativa trabalhadora estavam despreparados para competir e não recebiam apoio ou investimentos da elite. Viram-se, desta forma, marginalizados pelo fluxo imigrante. Não fica difícil imaginar as dificuldades enfrentadas, seja pelos libertos, nativos desqualificados ou pelos imigrantes, para se adaptarem à realidade do novo país, tanto em relação à sua forma de ver o trabalho, quanto ao acirramento das condições de competição criadas com a importação de sua mão-de-obra mais especializada.

Da mesma forma que a expansão da economia cafeeira foi responsável pela primeira etapa de formação da classe operária brasileira, ocorrida a partir dos últimos anos do século XIX¹², também foi ela (e principalmente a do oeste paulista) que proporcionou a possibilidade de exportação. Essa transformação interferiu no sistema de transportes e nos serviços portuários, devido aos excedentes para fins mercantis, resultando na construção do porto de Santos, que veio a ser o *grande porto do comércio externo da província*, auxiliado pela construção da estrada de ferro Santos-Jundiaí, em 1867, reponsável pela ruína dos pequenos portos¹³.

Há vários movimentos então que contribuíram na formação das cidades. A substituição da mão-de-obra escrava pela assalariada, o processo de modernização do campo que, na introdução de máquinas, libera mão-de-obra para o setor mercantil na cidade. Paralelo a isto, na cidade já há um início de industrialização, com unidades espalhadas, mas com potencialidade para absorver mão-de-obra, que, neste momento em particular, é importada. O alto fluxo da imigração satura o mercado de mão-de-obra, gerando um exército de reserva, responsável pela queda dos salários. Também esse procedimento é de responsabilidade dos líderes produtores do oeste paulista (um exemplo é Antonio Prado, da ala progressista do Partido Conservador), que viam no saturamento do mercado de mão-de-obra uma forma de criar a competição e garantir a queda no valor desse trabalho¹⁴.

Este quadro propiciou as insatisfações populares. Por mais tentativas que tenham sido feitas, no sentido de controlar a depressão do setor cafeeiro, ela foi inevitável.

Além disso, as dificuldades de acesso à propriedade da terra, os maus tratos recebidos, as péssimas condições de higiene, cultura, lazer ¹⁵ o uso da força de trabalho abaixo de sua potencialidade, tudo isto somado, propiciou mais um deslocamento de *parte significativa* da população do campo, rumo à cidade ¹⁶, ao país de origem ou a outros países, como Argentina, E.U.A. ¹⁷ Boris Fausto, comentando esses deslocamentos de mão-de-obra, diz que *por certo, houve muitas alternativas para a inserção no conjunto de atividades que a capital do Estado em especial estava desenvolvendo* ¹⁸.

Os fazendeiros brasileiros conseguiram favorecer a união desses trabalhadores, interessados em se defenderem. Dessa união primeiramente étnica e num segundo momento de classe é que surgiram as organizações políticas de resistência e luta pelos direitos de todos os trabalhadores.

A história do imigrante italiano não é diferente da do espanhol, português, etc. Todos são fruto do crescimento mundial do capitalismo. *As condições particulares em que a Itália se insere nesse mecanismo a transformaram em uma das maiores fornecedoras de mão-de-obra barata do século XIX* ¹⁹. Mas foi também o grupo étnico que maior participação teve no processo de resistência e de elaboração de um maior respeito à pessoa do trabalhador e na luta pelo trabalho para todos.

Estas pessoas, quando chegaram, já traziam na bagagem uma amarga experiência em seus países de origem. Sabiam que ninguém faria nada para ajudá-los, que tudo dependeria deles mesmos, de seu empenho.

A única certeza desta fase para o imigrante era a certeza de que, para sobreviver, era preciso lutar, caso contrário, a saída era a loucura, o alcoolismo, a doença contraída na falta de higiene nos locais onde viviam, também da falta de médicos, a submissão à violência dos patrões, o pagamento de multas etc²⁰. Desta forma entende-se por que num momento a luta se caracterizou na emigração, e num outro, na organização e luta, no país a que se destinaram, baseados nas experiências anteriores.

Faz parte desta luta a identidade de interesses com os trabalhadores nativos de conseguirem se tornar pequenos proprietários, o que dependia de muitos sacrifícios, não encerrados com a aquisição das terras (porque levavam até dez anos de trabalho²¹ para conseguirem algum dinheiro). Contudo, era uma maneira de ficarem livres da opressão das fazendas.

A conquista da autonomia através da pequena propriedade ou dos pequenos núcleos urbanos foi o início necessário para possibilitar a organização de atividades marcadamente políticas, já que, no caso dos imigrantes, as associações, primeiramente, de mútuo socorro não resultaram em conscientização dos problemas políticos da imigração, senão do assistencial. Essa forma de ação era oriunda ainda do espírito cooperativista de inspiração Mazziniana²².

Surgem as primeiras escolas, as sociedades esportivas e políticas, *estas ligadas aos ideais trazidos da Península, e que também aqui separavam os italianos em monarquistas, republicanos, garibaldinos, socialistas, anarquistas, positivistas, católicos(...)* ²³.

O Brasil se mostrou um campo de germinação fácil do movimento libertário em função do acirramento das contradições que os imigrantes já traziam como experiência de seus países de origem. Uma vez mais não estavam sendo tratados como cidadãos, mas como *força produtiva pura* ²⁴. O espaço de luta que restava a este setor mais sacrificado não era o político, dominado pelas classes ricas. Neste âmbito não havia possibilidade de confrontação, pois não tinham os trabalhadores representantes no governo para defender-lhes os interesses; lá somente havia os apadrinhados, cuja função é manter a defesa dos interesses de classe, a exploração em proveito próprio, da máquina estatal ²⁵.

Então, para a realidade do trabalhador imigrante foragido da miséria, ser pequeno proprietário numa terra de tradição de mão-de-obra escrava se configurava numa forma de ir contra a opressão, uma vez que poderiam ler o que bem entendessem, *falar com quem quisessem, de reunir-se e de se locomover livremente, sem precisar da anuência do patrão* ²⁶. Contudo parecem não ter esquecido que numa *sociedade capitalista, toda e qualquer reivindicação dos trabalhadores pela propriedade dos meios de produção é potencialmente subversiva* ²⁷, assim como a possibilidade de organização, a exemplo do que fizeram os pequenos sitiantes italianos, exigindo *melhorias assistenciais e políticas* ²⁸.

Frente a todos os problemas por que passaram, os imigrantes demonstraram força e perseverança no sentido de conquistarem melhores dias. O anseio não se centrava na volta ou não a seu país de origem, senão na obtenção de direitos enquanto trabalhadores que eram, independente de seu país de origem. Fiéis ainda à estrutura familiar de trabalho que, através da multiplicidade de tarefas numa produção diversificada, garantia a auto-suficiência das pequenas propriedades, os imigrantes resistiam às novidades do *progresso* que se impunha através de uma nova filosofia econômica.

Como aceitar que a terra, necessária à sobrevivência de todos, passasse a ser de um só dono, cujo fim era a exploração do trabalho de muitos com finalidades lucrativas?

O confronto das relações de produção levavam ao condicionamento das relações sociais, que exigiam uma acomodação, devido à desproporção da correlação de forças; mas não tinha implícita a mera submissão. Por isso, sempre que possível, houve manifestações, cujo fim era resistir e promover o debate no sentido de recuperar a consciência dos homens para as relações naturais entre eles e destes com o trabalho, a arte etc.

Foi portanto a crescente importância que os setores de serviço adquiriram e a indefinição da conjuntura estatal que contribuíram para que *a última década do século XIX tenha sido o período de maior influência dos pequenos partidos trabalhistas e do sindicalismo moderado no Rio de Janeiro* ²⁹. Contrariamente, São Paulo foi palco de movimentos operários marcados por ideologias revolucionárias ou classistas, como o anarquismo, por exemplo. *As condições sócio-políticas tendiam a confirmar as ideologias negadoras da organização vigente na sociedade, aos olhos da marginalizada classe operária nascente, estrangeira em sua grande maioria* ³⁰.

O período que antecedeu a consolidação desse Estado Oligárquico foi marcado pela ação dos militantes anarquistas, que surgiram e se fortaleceram em consequência da relativa autonomia associativa que vigia naquele momento³¹. Somente depois de 1930 é que este quadro sofreria alterações em função da emergência de um Estado populista e autoritário, cujo papel se centrou na interferência direta nos sindicatos, tornando-os únicos por categoria.

Até esse momento, os grupos anarquistas que atuavam no Brasil eram formados principalmente por uma elite cultural que tinha acesso à discussões semelhantes às da Europa, daí terem sido influenciados a partir das organizações sindicais francesas, optando pela criação do anarco-sindicalismo, *com sua ênfase no papel do sindicato não só como órgão de luta (cuja principal tática era a greve geral) mas como núcleo básico da sociedade do futuro. Bakunin e outros haviam dado importância instrumental ao sindicato e à greve. Porém, a originalidade do anarco-sindicalismo consistia na adaptação de elementos do passado às circunstâncias do mundo industrial de fins do século XX, considerando o sindicato e não a comuna a unidade social fundamental, e ressaltando a ação operária, oposta à conspiração ou à insurreição popular* ³².

Além desta elite que compunha o movimento também havia operários imigrantes, cuja mão-de-obra se originava de categorias diferenciadas. Havia, por exemplo, trabalhadores de origem urbana, portadores de técnicas industriais; colonos, que mais tarde se transformaram em agricultores; trabalhadores braçais; os *importados pelos industriais*, que eram operários qualificados e os deportados devido a problemas políticos. Esses últimos têm papel importante no processo de politização dos trabalhadores brasileiros, assim como os operários qualificados. Isso exemplifica o fato de que *quando o anarquismo começou a ser divulgado no meio operário - trabalho este também desempenhado pelos intelectuais - encontrou uma nova situação criada pela presença de uma camada de trabalhadores já politizados*. Isto, segundo Maria Nazaré Ferreira ³³ mostra que o movimento tinha bases fortes e que proliferou graças à organização e ao respaldo dado pelos operários.

No plano social, a situação do imigrante foi sempre marcada pelo preconceito e pela exploração o que parece ter causado, a nível de sua estrutura psicológica, a construção de alguns de seus elementos ideológicos que contribuíram para a formação e conseqüente fortalecimento do movimento.

Se, num certo sentido, é verdade que os imigrantes nutriam um desejo de ascender socialmente na nova pátria, a frustração que sofreram frente à dura realidade pode ter contribuído para a crença da transformação social que conduziria ao futuro utópico. A ideologização desta condição de exploração tanto no país de origem quanto no país que

adotam como pátria, e por isso também (ou seja, não poderiam se manter sozinhos na luta sem a simpatia de todos), os levaram a defender o cosmopolitismo de todo trabalhador³⁴.

Tendo compreendido desta maneira a realidade que os cercava e optando pela ação política com os pressupostos acima citados, os anarquistas conseguiram se colocar na linha de frente do movimento operário de sua época.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Warren Dean. "A industrialização durante a República Velha" - in História Geral da Civilização Brasileira - Vol. III - O Brasil Republicano - Estrutura de Poder e Economia (1889-1930), São Paulo, DIFEL, 1982, p.252.
- (2) Boris Fausto. Op. cit., p.13.
- (3) Idem. Ibidem, p.16-17.
- (4) Para entender melhor este processo consultar M. M. Hall, op. cit., pp.81-119.
- (5) Boris Fausto. Op. cit., p.14.
- (6) Idem. Ibidem, p.44.
- (7) Idem. Ibidem, p.17.
- (8) Idem. Ibidem.
- (9) Idem. Ibidem, p.18.
- (10) Zuleika Alvin. Op. cit., p.76.
- (11) M. M. Hall. Op. cit., pp.23-27.
- (12) Boris Fausto. Op. cit., p.3.
- (13) Idem. Ibidem, p.13. Também M. M. Hall esclarece essa questão demonstrando a grande parte de responsabilidade dos produtores de café do oeste paulista, op. cit., p.81.
- (14) M. M. Hall. Op. cit., pp.116-117.
- (15) Idem. Ibidem, pp.137-140.
- (16) "Os fazendeiros tinham criado uma nova classe em São Paulo, um proletariado agrário." M. M. Hall. Op. cit., p.179.
- (17) Idem. Ibidem, p.161.
- (18) Idem. Ibidem, p.24.
- (19) Zuleika Alvin. Op. cit., p.23.
- (20) M. M. Hall. Op. cit., pp.116-140.
- (21) Idem. Ibidem, p.180.

(22) Miroel Silveira. A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro - 1895-1964, São Paulo, Quiron, Brasília, INL, 1976, p.20.

(23) Idem. Ibidem.

(24) Boris Fausto. Op. cit., p. 69.

(25) "Mais uma vez, o Estado Oligárquico parecia confirmar em larga medida a teoria anarquista, ao negar o reconhecimento dos mínimos direitos operários, ao optar pela repressão nos momentos de confronto aberto de classes." Idem. Ibidem, p.68.

(26) Zuleika Alvin. Op. cit., p.168.

(27) Idem. Ibidem, p.152.

(28) Idem. Ibidem, p.169.

(29) Boris Fausto. Op. cit., pp.58-59.

(30) Idem. Ibidem, p.60.

(31) F. F. Hardman. Op. cit., pp.31-34.

(32) George Woodcock. Anarquistas - Os Grandes Escritos - Porto Alegre, L.P.M., 1981, pp. 249-250.

(33) Maria Nazaré F. A Imprensa Operária no Brasil, Petrópolis, Vozes, 1978 (cap. II e III), p.48.

(34) Boris Fausto. Op. cit., p.70.

III- Libertários na cultura

O anarquismo ganha fôlego nesse momento com um discurso particular contra o autoritarismo, que embora mal identificado é mobilizador de combates já há muito tempo. Nele, o autoritarismo é apontado como responsável pela distância que se criou entre os homens. Essa identificação - acreditava-se - era necessária para conduzir à recuperação dos valores perdidos nesse processo. Daí a luta pela *organização social*, princípio da descentralização e a ação social, que pode ser resumida pela expressão *capacidade individual*¹.

A militância, nesse contexto, é um fato. E como tal, se seu fim é considerado edificante, os meios para atingi-lo deverão obrigatoriamente submeter-se às determinações desse objetivo. Nesse caso, a militância é vista de forma ampliada e que se pretende presente num campo de ação tão vasto quanto o da dominação. No nosso caso interessa em particular a militância na área da literatura e da cultura, em particular do teatro e de sua vinculação com a imprensa, da qual dependiam de forma quase que vital. Nessa leitura, maior que a tarefa de escrever era a tarefa de resistir às forças que tentavam de todas as formas calar essa militância rebelde, com o fim de conter os que através dela se rebelariam, uma vez que vinha do jornal a temática trabalhada no teatro que faziam. A isso, de alguma forma, se liga o caráter essencial da propaganda do teatro libertário, que seria tanto uma forma de divulgação dos ideais do movimento, quanto de sobrevivência no interior de uma sociedade em que a relação de poder era tão desproporcional.

Por terem um objetivo tão definido, atrelado à uma consciência política e a um dimensionamento das forças envolvidas nesse confronto inevitável, o grupo militante optava por um rigor moral porque entendia que só assim poderia alcançar o aperfeiçoamento e a regeneração da massa proletária.

Num nítido reflexo das diversas tendências no interior do movimento anarquista, a visão dos mais rigorosos entrava com uma série de itens considerados perniciosos à boa

formação da nova *família operária*. Nesse sentido eram consideradas tanto as formas em que o poder se divide - civil, militar, religioso - (com o intuito de denunciar o esquema utilizado para manter a supremacia dessa classe sobre o povo submetido à ignorância), quanto a condenação da bebida², do fumo, do café até. Todos esses hábitos eram alvos de uma crítica que os entendia como responsáveis por um empalidecimento da consciência ou desperdício comprometedores das lutas operárias. Sob esse mesmo ângulo crítico encarava-se o baile na sociedade burguesa como um mercado onde os pais levavam as filhas para expô-las aos potenciais consumidores. Como esse é um movimento político que surge para fazer oposição a uma determinada ordem social que julgavam injusta e contaminada por princípios amorais, a ela se opunham. Empenhavam-se em negar e tentar não reproduzir todas as atitudes que os pudessem identificar a ela. A disciplina extremada por que optavam visava portanto à dedicação exclusiva aos ideais anárquicos³.

Num outro extremo, existia a identificação com a liberdade individual⁴, está também comprometida com as metas da moral coletiva: a sociedade anárquica. Naquele caso, prevaleciam as noções adequadas à *sociedade original*, identificada com às *leis naturais*. No outro, entretanto, uma nuance de interpretação os separa. Para a corrente individualista, não estava descartada, no limite, a possibilidade do desenvolvimento do indivíduo se dar às custas de seus semelhantes. O resultado poderia ser positivo no plano individual, mas nem sempre o foi no político, quando o reflexo dessa ação é sentido. A acusação mais comum a essa corrente do movimento era de que ela poderia até produzir *excelentes artistas, mas também bandidos desumanos*⁵.

Surpreendentemente essas duas correntes do movimento convivem em seu interior sem grandes dificuldades, refletindo duas atitudes antagônicas em relação aos *companheiros*. Uns com a função nítida de *avaliadores* das atitudes da classe; os outros como interlocutores de iguais, ou seja, pessoas com o mesmo nível de consciência política⁶.

Da disparidade dessas atitudes infere-se que existiam militantes preocupados com o despreparo da massa operária não escolarizada e que por isso se sentiam tranqüilos em assumir-lhes a direção. Para tanto utilizavam-se do discurso moralizante, condenatório

dos vícios e dos desperdícios, que em geral identificavam como característicos da sociedade capitalista. Nesse caso é muito comum o tom de revolta e de um certo rancor ⁷ em relação a esses valores, de onde por vezes resultava alguma contradição. quanto a sua aplicação nas diversas situações. É um bom exemplo a condenação do casamento, como instituição, em detrimento do *amor livre* quando na verdade eram todos defensores da célula familiar como geradora e garantidora primordial e única da sociedade do futuro⁸. Nessa estrutura, a mulher, a mãe, era tida como peça principal, verdadeira responsável por esse núcleo. Dependia de sua orientação e formação moral, a base dessa sociedade. Em suma, sua existência.

A plataforma de luta dessa tendência era assumidamente audaciosa, o suficiente para sugerir um processo de transformação da sociedade que visava a revigorar os valores morais universais, acompanhando-lhes o curso até o último reflexo, no complexo social das relações econômicas, de que resultavam. Os que a defendiam sempre demonstravam ter consciência da dificuldade da empreitada que tomam para si. Investir na propaganda como formadora e informadora desse ideal parecia ser, seguramente, o único caminho a seguir e a única atitude, de fato responsável, capaz de resistir ao bombardeio externo dos que se sentiam ameaçados pela militância.

Imbuídos de sentimentos da maior integridade, impunham-se aos outros pela pureza de suas atitudes e propósitos, aumentando as fileiras de militantes. Originários das classes sociais mais diversas, com a trajetória de vida condicionada às particularidades de cada um, eles se reuniam em torno desse ideal comum: da sociedade sem governo.

Se alguns alcançaram essa certeza através da reflexão, porque a origem social lhes propiciou uma boa formação cultural (os intelectuais e profissionais liberais)⁹ ou se por outra, a brutalidade do cotidiano no trabalho e a carência material lhes violentaram esse direito (os operários)¹⁰, não importa. O que lhes importava era que partilhavam, naquele momento, de uma luta comum que, acreditavam, traria a todos, igualmente, a tranquilidade e a felicidade num futuro próximo.

O teatro anarquista foi, por tudo isso, um teatro de militância¹¹. Por reconhecer-lhe a força, de denúncia e de formação de opinião, a militância, apesar de dividida

conceitualmente quanto à perniciosidade ou não do baile, unia-se na sua realização, porque o entendiam garantidor do espetáculo, este sim, responsável pelo enobrecimento da causa.

A discussão moral do baile¹² permanece, potencialmente, disposta a suprimir a sua realização, mas nunca de fato, porque os militantes são obrigados a reconhecer o poder de chamamento que ele exerce nessa classe até então despreparada política e culturalmente para a luta. É preciso lembrar ainda que o tempo despendido pelos operários nessas atividades era o que lhes restava para o lazer, portanto nada mais fácil de entender do que o gosto desses participantes pelo baile. Ele existe então como uma concessão feita por essa ala da militância mais rigorosa visando a garantir o sucesso da empreitada anarquista ante a complexidade de formação do operariado brasileiro. *As festas têm a função simbólica de preservar a unidade étnica e ideológica, ameaçada pelas alterações concretas das condições de vida*¹³.

Apesar das ressalvas dessa militância mais rigorosa, a festa também é a responsável pelo arrebanhamento do público necessário à propaganda política, exercida pelas conferências e pelo teatro, elementos indissociáveis dos programas das festas.

Sendo assim, a festa funciona, junto à existência das sociedades de classes, como geradora da produção teatral libertária. A primeira porque lhe garante *o público* e a segunda porque lhe garante *o tema*.

Toda essa investigação poderá revelar tão somente o que é próprio da produção teatral anarquista enquanto concepção artística praticada por grupos militantes no final do século XIX início do XX. Pensar em, através dela, resgatar o que seria parte de uma suposta 'história operária' é intenção equivocada. Em *Nem Pátria Nem Patrão*, F. F. Hardman¹⁴ demonstrou, tomando Gramsci como apoio teórico, que esta tarefa é impossível, por se tratar de uma história vivida por grupos subalternos na estrutura social. Este fato justifica a fragmentação dos registros existentes, uma vez que sua preservação não é interessante ao Estado. Manter os registros é manter a memória¹⁵. Resgatá-los seria resgatar essa história. E o seu conhecimento é ameaçador ao poder, por isso sua interferência aparece já no exato momento da produção do fato.

Com isso, F. F. Hardman quer demonstrar que, apesar de ser evidente a existência de práticas culturais tipicamente operárias, propiciadas pelas variadas formas associativas populares, resultantes de um movimento de classe, cuja autonomia nesse momento era evidente, a interferência do Estado se fez sentir forte e decisiva¹⁶.

Dessa interferência resultou a transformação de uma forma de produção de cultura popular a que se convencionou chamar 'cultura de massa', forma institucional, gerada pela indústria cultural, capaz de descaracterizar o produto e gerar o esquecimento de sua forma original. Ou seja, a interferência sofrida através da ação política do mais forte também é evidência, como diz F.F. Hardman¹⁷ de que o que define de fato as 'formas culturais' é o exercício político das idéias que orientam cada manifestação. Por se tratar de um movimento dialético, a afirmação anterior vale também quando se pensa numa 'cultura burguesa pura'. Esta igualmente incorpora as contradições da sociedade de classes na qual se insere e com a qual contribui através de seu conteúdo, sua forma principal de dominação.

Interferindo ela participa como intermediadora no processo de substituição ou de incorporação das marcas burguesas na produção cultural popular. Essa *metamorfose* no entanto não elimina a contradição original mas a ressalta com maior clareza. A evidência do poder se faz presente, seja na batalha política, seja na cultural, porque ambas se originam de um poder maior: o econômico.

O que lê e o que assiste na área cultural um público para o qual se dirigia a militância política libertária, cujas qualificações foram apresentadas até aqui?

Otto Maria Carpeaux, embora se referindo a um estudo sobre um outro momento histórico, faz uma relação muito pertinente também ao nosso objeto de estudo. Ele diz, na introdução ao trabalho de Ecléa Bosi que, os integrantes desse segmento social, *lêem espécie de literatura paralela: as radionovelas, os subprodutos da televisão, as inúmeras revistas ilustradas, os suplementos dos vespertinos e uma nova literatura de cordel, industrialmente produzida e exposta nas bancas dos jornaleiros* ¹⁸.

Com essa classificação (literatura paralela) Carpeaux sabe estar provocando as suscetibilidades dos críticos literários. Ironizando, ele diz que *a leitura das massas do*

povo brasileiro é problema sério demais para ser proposto aos que vivem na atmosfera rarefeita do estruturalismo, do 'new criticism', do teatro do absurdo e do 'nouveau roman'. Esse problema só pode ser tratado com os instrumentos da pesquisa sociológica ¹⁹.

Por isso a autora, quando apresenta o trabalho definindo-lhe as etapas e esclarecendo os procedimentos, cita a fala de uma operária que define um critério de escolha de leitura que não se mostra ser pessoal, como poderia se esperado, mas que é essencialmente de classe. *As coisas que a gente lê sempre parecem com a vida da gente* ²⁰.

Nesse sentido, podemos aproximar esses dois movimentos históricos em estudo (o nosso e o de Ecléa Bosi) e deles extrair uma única verdade. Esse leitor específico, o trabalhador pouco ou nada escolarizado, preferencialmente lê aquilo que o leva a identificar-se ao que lê.

Essa evidência obtida pelos depoimentos tomados das operárias impõe obrigatoriamente reconhecer a sagacidade dos escritores anarquistas que há muito haviam percebido essa identidade. Isso justifica ainda porque eles colocavam como referência primeira o jornal. Este sim era o grande captador dos flagrantes da vida operária e da vida burguesa. No caso desse grupo político, o saldo gerado por essa diferença é que era *matéria prima* da arte que produziam: a denúncia.

Mas o movimento predominante nas sociedades de classe parece ter sido sempre o da identificação dos mecanismos geradores de uma organização popular para dar início à interferência, visando ao controle. Mas é uma lei da natureza a reação a toda ação. Por isso o domínio total só será possível em pequenos intervalos, até que a facção dominada novamente se organize para uma reação. Esse tem sido historicamente o papel do movimento operário, do qual faz parte o anarquismo.

Se no Brasil do final do século XIX e início do XX as contingências num primeiro momento favoreceram o surgimento de uma organização mais autônoma, contribuindo com uma variedade de formas associativas populares que resultou num movimento de classe atuante e gerador de cultura original, isso não prevaleceu num segundo momento.

Aí, a reação resultou num fortalecimento da burocracia sindical, sintoma do surgimento de um Estado populista e autoritário, como vimos, cuja ação no plano cultural se resumiu à 'massificação' das manifestações populares que se firmavam naquele momento. À interferência estatal seguiu portanto o movimento do desenvolvimento da indústria cultural que favoreceu *o monopólio dos meios culturais de comunicação* ²¹.

Sobre esse processo, Ecléa Bosi cita o ensaio do sociólogo francês Edgar Morin, que desvenda a movimentação de foco dos agentes do poder. Segundo ele, *depois de um século de colonização política e geográfica, as potências industriais teriam começado a colonizar 'a grande reserva que é a alma humana'. Os novos domínios seriam a inteligência, a vontade, o sentimento e a imaginação de centenas de milhares de seres humanos* que consomem o produto dessa cultura fabricada ²².

A transcrição dessa passagem objetiva clarificar os mecanismos que se escondem por trás da produção de cultura. Ela pode tanto servir à emancipação, como acreditavam e praticavam os militantes libertários, quanto à dominação, como descobriram os agentes do poder.

O resultado atual, fruto dessa dominação recente, é a descaracterização de algum gênero puro nessa esfera social: o popular. A qualidade artística 'pura', definida pelos críticos e pesquisada pelos 'artistas', permanece sendo, como disse Otto M. Carpeaux, privilégio de muito poucos.

Mas retornando ao momento particular da ação dos libertários: ela só foi possível exatamente antes que essa mentalidade massificadora se impusesse de todo. Vejamos agora a matriz do pensamento libertário no que concerne a sua definição estética e em particular à sua escolha estilística.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) George Woodcock. Op. cit., p.21.

(2) É comum, nos jornais operários aparecerem entremecendo as notícias, pensamentos de autores diversos reforçando os princípios anarquistas, como é o caso desses exemplos que vêm a seguir, condenando o álcool.

"O Álcool"

Não convirtais o álcool em esquecimento de vossas penas: Rejeitai-o; daí a vosso cérebro a orientação necessária e teréis apressado a evolução incessante que em torno de vós se opera. F. Pi y Margall.
A Voz do Trabalhador- órgão da confederação Operária Brasileira -
Ano I, nº3, R. J., 1908.

Idem, Ibidem, Nº5, p.4 - O anúncio de um folheto de 22pp. intitulado Notas de um anti-álcoolista, de Maurício de Medeiros, interno do Hospital Nacional de Alienados, numa intenção nítida de propaganda combativa ao vício e também com finalidade de angariar fundos para a propaganda antimilitarista. O anúncio é repetido em vários outros números do jornal.

Idem, Ibidem, Nº 12, p.3 - O artigo Alcoolismo e Loucura é um relato do trabalho estatístico publicado em outubro de 1907 pelo Dr. Benon sobre o serviço especial dos alcoólicos do departamento do Sena (Ville - Evrard), contendo dados esclarecedores sobre o assunto.

Esses são alguns exemplos de como funcionava a propaganda nos jornais libertários. Se a atenção maior recai sobre a condenação do álcool, não é por acaso. Ele era o mal maior que assolava os operários nesse momento e ponto fraco, usado pelos patrões para "acusá-los de irresponsáveis", querendo justificar dessa forma seu esquema de exploração. Agindo assim, eles querem fazer parecer que os operários são uns vagabundos irresponsáveis, cabendo aos patrões o ônus de cuidar deles.

(3) Os ideólogos anarquistas tinham conhecimento histórico e de experiência que o trabalho, seja ele qual for, é massificante, numa sociedade autoritária ou não. Empunhavam, portanto, a bandeira da Liberdade, em que estava pressuposta uma disciplina austera, cujas vantagens podem não ser imediatamente percebidas pela massa habituada à tutela do Estado, mas deve ser buscada como uma forma de organização para assegurar a igualdade entre os homens e a paz entre as nações. (George Woodcock, op. cit., pp.49 e 63. Existem também referências sobre esse aspecto em Mariângela A. de Lima e Maria Tereza Varga em Teatro Operário em São Paulo - IDART- 1980, p.51.)

(4) Há referências sobre a formação do grupo Os Emancipados por Fábio Luz e outros, com finalidade de "salvar o anarquismo puro no Brasil da tintura de idéias sindicalistas." J. W. F. Dulles- Anarquistas e Comunistas no Brasil, 1900-1935; Trad. de César Parreiras Horta. R. J., Nova Fronteira, 1977, p.173.

(5) George Woodcock. Op. cit., p.27.

(6) As discordâncias internas das lideranças anarquistas minavam o movimento, e colocavam-lhe questões cruciais como "a incoerência entre as pomposas declarações sindicalistas e a mesquinhez da ação dos sindicatos", que, segundo Antonio Moutinho, José Elias da Silva e Manuel Campos, em O Anarquismo perante a organização Sindical (Rio de Janeiro, 1916), resulta em confusão e mistificação do anarquismo que passa a ser compreendido de forma diferente do que realmente é. Assim, seria nocivo prosseguir na propaganda sindicalista ou na direção dos sindicatos existentes. Caberia aos operários fundar sindicatos quando sentissem necessidade de organizá-los; os anarquistas poderiam até pertencer a estas associações, em caráter individual, mas sua atividade estaria voltada essencialmente para a propaganda anárquica.

A evidente decepção com os insignificantes resultados das atividades organizatórias e com a "distância entre o discurso dirigido à emancipação final e a dificuldade da luta quotidiana" (Boris Fausto, op. cit., p.79.) acirrava tensões e reforçava a desconfiança daqueles que se almejava atingir. Além disto, a manutenção de uma visão do operário, que em nada diferia da paternalista visão patronal era outro equívoco que reapareceria também em sua produção cultural: as concepções da mentalidade infantil do operariado, ou melhor, da massa anônima, são sempre muito exíguas. O seu cérebro embrutecido, só lhe deixa conceber o que seja imediatamente palpável, concreto. Não lhe é dado abstrair, ponderar, deduzir. (Idem. Ibidem, p.80.)

Tanto na vida como na arte, não evitarão seu descenso, pois sofrem o massacre das forças conservadoras, mais poderosas econômica e politicamente, como demonstrou Francisco F. Hardman, op. cit., p.34..

Se não puderam justificar a falta de engajamento de muitos como contingência do social, apelaram a uma definição mais individualizadora: ter ou não consciência.

A atuação dos "conscientes" visava modelar um homem novo, liberto da massacrante sociedade de classes, através da educação, de um novo código moral, da arte. A transformação pretendida pelos anarquistas visava não somente à reorganização da estrutura de poder numa sociedade anarquista, mas também à recuperação da individualidade perdida no antigo sistema. Nesse aspecto, o plano anarquista também não se preocupa em impor nenhum código moral. Cuida de tua vida é a única lei moral. Interferir na vida do próximo é um crime, o único crime que existe e, como tal, deve ser evitado. (George Woodcock, op. cit., pp.249-250.)

(7) A Plebe, reagindo à acusação de A Revolução Social de que lançava 'anátemas papais', quando comentava os resultados da guerra na União Soviética, firmava sua convicção de que suas edições eram compiladas por modestos trabalhadores que mal aprenderam a ler em sua infância, sacrificavam no jornal suas raras horas de folga e, ao contrário dos redatores de A Revolução Social, não dispunham de tempo suficiente para consultar os livros ou coordenar o pensamento. Reconheciam, freqüentemente, as falhas de sua obra, mas nem por isso deixavam de dar o máximo de suas possibilidades, e se ressentiam ao ver "os sábios, os puros, os mestres, os filósofos" de A Revolução Social duvidar de sua devoção às ideias anarquistas. Dissipando ilusões, in A Plebe 6, nº217, 1ª set. 1923, citado em J. W. F. Dulles. op. cit., p.175.

(8) Serve como exemplo literário nesse caso os momentos finais do texto O Ideólogo, de Fábio Luz (R. J., Tipografia Altina - Assembléia, 96, 1903), quando a personagem central, Anselmo, fala sobre a função da mulher, idealmente, na sociedade do futuro.

... a sociedade atual é um estímulo às más índoles, é uma perversão para as boas. Trata-se de desviar a mulher da maternidade, a sua mais nobre função, e não se lhe procura desenvolver as aptidões para a procriação. Atrofiam e deformam os corpos, por elegância, para conseguirem cinturinhas de vespa, deformam o espírito formando espirituosas de salão, ou mestras a tanto por mês sem vocação precisa para o magistério, sem a consulta aos dotes indispensáveis à educação da infância. Vão despovoando os lares, e desorganizando a família, base fundamental da felicidade humana, e elemento irrecusável de aperfeiçoamento moral e de progresso. Para ser boa mestra, é preciso ser boa mãe, é preciso ver no aluno o filho, é preciso amar a criança, identificar-se com ela pelo amor dos filhos.

Nesse ponto, o personagem Anselmo é questionado o porquê não se refere igualmente ao papel do homem. E ele completa:

Porque do lar é que vem o futuro. Da educação na primeira infância é que virá a diretriz de uma vida inteira. Na Grécia antiga se desenvolvia o corpo pela ginástica, e se adoçava o espírito com a música. (...) Da educação das mães depende o futuro da humanidade. (pp. 215-221)

No texto O Semeador, de Avelino Fóscolo (ed. publicada em B. Horizonte, M.G., em 1921, sem referência à editora), temos também a fala de Júlio, o personagem central, responsável pela implantação em sua propriedade dos ideais anárquicos, a revelação do papel feminino nessa nova ordem:

É pelo amor, fonte sacrossanta do bem, que a mulher se dignifica.
(pp.11-12)

A base desse relacionamento se opõe frontalmente a da sociedade burguesa, preocupada apenas em resguardar seus interesses econômicos, por isso agindo sempre premeditadamente. A imoralidade denunciada pelo libertário assenta-se essencialmente nesse aspecto comercial da união. Daí não poderla surgir nenhuma sociedade com altos princípios morais já que se fundamenta em amoralidades.

Para exemplificar a pregação do amor livre, temos a peça Pecado de Simônia, de Neno Vasco (Ed. pelo Centro Juventude do Futuro, sem data). Ainda Avatar, de Marcelo Gama (Ed. de Secção Editorial Batalha, Lisboa; data ilegível), que mostra a história de carências e injustiças por que passa um casal operário unido pelo amor livre que, por isso mesmo, contrasta a pureza do sentimento que os une ao jogo de poder e interesses da sociedade que os cerca.

(9) São exemplo disso Fábio Luz, médico higienista, escritor anarquista, José Oiticica, poeta, teatrólogo, jornalista, filólogo, musicista e professor. Gigi Damiani, jornalista. Avelino Fóscolo, farmacêutico de profissão.

(10) Mota Assunção, condutor de bondes e depois operário tipográfico.

(11) Para os anarquistas, em teoria, seria através da liberdade do indivíduo das peias da política vigente que se tornaria possível atingir o desenvolvimento máximo da espiritualidade humana. Caminhar nessa direção, agora do ponto de vista da cultura e de sua produção nesse novo ambiente, só poderia levar à resultante de um compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal. Contudo, frente o imediatismo da militância, muitas restrições de ordem artística se impuseram à sua prática, interferindo em sua teoria, embora essa pudesse ainda existir com uma certa autonomia.

(12) Maria Ângela Alves de Lima e Maria Tereza Vargas. Op. cit., pp.42-43.

(13) Maria A. A. de Lima e M. T. Vargas. Op. cit., p.32.

(14) F. F. Hardman. Op. cit., p.85.

(15) O trabalho de resgate do Teatro Operário na Cidade de São Paulo, op. cit. é exemplar na revelação desse aspecto fragmentário das produções de cultura fora do circuito oficial nas sociedades de classe.

(16) F. F. Hardman. Op. cit., p.31.

(17) Idem. Ibidem, p.30.

(18) Ecléa Bosí. Cultura de Massa e Cultura Popular - Leitura de Operárias, Petrópolis, Vozes, 1973, p.7.

(19) Otto M. Carpeaux em Ecléa Bosí, op. cit., p.7.

(20) Idem. Ibidem, p.15.

(21) F. F. Hardman. Op. cit., p.34.

(22) Em Ecléa Bosí. Op. cit., p.41.

IV. Um debate na revista A Vida

Um breve exame retrospectivo nos dará conta de que a origem dos conceitos que fundamentam a prática anarquista no Brasil está no movimento dos Utopistas, que resulta - como se sabe - da influência das idéias do Iluminismo, da era da técnica, da máquina, da eclosão dos antagonismos sociais e de suas respectivas teorias. O problema nesse momento, como diz Boris Fausto, era responder à difícil questão: *como criar com gente dominada, uma sociedade livre* ¹.

Na tentativa de encontrar um caminho, os intelectuais libertários passaram a limpo milênios de história, almejando resgatar quais teriam sido os valores construídos nesse percurso que resultaram na atual situação de desigualdade social, contra a qual lutavam.

Para verificarmos o caminho dessa identificação, vale a pena tomarmos o artigo de Primitivo Soares na revista *A Vida* (nº1, 1914, pp.10-12) e observarmos o percurso de seu raciocínio, arquitetado para denunciar os propósitos da doutrina positivista, com cujos representantes entravam constantemente em combate². Nele, Primitivo Soares tenta demonstrar o papel fundamental do sentimentalismo religioso na nossa cultura, preocupada em fazer os homens acreditarem que *existe dentro ou fora da Natureza alguma coisa superior a ele, um ser supremo, uma inteligência universal, e determinar sua conduta sob uma forma negativa* ³.

A esses seres estariam reservados poderes de governo contra o qual o homem não poderia se opor. Quanto às condições econômicas ou sociais, estas seriam determinadas pelos deuses, os quais realizam uma distribuição equitativa segundo o mérito, dando a uns o *supérfluo da riqueza* e a outros o *supérfluo da miséria*, para que estes trabalhem ao serviço dos que nadam na abundância ⁴. Nesse esquema não há espaço para o questionamento, a revolta, mas sim à resignação, uma vez que todas as situações são determinadas pela vontade, pelo querer de seres superiores.

Nesse contexto de pré-determinações se insere o conceito de *falha* que nesse caso é a justificativa das diferenças, ou seja, a razão para o castigo divino, para a existência da

punição à quele que *pecou*. Portanto, se há miséria, se há desgraça, ela é consequência única e exclusiva das falhas humanas no uso da faculdade do *livre arbítrio* ⁵.

Soma-se ainda a essa noção de inferioridade, como causa da falha, a 'deformação' física. Também ela é tomada como evidência de uma degeneração herdada, uma marca, um estigma diferenciador de qualidades boas ou más. Sendo assim, aos tidos como 'bonitos', só poderia ser associada a idéias de Deus, já que aqueles foram criados a sua imagem.

Apoderando-se dessa lógica, Primitivo Soares demonstra que o positivismo se constrói como teoria que pretende explicar a existência do 'criminoso nato', aquele que herda geneticamente a deformação. Também ao relacionar a deformação física (marcas fisionômicas como por exemplo a 'feiura') enquanto evidência da deformação moral adquirida hereditariamente (nessa teoria, essas pessoas teriam tido origem nos animais ferozes e felinos, não no macaco ou em Adão) ele acaba nos dando a justificativa teórica necessária para a aproximação do esquema teatral anarquista com o esquema trágico aristotélico, que percebemos existir e que demonstraremos mais adiante. Justifica assim Primitivo Soares, num paralelo a essa teoria, a discriminação sofrida pelos anarquistas, quase sempre descritos *com fisionomia espantosa e aspecto furibundo* ⁶.

Discriminados, eles tentarão desmascarar os mecanismos de poder contidos nessa visão positivista, para então ressaltar a ideologia libertária.

Entre outras coisas, Primitivo Soares afirma que se a beleza é sinônimo de bondade para os positivistas, certamente será privilégio dos ricos, já que são eles que desfrutam de todos os benefícios sociais, garantidos pelo poder econômico que têm em mãos. Aos pobres só restará o estigma da desonestidade, pois as precárias condições em que vivem *e o excesso de trabalho deformam o organismo dos trabalhadores*. Montado o *palco das encenações*, armam-se também as regras para o funcionamento do espetáculo. Contra os 'delinquentes natos' é necessário precaver-se, afirma Soares, *contendo com os sistemas jurídico de coação e punição, com as instituições armadas, que mantêm a ordem social, com a força bruta, as suas transgressões* ⁷.

Os ideólogos libertários buscavam, como pode ser visto neste artigo, armar-se contra as discriminações que sofriam. Para isso lançaram mão das teorias científicas, como a anatomia e a antropologia, visando a destruir a crença que se impunha até então da *sabedoria dos deuses e dos deístas e pôr em quarentena a escola lombrosiana*⁸.

O ataque frontal aos valores criados ao longo da caminhada humana faz parte da crença anarquista que só acredita no 'homem livre' quando este conseguir despir-se de todo e qualquer constrangimento moral. Daí a destruição feita por eles tanto à essência da proposição de Darwin (*que pretende dar à guerra um caráter natural* quando, na verdade, denunciavam os anarquistas, o objetivo era *defini-la como uma necessidade à sobrevivência e reprodução dos mais fortes e a supremacia de uns sobre outros, para a possibilidade do progresso*) quanto da doutrina cristã (*Jesus crucificado voluntariamente para salvar o gênero humano*, também, segundo os mesmos ideólogos, *dá o maior exemplo de servidão voluntária, de altruísmo, ensinando o povo a sacrificar-se pelos tiranos*) almeja desmascarar a aparente naturalidade das proposições e demonstrar os mecanismos de poder contidos na sua origem⁹. Enfim, é o voltar-se contra toda e qualquer forma de poder porque por princípio ele não prevê 'a perfeita igualdade' e a 'mais estrita justiça', como afirma Soares. E a sua justificativa para o conhecimento e análise desses fenômenos é a de possibilitar 'melhor destruí-las'.

Um retrospecto crítico da trajetória humana e de suas estruturas de poder nos demonstra um detalhado conhecimento da História, bem como das teorias políticas, por parte dos anarquistas. Sendo assim, é possível prever que da mesma forma com que eles reagiam ao despotismo da política, também o faziam em relação aos modelos estéticos.

A referência aparece em Hezslar¹⁰, quando ressalta a consciência dos intelectuais que pensaram filosoficamente o movimento, de que a arte só conseguiria evoluir no momento em que se negasse a qualquer forma de pressão histórica e a sociedade não se deixasse seduzir pela autoridade do artista. Em suma toda e qualquer autoridade é vista como ruim, porque restringe a livre manifestação. Dessa perspectiva, vale o argumento de que quando se permite que uma determinada obra seja tomada como um clássico, ela já passou a ser modelo e portanto representa uma forma de autoridade, de parâmetro, de *receita bem sucedida* a ser considerada. Fica, assim - de acordo com os anarquistas - novamente, instituído o poder, elemento primeiro contra o qual eles se mobilizavam.

Num outro artigo da revista A Vida (nº5, 1915, pp. 66-70) em resposta ao Sr. Teixeira Mendes, por ocasião de uma polêmica iniciada com ele quando do envio de um exemplar da revista que solicitava uma contribuição para com a propaganda libertária segue-se um embate ideológico interessante entre o positivismo e o anarquismo. A polêmica nos interessa na medida em que, ao estruturar uma argumentação contra os princípios positivistas, a crítica a Aristóteles também vem à tona. E é essa crítica em especial que nos importa.

Teixeira Mendes segue a mesma linha de raciocínio usada por Primitivo Soares, embora não vá tão longe na procura de suas origens. Nesse artigo, o ponto mais interessante é o choque entre a 'submissão' identificada pelos anarquistas no modelo positivista e a 'revolta' exaltada pelos libertários como sinônimo único do progresso. Nesse momento, aparece, num tom de identificação com a ação anarquista, o exemplo de Galilleu, cuja descoberta é tomada como verdade inevitável. Quer-se demonstrar como esse fato contribuiu de forma definitiva e inegável com o processo de evolução da sociedade, graças a sua insubmissão aos valores que sustentaram a ordem vigente em sua época.

A submissão é por isso a responsável pelo imobilismo que faz com que os homens se contentem *com a sua situação individual e com a situação da sociedade* ¹¹. Aqui é que entra o paralelo com Aristóteles, em quem identificam o princípio básico que sustentava o equilíbrio da ordem, que legitimava *essa hierarquia piramidal cuja base é a massa proletária e cujo vértice é representado pela união da riqueza com o poder* ¹².

A crítica dos anarquistas, não se nega a reconhecer a sociedade 'dividida em ofícios e convergindo os esforços'. Contudo é absolutamente intolerante com o reconhecimento de duas 'naturezas humanas' diferentes convivendo na mesma sociedade. O ser humano é único, lembram os anarquistas: o que possibilitava algumas correntes ideológicas a sustentarem essa *diferença natural* eram -segundo eles - os princípios *equivocados* dos conceitos em jogo.

O autor do artigo acusa então os positivistas de se apoiarem no princípio Aristotélico de 'divisão de ofícios e convergência de esforços' para estabelecer uma *classificação*

*entre esses mesmos ofícios por graus de nobreza e dignidade*¹³. Desse princípio evolui um esquema de coerção social para manter o valor compatível com esta classificação. Para os anarquistas esses ofícios deveriam ser livres e não *determinados por necessidades implacáveis criadas por essa mesma sociedade*¹⁴.

Aliás, sobre a idéia de evolução e revolução que aparece nesse artigo, vale a pena transcrever o seguinte trecho:

*Entre evolução e revolução, como bem o demonstrou Elysée Reclus*¹⁵ *não há essa tão grande distância que se afigura aos positivistas. Quando uma idéia ganha um certo número de adeptos que se julgam fortes para a luta, eis que se lançam na revolução. É a lição da história. E que é, na maioria das vezes a evolução, senão uma série de freqüentes revoluções? E que são as revoluções senão conseqüências fatais da evolução*¹⁶.

Por tudo isso, seja no tocante à crítica política ou à arte, e ainda pelo reconhecimento tácito do papel da revolta no processo de evolução, os militantes libertários foram definindo uma estratégia de ação política, que se fundamenta, primordialmente, em três elementos: parte de uma crítica à sociedade como ela é; busca definir uma 'alternativa de solução' para essa sociedade considerando-a como ela é; põe em prática o plano de transformação.

Pelo fato de se verem desobrigados a seguir qualquer modelo existente como direcionador de suas ações, as contingências (sejam políticas ou culturais) tiveram papel determinante em sua definição tática. Ou seja: se não havia a determinação do uso segundo padrões pré-estabelecidos como modelo, o inverso também é verdadeiro. Nada impedia o aproveitamento desse ou daquele aspecto dessa ou daquela corrente literária que viesse contribuir com a finalidade maior do movimento de idéias indispensável para a construção da sociedade anárquica.

Essa atitude parece refletir, num certo sentido, um enorme senso de humildade ante a História Humana, por não negá-la simplesmente, mas também por recusar a submissão. A outra conseqüência dessa atitude seria a ausência de pretensão à originalidade absoluta,

valor normalmente pleiteado pelas manifestações artísticas. De fato, a pretensão da total originalidade parecia soar, a os anarquistas como coisa prepotente (uma marca de autoridade), a menos que fosse resultado de uma nova relação estabelecida entre os homens e a arte enquanto instâncias livres de qualquer pressão externa.

Por outro lado, se o que esses militantes buscavam era o retorno a um estado original de harmonia da natureza, negá-la não lhes parecia compatível com o princípio de origem, mesmo porque, na natureza, nada deveria ser negado inteiramente: as partes da estrutura é que deveriam ser arranjadas numa nova ordem. Como se vê, nenhuma incoerência parece existir aqui, pois o modelo continua a ser recusado, já que é visto como um sistema fechado e submetido a uma *autoridade* imposta arbitrariamente¹⁷.

É verdade que o reaproveitamento dos componentes pode ser visto como 'pouco original', num primeiro momento, mas para o escritor ou o teatrólogo anarquista, a verdadeira originalidade está no arranjo que se dá a eles, gerando assim uma temática nova paralela ao projeto da mudança política. A rigor, essa originalidade só seria verdadeiramente encontrada quando a sociedade já estivesse transformada em bases ácrates e igualitárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) Bóris Fausto. Op.cit., p.81.

(2) Primitivo Soares. Pseudônimo de Florentino de Carvalho (1871-1947), natural de Oviedo, na Espanha, de onde emigra ainda criança para o Brasil. Aqui, após rápida passagem como soldado, converte-se ao anarquismo, depois de conhecer as idéias expostas por P. Kropotkin em A Conquista do Pão. Libertário militante, é uma das maiores presenças no movimento operário brasileiro, divulgando o ideário e as posições anarquistas através, entre tantos, de jornais como A Plebe, A Voz do Povo e A Obra, que dirigiu em 1920. Além de sua atividade na imprensa operária (editou ainda os jornais A Rebelião e Germinai), foi grande admirador de Francisco Ferrer y Guardia, o que o levou a organizar uma Escola Moderna em São Paulo, da qual se torna diretor e professor. Preso e perseguido na greve geral de 1917, sofre nas mãos da repressão e decide refugiar-se na Argentina, de onde acaba expulso para reingressar clandestinamente no país. Entre os seus trabalhos doutrinários destaca-se Da Escravidão à Liberdade: A Derrocada Burguesa e o Advento da Igualdade Social (1927). (Fonte: Antonio A. Prado em Contos anarquistas, op. cit., pp. 127-128.)

(3) A Vida - Periódico Anarquista. Ed. Fac-similar, Org. CMS- Centro de Memória Sindical; ASMOB- Arquivo Histórico do Movimento Operário Brasileiro (Milão), São Paulo, µcone Editora, 1988, p.10.

(4) Idem. Ibidem.

(5) Sobre o cristianismo e a idéia de livre arbítrio interferindo no conceito de tragédia consultar Sabato Magaldi, op. cit., p.20.

(6) A Vida. Op. cit., p.10.

(7) Idem. Ibidem, p.11.

(8) Idem. Ibidem.

(9) Idem. Ibidem.

(10) André Heszler. L'esthétique anarchiste, France, Presses Universitaires de France, 1973, pp.6-9.

(11) A Vida. Op. cit., p.69.

(12) Idem. Ibidem.

(13) Idem. Ibidem. p.70.

(14) Idem. Ibidem.

(15) Elysée Reclus (1830-1095) - Geógrafo que deu uma volta ao mundo para escrever sua obra Nova Geografia Universal. Esteve no Rio e Lisboa divulgando o Ideário anarquista. Participou da Comuna de Paris ao lado dos humildes e foi por isso condenado à morte. Um movimento de opinião mundial fez com que ele fosse indultado, depois do que, ele foi expulso da França. Transformou-se num dos maiores propagandistas da emancipação do proletariado, durante o 4º Congresso da I Internacional, realizado em Basileia, na Suíça, no ano de 1869.

Nas palavras de Fábio Luz em Dioramas - Estudos de Literatura (Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas do Ginásio, 1926), é um grande cientista, um grande geógrafo e um anarquista. O autor da obra O Homem e a Terra, segundo Fábio Luz, *foi uma convicção e uma mentalidade de verdadeiro anarquista, coerente com suas teorias, chegando a pretender fazer vigorar os princípios libertários no pleno e infame predomínio da sociedade burguesa - capitalista.* (Op. cit., p.116.)

(16) A Vida. Op. cit., p.70.

(17) Fábio Luz, em Dioramas (op. cit., p.220), fazendo uma leitura crítica da obra de Oswaldo Orico, oferece-nos um exemplo dessa visão do modelo quando diz a certa altura, referindo-se à adesão do referido autor e ao "futurismo": *não haveria na obra*

resquíclo da personalidade do artista criador; seria sempre obra anônima da escola. É este o grande mal das `escolas', sujeitas a códlgo e modelos: todos os filiados adquirem uma feição comum, sem espontaneidade, aprendem a cantar o canto-chão em grupo e corais, todas as obras têm os mesmos defeitos e as mesmas belezas, decalcadas umas das outras, feitas nos mesmos moldes, com as mesmas arestas, saliências e reentrâncias, com os mesmos polimentos mais ou menos vivos ou atenuados.

V . No cenário da utopia

Na luta pela construção de uma consciência crítica operária, os militantes anarquistas elegeram o teatro como uma forma de chegar ao público. Além dele, como sabemos, promoviam ainda festivais, conferências e em todas essas atividades *a cultura era pensada fundamentalmente como meio de emancipação*, e como tal, deveria ser fortalecida para resistir *aos males da ordem dominante e fosse como um campo de treinamento para a comunidade do porvir*¹.

Na construção desse ideal, não foi sem sofrimento que as manifestações operárias ganharam os lugares públicos, regularizando a manifestação teatral numa modalidade que foi ganhando cada vez mais força dentro do movimento, apesar de também carregar em sua estrutura os mesmos equívocos apontados até aqui.

O teatro de cunho libertário resulta, no plano de sua definição política, de uma avaliação crítica que o dividia em *teatro revolucionário* e *teatro popular*. O primeiro visivelmente inacessível, segundo ela, à totalidade das pessoas, porque pressupõe um conhecimento anterior das doutrinas existentes, uma familiaridade com as artes, assim como ao *tom filosófico* adquirido pelo espetáculo. Os altos preços dos espetáculos, devido à categoria das casas e das companhias envolvidas neles, acabou transformando o *teatro revolucionário num luxo burguês, que, por desfastio, se (tolerava) e (consentia)*. Com exceção de alguns poucos intelectuais, *(ouviam-no) precisamente os que, no íntimo, se (riam) da ingenuidade dos autores, ou (zombavam) das suas idéias*².

O segundo caso é ainda mais grave. *Quando o teatro comete uma grande traição, é quando se chama teatro popular e aparece como diversão para as camadas menos culta*. Que elas precisam de diversão não é ponto de conflito para esse movimento. A gravidade da proposta reside na presunção dos que fazem dessa arte um instrumento de dominação sobre aqueles que se acham *indefesos contra a insidiosa propaganda de anulamento que se faz nas pecinhas oferecidas, em salões abertos, às famílias operárias*. Por considerarem, os anarquistas militantes, essa forma de arte como *degeneradora*, concluem logo que os

trabalhadores precisam de fazer por si mesmos o outro teatro, o que a cultura exige e que pode rasgar horizontes de luz na inteligência das multidões ³.

O resultado dessa avaliação é a definição de um teatro político, desenvolvido pelo grupo anarquista sobre as formas de organização que pretendiam imprimir à sociedade. Em consequência disso, a concepção artística vai sendo construída através da experiência colhida na realidade, criticamente contraposta aos propósitos do movimento. O saldo dessa definição no plano político é a criação de uma arte que contribua para com a cultura do povo, dado *quesem ela, nunca se criará uma inteligência coletiva capaz de associar às comodidades físicas os prazeres do espírito tornando a vida uma coisa e levada em que o indivíduo não seja apenas a máquina de produzir e o repositário de sensações brutais. E para servir à cultura dos trabalhadores, cumprindo sua missão educativa, o teatro tem obrigações que não pode falsear. Quando falta a essas obrigações, o teatro é um agente de traição social* ⁴.

Adequando-se às definições do plano teórico, o teatro, no plano prático, será um teatro de militância preocupada em reeducar o povo e prepará-lo para viver na nova sociedade que se pretende construir.

Ao optarem por essa forma de ação, os anarquistas acreditavam estar contribuindo para a criação de um novo modelo de civilização na qual a ordem social incorporaria indistintamente todas as pessoas preparadas para viverem o sentido coletivo da existência ⁵.

Ou seja: por seus propósitos militantes, o teatro anarquista revisa a tradição dessa arte para dela extrair colaboração na conquista de seu Ideal. Sabe-se que a tradição do teatro se fez sob a tríade ator-texto-público. No entanto, apesar de a equivalência entre esses elementos ao longo do tempo se ter alterado em função dos processos de compreensão pelos quais passou, nunca se duvidou do inegável valor de contacto exercido pelo teatro junto ao público.

Por outro lado, certo que, para que o teatro cumpra seu papel artístico, a qualidade de cada um de seus elementos integrantes tenha que equivaler em força e intensidade. Isto

se deve ao fato do teatro ser uma síntese de elementos artísticos (texto-cenário- interpretação-figurino) e não de artes, o que faz dele uma arte (o espetáculo) efêmera, que se realiza no exato momento de sua duração.

Considerando todas essas questões, por definição, o dramaturgo autêntico deve, quando escreve, supor sempre a encenação, ou seja, a execução do seu texto, do qual participam o ator e o público.

Outra particularidade do teatro recai na exigência do espaço. Como sabemos, também este elemento sofreu alterações em sua concepção original. Vinculado ao processo histórico/político da sociedade foi sempre por ele determinado. Nos últimos séculos, por exemplo, *a separação de classes inspirou os projetos que repartem os espectadores em poltronas, frisas, camarotes, balcões e galerias* ⁶. O afastamento criado por essa arquitetura entre o ator e o público fez com que de um lado o espetáculo perdesse o caráter de celebração coletiva e de outro transformasse a presença do público num espetáculo a parte (a arquiteutura italiana, por exemplo, com amplos e luxuosos saguões para passeio interno do público visitante nos intervalos).

O princípio fundamental da obra arquitetônica para o teatro começa a sofrer alterações com o projeto encomendado a Walter Gropius (1883-1969) por Piscator, então contaminado pelas aspirações igualitárias presentes na sociedade de seu tempo. Embora não realizado, foi a partir desse projeto que se abriu um espaço à pesquisa contemporânea sobre a nova arquitetura do teatro, resultando daí fim da separação entre lugares privilegiados e galeria. O projeto da arena representou, nesse sentido, a tentativa de romper radicalmente com a separação entre ator e público⁷.

É portanto longo e ressonante o percurso feito por essa arte. Longo porque sua origem data dos primórdios da humanidade, e ressonante porque se manteve fiel às transformações sofridas pela sociedade em cada época, incorporando-lhe as contradições e mesmo confundindo-se com elas em mais de uma oportunidade.

A conclusão é de que o teatro, assim como a política, sempre estiveram lado a lado. Um se valendo do outro para poder dar continuidade a uma História de conflitos.

A comunicação pretendida pelos anarquistas não se faz em abstrato. Dentro do esquema escritor-obra-leitor, ou autor-texto-ator-público, no caso do teatro, nesse campo de análise os elementos se relacionam de maneira a compor a estrutura de um sistema em que cada elemento carrega em si mesmo um valor primordial. Contudo sabemos que é do equilíbrio de sua inter-relação que depende a essencialidade do sistema. O produto final será tanto melhor quanto forem equilibrados os pesos das partes que o compõem. No caso específico do teatro há ainda a existência do ator realizando o texto concebido pelo autor, que como se sabe visa finalmente a atingir o público que afinal define a especificidade dessa modalidade artística.

Qualquer avaliação sobre essa forma de arte deverá considerar num primeiro momento a qualidade de cada elemento integrante para, num segundo momento, relacioná-los e poder concluir sobre suas falhas ou acertos. Nesse processo estarão também sendo relevados o espaço onde aconteceu a encenação, o cenário e o figurino que a ilustrou, sem esquecer o uso da palavra no texto, da mímica ou da música, bem como o tipo de ator que tornou possível a realização do espetáculo⁸.

A utilização libertária do teatro e de sua contribuição, embora respeitando todos os seus princípios básicos, acaba na verdade por imprimir-lhe um recorte inédito, porque o espetáculo interfere na forma de conceber a tríade original do gênero através da interpretação crítica dos valores que a geram. Ou seja, a arte libertária assume conscientemente, assim como apregoa, a indissociável relação entre política e arte, não apenas admitindo essa interdependência, mas também utilizando-a abertamente.

Sem determinar a influência das correntes internas ao movimento, os anarquistas, identificados com Bakunin, mentor intelectual de uma vertente libertária, a individualista (aquela que ressalta a potência criativa, a originalidade orgulhosa da pessoa) tanto quanto aqueles identificados com Proudhon, responsável pela vertente coletivista (que celebra o poder criativo da comunidade ou do povo) têm a glória de ser responsáveis pelo primeiro grande ataque moderno contra o domínio de dois milênios de cultura européia⁹. Ao recusarem-se, esses anarquistas, a reverenciar pacificamente a História da Arte como modelo de autoridade, portanto direcionador de um padrão de conduta, alcançaram a autonomia fundamental para experimentá-la criticamente e por isso libertarem-se da

autoridade por ela representada. Sendo assim, viram-se prontos para desenvolver um conceito novo de arte, a que chamaram arte do desconhecido.

A arte do desconhecido, que pregavam, era vista como a arte verdadeiramente nova, aquela que não tinha nenhum precedente na história do gênero e que portanto se arriscava a ser *original*. Não importa com qual das duas vertentes essa arte se vincule. Na leitura libertária, ela é potencialmente original porque pressupõe a espontaneidade e relaciona-se com o momento e o lugar de sua criação. Quer dizer, é a arte que tende a destruir tudo que possa separá-la da vida (que a gera), segundo Proudhon. Abrir a arte para o momento é o mesmo que expandir-lhe as transformações. Ou seja, democratizar a arte, visando a democratizar o seu processo de produção. Entende-se que, uma vez que a sociedade *endeuse* o artista e se deixe guiar por ele, o que sobrevém - segundo os anarquistas - é um grande perigo, pois isso será o domínio de um sobre muitos. Nos moldes libertários, o que se visa é exatamente o inverso: que todos tenham a palavra e portanto os mesmos direitos. O artista deve fazer parte da sociedade, mas não do governo. Para impedir-lhe de governar é preciso destroná-lo do poder e transformar esse poder num poder de todos. Por essa razão, pregava-se a arte como experiência, aquela que poderia ser exercida por qualquer indivíduo, elemento criador, enfatizando a primazia da pessoa em relação à criação.

Processadas as mudanças, acreditava-se que a obra não seria mais resultado único da elaboração estética, não importando mais o texto em si mesmo, mas a decisão militante que repercute no gesto de escrever ou produzir essa arte. Ou seja: o que vale é o impulso criador, a experiência de criar. Essa nova atitude porá o indivíduo em confronto com a arte pronta, (o modelo) que se recebe pacificamente.

Com a mudança de foco do artista profissional ou comprometido com a arte meramente estética para a produção coletiva, cujo autor pode ser qualquer indivíduo que queira manifestar sua experiência, os teóricos anarquistas buscavam reintegrar os excluídos, em especial à classe operária, e assumir o aspecto político da arte, vista nesse momento como primordial em relação a seu papel estético; isto em decorrência da desigualdade social existente¹⁰.

Essa ação tem origem na interpretação libertária do conceito de falha, como vimos em Primitivo Soares. Uma vez identificados os princípios que geram as diferenças, os anarquistas tomam a si a obrigação de abordar as conseqüências e assim prever-lhes a correção. Isto tanto no plano da vida como no plano da arte. Basta ver que na visão proudhoniana, por exemplo, as *falhas* são os sinais do distanciamento da civilização moderna de suas tradições. No campo das artes Proudhon denuncia o rompimento do homem com a atmosfera poética que o envolvia e que lhe regia a existência. Aí reside, a seu ver, uma evidência concreta da decadência das artes. O desfecho desse processo, cujo deslocamento de princípios teve início há muito tempo, parece a Proudhon 'longínquo e incerto'¹¹. Em contrapartida, admite que o novo programa do socialismo não está feito, ou melhor, não entrou na consciência das massas e por isso se constitui num outro elemento de dissolução.

O movimento revolucionário deverá portanto renovar tanto a arte quanto a sociedade. E no entender de Proudhon, tanto quanto no dos militantes libertários no Brasil, existem duas vias possíveis para se libertar a arte da decadência: ou buscar seu fundamento no desconhecido ou voltar à inspiração original que preside toda arte popular autêntica. Proudhon não deixa clara sua opção por uma de ambas. Segundo Hezler, ele demonstra a viabilidade das duas, em alternância, na perspectiva de uma visão antinômica. *A Revolução - dizia Proudhon - é ao mesmo tempo a realização passo a passo do desconhecido (de onde vem o seu culto do movimento) e a recriação das formas sociais que tinham já existido no passado da humanidade*.¹²

As preocupações ideológico/filosóficas dos pensadores libertários acabam enfim por tocar nas questões que envolvem a história da *poesia moderna*, ou seja, na identificação com as oscilações abrigadas por ela entre a tentação revolucionária e a tentação religiosa, como já dissemos.

Conquista ou reconquista da originalidade? Originalidade no sentido do novo, mesmo que processado a partir do que já existe? Não importa qual das leituras possa ser indicada como a mais verdadeira pois, no final, ambas pretendem atingir um mesmo fim: a sociedade anárquica, fraterna e igualitária. Se para isso era preciso construir um futuro original no sentido do novo, ou original no sentido de restaurador de princípios perdidos

num tempo longínquo, pouco importava, fundamentalmente porque não se trata-se de atitudes antagônicas, mas de ações libertárias muitas vezes complementares. Em ambos os casos, o objetivo da escolha encaminha o resultado para um único fim: o do desejo libertário de instaurar tão logo possível a nova sociedade igualitária.

No caso do Brasil, os escritos anarquistas eram contemporâneos dos parnasianos, simbolistas e realistas prolongando-se mesmo até a primeira década do modernismo. Na medida em que não se submetiam a modelos estéticos fechados, também não se viam impedidos de utilizar elementos provenientes dessas tendências, sempre que os considerassem úteis para integrar a finalidade última do movimento. Na verdade, em alguns aspectos, a arte anarquista foi resultado de uma avaliação crítica desses modelos, antecipando mesmo algumas marcas do que viria a ser o modernismo. No limite, a avaliação mais correta dessas relações com a arte libertária, como apontam Antonio A. Prado e Francisco F. Hardman em ContosAnarquistas, *seria contrapô-la à literatura parnasiana, contra cuja temática os anarquistas se insurgiram*. Equívoco é fazê-lo em relação à arte modernista como se tornou hábito, considerando o estilo retórico dos romances libertários *como um sinal de passadismo a partir, sobretudo, do confronto com o projeto estético dos modernistas da Semana* ¹³.

Num espectro mais amplo, os ideólogos anarquistas parecem ter processado a um balanço geral no que se refere ao que chamaram de compromisso natural da arte, haurindo de cada tendência a contribuição que julgassem mais positiva. Assim, se repudiavam o Parnasianismo pelo excesso de abstrações formais, aproveitaram do Romantismo a construção da figura do herói. Idealista, como eles, dispunham-se a qualquer sacrifício¹⁴, por mais desproporcional que pudesse ser, para alcançar seu objetivo. Tal opção gerará o perfil psicológico dos heróis libertários, o que não significa que adotassem a sua filosofia por considerá-los, no mais das vezes, pura fantasia romântica.

No Realismo, ainda no início no Brasil, mas já atuante na Europa, os anarquistas buscavam a justeza da observação do real seja na captação do cotidiano seja no enfoque determinista da expressão do contexto¹⁵.

Absorvidos então os elementos que serviriam à causa e descartadas as discrepâncias,

o resultado é uma estética libertária fortemente vinculada a um programa político que crê na arte comprometida com o social e dirigida sobretudo aos marginalizados e oprimidos.

Mostra-nos Reszler que o contato com a praxis social revelou logo a alguns teóricos anarquistas a decepção com o presente e as agruras que o futuro anunciava aos desfavorecidos, daí porque terem desconsiderado uma concepção de futuro que encerrasse a noção do inesperado, como previa Proudhon. Para eles - segundo Reszler - a projeção do tempo num futuro Utópico era mais adequada, pois entraria em total harmonia com o movimento interno, original da natureza, já que o futuro simbolizaria o desconhecido somente quando houvesse um elemento estimulador de ação revolucionária no presente, quando então seria possível reverter a ordem vigente.

Como vemos, não se trata unicamente de uma inversão da ordem atual por seu oposto, mas sim de amarrá-la a um princípio básico da filosofia libertária tal como a demonstrou Primitivo Soares, por exemplo. Ou por outra: de caminhar no sentido de (re)encontrar a harmonia das relações humanas, preservando-lhes a liberdade e garantindo a igualdade com inspiração no lema *a cada um conforme suas necessidades*. Mesmo reconhecendo-se que não é possível prever os resultados do processo que tem início a partir daí, os anarquistas jamais perderam as esperanças de alcançar um nível mais harmônico e humanitário nas relações sociais.

Em ambos os casos, o objetivo final é a instauração da nova sociedade num tempo futuro voltado para a recuperação dos valores perdidos no passado, como propunha o próprio Proudhon.

Nessa tarefa, manteve-se sempre aberta a tensão, inspirada em Rousseau, de afinidade e ruptura com a república dos poetas, figurando *revolução e poesia (como) tentativas de destruir este tempo de agora, o tempo da história que é o da história da desigualdade, para instaurar outro tempo. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo de antes do tempo, o da 'vida anterior', que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas*, ou seja, o tempo da inocência, da pureza de ação e de sentimentos que a regem, como os que guiaram as aspirações dos militantes libertários. Daí o deslocamento temporal, no interior do texto

libertário, de um tempo conhecido, demarcado, carregado de realidade, caminhando para a atemporalidade do futuro utópico.

Notemos, porém, que a metaforização do tempo na estética libertária cria um universo literário muito particular, submetido à subjetividade, e negador do tempo objetivo, já que a ele está ligada a história da desigualdade entre os homens. Por essa razão, a construção temática do texto deságua num universo de ação em que o tempo existe em suspensão, sem amarras, como o próprio texto. Daí a impossibilidade de analisar os textos anarquistas de modo taxativo e classificá-los com base na comparação simplista com os movimentos artísticos de época. Eles escapam, justamente por esta atemporalidade que abrigam, protegendo sua incoerência e suas contradições internas. Isto explica a criação de um código de valores próprios, só avaliável em relação a si mesmo e incompatível com as evidências de estrutura de outras artes, mas que só emerge se investigarmos as verdadeiras razões escondidas na estrutura profunda.

Nesse sentido, buscar as matrizes do teatro anarquista significou, para nós, trabalhar numa espécie de *reprocessamento*, ou seja: mergulhando na situação de desigualdade vigente nas sociedades autoritárias, proceder a uma leitura o quanto possível fiel às diversas formas de *rearranjo* da ordem propostas pelos autores libertários, os quais - como sabemos - acreditavam numa *transformação* que por princípio levasse em conta um maior conhecimento e aceite das situações vividas. Quer dizer: a idéia do *reprocessamento* entraria aqui associada à idéia de reação, já lançada nesse trabalho, como forma, também, de rearranjar os valores de base da sociedade, mas sem a pretensão de criar nada de original.

Com isso pensamos estar preservando a submissão anarquista à lei natural *de que na vida nada se cria e nada se perde, mas tudo se transforma*, que tivemos ocasião de ver comprovada em cada artigo, em cada reflexão publicada pelos ideólogos libertários.

Embora não atentassem especificamente para a busca da modernidade, perseguindo a teoria de que acima de tudo a verdade é crítica¹⁶, os anarquistas nela se inseriram na medida em que compreenderam a urgência de se desprenderem da sociedade cristã¹⁷, e mergulharem nas reflexões sobre a *realidade ideal da sociedade e da espécie*¹⁸. A pensar

no momento histórico de que participaram, veremos que a conjuntura política do final do século favoreceu o aparecimento das resistências de esquerda no cenário nacional. Os anarquistas, que conseguiram significativa repercussão na época, organizaram e lideraram um amplo movimento de ação político-cultural com grande adesão da classe trabalhadora. A sua forma de atuação inovou politicamente porque não se limitava às preocupações com a solução dos problemas materiais dos operários, mas, sobretudo, com sua libertação espiritual, buscada com real empenho e trabalho intelectual.

A busca de uma arte livre numa sociedade igualitária marcada pelo contraste com os resultados da sociedade capitalista é o terreno fértil onde viceja a matéria para a arte dramática dos militantes. Para estes, tudo interessa na medida em que tudo reflete o caos ético e moral da sociedade moderna, cuja maior aberração é admitir passivamente que o ser humano tenha uma existência desigual. Nesse sentido, o que se exige do indivíduo é a compreensão, na sua total dimensão, dos valores naturais, não daqueles criados para servirem a interesses, alheios aos da comunidade como um todo, já que estes fazem parte das falhas humanas.

Tomada como uma farsa, a vida impõe ao intelectual anarquista uma opção estética pelo desmascaramento dos farsantes o que transforma o palco ou a rua num locus dramático marcado pelo drama e pela tragédia, esta última pelo apelo popular das soluções radicais contra o poder e os poderosos enquanto indivíduos ou instituições.

Na verdade, a opção pela tragédia incorpora os dois movimentos já apontados em Proudhon como reforço à tese do *reprocessamento*, como já vimos: o retorno a um valor do passado, reconhecido como positivo, e a renovação de alguns princípios temáticos do gênero, conduzindo ao inesperado, o desconhecido, num tempo futuro.

Os anarquistas talvez mantiveram o gosto pela tragédia por julgarem estar incorporando ao gênero um espírito revolucionário que simbolizava a passagem para o desconhecido. No entanto, o processo de absorção de 'modelo' numa faixa social pouco ou nada escolarizada acabou fatalmente levando a uma redução da estrutura original. Basta ver como na estrutura trágica dos anarquistas esse mecanismo de adaptação se restringe normalmente a reter os sinais mais fortes, desprezando os menos expressivos. Isso talvez

explique de alguma maneira a pouca qualidade estética da produção cultural libertária, já amplamente comprometida com o plano político. E nesse sentido é inegável o seu valor, comprovado, aliás, pela repercussão do movimento através da ação cultural aberta em várias frentes. A participação de intelectuais que se submeteram à orientação ideológica do movimento, confirma a adesão a essa manipulação estratégica do imitativo baixo inspirado nos traços fortes da tragédia¹⁹. Muitos desses intelectuais - um Oiticica, um Afonso Schmidt, um Martins Fontes, entre outros - como sabemos, sempre lutaram por manter a identificação com as aspirações artísticas dos segmentos sociais mais oprimidos, buscando fazer dela um instrumento de emancipação dos explorados, ou seja: reverter em favor de sua emancipação a mesma arma usada contra eles pelo processo de dominação. Potencialmente a estratégia é perfeita, mas a prática muitas vezes se revelou ingênua, a ponto de não conseguir armar-se na mesma proporção do agressor.

Apesar de tudo, e mesmo incorporando os padrões estéticos mais próximos do homem do povo, a arte daí resultante jamais terá os mesmos efeitos que a matriz originária, uma vez que o gosto popular tende a cristalizar-se sob os modelos absorvidos e a manter-se aí inalterado fundamentalmente porque, tal como a arte que lhe corresponde, o seu lugar social também não se altera.

Assim, num procedimento oposto ao das elites, embora não sob as mesmas condições, os anarquistas reinterpretaram a tragédia adaptando-a às exigências ideológicas de seu projeto e à figuração dramática de suas lutas. Se a tragédia, em seus padrões clássicos, trata da relação de poder dos nobres e justifica suas ações pela submissão às Leis que regem a sociedade²⁰, a forma adquirida na arte libertária não respeitará essa estrutura de poder. Aqui, os responsáveis pelo poder não são mais os deuses, como demonstrou Primitivo Soares, mas os próprios homens, o que de certo modo dinamiza as ações e encurta o caminho para as transformações, porque agora tudo tem origem no plano terreno.

Desse modo, a absorção da estrutura da tragédia pela cultura popular, descontadas as proporções fatalmente alteradas no processo, revela que os anarquistas estavam conscientes de dramatizar as relações de poder, alegorizando os mitos clássicos da dominação e da força enquanto instrumentos de coerção nas sociedades desiguais.

É possível talvez imaginar que a luta pelo poder cristalizada na tragédia clássica encontre mais de uma função nas diversas experiências de poder vivenciadas pelo 'povo'. Seja como for, na arte anarquista, o intuito da manutenção dessa estrutura parece querer afirmar que trágica é a existência do povo, daquele que sempre trabalhou e trabalha ainda para manter a opulência e o poder dos 'nobres' modernos, representados pelos patrões. Se eles é que se mantêm no poder, a divindade são eles, e a tragédia se estabelecerá a partir desta nova representação da relação de poder, cujo desfecho não está mais a cargo das fadas, mas da classe operária.

Em termos de *para onde caminhou a humanidade*, a leitura dos anarquistas revela ser possível dizer que nada mudou tanto assim. Da dominação de nobres sobre o povo, passou-se à dominação de patrões sobre trabalhadores. E se nada mudou de lugar, cabe à arte representar o processo e figurar a transformação.

Dai a crença anarquista no exercício da arte pelo povo, ou melhor, por todos os homens. Seria a única forma de, efetivada a revolução e conquistada a igualdade social, permitir a liberação das amarras que impediam que os debaixo trabalhassem a arte e a cultura com a mesma liberdade com que o faziam as elites (1922).

Assim, quando os artistas libertários põem em cena a reconstituição estética da ordem social capitalista, alguns elementos de realidade aparecem como símbolos da estrutura que se pretende denunciar como responsável pelo próprio flagelo. Na medida em que a fundamentam num princípio amoral (o da exploração) e pregam uma moral elevada, abrem, por exemplo, uma fissura que facilita a entrada para questionar o sistema.

Basta relacionar alguns poucos sintomas, os mais recorrentes, como símbolos, e combiná-los numa estrutura de representação já definida, para tirar o maior número possível de leituras cuja recorrência garantisse a catarse.

Nesse universo, entram situações, personagens²¹, emblemas de alguns ideais indispensáveis ao confronto, tudo como forma de mostrar que toda institucionalização dos interesses da classe é perniciosa e conduz sempre à decadência²². Recusa-se assim a harmonia entre necessidade e prática e restabelece-se a idéia de que toda lei existe para

não ser cumprida. Aí, não fica difícil, nem distante de compreender, que o sistema de privilégios em que as leis são fundadas acaba conduzindo a um pacto social inspirado na força e na imoralidade. A desagregação desse sistema é o individualismo irracionalista que justifica qualquer argumento para fazer valer e legitimar a ordem vigente.

A arte anarquista surge portanto num momento histórico típico da decadência. Surge como reação a estas evidências, estabelecendo novos padrões de conduta, cujo alvo é libertar a humanidade, pois se acreditava que o homem, enquanto ser humano, tinha necessidade de se desenvolver e buscar os benefícios do desenvolvimento. Porém, nunca em causa própria ou pela exploração do outro. Todo e qualquer benefício alcançado deveria ser coletivizado, qualquer que fosse o sistema escolhido. Por uma imposição de igualdade e justiça, recorria-se a um rígido código moral, responsável pelos passos de cada um na consciência aguda do todo.

Para os anarquistas, a liberdade só se alcançará quando todos os homens estiverem na mesma condição. Nenhum ser humano pode ser considerado livre se um outro ser humano não tiver o que comer. Assim também não há possibilidade de manifestação livre na arte, enquanto todos não tiverem as mesmas condições de o fazer. O mecanismo é sempre político, de compromisso entre as pessoas, com a convicção de que toda e qualquer atitude que se tome não deve comprometer em nada o grupo como um todo.

Os anarquistas acreditavam que sob tais alicerces não haveria possibilidade de o desenvolvimento social interrompe-se. E para garantir isso, previa-se a ação da ciência e da arte (o saber) como uma interferência para a correção das possíveis falhas no sistema. A noção de punição das falhas entra aqui como base para a identificação feita por Primitivo Soares em seu artigo *O objetivo dos deuses e o ideal dos demagogos* (*A Vida*, nº1, de 1914). A punição não visa a manter a desigualdade, mas, tendo sido identificada, corrigi-la, a partir da meta final que é a de conduzir a sociedade à igualdade original, aquela com que todo homem vem ao mundo.

Um aspecto a ser destacado é o de que os anarquistas, embora muito preocupados com a ação política, jamais se interessaram pelas grandes questões estéticas presentes no âmbito da *grande literatura*. Jamais pensaram em trabalhar a arte para chegar à

modernidade. Atingi-la poderia ser consequência da ação política que empreendiam como princípio fundamental, não sua busca original. Para eles, era muito mais útil a compreensão da decadência da ordem e da tradição capitalista do que a pretensão de serem esteticamente modernos. Contudo não ignoraram que, embutido em sua atitude, estava o caminho que levaria fatalmente à modernidade das relações políticas.

O isolamento como prática não satisfaz à ânsia anarquista de construir um mundo mais justo e livre das deformações resultantes das *crendices* em tudo opostos ao saber e ao conhecimento. Conhecer a natureza como ela é, ou seja, desvendar o *oculto princípio da geração e da corrupção de todos os seres naturais* ²³, é o meio que - segundo os anarquistas - de aprimorar o indivíduo e a sociedade.

Sendo assim, transportar para o teatro essa visão de mundo, leva os anarquistas a optarem pelo gênero trágico, embora com evidente simplificação de estrutura, já que não podiam ignorar o público ao qual se dirigiam (e os demais motivos já apontados em nota anterior). A imposição de um didatismo que garanta a comunicação imediata da mensagem ideológica resulta então da crítica feita ao pressuposto político da teoria Aristotélica para o teatro. Ou seja: uma vez tendo sido apontado o princípio gerador de sua falha, corrigi-la fazia parte do projeto libertário, que, como sabemos, se apóia no teatro para mudar a sociedade. Tal procedimento garante os pressupostos anárquicos sugeridos na doutrina, de que é exemplo Proudhon, cuja teoria sobre o fenômeno da decadência da arte é aqui decisiva. Quer dizer: transposto para o teatro, o recurso técnico da falha trágica da personagem é utilizado para fazê-la agir todo tempo em direção à auto-destruição, geradora de catarse. Aqui, a catarse funciona enquanto meio de obtenção do terror e da piedade, diferentemente do teatro clássico original, onde *esta 'situação' à distância propicia o conhecimento de uma realidade, de outro modo incognoscível, determinando a função catártica, não como ética, fisiológica ou hedonística, mas sim, como principalmente estética e finalmente gnóstica* ²⁴.

A consequência da interferência libertária nessa estrutura teatral clássica produz assim a catarse com função ética, porque acima de tudo, como vimos, esse teatro propõe a correção das *falhas* da sociedade, para construí-la de uma perspectiva mais justa e igualitária.

A queda, portanto, não tem significado negativo, do ponto de vista teórico, porque ela é responsável pela restauração de valores, pretensamente definidos no início e depois rechaçados na prática.

Sabemos que a tragédia, para Aristóteles, *tem por finalidade própria purificar a 'loucura' e a 'embriaguez' desse momento em que os contrários coincidem em todos os aspectos da realidade cósmica, - natural, humana e divina*²⁵. Reconhecer a falha introduz então a oportunidade de supor uma saída possível através da intervenção de um elemento regenerador. A militância anarquista entendeu que tal intervenção abria a brecha necessária para a ação política, e assim adaptou a ela a sua arte, aí incluindo - o teatro e a literatura.

O procedimento utilizado pela arte anarquista desemboca portanto nesta relação peculiar com a história, em consequência das implicações resultantes da intervenção ideológica enquanto princípio. Para Aristóteles, ao contrário, *o imitar a natureza equivaleria (...) a explicar a contradição implícita na História, e, por maravilhosa consequência, a remediá-la, processo este, que teria, por sua vez, o efeito de alterar a tonalidade sentimental e emocional das paixões suscitadas pela consciência da mesma contradição*²⁶.

Ao lançarem-se nessa empreitada de interferência nos rumos da História, os libertários põem em prática a arte do desconhecido, como pregava Proudhon. Esses recursos são, por essa razão, encarados como imprescindíveis ao processo de reorientação do movimento natural, o único responsável pela reintegração e a harmonia, próprias da natureza.

Uma outra noção, a do decadentismo como paródia da brutalidade, também influi na construção literária anarquista, pois ao falar da realidade operária - um segmento igualmente marginal na sociedade burguesa - o que vem à tona é a brutalidade resultante da miséria, da ignorância e da exploração. A omissão de qualquer destes elementos, para os anarquistas, significava produzir falsa e enganosa caracterização desse universo. Notemos que a brutalidade aqui não é criada, mas 'imitada' do real, numa oposição evidente ao decadentismo enquanto escola literária na qual os elementos do texto são apenas apresentados como sinais, reflexos estéticos da desigualdade e da mutilação social.

Os textos anarquistas revelam, ao contrário, a degradação do sujeito, como reflexo da desagregação do espaço, contrapondo a avidez das elites à miséria do povo. O domínio da ação fica por conta do narrador que, por conhecer bem a fragilidade das personagens, tem total controle sobre elas. A ótica que se põe em jogo é a ótica do trabalhador, do marginal nessa sociedade fundada na discriminação, cujo princípio é amoral, embora se pretenda superior.

Quando os textos anarquistas 'imitam' esses elementos da realidade, não o estão fazendo no sentido estrito da cópia, e sim no sentido aristotélico do termo, ou seja: no sentido de recriar o princípio criador das coisas da natureza, o que, na interpretação de Augusto Boal, significa *dizer que o artista deve 'imitar' os homens como deviam ser e não como são, isto é, imitar um modelo que não existe* ²⁷. Tal identificação mantém-se ainda em perfeita harmonia com o mecanismo do *reprocessamento* e do *retorno à condição original do homem e da natureza* tantas vezes referido neste trabalho.

Mais uma vez, fica fácil justificar o tom *idealista* dos textos libertários. O reconhecimento ou não desse tom independerá então de elementos externos, pois como vimos, eles são responsáveis somente pela coerência dos elementos internos à sua teoria, em cujo nível se encerraram todas as suas aspirações.

A matéria trabalhada pelos artistas libertários se transfigura, então, a partir de suas definições teóricas, num produto final que não disfarça a origem política, o que é visível já ao iniciarmos a análise dos textos.

Como seria de esperar, a opção política acaba por definir a estrutura das peças, do trágico e do farsesco ao drama.

Voltando um pouco, recuperemos as noções que, embora mais voltadas para o político, são decisivas para entendermos a construção estética das modalidades em estudo.

Ao longo da exposição, por várias vezes dissemos que os libertários entendiam o momento em que viviam como fruto de um desvio da trajetória do homem de seu caminho

original. Tentando interferir nesse desvio e concebendo a arte e a ciência como elementos capazes de recompor o percurso de origem, os anarquistas pensavam o texto e a militância nas ruas como ponte para o reencontro do homem com a Utopia da sociedade Ideal.

Conscientes de que só através dessa interferência, palavra chave, se alcançaria a transformação desejada, perseguiram-na em todas as modalidades artísticas que empreenderam. Fosse no romance ou no teatro, a meta era uma só: produzir a ação direta.

Num outro sentido da palavra, embutido na definição teórica do gênero literário escolhido pelos autores militantes, vale esclarecer alguns aspectos desse conceito no que se refere ao teatro, uma vez que este além de ser o objeto de nosso estudo, representava uma poderosa arma política para a leitura libertária da emancipação humana.

O primeiro aspecto a ressaltar é que a ação teatral libertária não significa apenas atividade física, e sim transformação, e transformação resultante do caráter e do pensamento da personagem, o que nos leva a qualificá-la a partir do maior ou menor empenho dos homens em levá-lo adiante.

Outra coisa é que o próprio discurso, em si mesmo, já é considerado ação, pois ao enunciar os seus pensamentos por meio das palavras, a personagem já está revelando as determinantes políticas e morais que regulam o estatuto desse pensamento e provam o avanço da intriga para esta ou aquela direção²⁸.

Tanto assim, que o recurso do monólogo e do aparte se constituem no mecanismo de ação do texto²⁹. Ou seja, o personagem age e, através do monólogo, por exemplo, reflete a razão de sua ação. E mesmo quando faz uso do discurso político, nas praças, nas ruas, como se estivesse em um comício, também está produzindo ação, dado que o discurso é, em si, ato e justificativa do ato, como nos mostra o texto Os Imigrantes, de Marino Spagnolo³⁰.

Tanto quanto nos textos aristotélicos, os anarquistas concebiam uma Constituição cujas Leis³¹ regiam as ações dos homens, tornando possível a sua convivência sob a nova sociedade. Para eles, os princípios morais elevados são independentes da origem social

de quem os propaga, porque universais e contemporâneos ao movimento natural das coisas a caminho da harmonização.

Dáí que a estética anarquista não busque uma reprodução pura e simples da realidade, e sim o critério aristotélico de *imitar* a realidade. Ou seja: os valores de positividade ou negatividade dos heróis dos textos anarquistas, na verdade, vão depender dessa nova interpretação da origem dos critérios básicos, em relação aos quais teremos condições de estabelecer seu valor ou sua falha.

Na verdade, os critérios na teoria aristotélica sofrerão, segundo os teóricos libertários, uma revisão que lhes alterará radicalmente o princípio interno. Aristóteles, para fundamentar, por exemplo, seu princípio da desigualdade, perguntava: *de que devemos partir, dos princípios ideais abstratos e descer até a realidade, ou, pelo contrário, da realidade concreta e subir até os princípios* ³²? Fica clara sua posição quando sabemos que ele procurava justificar a desigualdade, reconhecendo, no entanto, o caminho inverso, isto é: aquele que apontava também para a solução da igualdade. Coerentemente, os libertários optaram pelo que Aristóteles descartou, intencionalmente, em sua teoria, para assim reabilitá-la, no que lhes parecia ser seu sentido *verdadeiro*.

Como se sabe, a teoria aristotélica pressupunha uma relação passiva e cômoda, para os representantes da classe dominante. Já os libertários almejavam uma atitude de reação à ordem vigente, pois acreditavam na possibilidade de se almejar o 'ideal' da sociedade igualitária e por ela lutar. Essa escolha muda tudo, radicalmente, embora no plano das estruturas aparentes do esquema essas mudanças não sejam visíveis. Seria como o plano partisse de um ponto para cima e tivesse sua projeção num sentido inversamente proporcional, quer dizer: o que impulsiona para cima ou para baixo é exatamente a opção pelos princípios que orientam o movimento em direção a cada um dos pontos. Se Aristóteles optou por seguir rumo ao topo, os libertários escolheram o caminho inverso.

Invertendo, assim, a ordem da estrutura aristotélica, a ação fundamental do texto libertário dramático será predominantemente encarnada pelas personagens que representam o povo e não mais a aristocracia. Desse modo, se um personagem protagonista é portador de um erro (ou vício), esse nada mais é que resultado de uma falha que o conduzirá à

queda, cuja função é a catarse. Na reflexão que acabamos de fazer, a identificação desse processo com aquele gera o esquema de ação do 'militante' anarquista, militância que, como sabemos, é no limite uma prática e enquanto tal pressupõe um processo anterior de catarse cujo referente é a vida. Este fato daria condições ao indivíduo de se situar perante a história e mergulhar em suas contradições.

Uma dessas é a da cosmogonia da sociedade cristã e capitalista, que aparece tanto quanto a cosmogonia dionisíaca ora na Natureza ora no Homem, ora na própria divindade. A diferença aqui é que enquanto uma se limita a explicar, a outra, a libertária, propõe-se a interferir para corrigir as deformações.

O ator, assim como o militante será então um indivíduo que exerce na vida um papel social como todos os outros, de cujas ações foi sempre testemunha. Numa crítica incessante à sua ingenuidade e às suas conseqüências, ele afinal se liberta através da consciência. Por isso, mergulha na militância, à qual se dedica com o objetivo de intervir revolucionariamente no mundo, para sanar as falhas essenciais da sociedade e com isso buscar reorientá-la rumo a sua trajetória original da liberdade.

Isso explica que, do ponto de vista do teatro militante, o movimento da libertação antecede a rerepresentação. Não é a ação da personagem que conduz a ela, mas a libertação dos erros que propicia a sua encenação, a sua representação. A consciência é anterior à ação que visa a conduzir os outros à sua liberdade.

Para que o indivíduo se alie à causa libertária através da militância, assim, é imprescindível que ele tenha passado pelo processo catártico na vida, instância geradora da consciência política. O espetáculo cumprirá então o papel de ritual da libertação, na medida em que reproduz no palco o que já aconteceu na vida, pois, *no teatro não se representa para descrever, mas sim para provar*, como bem demonstrou Cristiano de Carvalho³³.

NOTAS E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1) F. F. Hardman. Op. cit., p.85.

(2) Ação Direta. "A Tradição do Teatro", de P. Ferreira da Silva; nº14, 1929, p.1.

(3) Idem. Ibidem.

(4) Idem. Ibidem.

(5) O Amigo do Povo. "A Solidariedade", de Mota Assunção; nº32, 1903, p.4.

(6) Sábato Magaldi. Iniciação ao Teatro, São Paulo, Ed. Ática, 2ª ed., 1985, p.43.

(7) Idem. Ibidem, p.49.

(8) No que se refere à parte 'prática' desse teatro, consultar o estudo de M.A.A. de Lima e M. T. Vargas (op. cit.). As autoras, além do trabalho de resgate dos textos teatrais, procedem à coleta de depoimentos de militantes ainda vivos, assim como à reconstituição dos demais elementos integrantes da prática teatral, já que ela é que justificava a existência do restante dos seus componentes. Há ainda um levantamento na imprensa operária de artigos e convites para as festas e todas as referências aos programas praticados pelos grupos de propaganda.

(9) Idem. Ibidem, p.18. Em contrapartida tinham admiração pela arte na Idade Média. Artista e povo viviam sobre o mesmo fundo de sentimentos e religião. Por isso traduziam em sua arte (arquitetura, escultura, pintura etc) o mesmo sentimento do povo. Era portanto uma arte autêntica, uma arte do povo todo, como afirma André Hesler, op. cit., pp.10-12.

(10) Havia nesse grupo uma atitude de negação à arte que se realizava no Brasil por essa época (também do mundo, de onde tinha origem a produção local) por ela ter se desvinculado de sua função original, a social, como já foi frisado. O resgate desse

princípio fundamental, aliado à consciência de que só a 'razão' e a ciência nos reconduziriam à reintegração, definiram sua arte dentro dos parâmetros muito rígidos da filosofia libertária: antes de privilegiar a forma com que se realizaria um determinado conteúdo, esse grupo preferia optar pelo próprio conteúdo, vinculando-o aos ideais da causa libertária e à sua teoria da produção artística, como já foi citado anteriormente nesse trabalho. Quanto à linguagem, o discurso audível, racional e científico, acabou incorporando o tom parnasiano, em voga naquele momento.

A força do discurso, nessa forma de arte, vem para resguardar um conteúdo novo de denúncias. Podem ser citados como exemplo os textos: Terror Noturno, de Fábio Luz, e Os Ladrões, sem referência de autoria, e O Semeador, de Avelino Fóscolo. No primeiro texto, o tema é o distanciamento do homem da arte. A conseqüente banalização desta influi na degeneração dos reais valores humanos, finalizando com a loucura de sua personagem central, moça dependente dessa arte que em nada a orienta, a satisfaz. Sua loucura representa, portanto, o desajuste social provocado pela literatura desvinculada de sua função social. No aspecto da lógica do discurso é representativo o segundo texto. Aí está em questão a lógica da moral, representada pelo interrogatório que Alexandre Magno faz a um ladrão sobre os motivos pelos quais praticou os delitos de que é acusado. Este tenta provar ao primeiro a igualdade de suas ações. Ambos roubam. O ladrão para dar aos pobres e Alexandre rouba de outros povos para enriquecimento próprio. Os dois, portanto, ladrões. E conclui: *creio que nunca indenizaremos o mundo do mal que lhe fizemos.*

O terceiro texto, O Semeador, pode ser tomado como exemplo da literatura que pretendia abrir espaço aos excluídos. Esse texto é representativo do ideal de sociedade que pretendia esse grupo militante e evidencia sob que princípios de relacionamento eles imaginavam alicerçá-la. Júlio, filho do dono de uma fazenda, retorna da Europa (referência à origem do movimento) influenciado pelas experiências anarquistas lá e as implanta, com a ajuda dos trabalhadores, em sua fazenda, mesmo contra a vontade do pai e do cunhado que em tudo tentam interferir para impedi-lo de realizar seu intuito. Contra o uso da força, usa também dela para resguardar seu ideal, nesse momento já incorporado pelos trabalhadores que se transformam nos ferrenhos defensores da "colônia comunista" ali implantada através de Júlio.

Uma vez compreendido o Ideal fundador dessa comunidade por aqueles historicamente excluídos do direito de gerência do próprio destino, nada mais os fará retornar à situação de opressão em que viviam. É portanto a verdade, a razão imperando no sentido de reconduzir a sociedade a seus padrões iniciais de organização.

(11) André Hezler. Op. cit., p.17.

(12) Idem. Ibidem, p.19.

(13) A. A. Prado e F. F. Hardman. Contos Anarquistas - São Paulo, Brasiliense, 1985, p.14.

(14) O exemplo maior disso era a realidade de vida desse militante que conciliava trabalho e militância política num momento do Brasil em que não havia nenhuma regulamentação dos direitos trabalhistas. Por isso, esse indivíduo trabalhava de 12 a 14 horas por dia. Mas isso não inibia nele a rebeldia, pois a verdade que o movia nesse Ideal era forte.

(15) Vale citar aqui textos representativos de denúncia das falhas de caráter resultantes do meio e da formação das pessoas, cujos valores irá encaminhá-las em suas ações. No texto, todas elas irão, em algum momento, confrontar-se com personagens que, criadas sob outros preceitos ou tocadas em algum momento pela 'consciência' da moral libertária, acabam por enfrentar-se.

(16) Embora vinculando a arte à crítica e à verdade, não a restringiram, os anarquistas, à mera reprimenda, mas admitiram-na depois de passada pelo filtro da sensibilidade poética (entendida como aquela que cria o princípio criador da natureza). A matéria é então o real que, uma vez filtrado pelo autor, definido esteticamente pela teoria anarquista da arte, adquire autonomia de realização, e remete a um universo estético original, identificado com o do sonho, com o ideal, da Utopia, daí a proximidade possível com os simbolistas.

(17) Fica evidente essa preocupação tanto na realização literária quanto jornalística desse grupo. O jornal A Lanterna, por exemplo, é porta voz do movimento contra a

Instituição Igreja. O jornal, autodenominado, anticlerical, fazia denúncias duras e até sensacionalistas, da ação permissiva da Igreja na construção de um indivíduo passivo, portanto facilmente influenciável tanto pelas razões das teorias de dominação dos 'fortes' sobre os 'fracos' quanto pelas credências, superstições, responsáveis pelo empobrecimento espiritual e político dos indivíduos.

Nos textos, essas denúncias apesar do tratamento literário, mantêm igualmente o poder de fogo sobre os males provocados pela instituição, conforme foi levantado acima. São exemplos os textos: Vozes do Céu, de Mota Assunção; Leão X - O Scelerado João de Médice, de A. de Andrade Silva; O Pecado de Simonia, de Neno Vasco; Deus e a Natureza, de Arthur Rocha; O Veterano da Liberdade, de Baptista Diniz entre outros.

(18) Otávio Paz. Los Hijos del Limo - Del Romanticismo a la Vanguardia - Barcelona, Ed. Seix Barral - S.A., 1947, p.47.

(19) Para um maior esclarecimento sobre o papel do público nessa opção artística, consultar Eva Golluscio de Montoya, "Sobre Iladrones! (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes" em Gestos, Irome, ano 3, nº 6, nov. 1988; "Pactos de representacion en un Teatro Militante: el problema del destinatario (los libertarios rioplatenses, 1880-1930)", GRAL/IPEALT (Université de Toulouse - Le Mirail), jun. 1990; "Elementos para una 'teoría' teatral libertaria (Argentina 1900)", em Latin American Theatre Review, Center of Latin American Studres, University of Kansas, 1987.

(20) G. Plekhnov. Art et Vie Sociale, Paris, aux Editions Sociales, 1950.

(21) Exemplos de personargens desse tipo podem ser encontrados nos textos Os Imigrantes, de Marino Spagnolo; 1º de Maio e O Ideal, de Pietro Gori; O Semeador, de Avelino Fóscolo. Em todos eles o personagem principal é o veiculador dos ideais libertários. É aquele que chega para trazer a 'boa nova', ou seja, é ele o anunciador de uma saída possível para aqueles que se sentem já predeterminados em seus destinos. Dessa forma, nasce o confronto necessário à ação teatral libertária, fruto da reação daqueles que despertam para o reconhecimento dos seus direitos, decidindo-se então por defendê-los até o fim.

(22) Nesse caso, são exemplo os textos que tratam tanto da instituição Igreja quanto da instituição militar. Consideram, dentro do universo libertário, a ambas como perniciosas ao espírito e ao corpo. Por isso, combatem-nas com tanta violência, identificando-lhes os males que causam à sociedade. Esta é vista por eles como um todo integrado e não como contenedora de uma parte privilegiada, gerenciadora do restante a ela subordinado.

(23) Aristóteles. Poética - Trad. Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Ed. Globo, 1966, p.59.

(24) Idem. Ibidem, pp.67-68.

(25) Idem. Ibidem, p.66.

(26) Idem. Ibidem, p.63.

(27) Augusto Boal. Op. cit., p.15.

(28) Aristóteles. Op. cit., pp.75-76.

(29) O recurso do monólogo e do aparte nessa estrutura visa, fundamentalmente, a ser o elemento propulsor da ação, ao mesmo tempo que indutor da consciência do espectador. Assim, no texto Gaspar, o Serralheiro, de Baptista Machado, D. José, o aristocrata falido que tem como fim retomar a antiga condição financeira através do casamento, aproxima-se de Pedro, o operário que se tornou patrão, para ganhar-lhe a filha. Tenta impressionar a todos com seus modos refinados e seu prestígio de classe. Para atingir seu objetivo, D. José aproxima-se de Diogo, um funcionário, para obter dele maiores informações sobre os bens de Pedro. Pretende também facilitar o contato com sua filha. D. José e Diogo, devido ao tipo de relacionamento que vão estabelecer, farão uso constante tanto do monólogo quanto do aparte.

Em atitudes paralelas, a da desconfiança impõe-se entre eles. Por isso, não caem facilmente nas artimanhas que preparam, um para o outro, com o objetivo de levantar informações ou resguardá-las, conforme determina sua função.

O recurso estético utilizado para marcar essas relações é o aparte. Dlogo então diz, depois de ter sido interpelado por D. José sobre seu patrão: *Este homem quer de mim alguma coisa*, insinuando a segunda intenção que identifica nas atitudes dele.

A intenção é mostrar ao público que se está a par do jogo do opositor, tanto quanto o público. Estabelece-se por esse meio um pacto entre esses dois aliados no espetáculo e na vida.

Já o monólogo é usado quando o personagem faz um exame de consciência e tenta identificar a razão para alguma falha de sua atitude (Leonel, outro funcionário, questiona-se por não ter reagido às atitudes de D. José, que lhe deu dinheiro para que entregasse uma carta a Adelina, filha do patrão, a quem amava).

Esse texto, Gaspar, o Serralheiro, tem incorporado em sua estrutura o uso constante desses dois recursos que, no final, serão os responsáveis pelo desmascaramento do impostor, D. Pedro, expulso da trama da mesma forma com que se pretende que o seja da vida, e pelo reconhecimento e a reincorporação de Gaspar e seu filho, Leonel, por serem eles os sinais positivos da ordem libertária que se propõe.

(30) Marino Spagnolo. Op. cit.

(31) Augusto Boal. Op. cit., p.15.

(32) Idem. ibidem, p.26.

(33) Cristiano de Carvalho. Novo Rumo - Rio de Janeiro, I, 14:19 set., 1906, em Contos Anarquistas - op. cit., p.15.

VI. Libertários no palco

Já entrando no espetáculo, indiquemos agora o conjunto das peças que formam o corpus da nossa leitura*, em torno das quais - além das análises - reunimos as informações disponíveis sobre o local, a data e a frequência das encenações; a descrição da peça, um sumário dos argumentos e a biografia, quando possível, dos Autores.

SUA SANTIDADE (comédia bufo-religiosa) - de A. de Andrade Silva¹. Foi publicada por A Lanterna em 1914 e era frequentemente apresentada como entre ato em algumas festas.

A peça foi produzida em ato único. O lugar da ação é um luxuoso salão do Vaticano, em Roma, onde há uma festa de aniversário do Papa. Portanto o tempo em questão é o de duração da festa. As personagens: Pio Truão (papa); (cardeais) Tartufo, Machiavello, Pantacrúel, Sinistro, Luxúria, Zombaria, Escândalo, Viperino, Machaço, Hipocrisia, Bandalho, Capro; Arcebispo Patusco; Jogral, o mordomo.

A situação descrita nesse caso é a da deterioração da instituição religiosa. A nomeação das personagens desse texto resume suas deformações morais, segundo a ótica libertária, e em nada referendam sua função religiosa. A caricatura funciona então como sintetizador do complexo universo histórico-social que essas personagens representam. Ambientadas no luxo e na fartura da comemoração, revelam o descompasso flagrante entre seus princípios e sua prática aos olhos dos anarquistas.

A fala das personagens não são falas, mas revelações da degeneração que denuncia o que de fato está por trás da aparência trabalhada e determinada por princípios rígidos e generosos, de humildade e igualdade, que deveriam guiar a todos os seres humanos.

A artificialidade da linguagem, produto das rimas, choca-se com a vulgaridade do que é dito, num contexto que destoa do luxo e da fartura. Todos os vícios condenados pela filosofia cristã aparecem nos hábitos dos seus representantes: a gula, a bebida, o sexo, a inércia, o comércio, o casamento para o padre, o prazer.

A comemoração do aniversário reúne todos os vícios ao redor da mesa e seu contato resvala para a podridão da instituição e o engano dos que nela acreditam.

(*) - Os textos aqui utilizados fazem parte do material cedido pelo IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística), ao qual remetemos todas as citações invocadas neste trabalho.

LEÃO X - O SCELERADO JOÃO DE MÉDICE - (tragédia eclesiástica em 1 ato) ² de A. de Andrade Silva. Xerox de cópia dat., biblioteca de "A Lanterna", São Paulo, 1934.

Peça em um ato e cena única. O local da ação é o luxuosíssimo refeitório de um convento de monjas. O tempo é o mesmo da duração da rotina gastronômica desses representantes da humildade de Deus, na Terra. As personagens são: João de Médice, o Pontífice; Hochstratten, o Inquisidor Mor; Rebeca, a orate - judia; a abadessa, marquesa de +++; freiras.

A situação, neste caso, como no de Sua Santidade, é de denúncia da instituição religiosa, pois sua estrutura é vista, pelos militantes libertários, como contraditória e, por isso mesmo, geradora de discriminações e privilégios.

É surpreendente neste texto a ousadia de tratar tão sem cerimônia um assunto tabu, como é o caso das instituições religiosas. A liderança libertária pratica neste caso uma sua crença: de proceder à revisão crítica de todos os valores da sociedade, com o fim de libertar-se daqueles que não contribuiriam com a criação da sociedade anárquica. Por isso, não há constrangimento algum tanto na denúncia de um padre quanto do Papa, ou dos reais interesses de classe, ocultos na instituição do casamento etc. Considerando-se que até hoje alguns desses assuntos permanecem como tabu, somos forçados a reconhecer o ímpeto corajoso desses militantes, nada atemorizados pela responsabilidade de tocar em valores consagrados.

Num convento de monjas, cujo ambiente é rico e o clima, de fausto e alegria, encontram-se reunidos, o Papa e as monjas, conjecturando transformar Roma em um Olimpo, onde a abadessa seria a Superiora das Musas.

Envolta em muita sensualidade, a cena prossegue com o Papa se dizendo Júpiter, a abadessa Mnimosyne (formando assim um casal) e uma freira (espirituosa, segundo o texto), dizendo-se filha deles.

A preocupação que quebra a harmonia reinante no ambiente é o pagamento atrasado do soldo dos guardas. Este fato, segundo eles, poderia provocar uma reação de descrença da santa religião, o que Para o papa já andava acontecendo, por isso os teplos estão tão vazios e *os devotos não dão esmolas...*

Discutem ainda o papel da instituição como forma de salvaguardar os que herdaram, *sem labor, o cabedal alheio*.

Leão X preocupa-se em saber quem os manterá ricos. *Preciso de ouro para gastar com o meu prazer, minha volúpia cara, e assim sustentarei as artes e os artistas, as conquistas do amor e a sede das conquistas.*

A manutenção da receita fácil é portanto a maior preocupação deles. Sendo assim, a lembrança de Hochstratten do bairro judeu, onde sabe haver muito ouro, motiva Leão X a ordenar ali uma invasão, no dia seguinte. Nesse momento, ouvem-se gritos. A abadessa diz serem esses gritos de uma mulher doente que vivia presa e acorrentada já havia dezesseis anos, mas que acabara de escapar. Leão X fica surpreso de saber que havia prisioneiros ali.

A sala é invadida pela mulher enlouquecida, que grita à procura do Papa, acusando-o de responsável por sua prisão e da paternidade de sua filha, roubada de seus braços há dezesseis anos. O Papa a ela se apresenta, nesse momento, com um sorriso infame e cruel. Ela continua gritando, querendo saber da filha. Ele ordena então que a levem dali. Os gritos de maldição contra o Papa cessam e a mulher cai, morta de fome, segundo Hochstratten.

AO RELENTO (Fantasia social em um ato, em versos) - de Afonso Schmidt³. Xerox da cópia original datilografada que foi enviada à Secretaria da Segurança Pública, para o Serviço de Censura e Fiscalização de Teatros, Rádio e Divertimentos Públicos, em 1946. A primeira representação data de 2 de dezembro de 1923, feita pelo grupo de Teatro Social de São Paulo, com direção e música original de Elias de Magalhães. Encenação de Emílio Martins.

A peça se divide em nove cenas. O tempo da ação é uma noite e o local, uma praça pública. Os personagens: um guarda-noturno; quatro homens, ex-trabalhadores, reduzidos agora a mendigos; a costureira; o varredor de rua; os elegantes que passam ao fundo.

A situação que eles, os militantes anarquistas, pretendem analisar nesse texto é a da miséria que joga esses quatro homens na rua, contrastada ao ócio e elegância dos que se movimentam ao fundo, na cena. É utilizado como agravante dessa desigualdade, a 'lei' pública, representada pelo policial, que, cumprindo a ordem, expulsa os homens da praça. O confronto dos populares com essa ordem representada é portanto inevitável.

Há vários aspectos interessantes nesta peça, como se verá, pois ela tenta fugir do convencional de diversas maneiras. Primeiro, não se constituindo numa narrativa simplesmente, mas numa narrativa poética, o que, em contrapartida, lhe dá também uma maior artificialidade. Depois, um certo clima que vem do ambiente escolhido, a noite, com os personagens adequados à cena e representativos da hierarquia social. Também pela estrutura da ação e pelos cortes. O desnudamento da realidade abrigada pela noite refletirá então uma verdade dura e discriminatória, que transcende o universo de ação da peça.

A trama se resume ao embate entre os frequentadores involuntários e profissionais da praça. Ou seja: os quatro homens mendigos que não têm mais para onde ir e o guarda, pago para fazer valer as regras sociais definidas por aqueles denominados no texto por 'elegantes'.

Compondo a cena do conflito que se trava entre esses dois elementos estão ainda a costureira, trabalhadora incansável, mas que não consegue por isso melhorar sua condição (está perdendo a vista de tanto forçá-la) e o varredor de rua. Emoldurando esse quadro, os representantes da classe dominante, vindos das festas, dos jogos. Eles aparecem como pano de fundo na ação, com o distanciamento que lhe é peculiar também na realidade.

Embora não haja referência do autor quanto à simultaneidade das ações das personagens, parece claro que ela existe. É o que dá a sensação de movimento, de fragmentos de realidades que se cruzam, se chocam, interagem. Então: os passantes anônimos, o guarda; duas realidades que habitam o mesmo espaço, e se cruzam no plano da dependência criada por esta estrutura de poder. Chega o soldado, que se reporta aos maltrapilhos, cumprindo sua função de zelador da ordem. No mesmo momento vem passando o varredor e ambos começam a conversar. Ao fundo, sempre, a silhueta da mulher que costura. Todos com um mesmo ponto de intersecção: são vítimas da exploração. De uma forma ou de outra, não são felizes. Neste ponto, um corte para entrar a fala dos 'elegantes', passando e comentando, alegremente, a vantajosa noitada de jogos que tiveram. Então, na leitura anarquista do momento social em que vivem estão, de um lado, o prazer de uns, de outro o trabalho de muitos para propiciar esse ilimitado prazer de poucos. Quer dizer: o conflito social é mostrado através do destino das personagens. Mas o narrador, personagem do texto, é o poeta e cumpre o desígnio romântico de ser vidente e profeta; por isso o espírito fala por sua boca. Ele aparece para anunciar a salvação que também vem com a madrugada. É a fala do poeta dentro da fala do narrador cumprindo no texto essa dupla função. De sua interferência resultará a força dos marginais para enfrentarem a ordem e do soldado para, num gesto simbólico de tapar os ouvidos, não fazer cumpri-la. Ele já não acredita mais nela. É o primeiro ato de rebeldia, a que se junta o coro, cantando a Utopia.

O SEMEADOR (drama social em três atos)- de Avelino Foscolo⁴, Belo Horizonte, Tipografia Renascença, 1921. A primeira referência de representação desta peça data de 1920, São Paulo, Salão Celso Garcia (Classes Laboriosas).

O 1º ato é composto por dez cenas; o 2º por doze cenas e o 3º por nove cenas. Todos eles têm como local da ação uma fazenda, palco das experiências de Júlio, num prazo de dois anos. As personagens: o coronel, proprietário das terras; Júlio, filho do proprietário das terras, jovem e idealista; Lima, cunhado prepotente e ganancioso, sempre preocupado em preservar os bens da família, pois lhe interessava a herança; Laura, filha de um empregado da fazenda; Alfredo, mestre-escola, apaixonado por Laura; Roberto, pai de Laura.

A situação que os militantes anarquistas pretendem analisar nesse texto é a da implantação das idéias libertárias numa propriedade rural. Essas idéias, que Júlio trouxe da Rússia onde esteve em combate, dão origem à dicotomia; 'ordem autoritária e escravocrata' versus organização libertadora. A oposição do Coronel e de Lima mais a adesão de todos os colonos da fazenda aos ideais de liberdade apresentados por Júlio formam o quadro central do episódio inicial. A solução, depois de muitas tensões, confrontos, vem pela exclusão dos descontentes. Para isso, Júlio assume de fato a propriedade, que lhe fora deixada em herança pela mãe.

O texto denuncia o atraso provocado pelo método de trabalho conservador e centrado na força do homem escravizado, contrapondo-se à vantagem das máquinas e do bom aproveitamento das terras, gerador da diminuição do trabalho humano. Libertado do trabalho, o homem pode lançar-se ao aperfeiçoamento de sua inteligência e desenvolver suas aptdões. O texto denuncia igualmente a imposição do trabalho para o enriquecimento de poucos, contra o trabalho consciente para benefício de todos.

Na trama, a fazenda é tomada como um espaço simbólico, ou seja, um microcosmo social. Júlio, jovem e idealista de origem abastada, travando contato no exterior com os ideais anarquista, uma vez de volta, implanta seus conhecimentos tentando promover mudanças nas relações de trabalho existentes na fazenda; nos métodos de cultivo; na divisão dos bens etc. É unanimemente reconhecido e apoiado pelos empregados. Posto dessa forma, o texto pretende dar uma demonstração das propostas teóricas do anarquismo para o público.

Pela necessidade de expor os conceitos, as falas são excessivas e tornam o texto cansativo, fazendo com que ele perca a força em alguns momentos de conflito, frente à extensão da oratória. Além disso, mantém-se uma constante dos textos anarquistas; a da linguagem solene e 'empolada', distante do universo temático em questão.

O VETERANO DA LIBERDADE - de Baptista Diniz, Lisboa⁵, 2ª ed., Livraria Econômica de J. Andrade & Lino de Sousa, s/d. Acompanha o texto a informação de que ele foi representado, com gerais aplausos, em diversos teatros de Lisboa e província.

A peça se divide em 3 atos, intitulados: 1º *Um discípulo de Loyola*, com sete cenas; 2º *Crimes sobre Crime*, com onze cenas; 3º *O louco*, com seis cenas. O tempo da ação é o momento que esse *veterano* está com sessenta anos e dura alguns meses. A história tem início em sua casa e seu desfecho na capela da Nossa Senhora dos Milagres. As personagens: Silva, militante libertário, cego em consequência da batalha, já velho e doente; Maria, sua filha; Guilherme, amigo da família, também um libertário; Barnabé, o sacristão; Pe. Luís.

A situação que os militantes anarquistas pretendem analisar nesse texto é a da

degeneração de alguns princípios no indivíduo por influência do social. O agravante surge quando Pe. Luís, por não saber que também é filho de Silva, tenta seduzir Maria. No momento que Silva lhe revela a paternidade, este fato sela o destino de Pe. Luís, já, a essa altura, completamente desnortado.

O recurso do monólogo é aqui usado como forma de a personagem expressar seu pensamento, embora igualmente apareça para revelar a desagregação social de Pe. Luís, posteriormente confirmada pelo seu enloquecimento. A comicidade de algumas passagens fica por conta da personagem Barnabé, que é a representação da ignorância e da simplicidade corrompida, levando-o a ver a religiosidade como campo fértil para o comércio.

Notemos que as personagens dos textos anarquistas são sempre emblemáticas, ou seja, simbolizam categorias sociais, não seres individuais. Sendo assim, se Barnabé representa, na ótica libertária, a mentalidade capitalista, Pe. Luís representará a corruptora instituição religiosa, Guilherme e Silva, a moral libertária, enquanto Maria, a fragilidade feminina.

No emaranhado dessas relações, sobressai a integridade dos militantes, cuja sanidade é garantida graças à harmonia existente entre seus pensamentos e ações, orientados ambos pela ideologia anarquista.

Pe. Luís, por fim, é considerado mais vítima que vilão. Separado do pai após a morte da mãe, é criado por padres que o corrompem com seus vícios e crenças.

Caminha pela vida lidando com as contingências da maneira como lhe fora ensinado. Tripudia, ameaça, abusa do posto que ocupa, testando a cobertura da instituição a seus atos. Sua queda, como personagem trágico que é, dá-se no momento da revelação de Silva. Esse momento é simbólico. Significa para Pe. Luís a descoberta da sua verdadeira índole (origem). Daí não suportar a tomada de consciência sobre o valor de seus atos e sucumbir à loucura, metáfora da saída individual.

GASPAR, O SERRALHEIRO - BAPTISTA MACHADO ⁶. Cópia xerox de texto datilografado, 8 ed. São Paulo, Ed. da Livraria Teixeira Vieira Pontes & CIA, 1937.

Acompanha o texto a informação de que ele foi representado com extraordinários aplausos em todos os teatros de Portugal e Brasil.

A peça se divide em três atos, os quais são ambientados: 1º num escritório comercial; 2º na oficina da fábrica de serralheria; 3º na sala da casa de Pedro de Andrade. Toda a ação se dá em alguns dias, em Portugal. O tempo adotado é aquele que marca a queda do poder

da aristocracia e a ascensão da burguesia. As personagens: Gaspar, operário serralheiro, amigo de ofício de Pedro; Leonel, também operário serralheiro e filho de Gaspar; Pedro, patrão 'burguês', antes um serralheiro; Adelina, filha do burguês; D. José, um aristocrata falido.

A situação que os militantes anarquistas pretendem analisar nesse texto é aquela resultante do processo de industrialização pelo qual passou a cidade, depois da falência da aristocracia agrária. O desmascaramento do caráter desta, que busca recuperar sua condição financeira anterior tentando unir-se à burguesia (a filha do serralheiro), é o tema desse texto. O amor (de Adelina e Leonel) e a jogada comercial (de Pedro) são dois elementos que funcionam como complicadores para a realização da trama armada pela aristocracia (D. José). Soma-se a isso a impulsividade característica a esta classe, acostumada ao poder. A consequência é o seu desmascaramento, frente a todos.

Nesse texto, o recurso tanto do aparte como do monólogo é constante. D. José e Diogo (1º funcionário a atender o aristocrata na empresa de Pedro) fazem uso constante do aparte para revelar que desconfiam um do outro. O primeiro por ter consciência de suas intenções oportunistas e o segundo por identificar-lhe o interesse pouco disfarçado na ansiedade com que tentava cavar as informações pretendidas sobre a condição financeira de Pedro. Também o monólogo aparece, usado por D. José, Leonel ou Adelina como uma reflexão que a personagem faz, frente ao público, possibilitando a este tomar conhecimento, não só de suas idéias, como de seu caráter.

Suas personagens, cada qual um emblema, sintetizam em si os valores sociais que representam: D. José é a aristocracia falida neste momento, sobre cujos cacos a burguesia começa a se estruturar. Possuidora ainda de prestígio, tenta reafirmar-se buscando alianças de interesse com a burguesia nascente, aqui representada pela personagem Pedro, o antigo serralheiro.

Cada um desses elementos é a imagem de uma diretriz ideológica que define também toda uma conduta moral e ética. Como cada qual tem interesses conflitantes entre si, qualquer convivência entre eles produzirá tensões evidentes.

Essa convivência é o ponto de partida dos textos libertários que exploram esteticamente suas tensões.

No interior dessa estrutura, funcionando como elemento desagregador da ordem estabelecida pela resultante desse tipo de relacionamento social, está Gaspar, o operário, tão virtuoso em seus princípios morais e éticos que sobrevive ao jogo cerrado da antiga e da nova ordem, sobrepondo-se a ambas pela nobreza de seus ideais.

Este não é um texto de ideologia anarquista como nem todos os textos divulgados por esse grupo militante o eram. Mas é um texto notadamente contra os princípios éticos da

sociedade capitalista que, sob máscaras diversas, escondem um mesmo artifício: o da exploração.

Em face do sinismo de D. José (aristocracia) e da ingratidão de Pedro (burguesia), ergue-se a integridade de Gaspar (o trabalhador).

Poder e prestígio atraem-se na luta travada entre aristocracia e burguesia (ou o velho e o novo regime). Contudo, segundo a leitura anarquista, a parte imutável desse jogo, o trabalhador, suporte material de ambos, sobrevive a todas as alternâncias.

A positividade de Gaspar é manter-se fiel a seus princípios e também paciente no seu ensinamento.

Se para D. José e para Pedro ele significava uma ameaça, para os operários, era modelo de virtude.

Por essa razão, torna-se possível um rearranjo da ordem antes existente e a reintegração de Gaspar e o filho, Leonel, na fábrica. Também o casamento do rapaz com a filha do patrão.

TERROR NOTURNO - (peça cinematográfica) - de Fábio Luz⁷. Publicado em AVOZ DO POVO, ano I nº2, em 06/02/1920.

A peça se divide em três partes. A ação se desenvolve na sala de uma família de 'alguns haveres', onde a velha Maria, rodeada de crianças, conta uma história. A história se passa, num primeiro momento, num dia e numa noite; sofre uma interrupção para voltar anos depois e revelar as conseqüências daquela literatura na formação do indivíduo. As personagens: as crianças; Maria, velha preta de 60 anos; Livia, menina de 12 anos; Pedro, o pai de Livia; o diabo.

A situação denunciada pelo texto é a dos malefícios causados pela literatura descomprometida de uma função social. O fato de Livia ser uma pessoa psicologicamente frágil contribui para o agravamento da situação inicial, culminando com seu *enlouquecimento*.

Quando a velha conta suas histórias para as crianças, isto pretende significar, do ponto de vista do anarquismo, que ela enche a cabeça delas com fantasias. É essa a advertência que o pai faz à velha Maria quando a repreende dizendo que essas histórias são coisas inventadas e nada têm de verdadeiro. A idéia é que as pessoas que restringem seu contato somente com este tipo de literatura, principalmente as crianças, porque em processo de formação espiritual, acabam com o intelecto enfraquecido e não conseguem mais se

relacionar com a realidade. A razão é que o mundo que vive através desse tipo de literatura não tem referências com o mundo real, fazendo dos leitores seres impotentes, frágeis e infelizes.

Isso fica exemplarmente demonstrado na passagem em que o diabo da história aparece no sonho de Livia com as mesmas características da história contada. O diabo que faz as coisas livrando as pessoas de suas tarefas, ou seja, solucionando todos os problemas, faz isso de forma mágica e não pede sacrifício de ninguém, a não ser sua adoração. Dessa forma ele se apossa da vontade das pessoas, tornando-as dependentes dele.

No sonho de Livia, o Grafodiabo sai do seu tinteiro e lhe oferece seus serviços em troca de ser libertado do tinteiro. Livia agradece, mas manda-o recolher-se, pois chamará se for preciso. Ele encolhe e vai se acomodar à cabeceira da cama de Livia quando fica preso num crucifixo, explodindo. Livia acorda assustada do sonho, traumatizada.

Adulta, Livia sofre dos nervos e transforma-se numa leitora constante de 'romances de aventura e capa e espada'. Contudo, na vida, já não reage; alienada da realidade.

Assim, a boa literatura, para os teóricos anarquistas era aquela compromissada com a realidade e existente em função dela, cumprindo um dever social: instrumentalizar as pessoas para que se desenvolvam o mais possível, pois somente assim, acreditavam, seria possível a elas alcançar a liberdade.

OS MORTOS (drama emocional em três atos) - de Florêncio Sanchez ⁸. Xerox do original datilografado, traduzido por Pedro Catallo.

A peça foi composta em três atos com oito, cinco e nove cenas respectivamente. A ação que tem início em uma casa simples no primeiro ato, passa para um gabinete 'discreto', no segundo e finaliza em um café cantante de Buenos Aires, no terceiro; tem a duração de um dia. As personagens: Júlio, ex-marido de Amélia; Amélia; Liberata, mãe de Amélia; Lalo, filho de Júlio e Amélia; Lisandro, o novo companheiro de Amélia; Luís, Ricardo, Jorge, Frances, amigos de Lisandro; Agostinho e Maria Luisa, casal amigo de Amélia.

A situação proposta pretende mostrar que o ser humano é dono de seu destino. O que o define são os princípios que regem as suas ações. Nesse texto, cada personagem simbolizará um universo particular de princípios que definirá o rumo que cada um irá tomar. O resultado de suas ações funcionará então como material de análise para a compreensão e julgamento desses princípios. Dessa forma, tanto é possível condenar quanto referendar essas atitudes dependendo da perspectiva proposta pela situação para análise.

Nesse texto, a linguagem não é tão inadequada quanto nos outros. Parece mais fluente, mais solta, resultando num texto menos enquadrado, sobretudo porque é menos literal. A proposta parece ser a de problematizar a partir de uma realidade condenável (a bebida, a ligação homem/mulher mediada pelo dinheiro), sem nenhum herói exemplar. A história de Júlio é colocada e problematizada a partir de suas atitudes que contrariam o estigma que ele inicialmente simboliza.

Não são utilizados aqui os recursos do confidente, do aparte, nem do monólogo, tão recorrentes nesses textos, pois as personagens se revelam umas na intersecção das outras. É também um texto de ação e tragédia, que visa a apresentar a situação condenável e deixar a sensação da necessidade de evitá-la.

Novamente surge o tema das deformações humanas, consequência dos valores morais que orientam a organização social capitalista. Lisandro e Angélica são portanto vítimas desta ordem. E o que visa mostrar esse espetáculo é seu drama humano e a tragédia em que se transformam suas vidas. A mensagem do texto não é dada através do exemplo positivo que se quer imitar, mas mais uma vez pelo negativo que se pretende evitar.

Lisandro, apesar de ter-se entregue à bebida, tem consciência de que se transformou num morto vivo e cria uma teoria a partir daí para justificar a diferença entre os seres humanos bons, íntegros, dos maus e desonestos, a quem ele chama de vivos e a quem, segundo ele, se deve matar.

Conseqüentemente, Lisandro desiste do suicídio, porque seria incoerente matar um morto.

As personagens do texto são marginais porque se contrapõem a uma outra ordem; a família, que é desfeita por causa da bebida, um elemento social degenerador do ser humano, por um lado, e por outro, dentro de um determinado interesse social, é seu propagador, seu mantenedor. A bebida destrói a família, a harmonia e joga seus elementos no mundo para buscar uma saída.

O resultado depende dos princípios que conduzem à procura dessa saída. Os de Angélica pautaram-se pela segurança econômica, um princípio amoral para os anarquistas, cujo resultado não poderia ser feliz. Lisandro, embora não detecte a saída possível, não se rende aos valores da sociedade capitalista, por isso, apesar de aparentemente identificado como o causador de todo o conflito, nada mais é do que sua maior vítima.

O título da peça refere-se à teoria de Lisandro e revela a mensagem crítica do texto. A simples apresentação da marginalidade não seria uma análise da sua situação de origem e nem ao menos garantiria que o espectador chegasse aos mesmos princípios críticos sobre ela. Por isso, a explicitação da teoria de Lisandro garante esta compreensão.

Lisandro torna pública sua leitura ideológica do mundo depois de ser recusado por Angélica e ter pensado em se matar. Está bêbado no bar com os amigos. Mas essa embriaguez não lhe embaça a visão, ou por outra, ela não o impede de ver através desse aparente desvio a verdadeira imagem da sociedade.

(Lisandro) *"Pois claro que estou morto!... como tanta gente que anda por aí... Homem sem caráter, é um morto que caminha... é um morto vivo..."*

(Lisandro) *"eu sou muito bom, mas não tenho caráter... bebo e morro... você é um sabido, tem caráter e vive... os velhacos não bebem nunca... e vivem e vencem..."* (a Luís)

(Luís) *"Há muita gente boa por aí que também não se embebeda."*

(Lisandro) *"Mas esses vencem!... Os bons não têm caráter para vencer! Os bons vêm ao mundo para sofrer... os bons não sabem viver, por isso, são mortos!..."*

(Luís) *"E os maus?..."*

(Lisandro) *"Os maus triunfam, mas não sabem viver...porque tornam a vida impossível..."*

(Luís) *"então, segundo a sua filosofia, todos somos mortos?..."*

(Lisandro) *"Umh! Você pensa que não é, mas você também é um morto que caminha..."* (...) Do coveiro diz que é *"um morto que enterra mortos..."*

(Luís) *"Afinal das contas, como chegou à conclusão que você é um morto?"*

(Lisandro) *"Porque eu tive uma mulher que amei com loucura e um filhinho que era toda a minha vida... toda a minha esperança... toda...toda...(chora). Agora pergunto eu se eu gostava tanto deles, porque lhes fiz mal?... Porque os abandonei?...Porque os maltratei, se tenho bom coração?"*

Ricardo diz que é por causa de suas bebedeiras.

(Lisandro) *"E porque bebo eu, e os que não têm coração, não bebem? Vamos! Respondam!..."*

(Ricardo) (aos outros) *"Este já está perdido! É defunto mesmo!"*

Lisandro cria esta teoria, mas não consegue explicar por que, sendo bom, fez mal às pessoas que mais amava, abandonando-as. Neste momento entra a participação do espectador para considerá-lo vítima de um sistema deformador dos valores morais, transformando aqueles que são intrinsecamente bons em fracassados, vítimas dos maus, que vivem e transformam o mundo, tornando a vida impossível.

Se antes a teoria de Lisandro versava sobre a morte figurada, nesse ponto, com a morte literária de Júlio no texto, Lisandro retorna à vida que dizia ter perdido. Esse procedimento revela a sua libertação individual através da morte daquele que ele considerava como sendo o que vivia. Ideologicamente estariam aí representadas duas ordens sociais antagônicas porque fundamentadas em princípios morais distintos.

Lisandro portanto não agia, deixava-se levar, conduzir pela vida sem reação. Mas no momento em que age, faz isso de forma violenta e única, de forma irracional. Enlouquece, para matar. E quando mata, passa a se sentir de fato vivo. Não reagir nesse momento em que o filho está sendo ameaçado seria o mesmo que submeter-se à continuidade da situação atual. Mas ao decidir agir contra ela, simbolicamente se liberta a si mesmo e ao filho dessa 'determinação'.

AZALAN! - de José Oiticica⁹. Original datilografado cedido pela família, s/d.

A peça se divide em três capítulos, cada qual com dez, cinco e seis cenas respectivamente. A ação se dá em 1915, em uma prisão em Fernando de Noronha. As personagens: Dionísio, um preso afeito ao misticismo; Sérgio, e Quirino, presos políticos; Generino, outro preso; Anselmo, funcionário do almoxarifado; o diretor do presídio; Clotilde e Múrcia, filhas do diretor.

O texto visa a denunciar a degeneração da cultura popular em decorrência do longo período de exploração vivido na organização social capitalista. Paralela a essa realidade, convive uma outra, representada por Sérgio, um libertário. A existência dele é que viabilizará o desnudamento dos mecanismos de opressão, sejam econômicos, culturais ou psicológicos, que o sistema denunciado utiliza, segundo a visão anarquista.

A realidade vivida por Sérgio cruza com a de Dionísio porque ambos estão presos, vítimas do mesmo sistema. Dionísio está preso porque não lhe foi respeitado o direito à cultura. Relegado à ignorância, encontra trilhas tortuosas para seguir e sobreviver em meio a um mundo que não entende. Sua saída é a crença mística numa solução mágica. Sérgio, o outro preso do sistema denunciado, paga por ter se rebelado contra ele. Participara de um assalto cuja finalidade era financiar a construção do que ele chamava de *Nova República*, aquela não mais submetida à tirania dos mais ricos, fosse de que parte do mundo fosse.

A contingência da prisão coloca em contato Sérgio e Clotilde, filha do diretor do presídio e que por esse motivo vive na ilha. Também por decorrência desse fato ela conhece Sérgio, por quem se apaixona e por isso tenta se inteirar da sua história. Esse artifício literário permitirá que se descubram as razões políticas dos atos dele. Sérgio mostra a Clotilde que *como eu ou como este, são os demais. Mataram ou furtaram porque a isso os impeliu a fome, o álcool, a doença, as perseguições dos superiores, a politicagem dos seus amos, a superstição, a ignorância, todas as misérias que os dirigentes do mundo inteiro vão mantendo porque lhes convém. Esta ilha tão formosa poderia ser um jardim de delícias, não?*

Falam sobre as injustiças sociais, cujo exemplo vivo é Generino. Sérgio diz que estudou até o quarto ano de direito e que largou os estudos por *nojo e descrença*, porque descobriu que a solução dada, a lei, não funcionava porque *nos cartórios e tribunais, em qualquer parte onde se cuida fazer justiça, encontrei sempre e sempre a fraude, a mistificação, o suborno, a chicana, meios infamíssimos de iludir o próximo, mormente os fracos, os ignorantes, os humildes.*

Sérgio é portanto o personagem emblemático dos ideais anárquicos, aqueles que visa a ação direta, necessária à construção da nova sociedade. *Por isso precisa de muito dinheiro, dinheiro para comprar as primeiras terras, para as primeiras despesas de cultivo, para as primeiras armas.*

Clotilde, a filha do diretor do presídio, deixa claro seus sentimentos por Sérgio. Este lhe confessa ter uma companheira, que também é de luta. Clotilde pede então a ele para fazer parte desse grupo, pois agora entende claramente suas razões e se identifica com elas. Sérgio não lhe dá nenhuma esperança, mas planeja uma saída dali.

Para Dionísio, a saída era cumprir a profecia da visão que tivera. Era, portando necessário atirar uma virgem no mar e dizer a palavra mágica. O momento oportuno surge quando Sérgio e Anselmo discutem. Clotilde e sua irmã estão escondidas, para não serem vistas por Anselmo, a quem vieram denunciar para Sérgio. Ante a confusão formada e o descuido da irmã de Clotilde, Dionísio a atira no mar dizendo: *Azalan! Azalan! Azalan!*

Sérgio ouve os gritos e vem para salvar Múrcia. Conclui, nesse momento, que a saída possível para ele, um militante, é a fuga, porque preso, em quase nada poderia servir à causa libertária. O que podia fazer ali já fizera, denunciando a corrupção do funcionário do almoxarifado (Anselmo) ao governador e ao diretor do presídio. Quando se preparava para a fuga, Clotilde atira nele, mas ele parte e ela se desespera. Dionísio, continua repetindo: *Azalan!...*

PEDRA QUE ROLA - de José Oiticica. Original datilografado cedido pela família, s/d.

A peça se divide em três atos com seis, sete e três cenas respectivamente. A ação, que dura um dia, se passa na sala de visitas de uma casa rica. As personagens: Jorge, afilhado de Bernardo; Maurício, amigo de Jorge; Bernardo, negociante; Ignácio, irmão de Jorge; Corina, esposa de Bernardo.

A situação proposta por esse texto é a denúncia da hipocrisia gerada pelo sistema de relações na sociedade burguesa. Ela é vista através da história de Jorge, afilhado de Bernardo que, na tentativa de defendê-lo da traição da esposa com o irmão de Jorge (Ignácio), acaba sendo vítima deles também.

Jorge participa de um desfalque aplicado que dera no tio para socorrer o amigo Maurício de um apuro. Sua situação de denunciante se agrava então porque teme as consequências de seu ato, caso seja descoberto. Mesmo correndo esse risco, ele faz a denúncia. Cinicamente Corina e Ignácio negam a acusação que recebem. Sem conseguir provar nada contra ele, Jorge acaba por revelar ao tio o desfalque dado tentando esclarecer os seus motivos. Desacreditado por todos, termina sendo posto na rua pelo padrinho.

Jorge e Maurício são personagens criadas para representarem: a moral burguesa e a revolucionária, respectivamente. São ambos a encarnação de valores opostos que se colocam em constante confronto para que as idéias revolucionárias de Maurício possam ser veiculadas.

Jorge simboliza o ajuste social completo: não discute as normas, submete-se.

Maurício tenta mostrar a Jorge qual a lógica dessa sociedade. Diz a ele que o bem e o mal são uma coisa *relativa à sociedade em que vivemos e ao modo pelo qual compreendemos a vida*. Exemplifica a sua afirmação citando a instituição casamento, que para a sociedade moderna é sagrada, e que ele considera; *uma coisa imoral, é o amor tiranizado, o amor como trabalho e o pensamento, deve ser livre...* Maurício tem intenção de provar a Jorge que as coisas não são inocentes e corretas como ele pensa. A sociedade cria uma máscara de honestidade e moral para esconder seu jogo e reais interesses. Esta passa a ser a moral oficial e o que fugir a isto é subversão. Jorge diz então: *Se é geral, deixa de ser crime*. E Maurício: *Deixa de ser crime individual, mas permanece crime social e é por isso que eu me revolto contra a sociedade em favor do indivíduo. A sociedade é corruptora*.

Jorge só poderá descobrir as verdades contidas na fala de Maurício no exato momento em que for vítima dos próprios valores. É preciso que Jorge vivencie o fracasso de suas concepções morais em meio ambiente que defende para poder dar início a um outro tipo de aprendizagem. Se ela se dá de fato ou não, pelo texto não sabemos. Mas o exemplo está dado, ou seja, a oportunidade para o aprendizado e conseqüente revisão das posições também. Resta a ele, como se esperava do público, o gesto transformador.

QUEM OS SALVA - de José Oiticica. Original datilografado cedido pela família, s/d.

A peça foi escrita em três atos com sete, dez e nove cenas respectivamente. A ação se desenvolve na casa de uma família rica, durante dois dias. As personagens: Paulina, moça tirada de um asilo e trazida como criada para a casa; Martins, pai de Geraldo; Gabriela, a mãe de Geraldo; Geraldo, o filho que retorna dos estudos na Suíça por causa da guerra; Carlota, amiga de Gabriela.

A situação proposta pelo texto é a de denuncia da discriminação resultante da divisão de classes na sociedade capitalista. Ela é vista através da história de Geraldo, filho de família rica, que se apaixona por Paulina, a moça tirada de um asilo e trazida para ser criada da casa. A mãe de Geraldo se opõe a esse relacionamento e por isso favorece o namoro de Afonso com Paulina. O filho passa então a beber, pois não consegue enfrentar a situação criada pela mãe para impor seu direito e desejo. Mas, ao ouvir Paulina recusando-se a casar porque Afonso a desrespeitara, sente-se revigorado em suas forças e, num ímpeto corajoso, pede a Paulina para que fique com ele, dessa forma rompendo com a autoridade representada pela figura da mãe.

Através desse texto, os escritores anarquistas tentam mostrar que Geraldo, embora tenha adquirido valores que se opõem aos de seus pais (*Não me sacrificarei mais aos seus preconceitos de burgueses ricos com fumos de nobreza. Não lhes imolarei meu coração, minha vida e a sua vida, Paulina! Só admito para o amor uma lei: o afeto mútuo, o desejo livre dos que se amam!*) não tem ainda forças suficientes para mover-lhe as atitudes. Como durante algum tempo Geraldo acredita que Paulina aceitava a relação com Afonso, apesar dela confessar que seu erro era também ter cedido às pressões de sua mãe (esta oferecera um dote de 50 contos a quem casasse com Paulina), ele encontra na bebida uma saída.

Nesse ponto o texto embrenha numa denúncia paralela. A bebida é considerada pelos anarquistas como um elemento perversor do caráter, assim como tudo que se caracteriza um vício. A fala que Geraldo usa para se defender frente ao pai revela essa posição. Ele tenta provar que não é mais culpado que Afonso por beber, pois bebe muito menos que este. Mas embriaga-se mais facilmente porque tem a cabeça fraca, o que não é sua culpa. E se continua a beber é porque também tem a vontade fraca. Passa pelos bares, vê os anúncios de bebidas e não resiste. Quem é mais culpado, ele ou os frades beneditinos, fabricantes do Kummel? Sabedores que são de que existem pessoas de cabeças e vontades fracas, por que fabricar? Por que a intenção era vendê-las, de procurar que a bebessem o maior número de bocas?... O apelo que existe para que se beba é imenso, mas ele diz que ia resistindo até que foi convidado a tomar uma cerveja alemã, pelo amigo Januário. Estranhamente gostou, sugestionado com certeza por tantas vozes aclamadoras. No dia

seguinte voltou para beber mais. O culpado? O fabricante que produziu com *a premeditação do lucro, contando com as vontades fracas não resistentes aos reclames, aos convites diários*. Se resolvesse agir contra os verdadeiros culpados agredindo alguma fábrica, certamente seria preso, porque socialmente o culpado é ele, não o fabricante. Sai, dizendo que ficará preso no quarto como determinara o pai; *vou curtir pecados dos outros, dos honrados fabricantes de bebidas...até logo...o sr. pensa que eu estou bêbado...não estou...não (...)*.

Mas, a situação só será resolvida no momento em que Geraldo de fato a enfrenta. Isso vem provar o princípio anarquista de que só a teoria aliada à ação poderá libertar o homem das amarras sociais que lhe foram impostas pela ordem dominante.

Geraldo anuncia a todos, inclusive a Afonso, que Paulina não mais o quer e que a partir daquele momento eles estão noivos.

Afonso reage, tirando uma faca para agredir Geraldo e chega mesmo a atacá-lo, dizendo que irá difamar Paulina. Desvendado seu verdadeiro caráter e também a razão por que Geraldo bebia (frustração pelo amor não correspondido por Paulina) tudo se acerta. Gabriela, a mãe de Geraldo, acaba, para bem do filho, por aceitar seu casamento.

AVATAR - de Marcelo Gama¹⁰, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Editores Pintos & Cia, 1905.. A primeira referência sobre sua encenação data de 1908, na Federação Operária do Rio de Janeiro (Rua do Hospício, 156).

A peça foi composta em ato único, com quatro cenas. A ação se desenvolve em um dia e é ambientada em uma casa, cujo interior miserável abriga um casal e seu filho. As personagens: Marcos, um soldado; Luzia, sua mulher; a criança; e tia Rosa, parente de Luzia.

A situação analisada no texto é a da desigualdade social e suas conseqüências. A doença do filho, a ausência de solidariedade e a exigência irracional da disciplina militar funcionam como agravantes da denúncia. O fechamento do círculo no qual se encontram Marcos, Luzia e o filho é o responsável pelo fim trágico do episódio, cujo personagem central, por não encontrar uma saída racional, deixa-se levar pela emoção e sofre todas as conseqüências desse ato.

Por serem poucas as personagens desse texto, a maior parte das informações que o público vai receber dependerá do monólogo. Luzia então pensa em voz alta e dessa forma comunica ao espectador o que sente e o que vai fazer. Ela fornece dados sobre a situação que vive, ao mesmo tempo que o fazendo alivia-se de suas tensões.

O texto só não tem mais força dramática porque as falas versificadas dão a ele uma artificialidade exagerada. Contudo, é inegável sua tragicidade, prestando-se com relativo sucesso à causa da denúncia desse sistema visto como desigual e desumano.

No que se refere aos atos das personagens, Marcos, por exemplo, pode ser visto como herói pela coragem da sua ação, que ele entende levar à liberdade. Mas no caso também é vítima porque levado a agir pela impossibilidade de reverter as coisas. Apesar disso, ele arranja forças para a *ação heróica*.

Esta ação deve ser compreendida como libertária, mesmo que o benefício favoreça apenas um indivíduo. E a razão é que o ato de libertação individual tem uma justificativa interna que se opõe àquela produzida no plano exterior. Ou seja, para quem assiste, o distanciamento que possibilita a análise de maneira mais completa, leva o espectador a, embora entendendo a atitude de Marcos, condená-lo. Matar o filho livra-o de continuar vivendo na miséria, é certo, mas não resolve o problema da miséria. Esta depende de uma ação mais organizada, por isso política. Portanto, é o verdadeiro responsável quem deve ser atacado, e não suas vítimas.

Desse ângulo, o filho de Marcos é vítima duas vezes. Uma, determinada pela situação política do meio em que vive. Outra, pela ação do pai, já desequilibrado a esta altura. Nos dois casos é violentamente tolhido de seu direito natural: a vida.

Na ação de Marcos, o direito é rebaixado diante da realidade que mascara a impossibilidade de vida nos moldes do direito natural, mas que a condiciona à submissão e a sub-existência.

Se vemos como brutal a solução dada por Paulo ao sofrimento do filho, na ótica libertária é ainda mais brutal a condição de vida dada a ele pela sociedade.

Os libertários entendiam que a violência que cerceia a liberdade e os direitos naturais pode ser a mesma que conduz à sua recuperação. Daí o exemplo de Marcos, aparentemente entregue à situação externa que o circunda.

O assassinato é, em última instância, um ato simbólico, cujo significado é o reencontro do indivíduo com sua liberdade original, aquela com que todo ser humano vem ao mundo. Ou seja, cada um é dono de seu próprio destino.

Se essa condição pode ser alterada pelo meio social em que o indivíduo casualmente se insere, também poderá ser revertida por uma ação planejada, na vida como na arte.

ABANDEIRA PROLETÁRIA - de Marino Spanolo¹¹. Xerox do original datilografado. Acompanha o texto uma informação sobre a primeira apresentação, datada de 28 de outubro de 1922, no Salão das Classes Laboriosas, sob a direção de Elias Magalhães.

A peça se divide em três atos: o 1º com nove cenas; o 2º com onze cenas; o 3º com dez cenas. A ação começa num quarto operário, passa depois para um botequim, finalizando numa sala rica. O tempo da ação equivale a seis meses. As personagens: Paulo, o operário e militante libertário; Rosa, a lavadeira e namorada de Paulo; Gertrudes, mulher, pobre, que tem sido a responsável por Rosa, a quem explora; Antonio, operário, amigo de Paulo.

A situação que se pretende denunciar nesse texto é a da degeneração dos valores humanos através da organização política capitalista e apontar a urgência de se encontrar uma forma de reação que, segundo os militantes, seria a da anarquia. A participação de Paulo na greve, sua conseqüente prisão, e a ingenuidade de Rosa são elementos que acabam por contribuir como agravantes da situação inicial. Somente a inabalável crença na sociedade sem governos poderia alterar esse quadro. Por isso Paulo conclama a todos para a luta coletiva contra a situação vigente, usando como símbolo da luta o pano manchado com o sangue de um companheiro morto, a Bandeira Proletária.

Repete-se nesse texto o esquema de Gaspar, o Serralheiro. Também Paulo é o ser humano comum, operário e virtuoso.

Sua intuição desde o início lhe aponta o dinheiro como causador de todos os males sociais. A mensagem veiculada através desse personagem mostra que sua compreensão do real o impulsiona à luta política, como única saída possível para o jogo de poder que enfrenta na sociedade regida pelo capital.

Humanamente, fraqueja ante a descoberta do que acontecera à Rosa: ela se deixara seduzir por Fernandes, o burguês. Vai então a seu encontro, na casa em que vive com ele. É afrontado e reage. Em meio à inutilidade dessa luta pessoal, surge a *luz*, um sinal, que vem ajudá-lo na recuperação da consciência. A luz é portanto a metáfora da razão, momentaneamente perdida.

A escolha dos episódios significativos acontece nos textos anarquistas, sem que a ele se associe um trabalho de exploração da psicologia das personagens. Não são investigados, por exemplo, seus conflitos, suas indecisões, dúvidas pessoais diante das situações, porque do ponto de vista anarquista isso não interessa. A personagem age ou é levada a agir pelas situações, simplesmente, sem que se investigue o que lhe vai por dentro. Seu drama pessoal, como já dito, não conta; só o drama da classe à qual pertence. Este fato contribui para reduzir a dimensão do texto, uma vez que o teatro se realiza através das personagens. Isto é, quanto maior a proporção que assumissem, maior dimensão projetariam ao texto e às pessoas a quem ele se dirige.

Um outro problema desses textos é a fragilidade do enredo, que é um dos fundamentos na peça teatral. Aqui ele também se constitui na base de sustentação sob a qual deveriam se organizar os outros elementos. Mas o enredo é frágil, uma vez que o objetivo do texto

está previamente definido. Isso delimita muito o campo de ação do autor na escolha dos temas e situações representativas, contrapondo-se às vantagens da liberdade de criação. Esta conduz o autor a situações, muitas vezes, imprevisíveis, de que só sai aceitando os riscos. Parece que esse procedimento não seduzia os autores e militantes libertários, num primeiro momento, côscios que eram das limitações necessárias à militância política. Talvez isso tenha também favorecido o surgimento de uma crítica contra essa forma de arte.

OS IMIGRANTES - de Marino Spagnolo. Xerox do original datilografado, escrito em 1974.

A peça foi escrita em ato único com quatro cenas. A ação se desenvolve numa praça pública durante alguns minutos. As personagens: o sertanejo; Paulo, o militante libertário; Augusto e Júlio, velhos amigos de Paulo; dois jogadores de loteria; dois populares; índios; o sertanejo.

A situação denunciada nesse texto é a da crença popular no jogo como forma de enriquecimento fácil, o que, segundo os ideólogos anarquista, é atitude característica do 'iludido', do 'vencido' na vida. O encontro de Paulo com os amigos, Augusto e Júlio, e posteriormente destes com o poeta sertanejo, faz com que Paulo, que fora abordado por dois jogadores interessados em saber se o livro que ele lia era sobre como ganhar no jogo do bicho, se inflame na reação contra o jogo e transforme o local onde se encontra em um palanque para pregações políticas. O resultado, dentro das expectativas dos militantes, veio com a adesão do público presente.

O interessante desse texto é o imprevisto da situação, mostrando que para os anarquistas não prevalece a idéia de militância com hora e local marcados. Como diz Paulo a um dos espectadores entusiasmados com as suas idéias libertárias; *Nossa sede não precisa de endereço. Ela existe e deverá existir em toda a parte, porque é o próprio mundo. Estamos sempre em sessões permanentes como num conselho deliberativo. Está em nós mesmos; é a nossa consciência em qualquer circunstância.*

Fica declarado então um dos fundamentos do movimento anarquista, aquele que define a conduta dos identificados com a causa que ele encerra. É por isso então que, aproveitando-se das contingências do momento, a ação direta o transforma em oportuno para a causa que defende e faz da situação do jogo um motivo para a militância política.

O INFANTICÍDIO - de Mota Assunção¹², São Paulo, Tipografia da Terra Livre, 1907.. Acompanha o texto a informação de que esta peça foi apresentada em 1906 pelo "Grupo de Teatro Social", no Centro Gallego.

A peça foi produzida em cinco atos com: 12 cenas no 1º ato; 7 cenas no 2º ato; 8 cenas no 3º ato; 7 cenas no 4º ato e cena única no 5º ato. A história, de duração de um ano, tem início em uma casa operária, passa depois para uma casa rica, e, em seguida, para um escritório de advogado, culminando num tribunal para findar numa cela, em uma casa de correção. As personagens: Maria Rosa, operária; Justina, filha adolescente de Maria Rosa; Margarida, amiga de M. Rosa; Manuel, operário; Carlos, rapaz operário com tendências libertárias; João, filho de M. Rosa; Genoveva, empregada de uma casa rica; Juca, um rapaz rico; o advogado; o conselheiro; dois operários; duas mulheres; um bêbado; um polícia; dois presos.

A situação proposta no texto enfoca os problemas que se abatem sobre uma família operária, tomada como referência para as agruras sofridas por essa classe.

Trata-se de um texto que tenta aglutinar todos os temas propostos pelo movimento anarquista (antimilitarismo, antiinstituições religiosas, antialcoolismo, drama operário, controle da natalidade, sedução da operária pelo patrão, ócio do ricos X trabalho dos operários, a justiça para os ricos e a aplicada aos operários) e sugerir uma leitura entrelaçada, de forma a denunciar com maior força o drama operário. Com todos os temas agrupados pretendem então dar um pouco a idéia de como é pautada a vida daqueles que, nesse sistema social, estão designados e já resignados a obedecer. Certamente advém desse recurso, também, a idéia de romper com a acusação de que sempre foram vítimas, de produzir uma arte muito esquemática e simplista. Talvez esse texto pretendesse ampliar a complexidade de sua leitura do presente através de uma abordagem mais completa no aspecto do levantamento dos referentes na realidade, como aparece definido em seu prefácio. Por isso, aparecem listados aí, todos os elementos constituídos da arte militante.

O operário que trabalha na preparação da feira que seus patrões organizam para angariar doações a eles, operários, é o mesmo que morre em trabalho; é também o pai de um rapaz que tem, obrigatoriamente, que alistar-se no exército para defender os interesses dos patrões; é ainda o mesmo que tem a filha seduzida pelo filho do patrão dela; que fica com a mulher desamparada; que, por sua vez, chega a tentar matar os filhos menores quando sua filha, que fora seduzida, mata o próprio filho por não suportar mais a discriminação que sofre.

M. Rosa, a mulher do operário morto, vai presa, junto com a filha, Justina. O advogado, que irá defendê-las, é um adepto das ideias libertárias e, por isso, quando relata o caso ao conselheiro, sua fala reproduzirá a visão libertária para a sociedade, condenando as instituições e revelando o determinismo que vigora nessa leitura dos destinos dos operários, assim como no espírito perversor dos membros da burguesia.

Assim como a situação de miséria e desespero de M. Rosa são reais, a sua atitude frente a esta realidade também é. Contudo, o infanticídio é mera consequência de um quadro socialmente negro. Por outro lado, o tom imposto pelo texto para revelar tais agruras dá um ar demasiadamente artificial pois desvia, como disse Vera M. Chalmers (*A anunciação do homem livre*, em Língua e Literatura, nº14, São Paulo, 1985, p.144), da verdade da situação obscurecendo-a em meio ao simbolismo subjetivo da técnica anarquista.

Parece também que a referência ao filho recrutado e degenerado no quartel é equivocada, não obstante a procedência da denúncia.

Quanto ao texto, embora siga uma seqüência temporal linear, esta é muitas vezes interrompida como forma de marcar um momento grave, que fica suspenso, até que, no ato seguinte seja esclarecido através do recurso da lembrança: por exemplo, um personagem conta ao outro o que se deu depois daquela interrupção.

O monólogo e o aparte também aparecem no mesmo sentido, já definido, dos outros textos. No caso, são as personagens Juca e Justina os instrumentos usados por esse recurso.

A identificação das personagens com um nome particular não é o único meio utilizado nesse texto para identificar uma categoria social. Faz parte da técnica de construção aqui utilizada a nomeação genérica de alguns participantes da ação como forma de manter em aberto essa categoria para que ela seja representativa de um segmento amplo da sociedade, contudo mantido à margem.

A homogeneização da linguagem também permanece, apesar de João, o filho de M. Rosa, num determinado momento, aparecer caracterizado com uma linguagem marcada pela variação lingüística das classes sociais não escolarizadas.

Um outro recurso desse texto é o do uso constante de um elemento como pano de fundo da ação funcionando como seu propulsor, ou sendo responsável por seu julgamento. Então, num momento o carnaval é o responsável por Justina não resistir aos apelos de Juca. Ela se deixa influenciar por valores que lhe são impostos socialmente e porque se deixa levar por eles, acaba por favorecer sua própria ruína.

Num outro momento, quando está sendo julgada pela morte do filho, o reforço de fundo é o tribunal, representante da ordem social e de suas regras, que a julgam por *seu ato criminoso*. O contraponto, em alguns momentos, será dado pela fala dos operários que simbolizam os dois momentos do universo de existência desse grupo social, na visão libertária: o da ignorância e o da consciência.

O recurso literário dos sinais como desagregadores da realidade individualizada funciona como resistência, reação a seu contra-ponto de época na literatura oficial que é a do individualismo burguês. O real, o verdadeiro, é o universal dos povos. Um personagem jamais deverá representar interesses individuais senão de classe, já que esta é a realidade da sociedade atual. Usam dessa técnica com o objetivo de produzir uma ressonância em face da imediata identificação e de atingir o alvo desejado, que é a unificação dos povos pela igualdade entre eles, a à ordem original, a única verdadeira, da perspectiva dos libertários.

VOZES DO CÉU - Mota Assunção¹³. São Paulo, Biblioteca de *A Lanterna*, 1934.

Há uma pequena introdução que nos informa que a peça é resultado de um trabalho de adaptação feito por Souza Passos, de um texto literário.

Comédia em dois atos, contendo o primeiro 5 e o segundo 7 cenas. O tempo da ação se resume a um dia e parte da noite. Ela acontece inicialmente na igreja para finalizar em casa de Luisa. As personagens são: Padre Joaquim; Lucas do Amaral, o sacristão; Luisa, a viúva; João das Rendas, o sapateiro; Joana, esposa do sapateiro.

A situação que os anarquistas pretendem analisar nesse texto é da exploração da fé por aqueles, individualmente pervertidos, mas socialmente representantes da instituição religiosa. Crer cegamente então, do ponto de vista libertário, imobiliza a defesa do indivíduo, por isso ele pode ser enganado, como foi Luisa.

O inescrupuloso padre Joaquim vê, na fé da viúva Luisa, que vai diariamente à igreja pedir consolo ao Senhor Bom Jesus do Monte, uma oportunidade de satisfazer sua atração por ela. Por isso combina com o sacristão uma farsa, em que simulará atender os seus desejos.

O padre traveste-se então de Senhor Bom Jesus e aparece à viúva, que nada desconfia. Contudo, sem que fizesse parte do plano, entra também um São José, papel executado por João das Rendas em acordo com sua esposa e Lucas, na intenção de desmascarar o padre.

A trama vai adquirindo comicidade à medida que João, aproveitando-se da confusão criada por sua entrada em cena, tenta substituir o padre nas intenções. A viúva grita por socorro e Joana, esposa do sapateiro que aguardava escondida os resultados da ação, entra, para sair em seguida com o marido puxado pelas orelhas, ajudada por Luisa. Não bastasse isto, Lucas retorna ao palco dos conflitos vestido de Senhor Bom Jesus e, por uma das mãos, arrasta o padre. Luisa percebe, neste momento, que fora enganada. Mune-se então de uma vassoura, que aplica vigorosamente no padre enquanto Joana faz o mesmo, com o chinelo, em João. Arrematando a cena, só as gargalhadas de Lucas.

O PECADO DE SIMONIA - de Neno Vasco¹⁴, São Paulo, Editado pelo Centro Juventude do Futuro, s/d. A primeira referência de encenação data, n' A Plebe, de 1912.

A peça foi escrita em um ato com quatorze cenas. A ação se desenvolve em um dia até o começo da noite, na sala de uma família pobre. As personagens: Rosa, a viúva; Eva, sua filha, uma florista; Ciro Leal, operário gravador; Pe. João; José, vendedor de bilhetes.

A situação proposta para análise nesse texto é a da denúncia da deformação provocada no indivíduo pela moral cristã, dedido à maneira como ela vem se desenvolvendo ao longo da história da humanidade. O namoro de Eva com Ciro, rapaz com idéias libertária, a venda do crucifixo por Rosa para comprar o bilhete de loteria e, por fim, a interferência do padre tentando aproveitar-se da situação e da crença de Rosa, acabam por justificar a tese anarquista anticlerical. O resultado será o desmascaramento do farsante - o padre - para confirmar a denúncia feita e lançar a moral libertária como bandeira.

Todos os textos, produzidos pelos anarquistas visando a denunciar os males advindos da instauração das instituições oficiais entre a humanidade, usam de um mesmo procedimento, do ponto de vista estrutural. A situação típica é posta; as personagens, emblemas de tipos variados de moral, resultantes da formação a que foram submetidas, são apresentadas através de sua relação com esse caso específico e, dessa forma, identifica-se a simbologia que representam. Como a opção estética desse grupo é pela comunicação direta, tudo se encaminhará, do ponto de vista da ação, para o desmascaramento dos artifícios usados, pelos *embusteiros profissionais*.

No caso específico desse texto, a situação *típica*, tomada como exemplar, é a de Rosa, mulher de formação moral religiosa restrita, limitada, que se incomoda com o namorado da filha por ele ter princípios morais diferentes dos seus, afora não ter crença religiosa nenhuma. Mas, contrariamente a sua moral, Rosa envolve-se na compra de um bilhete de loteria, para isso penhorando um crucifixo, o que evidencia sua incoerente credulidade. Na verdade, a denúncia atinge nesse ponto seu verdadeiro alvo. Visa-se com essa atitude de Rosa mostrar que os princípios que regem essa ordem religiosa podem ser superiores, mas que a instituição que se formou para propagar-lhe as verdades, essa se degenerou. É a ela então que os anarquistas querem atacar. O padre, que vem para condenar a atitude de Rosa, também aproveita para dar-lhe um golpe, usando para isso de sua condição eclesiástica. Contudo, Ciro e Eva desmascaram-no provando, dessa forma, a denúncia anarquista de condenação às instituições.

Rosa, depois dessa experiência, rende-se à evidência do caráter de Ciro e junto com ele, dá uma lição ao padre. Essa cena representa a conscientização de Rosa ante os perigos da religião. *É a desilusão que chega, bem vinda seja!*, diz Ciro, para finalizar.

A peça foi produzida em ato único com cinco cenas. O tempo da ação é um dia e se passa num quarto pobre, alugado por seis rapazes. As personagens: Fernando, Manuel, Salvador, José, Luís, Antônio; Ramon Perez, refugiado argentino; Mercedes, mulher de Ramon; Manolito, filho do casal; Anastácio Agarrado, o senhorio.

A situação proposta para ser analisada através desse texto é a da exploração do uso social da propriedade. O universo tomado como simbólico para essa denúncia é uma república de jovens militantes que, por ocasião da greve de inquilinos coincidindo com o vencimento do aluguel, decidem não pagá-lo, aliando-se ao movimento que identifica o senhorio como *um canalha muito grande, (é) um grande ladrão, vivendo da exploração*, daí também estabelecendo um paralelo com o nome do senhorio Agarrado, numa alusão direta a seu apego ao dinheiro. Em meio às trapalhadas que se armam para tentar o calote no senhorio, aparece Ramon, líder grevista, argentino, recém-chegado ao Brasil. Ele se junta ao grupo para viabilizar um plano, envolvendo o senhorio num caso de sedução que, uma vez descoberto, o obriga a render-se à chantagem de casar-se ou negociar o aluguel. Sem saída, o senhorio aceita o uso da tabela proposta pela liga dos inquilinos de uma redução de 40% nos aluguéis.

A proposta de José para que não paguem o aluguel dá início à ação do texto.

Uma discussão começa entre os rapazes e demonstra mais impulsividade que consciência nas saídas pretendidas por eles. Somente Salvador parece ter noção da ingenuidade dos colegas e por isso aconselha o pagamento. É vencido e por isso eles põem em ação o plano de Fernando; fugir pelos fundos da pensão e dessa forma dar um calote no senhorio. Vendo fracassado seu plano, os rapazes só programarão uma outra investida quando Ramon chega. Esse fato funciona como realimentador dos ânimos militantes nesses rapazes, ávidos de ação.

O plano é simples: o senhorio deveria ser atraído para o quarto dos rapazes onde encontraria uma mulher (papel reservado a Ramon), com quem seria surpreendido por seu (suposto) pai. Formada a confusão, o grupo aproveita para entregar a ele um documento para assinar, rebaixando em 40% o aluguel, como vem sendo reivindicado pelo movimento grevista.

A lição de conduta passada aos espectadores identificados com a causa libertária, mais uma vez comprova a filosofia que embasa a arte militante. O fundamental não se restringe à identificação da injustiça sofrida, mas à imprescindível necessidade de luta contra ela. No caso específico desse texto, por se tratar de uma comédia, há uma certa inconseqüência no expediente que os rapazes utilizam para demonstrar a necessidade da ação, visto que é pressuposto da estrutura, a graça.

CASA DOS MILAGRES - de Pedro Catallo¹⁶. Xerox do texto original, datilografado, não editado, s/d.

Comédia em um ato, traduzida do original espanhol e adaptada ao português por Pedro Catallo.

A peça se divide em 16 cenas. Há, entretanto, sugestão no início do texto para transformar a peça em dois atos, contendo o primeiro dez cenas e o segundo seis. O tempo da ação transcorre em um dia e o local é o interior da casa de Rufo, um desempregado. As personagens: Rufo Gonzalez, o desempregado; Angústia, sua esposa; Saúde, filha de ambos; Campainha, o sacristão; Senhor Grave, o senhorio; Liberto, o jovem idealista; Carmona, o compadre de Rufo.

A situação que os militantes anarquistas querem analisar nesse texto é a da exploração, imobiliária e religiosa. Rufo está desempregado e o senhorio quer despejar a ele e a sua família. Sua mulher arma um plano com a convicção de resolver dois problemas ao mesmo tempo: induzir Rufo a procurar emprego e convertê-lo ao cristianismo, do qual ela acha que ele se afastou desde o momento em que passou a fazer parte da Liga.

O aspecto fundamental dessa peça prende-se à valorização da crença anarquista e de sua militância. Rufo está ligado ao movimento através da Liga. Mas sua adesão se revela frágil, quando a mulher lhe *arma uma farsa*. Seduzido pelo dinheiro fácil, obtido no simples pedido à santa sob a qual Angústia escondera o dinheiro recebido pela roupa que lavara, Rufo começa a pensar na possibilidade de se converter ao cristianismo.

A sucessão de acasos garante o crescimento da intriga. Se num primeiro momento a situação do *milagre foi planejada*, a partir daí, essa intenção será intercalada por acasos. Então, Saúde também escondera um dinheiro embaixo da santa e só descobre tê-lo perdido quando a mãe lhe relata com que fervor Rufo estava se aproximando da santa, depois de concretizado o primeiro milagre. Em seguida, será a vez de Campainha. Este, além de colocar um papel simulando a sugestão de um emprego, a ser feito pela santa, coloca também uma exigência: que Rufo aceitasse Campainha como genro. Rufo, no momento em que vem provar ao amigo Carmona os poderes da santa, descobre o envelope deixado por Campainha. Dá-se ainda o *aparecimento repentino* do sacristão, que, aproveitando-se da distração dos dois companheiros, sai de baixo do altar e finge estar dormindo no sofá atrás dos dois. Era o que faltava para consolidar a crença de Rufo nos poderes da santa. O nó só será desfeito pela interferência de Liberto, o jovem idealista que, junto com Saúde, agora também ciente da verdade, são os portadores das informações que, além de desmascarar o padre e seu ajudante, contribuirão para o encerramento da farsa armada por Angústia. Este também é o momento do enobrecimento dos anarquistas da Liga, pois eles, além de arrecadarem o dinheiro necessário para pagar o aluguel de Rufo, chegam ao *fio da meada* dessa trama, quando desmascaram o padre e descobrem ser ele o único responsável em punir um ateu e incutir-lhe o temor aos poderes divinos.

A peça foi construída em um ato e oito cenas. A ação se desenrola no campo, num 1º de Maio. As personagens: o jovem, herdeiro das terras, fraco fisicamente; a velha, mãe do jovem, representa as idéias do antigo sistema; a camponesa, apegada a um sonho que lhe projeta a possibilidade da existência numa sociedade mais justa; o camponês, pai da camponesa, submisso à ordem reinante; o estrangeiro, de passagem pela fazenda, a caminho de seu país, onde a igualdade é uma conquista.

A situação proposta através do texto denuncia a tirania dos patrões, que é simbolicamente apresentada através da proibição a que os empregados comemorem o seu dia, o 1º de Maio. Denuncia também os operários de cumprirem servilmente esta determinação.

A chegada do estrangeiro anunciando a existência de um lugar onde a liberdade e a igualdade era um fato, somado ao inconformismo da camponesa que já vinha sonhando com um lugar assim, servem como elemento desencadeador da trama. O resultado, previsível, de uma rebelião contra a ordem estabelecida, representada pelo abandono da fazenda para acompanhar o estrangeiro, é consumado.

No jovem, o querer e o acreditar não são suficientemente arraigados para poder salvá-lo. Entre a velha ordem em que se criou e a nova que deseja, ele morre, frustrando o desejo. Sua nobreza de caráter, sua pureza de sentimentos, sua capacidade de acreditar não eram compatíveis com a empreitada que dizia querer assumir. Sua debilidade em virtude de uma formação, que os anarquistas identificam como *mesquinha e individualista*, é responsável por seu fim.

Paralela à simbologia desse personagem, está a de sua mãe. Ela está convicta dos valores que representa, mas é obrigada a assistir à morte do *filho*, representante simbólico da continuidade da ordem que ela encarna. A morte assim pode significar o início da mudança pelo enfraquecimento; um primeiro fio interrompido numa teia que apodrece e que deverá ser refeita por material mais novo e mais forte. O estrangeiro e todos aqueles que nele acreditam podem ser os novos fios de uma nova e resistente teia social, segundo as teses libertárias.

Por não termos informações mais precisas sobre o estrangeiro, seu aparecimento tem algo de mágico. Ele surge, conquista, leva consigo muitas pessoas, que, mesmo sem saber muito sobre ele, acreditam na verdade que lhes é anunciada.

Segui-lo para os anarquistas parece querer dizer o mesmo que seguir uma intuição primitiva, instintiva, que permite ao homem retornar a sua origem e assim elevar-se acima de sua condição miserável de ser mutável e mínimo.

Quer dizer: a aura que envolve a figura do estrangeiro e a boa nova de que ele é veículo fazem dele um personagem mítico, situado acima dos mortais, porque portador de um

conhecimento que nos supera. Daí a sua força, sua capacidade de convencer, de congregar em torno e de reconduzir a todos de encontro, como eles acreditavam, a seu destino.

O IDEAL - de Pietro Gori¹⁸. Xerox do texto datilografado, versão italiana, s/d..

A peça foi composta em ato único, com sete cenas que se desenvolvem num navio, durante uma viagem. O tempo da ação são algumas horas, não precisadas no texto. As personagens: Adorni, o burguês, pai de Maria; Maria, a filha inconformada com a pobreza existente no mundo; Ugo, um burguês, amigo de Adorni; Roberto, idealista libertário, funcionário do navio.

A situação que se pretende analisar é a da perda da ingenuidade (de Maria), identificando o sentimento de indignação com o mundo à verdade anunciada por Roberto. Adorni, o pai e Ugo, o amigo que está interessado em Maria, tentam de todas as formas movê-la de seu desejo de ser freira, forma que ela entende adequada ao seu projeto de contribuir com o mundo. Chamam então Roberto para conversar com ela e tentar influir em sua decisão. Mas Maria descobre que interpreta mal sua intuição. Com Roberto encontra o verdadeiro caminho.

A crença na viabilidade do projeto libertário é simbolicamente representado pelo personagem Roberto. Ele mostra à Maria que sua inquietação e inconformismo com a realidade presente pode ser canalizada para uma luta terrena e não para a religião, que transporta a solução para o plano celeste.

A forma como Maria é então apresentada cria sobre ela uma falsa impressão. Sua dificuldade em adaptar-se ao seu meio e à forma como as pessoas nele vivem, vem da intuição de que é preciso fazer algo. Sua dificuldade está em saber para onde canalizar essa energia. Iludida com a saída proposta pela religião, ela orienta sua ação através desses preceitos. Mas, só até o momento em que conhece Roberto e ele lhe apresenta uma nova perspectiva, muito mais racional e terrena, passível então de ser realizada, aqui e agora. Ela entende o equívoco que vinha cometendo e une-se a Roberto, numa atitude simbólica da necessidade de ampliar contingentes para poder concretizar o desejo.

Com isso, todo o universo que a circundava até aqui e que participava da construção da imagem de Maria (frágil, inadaptada, um pouco alienada) acaba se revelando decadente, degenerado nos seus valores de origem e portanto responsável pelas discrepâncias entre esses dois representantes do meio social: o pai e Ugo, identificados com a velha ordem, e Maria e Roberto, cujas afinidades com o novo programa abrem uma saída possível para a renovação.

A peça se divide em três atos com dez, cinco e nove cenas respectivamente. A ação tem início numa casa miserável, passa depois para uma sala rústica do corpo da guarda e finaliza na sala de um departamento municipal, alguns dias depois.

A situação proposta para análise nesse texto é a da denúncia da ação do militarismo e das circunstâncias de vida dos operários. A doença, a passagem obrigatória pelo exército e a militância política são então os elementos agravantes da condição de vida desse segmento da população. O resultado, previsto no estatuto desse teatro militante, não poderá ser outro: o combate.

Essa forma de reação, chamada de 'ação direta', visa a provocar uma interferência, de fato, seja de forma pacífica pela militância, ou revolucionária, como a ação armada; o que urge é a transformação e esta depende da somatória de todos os gestos, do mínimo ao maior de todos, para se alcançar o fim desejado: a construção da sociedade sem governo.

A mensagem desse texto demonstra o caminho a ser trilhado pelos espíritos libertários. Por isso as denúncias sobre as reais condições de vida dos trabalhadores.

Jorge é o exemplo do operário perseguido pela militância que exerce, sendo identificado como um *perigo* ao sistema, a quem negam até um grama de quinino para aliviar a dor de sua mulher doente, porque não tem dinheiro para pagá-lo. A mulher, por sua vez, desloca sua esperança na volta do filho que cumpre o serviço militar, mas este retorna totalmente impregnado de vícios, contraídos naquele ambiente. Para os pais, este fato é suficiente para expulsá-lo de casa. Sentem-se, nesse momento, profundamente frustrados por não verem frutificados nele os seus princípios.

Num reforço à previsão teórica, o texto demonstra que a ação militante de Jorge gera seus frutos. São os companheiros que se quotizam para socorrer o amigo. O médico que assiste à cena de solidariedade, confessa-se surpreso com tal atitude e por isso sensibiliza-se e não entende por que falam tão mal de Jorge e de seus companheiros. Desta forma, altera seu julgamento sobre eles. E será esta admiração e respeito brotados da convivência que o levarão a ter contato com os ideais políticos de Jorge e de render-se a eles. Assim como o médico entrega-se às evidências dos valores morais e éticos assumidos por esse grupo, Libério, o filho de Jorge, sensibilizado pela atitude dos pais, começa a sofrer mudanças. Esse fato desperta nele os princípios que recebera dos pais. Mais um acontecimento contribui para reorientar Jorge. É que ele, quando em serviço, prende um soldado portando panfletos políticos. Já demonstrando sintomas de transformação, ouve a explicação do soldado ao invés de puni-lo simplesmente... Percebe no relato do rapaz sobre a miséria da família e o flagelo do irmão, mutilado de guerra, que suas histórias

pessoais se assemelham. A convicção ideológica do rapaz, impressiona Jorge, que, por admirar-lhe o gesto, o liberta.

Fica assim confirmado o retorno de Libério a seus valores de origem. Daí ao ato final de transformação é um passo. Convocado para intervir numa greve em sua cidade, sente-se incomodado com sua função. Ele, também um oprimido, chamado a oprimir outros, que nada mais fazem que tentar, pacificamente, defender seus direitos?

Não há mais como impedir o despertar da consciência de Libério, ainda mais quando reconhece a voz de seu pai entre os manifestantes. *Essa voz é do meu pai pedindo pão e trabalho! Ah... não, papai!... eu nunca serei o teu assassino.* Percebe, só nese momento, a quem serve a guerra e os danos que o povo sofre com elas.

Nesse ponto do texto, consolida-se o propósito da militância anarquista. A ação final denuncia a inversão da ordem, assim como vimos no texto Ao Relento. Quem, simbolicamente, deveria manter os interesses da ordem dominante, rebela-se e assume sua própria defesa, a do oprimido. Libério então aponta a arma para o prefeito, que o intimava a atirar nos manifestantes, e, depois de denunciar as injustiças da situação que percebia agora, cumpre a ordem. E mata o prefeito.

Esta atitude o coloca frente a duas saídas pessoais possíveis: esperar para ser fuzilado ou suicidar-se. Opta pela última.

O pai que, entrando na sala ouve seu chamado, corre para socorrê-lo e ele lhe pede para que *antes de morrer... Deixai que beije a nossa bandeira... Símbolo de fraternidade, de justiça e de amor... e quando ela... Esvoaçar por toda a parte... Lembrai-vos de mim que ofereço da minha vida... para o bem do povo...* E assim morre.

Confirmando o tom parnasiano dos textos libertários, Jorge finaliza a cena despedindo-se do filho com uma fala racional: *Vítima do imperialismo burguês, descanse em paz. Hoje não é dia de chorar os mortos. É dia de batalha e de vingança.*

A desarmonia existente entre fala/desempenho é resultado da seleção de situações violentas, cruéis e de falas românticas, idealizadas, artificiais, portanto nada sutis, menos ainda, compatíveis com o universo em questão.

A tentativa de rastrear a crueldade existente no plano do real entra em confronto com a formalidade da escrita trazida para a fala das personagens e pela estreiteza com que se pretende indicar a saída: a da sociedade idealizada. A oscilação do texto nestes dois pólos destrói a credibilidade que deveria emanar dele. Sentimos o artificialismo todo tempo, como na fala do prefeito recusando-se a ter com os grevistas por achar humilhante ter com *plebeus*.

BIBLIOGRAFIAS E REFERÊNCIAS SOBRE A ENCENAÇÃO DAS PEÇAS

1. **ARISTÓTELES FELICIANO DE ANDRADE SILVA**, autor baiano. Não foram encontradas referências nos jornais operários sobre a encenação de Sua Santidade.

2. Referência de sua encenação n' A Plebe, nº66, 7/7/1934.

3. **AFONSO SCHMIDT** - Jornalista, romancista paulista, participou da Semana de Arte Moderna, militou no Grupo Zumbi, que mantinha contatos com o Grupo Clarté de Henri Barbusse, de Paris. Suas principais obras são: Zanzalá (1º prêmio do concurso literário de "O Cruzeiro", do Rio), Reino do Céu (premiado pela Academia Brasileira de Letras), Colônia Cecília (novelas); A sombra de Júlio Frank, A Vida de Paulo Eiró, A Marcha e O Assalto (romances); As Levianas, Carne para Canhão e A História de Fadas (teatro).

A Plebe, nº198, 19/2/1922 (Salão Leale Oberdan, Rua Brigadeiro Machado, 5, 30/12/1922); idem, nº203, 17/2/1923 (Salão teatro - Resistência dos Cocheiros, Rio, 24/3/1923); idem, nº213, 7/7/1923 (Salão Celso Garcia, 14/7/1923); idem, nº233, 12/4/1924 (Centro Libertário Terra Livre, 1/5/1924); idem, nº3, 3/2/1927 (sem referência do lugar); idem, nº65, 23/6/1934 (Salão C. G., 30/6/1934).

4. **AVELINO FÓSCOLO (1864-1944)** - Farmacêutico de profissão, pautou sua vida pela adesão intelectual e humana aos ideais libertários, sendo lembrado pela dedicação dirigida aos doentes e despossuídos. Jornalista, romancista e dramaturgo, é pioneiro da imprensa anarquista em Sete Lagoas, MG, fundando jornais como A Vida (1893), depois intitulado O Industrial e mais tarde Nova Era. Entre suas obras de literatura social, estão os romances O Mestiço (1903), A Capital (1903), Vulcões e O Jubileu (1920), além do folhetim No Circo e de outros textos inéditos como Na Feira e Morro Velho. Tem participação decisiva no teatro social, de que foi grande incentivador, escrevendo peças, dirigindo espetáculos e fundando grupos amadores, com os quais leva à cena diversas peças de fundo libertário. São dele as peças O Semeador, o drama O Demônio Moderno e a comédia Cá e Lá... guias Há. (Fonte: Contos Anarquistas, op. cit., p.126.)

A Plebe - nº196, 18/11/1922 (Salão Celso Garcia, 25/11/1922, sob direção de Francisco Crusco).

5. **BATISTE DINIZ** - A Plebe - nº 66, 26/5/1920 - Salão Celso Garcia (19/6/1920).

6. BATISTA MACHADO

Referência de encenações no jornal O Chapeleiro, 3/12/1905, há também artigo comentando a "Festa Social" do dia 11/11/1905, em cuja ocasião o drama foi apresentado. Segundo o comentarista, que não se identifica, foi "magnífico seu desempenho"; Alba Rossa, 1/5/1920 (Salão da Rua da Graça, 144); A Plebe, 8/5/1920 (no Bom Retiro, pelo Grêmio Dramático - Musical - Brasileiro, Rua da Graça, 144).

7. **FÁBIO LUZ (1864-1938)** - Médico higienista, escritor e jornalista, revoltou-se ainda estudante ao ver o pai registrar, como funcionário do Estado, as vendas de escravos

em hasta pública. Convertido ao anarquismo, milita no movimento operário, fazendo palestras aos trabalhadores, ensinando, discursando. Médico, dedica sua vida aos pobres, a quem serve gratuitamente. Colabora na imprensa operária, ao mesmo tempo que se ocupa da literatura de fundo social. Participa no Rio de Janeiro da fundação da Universidade Popular de Ensino Livre, em 1904. Entre seus escritos principais estão as conferências A Luta Contra a Tuberculose do Ponto de Vista Social (1913); A Internacional Negra e Nós e os Outros (1922); os romances Ideólogo (1903), Os Emancipados (1906); as novelas Virgem Mãe (1910), Elias Barrão, Xica Maria (1915) e Nunca! (1924); os estudos A Paisagem (no conto, na novela e no romance), (1922), Ensaio (1930), e Dioramas (1934); e as peças teatrais Ninete e A Vovozinha. Traduziu ainda para o português o texto de O Homem e a Terra, do geógrafo anarquista francês Elisée Reclus. (Fonte: Contos Anarquistas, op. cit., p.127.)

8. FLORÊNCIO SANCHEZ (1875-1910) - Dramaturgo uruguaio, nascido em Montevideu, que filia-se ao Centro Internacional de Estudos Sociais de Montevideu em 1897, ano em que também participa e ganha o primeiro prêmio no Certame Dramático Libertário organizado por esse órgão. Sua primeira peça foi Ladões, até hoje não editada. Existe ainda Porta adentro, da mesma época, editada por Dardo Cúneo e Canillita. Esta última estreou em Rosário em 1902. Morreu em Milão. (Fonte: Eva Golluscio de Montoya, "El manuscrito Maestrini de Ladrones: la primera obra de Florencio Sánchez", C.M.H.L.B. CARAVELLE, Toulouse, 1988; "Creación y dispersión de un mito libertário rioplatense: el personaje de Canillita", GRAL / IPEAL, Univ. de Toulouse - Le Mirail, 1989).

9. JOSÉ OTICICA (1882-1957) - Poeta, teatrólogo, jornalista, filólogo, musicista e professor, é autor de uma obra que enfocou praticamente todas as questões importantes do movimento anarquista no Brasil. Conferencista, prega aos trabalhadores e polemiza, em nome dos Ideais Libertários, com políticos e intelectuais da burguesia. Professor do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, escreve cursos e trabalhos nas áreas de literatura, lingüística, retórica e estilística, vindo a obter por concurso a cadeira de língua e literatura portuguesa da Universidade de Hamburgo em 1929. Interessa-se pelo teatro e ensina prosódia na Escola Municipal de Teatro, no Rio de Janeiro. Lembradas por um ex-aluno célebre, Pedro Nava, ficaram famosas as suas aulas-comício, nas quais procurava motivar os discípulos a tomarem partido contra a opressão e a desigualdade. Militante ostensivo, é desterrado para alagoas por ocasião da greve geral revolucionária de 1918 no Rio, e em 1924 segue para confinamento da Ilha Rasa, ocasião em que escreve A Doutrina Anarquista ao Alcance de Todos. São de sua autoria, entre outros, os livros: Sonetos (1ª série, 1905-1911) e Ode do Sol (1913), Sonetos (2ª série, 1919) e Fonte Perene (1954), em poesia; Histórias Simples (Inédito), contos; Pedra que Rola (1920), Quem os Salva? (1923), Pó de Pirlimpimpim (1936), teatro. Tem a participação intensa na imprensa, fundando e dirigindo jornais como 5 de Julho (clandestino), Voz do povo, Spartacus e Ação Direta, além da revista A vida. (Fonte: Contos Anarquistas, op. cit., pp.128-129.)

10. MARCELO GAMA (1878-1915) - Poeta e jornalista rio-grandense, autor de Avatar, peça levada à cena em São Paulo em 1920, cuja repercussão no meio operário é prejudicada pelo final acusatório, mas destituído de esperanças num futuro próximo. (M.A. de Lima e M.T. Vargas, op. cit., p.67.)

Terra Livre, ano III, nº54, 9/1/1908 (Federação Operária do Rio de Janeiro, Rua do Hospício, 156); A Plebe, nº84, 2/10/1920 (Centro Republicano Portuguesa, Rua Marechal

Deodoro, 2). No jornal O Amigo do Povo, nº26, p.2, há um artigo de A. de Andrade intitulado Rápida - O sulcício do viaduto, onde o autor faz um relato do desespero de um operário assolado pela miséria. O tema é o mesmo desta peça, o que nos permite demonstrar o paralelo estabelecido pelo grupo militante entre a arte e a realidade.

11. MARINO SPAGNOLO - Brasileiro, o pouco que se sabe sobre ele é o que Jabob Penteado escreveu em seu livro Belenzinho - 1910: "ex-pedreiro, alfaiate, homem de idéias revolucionárias, esse nosso grande amigo é um exemplo de quanto podem o esforço e a vontade de aprender. Muito lido, foi sempre figura de projeção entre os trabalhadores do velho Belenzinho, presidindo várias sociedades de classe. (M.A.A.L. e M.T. Vargas, op. cit., pp.69-70.)

A primeira apresentação data de 1922, no Salão das Classes Laboriosas; ainda, n' A Plebe, nº191, 23/9/1922 (Salão Celso Garcia, 28/10/1922); idem, nº213, 24/7/1923 (Salão Celso Garcia, 25/8/1923); idem, nº17, 11/3/1933 (Salão Celso Garcia, 18/3/1933).

12. MOTA ASSUNÇÃO (1878-1929) - Conductor de bondes e depois operário tipógrafo, ingressa no movimento anarquista no final do século, passando a dirigir os jornais O Protesto (1899) e no ano seguinte O Golpe. Estudioso do pensamento libertário, transforma-se logo num de seus mais vivos expositores no Brasil, condição que o leva a integrar a Comissão Redatora do primeiro Congresso Operário Brasileiro (1906), a que comparece representando a liga das Artes Gráficas, ao lado do militante Luiz Magrassi. Interessado pela literatura e o teatro, escreve contos e peças, prefácios e críticas em grande número de jornais operários. Em 1904 colabora na revista Kultur, em companhia de Elysio de Carvalho e Mas y Pi. Admirador de H. Ibsen, traduz sua peça Um Inimigo do Povo, que dirige e leva à cena. Inspirado nesse autor, escreve a peça O Infanticídio, drama social em cinco atos que encena com o Grupo Dramático Teatro Social, do Rio de Janeiro, em 1906. Diretor do grupo e também seu editor, começa a trabalhar em companhia do teatrólogo Mariano Ferrer a partir de 1907. Deixa grande número de artigos e conferências sobre a questão cultural libertária. (Fonte: Contos anarquistas, op. cit., p.130.)

13. A Plebe, nº65, 23/6/1934, Salão Celso Garcia, 14/7/1934.

14. NENO VASCO (1878-1920) - Seu verdadeiro nome era Gregório Nazianzeno Moereira de Queirós Vasconcelos. Advogado, jornalista e dramaturgo português, chega ao Brasil em 1901. Aqui participa ativamente da luta social, escrevendo aos trabalhadores e fazendo palestras. Funda os jornais O Amigo do Povo e A Terra Livre e lança a revista Aurora, divulgando em todos eles o ideário anarquista. Regressa em 1911 a Portugal, país em que vem a falecer. ensaiador, crítico e autor de teatro, contribui decisivamente com a instrução libertária dos trabalhadores. Entre suas peças mais conhecidas estão O Pecado de Simonia e Greve de Inquilinos. Como militante e intelectual, reflete sobre as posições do anarquismo em face de seu tempo, das quais trata nos livros A Concepção Anarquista do Sindicalismo (1920) e Da Porta da Europa: Fatos e Idéias (1913).

A primeira referência de encenação data, n' A Lanterna s/nº, 9/6/1912; idem, nº375, 31/10/1912 (Salão Celso Garcia, 1/11/1912); idem, 10/5/1913 (Salão Celso Garcia); idem, 26/7/1913 (Grupo Dramático Anticlerical, Rio); idem, 2/8/1913 (Salão Celso Garcia, 30/8/1913); n' A Voz do Trabalhador nº23, 1913 (festa promovida pela C. O. B.); idem, nº37, 1913 (festa do dia 30/8/1913); idem, 14/3/1914 (Salão Celso Garcia, 18/4/1914);

A Plebe 8/5/1920 (Salão da Federação Espanhola, Rua do Gasômetro, 44-A); idem, nº84, 2/10/1920 (Centro Republicano Português, Rua Marechal Deodoro, 2, 12/10/1920); idem, nº87, 22/10/1920 (Ivonne Teatro, Av. Celso Garcia, 238, 27/11/1920); idem, nº201, 27/1/1923 (Salão Celso Garcia, 27/1/1923); idem, nº240, 14/6/1924 (Salão Celso Garcia, 5/7/1924); idem, s/nº, 23/9/1933 (Salão Celso Garcia, 23/9/1933).

15. Encenada em 1907 (M.A.A.L. e M.T. Vargas, op. cit., p.68); outras referências de encenação: n' A Luta Proletária 1/2/1908 (Festado dia 15/2/1908, na Liga dos Marceneiros); A Lanterna, s/nº, 9/6/1912; A Plebe nº206, 7/4/1923 (Salão Celso Garcia, 30/4/1923); idem, nº211, 9/6/1923 (Salão Ítala Fausta, 30/6/1923).

Segundo M.A.A.L. e M.T. Vargas (op., cit., p.68) esta peça permaneceu incólume no repertório dos grupos paulistas até 1930. Pelos comentários e pela incidência de representações percebe-se que o texto de Neno Vasco é considerado modelo pelos centro libertários. Posteriormente será representado nos círculos operários de Lisboa, editado por um periódico português A Batalha, 1923.

16. PEDRO CATALLO (1901-1969) - Brasileiro (?), operário, sapateiro, anarquista. Orador fluente, polemista, presente em todos os acontecimentos anarquistas, colaborador de A Plebe, A Lanterna, Ação Direta, Ação Sindical, diretor-fundador dos jornais O Libertário e Dealbar. Em 1961, Pedro Catallo participou do Quinto Congresso da federação Libertária Argentina, foi um teatrólogo excelente, premiado por suas obras, autor do Conto de Natal O Ursinho de Veludo Verde, das peças O Coração é um Labirinto, Uma Mulher Diferente, Como rola uma vida, A Madrid, A Insensata, O Herói e o Vândalo, tradutor de dramas e comédias para o teatro libertário, poeta e profundo conhecedor do Sindicalismo Revolucionário, em cuja defesa se bateu na tribuna e na imprensa. (Fonte: Edgar Rodrigues - Os Libertários - Ideias e experiências anárquicas, Petrópolis, Ed. Vozes, 1988, pp248-249.)

Referência de encenação n' A Plebe, nº75, 10/11/1934 (Federação Operária, Rua Quintino Bocaiuva, 80, 17/11/1934).

17. PIETRO GORI (1869-1914) - Poeta, escritor, conferencista, advogado, anarquista, anarco-sindicalista, ficou em Buenos Aires de 1899-1901. Esteve também na Itália e em vários lugares da Europa, militando no movimento anarquista mundial. No Congresso Internacional Operário Socialista de Londres (1896), quando houve a cisão definitiva e oficial entre socialistas e anarquistas, sua participação foi decisiva. Na faculdade de Direito de Buenos Aires conferencista e fala sobre os princípios anarquistas de organização sindical. Ainda em Buenos Aires, em 1900, lança o manifesto In Defesa de un Ideal, que é subscrito por vinte e cinco grupos, círculos e periódicos anarquistas da cidade, incluindo-se grupos de operários franceses, ingleses, alemães e italianos. Autor de vários poemas dramáticos, como por exemplo Il Primo Maggio; Senza Patria; Ideale, freqüentemente encenados pelos grupos de teatro operário de São Paulo e Buenos Aires. (Fonte: F.F. Hardman, Nem Patria Nem Patrão, op. cit., pp.35-38)

Referências de encenações n' O Archote nº11, 1947; O Amigo do Povo nº31 e 37, 1903 (Festa comemorativa do segundo aniversário da fundação da Sociedade de resistência entre os estivadores do porto, no nº31 e no outro, Festa de aniversário do Teatro San Martin, 31/8/1903); A Voz do Trabalhador nº10 (comemoração do 1º de Maio) e nº15 (em benefício da Federação Operária), 1909; nº28, p.3 (Teatro do Centro

Galego, com o Grupo Dramático Anticlerical) e nº31 (nota sobre a atuação do Grupo anticlerical sobre a peça anunciada no nº28), 1913; La Battaglia nº207, 14/3/1909 (Sede do Grupo de Studi Sociali do Bom Retiro, Rua do Imigrantes, 195) e nº213, 2/5/1909 (Salão Carlos Gomes, Rua São João, 95); A Lanterna nº5, 22/1/1910 (Salão Celso Garcia, Rua do Carmo, 39, com o Grupo Pensamento e Ação); La Battaglia nº257, 3/5/1910 (Pró Escola Moderna, no Teatro Sant'Anna); A Lanterna nº375, 31/10/1912 (Salão Celso Garcia, Rua do Carmo, 39, 1/11/1913); idem, 10/5/1912 (Salão Celso Garcia, 24/5/1913); idem, 14/3/1914 (Salão Celso Garcia, 18/4/1914); idem, 11/4/1914 (Salão C. G., 30/4/1914); Alba Rossa 5/8/1919 (Salão C. G., 27/9/1919); A Plebe nº25, 9/8/1919 (Salão C. G., 27/9/1919); idem, nº178, 1/5/1922 (Salão C. G., 29/4/1922); idem, nº201, 27/1/1923 (Salão C. G., 27/11/1923); idem, nº206, 7/4/1923 (Salão C. G., 30/4/1923); idem, nº233, 12/4/1924 (Centro Libertário Terra Livre, 1/5/1924); idem, s/nº, 14/4/1934 (Salão C. G., 30/4/1934); idem, nº1, anoXXX, 1/5/1935 (Hispano Americano, 30/4/1935).

18. Referências de encenações em La Battaglia nº51, 3/9/1905; A Terra Livre nº17, 27/9/1906; A Lanterna 28/9/1912; La Battaglia nº393, 13/4/1913; A Lanterna, 10/7/1915; idem, s/nº, 28/9/1912 (Salão Celso Garcia, Rua do Carmo, 39, 12/10/1912); La Barricata nº371, 29/9/1912 (Salão C. G., 12/10/1912); idem, nº389, 13/4/1912 (Germinal, nº1, Salão C. G., 13/4/1912); A Lanterna s/nº, 14/4/1913 (Salão C. G., 30/4/1913); idem, 10/7/1915 (Festa Promovida pela SUPR); A Plebe nº125, 15/10/1921 (Salão Oberdan, Rua Brigadeiro Machado, 5, 19/11/1921); idem, nº211, 9/6/1923 (Salão Itália Fausta, 30/6/1923); idem, nº233, 12/4/1924 (Centro Libertário Terra Livre, 1/5/1924); idem, nº236, 17/5/1924 (Federação Espanhola, 7/7/1924).

VII - A fisionomia dramática do herói libertário

A riqueza do texto trágico reside essencialmente na aceitação do cosmos contraditório (na natureza, no homem, na própria divindade) para dele tirar a infinita possibilidade de exploração. É certo que ele também se prende a um objetivo moral, o de promover a aceitação da ordem vigente como una e verdadeira. Mas, por não buscar a nivelação, já que aceita a diferença como norma, mantém um campo fértil para a exploração dos casos trágicos.

Os anarquistas, por outro lado, ao tenderem, através do uso do estilo trágico, à consciência, necessária à construção do cosmos ideal, onde a igualdade e a justiça fossem pedra fundamental, comprometem artisticamente o estilo da tragédia, porque essa concepção de princípio e fim niveladores faz desaparecer a matéria trágica a ser trabalhada. Ela só é possível nesse momento de denúncia porque a sociedade, contrária ao anseio político do grupo, é desigual, injusta e portanto trágica. A tragédia se particulariza então no conflito de dois direitos antagônicos: as Leis da sociedade e as Leis da natureza.

Contudo, enquanto a definição vem determinada pelo desejo de construir uma sociedade de iguais, a opção estilística pela tragédia entra com o intuito único de corrigir as falhas da sociedade em que se vive.

A opção anarquista pela tragédia, assim, parece responder à necessidade de um momento particular e transitório, visto como saída para um *mal* necessário e até então irremediável.

Se na tragédia clássica, as situações típicas são vividas por homens que se distinguem nem pela virtude nem pela justiça, como define Aristóteles, seu destino é definido por algo irrecorrível: um erro. Este o fato que os encaminhará ao sofrimento e à destruição. Este ponto, em particular, não tem equivalência com o esquema dramático dos libertários. Estes na verdade, parecem optar, em algumas situações, por construir o herói trágico a partir de definições de virtude ou de justiça. Podemos tomar como exemplo os casos representados nos textos: 1º de Maio, O Ideal, O Semeador, Bandeira Proletária, Azalan!, Pedra que rola, e talvez até Gaspar, o serralheiro.

Em todos eles o herói é virtuoso, tão virtuoso que nada conseguirá atingir. Sua força advém de uma certeza ideológica, que os transforma num ser imbatível, cuja trajetória é difícil de interromper. Os casos mais interessantes são aqueles que focalizam o homem comum, aparentemente sem qualquer marca que o identifique como virtuoso. Lançado em situações trágicas decorrentes do 'erro', ele o viverá com toda a intensidade

característica de quem ignora as razões reais de sua condição. Mas exatamente irá revelar mais sobre o que se quer denunciar, aprofundando os sinais na polarização entre os traços do herói e a sociedade em que vive.

Neste caso ou mergulhamos junto porque nos identificamos previamente com a ideologia do herói ou negamos de imediato, rejeitando qualquer proposta de pregação, porque no fundo o que está em jogo é o comprometimento político com uma igualdade descaracterizadora, pelo menos do ponto de vista estético. É esta que rege a construção linear do herói libertário, um herói que não tem conflitos internos. Seus conflitos são gerados na vivência do externo orientado pelos valores internos. Ele não absorve essas contradições para resolvê-las, porque é refratário a elas, daí a conduta inatingível, que o faz sair sempre incólume das situações de ameaça ou enfrentamento.

Os textos O Semeador, O Ideal, 1ª de Maio, Os Imigrante, Azalan!, Bandeira Proletária, Pedra que rola e Gaspar, o serralheiro têm ainda em comum a representação do que poderia acontecer, na visão libertária, se alguns de seus preceitos viessem a ser implantado na sociedade. Ou seja, neles sugere-se como plenamente possível a construção de uma sociedade fundada nos princípios da igualdade humana e em cuja base cada um deveria ter que precisasse na proporção do que precisasse. Aí aparece bem claramente, pela mão dos libertários, aquilo que Aristóteles chamou de 'mito tradicional'. No entanto, ao trabalharem esteticamente essa hipótese, o excesso de abstrações empreendidas pelos anarquistas acabou frustrando a realização do projeto e o resultado foi que o final da obra não atingiu, com a mesma força que foi concebido, o objetivo seja da sociedade Utopica, seja da qualidade do texto.

Uma das razões para isso é que a fragilidade dos argumentos não chega sequer a 'explicar as desigualdades implícitas na História', nem tampouco a sanar suas contradições. Ou seja: o aspecto corretivo não surge, neste caso, como consequência da análise das contradições, mas como princípio. Tal inversão compromete tanto o desencadear das ações internas, necessárias à passagem da infelicidade para a felicidade da personagem heróica, quanto da qualidade final do texto.

Olhando mais atentamente o esquema teatral anarquista, parece-nos possível dizer que se trata de uma decomposição da estrutura trágica clássica em dois sinais diversos. Penso aqui na estrutura típica do herói trágico, que parece carregar em si mesmo tanto (a) características responsáveis por seu destino trágico quanto (b) pela aquisição da consciência necessária ao seu engrandecimento humano. Ou seja, a capacidade de, através do sofrimento, absorver a adversidade e chegar plenamente a um ponto de grandeza, como em Avatar, O Infanticídio, Militarismo e Miséria, Os Mortos.

Nestes casos, o que vemos é a personagem, representante da categoria inferior na ordem social, assumindo a vivência do sofrimento, mas nem sempre chegando ao clímax

do desfecho com a consciência imprescindível do enobrecimento. No limite, em alguns desses casos, o que sobrevém é não raro a morte ou a loucura como saídas inevitáveis.

Em Militarismo e Miséria, por exemplo, o sofrimento de Jorge ante a descoberta da verdade sobre a opressão vivida pelo povo, por ele também no exercício do militarismo, o conduz, inevitavelmente à libertação. Suicidar-se, aos olhos de todos, além de ser *golpe* teatral, é revelação de coragem. É expor os problemas de frente. É abrir espaço para a renovação, para a mudança, pois sua morte propiciará uma reavaliação da vida.

Ao mesmo tempo, o caso de Marcos (Avatar) e Lisandro (Os Mortos) difere pouco do de Jorge. Na verdade, embora eles matem terceiros, isto não quer dizer que igualmente estejam morrendo. Nos dois casos, os protagonistas não conseguem atingir a plena consciência, porque não têm vontade própria para interferir no rumo de sua própria vida. Acabam por sofrer as consequências dessa fragilidade de caráter e por isso ao invés de tenderem ao suicídio, matam num caso o filho, no outro o inimigo.

Essa atitude, no entanto, conduz a um fechamento equivalente ao anterior, pois mesmo sofrendo, Jorge, Marcos e Lisandro lançam-se à ação para consolidar a revolta.

Certamente esta atitude está muito mais marcada pelas determinações sociais que pela vontade das personagens. Apesar disso, do ponto de vista do público, para quem éfeito o espetáculo, a ação acaba se realizando. A morte provocada, nos dois casos, revela a iniquidade das estruturas sociais, e indica o caminho de luta, necessário para converter a mudança e restabelecer a ordem original almejada.

Lançando o olhar agora para outros três textos, num primeiro momento, perceberemos que a trajetória de Justina e M. Rosa, assim como a de Pe. Luís (O Veterano da Liberdade) e Lúvia (Terror Noturno) se equivalem. Todos têm a marca da involuntariedade, e por isso agem como meros executores da ordem social, no caso particular de Justina e de Lúvia o sofrimento chega ao limite extremo e elas enlouquecem. Embora com grandeza humana, elas só se libertam no plano individual, e esta é uma outra estratégia comum na exposição da personagem ao sofrimento e à injustiça. A conclusão é a de que não há saída quando se assume o papel passivo de mero executor de determinações pré-concebidas.

Já Pe. Luís ganha um componente novo; a momentânea consciência para, em seguida, mergulhar na mais profunda loucura, como saldo das mesmas opções referidas acima.

Ponderadas as diferenças, nos permitiríamos dizer que os heróis libertários, à maneira de Sófocles, têm 'de purgar a maldição divina', entendendo neste caso a maldição de como um sintoma de ordem terrena, e aceitando a estratégia de que a personagem enlouquece, para punir-se e assim livrar-se da sociedade e dos males que a assolavam.

A aparente negatividade dessas personagens heróicas não as impede de contribuir com a construção de um futuro de dignidade, sabedoria e igualdade, como propunham os anarquistas.

Caso bem diverso das peças em que figura o militante como tipo. Nestes casos, diferentemente do que acontece quando ocorre a bipartição do signo *herói trágico*, e a síntese dramática e se converte num exercício da conscientização política.

Nos textos 1º de Maio, O Ideal, Bandeira Proletária, O Semeador, O Imigrante, o ponto de intersecção é dado por um recurso comum a todos eles: o reconhecimento, pelo despertar *da consciência*. Sabemos que na estrutura aristotélica a equivalência deveria ser 'o despertar da memória'. Contudo vimos investigando também a reinterpretação da tragédia processada pelos libertários, rastreando as diferentes adaptações a que ajustaram o referido gênero. Resulta, portanto, daí a equivalência entre o 'despertar da memória' e o despertar *da consciência*, a memória pessoal adormecida sendo interpretada como 'memória histórica ou política'. Nesse sentido, o 'despertar' significaria o acordar para a realidade na perspectiva descrita.

Em cada um dos textos citados temos o exemplo da consciência 'despertada' através do contato com a ação militante do herói, o agente encarregado de conquistar o Ideal da sociedade anárquica. A coerência de suas ações em relação a sua convicção política faz com que ele atinja outras consciências sensibilizadas, arrebanhando-as para a nobre causa.

Os caminhos seguidos para atingir a esse fim são específicos a cada texto, na medida em que cada um deles faz uso de uma situação particular. N' Ideal e 1º de Maio, por exemplo, Maria e a camponesa, respectivamente, despertam para o anarquismo ao reconhecerem em Roberto, no primeiro caso e, no estrangeiro, no segundo, os sinais do Ideal perseguido. Já em Azalan!, Bandeira Proletária, O imigrante, e O Semeador, embora Virgínia, Rosa, um ouvinte, os trabalhadores, respectivamente, não estejam exatamente em busca desse Ideal, acabam convertidas pelo vigor das falas dos heróis, promovendo uma reversão da situação de passividade que viviam anteriormente. Então, se a perspectiva que existia antes para eles era da exploração e dominação, no segundo momento ela tenderá à reversão, no sentido da liberdade e da cooperação.

O recurso de utilizar o militante numa das funções do herói trágico com o fim de cumprir a exigência da correção da falha trágica, aparece em outros textos representado pela interferência do poeta. São exemplo disso os textos Terror Noturno e Ao Relento.

No caso de Terror Noturno a personagem permanece inconsciente até o desfecho com o claro intuito de expor sua fragilidade e inconsistência e assim provocar a piedade e o terror. A interferência do poeta acontece na medida em que ele domina as ações da personagem, já que se recusa a explorá-la por dentro. Livia não age, e é essa ausência

exatamente que comove e aterroriza, é verdade que com intensidade menor do que aconteceria se pudéssemos participar do tumulto interno de sua consciência, revelador das causas de sua paralisia.

Já no texto Ao Relento, a interferência é literal. Em dado momento a voz do poeta anuncia a madrugada, metáfora da mudança necessária à conquista da liberdade, anunciada divinamente pelo poeta como missão a ser cumprida terrenamente pelos homens. Poeticamente o resultado é positivo, apesar de para Aristóteles este recurso ser considerado como gerador de efeito menor, se comparado aos outros recursos possíveis na tragédia clássica.

Azalan!, Pedra que rola e Quem os salva participam de um tipo de texto que trabalha o recurso de reconhecimento também pelo 'despertar da consciência' da personagem, mas promovendo a imediata ação contra o mal que as oprime.

O primeiro tem como personagem heróica Sérgio, um militante libertário que se encontra preso em virtude de uma ação revolucionária: um assalto para conseguir fundos para a causa. A convivência com Sérgio leva as pessoas desse lugar a identificar nele um sinal de *bondade e justiça*. Ele conquista a filha do diretor do presídio por seus valores, denuncia as falcatuas do responsável pelo almoxarifado. Mas é na atitude de Dionísio jogando Múrcia na água para realizar sua promessa e conseguir o tesouro de Alamôa, que Sérgio vê reacender a consciência para a ação política, e por isso foge, valendo-se do afrouxamento da vigilância dessa hora.

Em Pedra que rola, Jorge é conscientizado quando tenta quixotesca desmascarar Corina e Ignácio aos olhos do tio, a quem acha que deve gratidão. Maurício, o amigo, tenta fazer Jorge ver que de nada valeria sua denúncia porque muito ingênua. Mas, o despertar de Jorge só acontece quando ele se vê vítima dos próprios valores que defende. Entende, só nesse momento, o que Maurício vinha tentando lhe dizer. Pode-se perceber que esta situação é reveladora ainda do recurso da peripécia. Jorge, na sua inconsciência, no seu desconhecimento, age com um intuito determinado, mas acaba provocando o contrário do que buscava. Compensatoriamente, no plano pessoal, atinge a consciência mais ampla, esta sim necessária à mudança, também num sentido mais social e não individual.

Já em Quem os salva, Geraldo passa à ação, necessária à mudança, no momento em que reage à opressão exercida pela mãe e os valores que ela representa. Nessa caso também aparece a peripécia, porque é em razão do casamento contratado para Paulina (com o fito de afastá-la de Geraldo) que será possível a reversão desse propósito. Afonso, o noivo, desvenda seu verdadeiro caráter ao ser informado por Geraldo e Paulina de que se juntariam. Então reage, sacando uma faca para agredir Geraldo, e o ataca dizendo que difamará Paulina. A mãe de Geraldo descobre nesse momento as razões da frustração do filho e o verdadeiro caráter de Afonso. Sendo assim, a situação inicialmente proposta se altera, tanto quanto o destino da personagem.

Resumidamente temos, nos três textos, a personagem caminhando em direção ao 'despertar' de sua consciência, o que conduz ao desencadear da ação libertária.

Já em Militarismo e Miséria, Jorge, personagem secundária, é apresentado como executor de ordem do poder político e enviado para resolver uma situação segundo uma determinada previsão, mas acaba por provocar o contrário do anunciado. Noutras palavras: ao ser enviado para acabar com uma manifestação popular contra o prefeito, Jorge já está decidido a mudar de lado e assim encorporar à sua trajetória uma atitude de grandeza. Assim, ao ouvir entre os manifestantes a voz do pai, e já sensibilizado pelo sofrimento, não consegue mais ser instrumento execução de atos alheios a sua vontade. Sua ação revela a sua metamorfose, de elemento secundário a protagonista, guiado pela consciência, buscando dominar a cena. Jorge vai ao encontro da morte em defesa de um princípio.

Talvez seja possível dizer que Jorge, ao mesmo tempo em que é responsável pela peripécia também o seja do reconhecimento, uma vez que ao ouvir o pai libertário, reconhece o peso de sua verdade e passa a ser, ele também, uma ameaça ao poder que representa. No momento já não há mais equivalência de força entre o poder instituído e os manifestantes, em consequência da imprevisibilidade da atitude de Jorge.

Sendo assim, suas ações provocam, numa primeira reação, piedade, pois ele busca a morte no exato momento da consciência e em consequência da defesa de seu princípio. O terror, como seqüência do primeiro sentimento, vem porque nos angustiamos ante o fato consumado, o que fatalmente nos causa repulsa.

Como vimos caminhando na estrutura trágica na trilha de Jorge, vamos nos aproximando dele, na medida em que dominamos suas razões e por isso mesmo cedemos ao sentimento de piedade. Ante a violência (catástrofe) que fecha seu ciclo trágico, tendemos ao segundo movimento, o de afastamento em virtude do terror. Se equilibradas as duas forças, nos situaríamos perante a história que importa reconhecer como natureza. Nesse caso específico, percebemos uma certa fragilidade na construção da *consciência* de Jorge. Por isso, embora seja possível o contato com a realidade denunciada, o efeito não resulta tão estético quanto ético. É exatamente aí que a qualidade artística do texto se compromete, numa recorrência, aliás, constante nos textos libertários.

A sociedade, organizada então como está, fruto de sua evolução e da incorporação de suas revoluções internas, desenvolveu muitos mecanismos coercitivos com o objetivo de manter o poder em mãos das que o usurparam. Isso quer dizer que muitas das situações vividas pelos indivíduos dessa sociedade estão previamente determinadas, na mesma proporção das profecias divinas na estrutura das tragédias clássicas. Nestas, a imponderabilidade das ações das personagens que cumprem desígnios (divinos ou sociais) é a mesma. Tanto que se Sófocles, como analisa Sábato Magaldi¹ consegue, ao pintar os homens como 'devem ser', insuflar-lhes *consciência e vontade, e diminuir-lhes a dimensão divina*², os autores anarquistas, por identidade de objetivos, também assim os

retrataram, garantindo-lhes, por essa via, o recurso da interferência no próprio destino e, por extensão, no destino de toda a sociedade.

Mas como comprovar isso nos textos libertários se, como vimos, as personagens apresentadas apenas confirmam previsões?

Na estrutura da trama anarquista o militante político surge com a função de desmascarar a impressão deixada até aqui de que as coisas são determinadas de cima e contra as quais nada se pode fazer, senão conformar-se.

Aos poucos ele se encarrega de mostrar que os mecanismos coercitivos vão sendo demonstrados pela ação persistente de determinados tipos de personagem infensos à submissão e à passividade.

Insistindo ainda num breve paralelo com Sófocles, parece-nos possível dizer que, enquanto Orestes se comporta no limite do seu papel de 'agente do oráculo', Rosa e Justina fazem o mesmo em relação às determinantes sociais. No entanto, em Electra, esse prisma se relativiza, pois *a heroína se torna protagonista, por exercer uma vontade consciente de vingança, enquanto o irmão Orestes, mandatário do deus, é relegado a segundo plano*³. Assim, a equivalência nesse caso se faz com o papel do militante, da personagem consciente, numa valorização óbvia de seus atos livres e de sua autonomia. Ou seja, a contraposto ao método clássico, o princípio fundamental da militância libertária acredita que o homem é o único responsável pelo seu destino. Isso explica que todas as personagens tenham origem no desejo de denúncia e que a ênfase nos traços caricaturais das personagens, chegue por vezes à grosseria, quando não primária.

Na verdade, trata-se de uma técnica que se justifica na sua intenção de buscar verossimilhança visando à representação de determinados tipos humanos.

Curiosamente, é também daí que o gênero extrai a sua graça, como nos casos: Casa dos Milagres, Pecado de Simonia, Greve de Inquilinos e Vozes do Céu, ou terror, ou ainda em Sua Santidade e Leão X, o sclerado João de Médice.

No gênero cômico, por exemplo, é visível uma primeira técnica de construção do estilo calcada no recurso da nomeação. Neste caso, o nome contribui para caricaturar as personagens, visando uma comunicação fácil dos sinais que elas carregam. Tais sinais apontam exclusivamente para as falhas de caráter da personagem que, envolvida em determinadas situações típicas, confirma as expectativas a que o nome induz, permitindo imediatamente saber quem é quem no argumento e o que esperar de cada um dos sujeitos em jogo. O desfecho, nesses casos, nunca será uma surpresa. Tradicionalmente retoma-se o esquema da luta entre o *bem* e o *mal* e também por coerência, mantém-se o primeiro como vencedor.

Assim, o aspecto moralizante é ainda mais evidente que nos anteriores. Também aqui há alguém que sofre, embora o sentido do sofrimento seja outro. Mas o recurso utilizado é sempre o da humilhação, quer dizer: o contexto deixa de ser trágico para ser cômico. e fundamentalmente o que torna isso possível é a imponderável ingenuidade, marca característica desse tipo de personagem.

Quando Rufo, por exemplo, em Casa dos Milagres, deixa-se influenciar pelas aparentes evidências de que a *santa da casa* é capaz de realizar milagres, ele está, de fato, revelando ao público que suas convicções pessoais não são tão sólidas quanto pretende nos fazer crer o resultado, evidentemente, é a sua queda para que se certifique de que ceder às seduições fáceis não é o melhor caminho para a realização de seus direitos.

Nesse caso particular, Rufo vai-se deixando levar pelas aparências, o que denuncia a fragilidade um seu desejo mais íntimo de conquista dos bens de direito. É seduzido pelo caminho mais fácil e também, incoerentemente, individualista. O *incoerente*, nesse caso, tomado em razão de Rufo ser apresentado no início do texto como um integrante da Liga Operária, o que lhe confere certa responsabilidade e convicção, que não se concretizam de imediato: só no desfecho da ação é que Rufo retornará, muito mais fortalecido, a sua convicção inicial.

O plano, empreendido por Saúde e Angústia com o fim de induzir Rufo a procurar novamente emprego (estão ameaçados de despejo pelo senhorio), acaba, na verdade, por empolgá-lo apenas enquanto saldo material fácil, resultante do falso *milagre*. Saúde e Angústia recorrem então a Campanha para que as ajude resolver o imprevisto da situação, gerada por elas. Mas este também é desmascarado pelos companheiros da Liga. Tendo descoberto que o responsável pela ordem de despejo era o padre e que Campanha se prestava a colaborar com este último e apenas superficialmente com a família (na verdade ele pretendia era conquistar Angústia), Liberto, em nome da Liga, aparece com o dinheiro coletado para socorrer a família. Dessa forma, desmascara a todos os farsantes, ao mesmo tempo em que revigora os valores exaltados pela Liga, a grande vencedora.

Os textos O Pecado de Simonia, Vozes do Céu e Greve de Inquilinos seguem o mesmo esquema. Os dois primeiros têm como alvo fundamental denunciar a perniciosidade da instituição religiosa. Nos dois casos o objetivo é atingido, muito embora o procedimento de interferência, que gera o desmascaramento, se revele de maneiras distintas. No primeiro, Eva e Cícero, representantes da moral libertária, serão os reponsáveis pelo desmascaramento do padre farsante, tanto quanto pela habilitação dos preceitos anarquistas aos olhos da *beata* Rosa. Esta, exatamente por uma falha de formação, é a responsável pela problemática que se cria, favorável à denúncia de sua falta de convicção, diminuída no confronto com grandeza da moral libertária.

O segundo texto difere deste apenas pelo fato do recurso do desmascaramento não ser de responsabilidade exclusiva de representantes da militância anarquista.

Em Sua Santidade, todas as personagens têm também nomes caracterizadores de seus vícios, como foi possível verificar no resumo apresentado no capítulo anterior. Contudo, a farsa, vivida por todos esses representantes da instituição religiosa, é desmascarada sem que haja exatamente um plano para que isto aconteça, como vimos demonstrando nos textos anteriormente trabalhados. Os bastidores são devassados e o espectador faz o papel do *voyeur* que olha pelas frestas da instituição e vê o que verdadeiramente acontece aí, por trás da fachada de *valores elevados e nobres*.

O resultado, provocado pelo que nos é permitido ver, causa-nos terror. Somos levados a participar dessa assistência por crermos na intangibilidade moral das instituições. Entretanto o que encontramos é o inesperado. Desde a nomeação das personagens vamos pressentindo o universo de perversão e corrupção que nos espera, sinais que apenas se confirmam.

Em Leão X, o sclerado João de Médice o esquema é o mesmo. A farsa é vivida pelos representantes da instituição religiosa. E ela só se desfaz pelo olhar intromissor do público que é convidado a entrar na intimidade desses representantes dos *poderes divinos e superiores*, momento em que temos a oportunidade de descobrir a incoerência entre discurso e prática institucional e seu inevitável desmascaramento.

Descobrimos, por exemplo, que o Papa mantém uma mulher acorrentada há anos porque ela tivera um filho dele e ele não podia permitir que ninguém soubesse disso.

O objetivo é nitidamente o de dissociar a idéia da filosofia com a da instituição. O alvo do ataque anarquista é sempre o da instituição, porque ela é governada pelo homem e este, como vimos, é reconhecidamente fruto de uma natureza contraditória e propensa à corrupção. A correção das falhas humanas aparece trabalhada de muitas formas nas várias soluções temáticas praticadas pelos autores libertários. Fundamentalmente é a ela que querem atingir, e sabem separá-la da filosofia que a rege quando não é esta verdadeiramente a responsável pelas *más* ações dos homens.

Este homem inferior, tomado nos textos cômicos e farsescos para ser desmascarado, é aliás utilizado como recurso teatral que visa ao *ridículo*. A facilidade com que se atinge a esse objetivo é decorrência evidente da fragilidade intrínseca do protagonista da trama farsesca. Por ser inferior, sua estrutura tende a ser muito menos rígida, por isso em geral não resiste e acaba se entregando às armadilhas em que se envolve ou se vê envolvido. As conseqüências, igualmente previsíveis, são didaticamente vigorosas se pensarmos nos efeitos terríveis decorrentes da crítica tanto ao grotesco quanto ao ridículo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) Sábato Magaldi. O Texto no Teatro. São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- (2) Idem. *O Édipo, de Sófocles*, p.9.
- (3) Idem. *O sofrimento trágico de Sófocles*, p.14.

BIBLIOGRAFIA

- ALVIM, Zuleika M. F. Brava Gente! Os italianos em São Paulo, São Paulo, Brailiense, 1986.
- ANDREAU, Jean. "Contracultura libertária en el Río de la Plata y Chile (1890-1914) - Giessen, Ed. de Thomas Bremer y Alejandro Losada, A.E.L.S.A.L., 1985.
- ARANHA, Graça. Canaã, Rio de Janeiro, 1902.
- ARANTES, A. Augusto. O que é a Cultura Popular, Col. Primeiros Passos: n. 36, São Paulo, Brasiliense, 1981.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política, Trad. Sérgio Paulo rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOAL, Augusto.
Teatro de Augusto Boal, São Paulo, Ed. Hucitec, 1986
Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.
- BOSI, Ecléa. Cultura de Massa e Cultura Popular, Leitura das Operárias, 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1973.
- BROCA, Brito. A vida Literária no Brasil - 1900, 3ª ed., Col. Documentos Brasileiros, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1975.
- CALINESCU, Matel. Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Indiana, University Press, 1977.
- CÂNDIDO, Antonio. Literatura e sociedade, 5ª ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- CARVALHO, Elísio de.
As Modernas Correntes Estéticas na Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1907.
Delenga Carthago: manifesto Naturalista, 2ª ed., Rio de Janeiro, Laemmert, 1901.
- CHALMERS, Vera. "A Anunciação do Homem Livre" em Língua e Literatura, nº 14, São Paulo, 1985.
- DULLES, J. W. F. Anarquistas e comunistas no Brasil, 1900-1935, trad. de César Parreiras Horta, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.
- FAUSTO, Boris. Trabalho Urbano e Conflito Social - 1890-1920, São Paulo, DIFEL, 1976.
- FRUE, Northrop. Anatomia da Crítica, Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, 1957.

GRAMSCI, Antonio. Literatura e Vida Nacional, 2ª ed., Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho, Rio Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S.A., 1978.

HALL, Michael McDonald. The Origins of Mass Immigration in Brazil, 1871-1914, xerox do texto original, IFCH, 1969.

HARDMAN, F. Foot. Nem Pátria Nem Patrão, São Paulo, Brasiliense, 1983.

LIMA, M. A. e VARGAS, M. T. Teatro Operário em São Paulo, IDART, 1980.

LITVAK, Lily. Musa Libertária: Arte, Literatura y Vida Cultural del Anarquismo Español (1880-1913), Barcelona, Antoni Bosch, 1981.

LUCAS, Fábio. Vanguarda Histórica e Ideologia da Literatura, São paulo, Ed. Ícone, 1985.

LUZ, Fábio.

Ideólogo, Rio de Janeiro, Tip. Altica, 1903.

Elias Barão; Xica Maria, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1915.

Os Emancipados, Rio de Janeiro, 1906.

Nunca!..., Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1924.

A Paizagem (no conto, na novela e no romance), São Paulo, Monteiro Lobato, 1922.

Ensaio, Rio de Janeiro, Typ. São Benedicto, 1930.

Nós e os Outros, São Paulo, Biblioteca Social "A Inovadora", 1922.

Dioramas: estudos de literatura, Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas do Ginásio, 1926.

MAGALDI, Sábado.

Iniciação ao Teatro, 2ª ed., São Paulo, Ática, 1985.

O texto no teatro, São Paulo, Ed. Perspectiva (Coleção Estudos; nº111), 1989.

MENDONÇA, Curvelo de. Regeneração, Rio de Janeiro, 1910.

MONTOYA, Eva Golluscio.

"El primer levantamiento radical y el Teatro Popular de la Palta (1890)" - Aix-en-Provence, Publications - Diffusion Université de Provence, 1985.

"Círculo Anarquistas y circuitos contraculturales en la Argentina del 1900" - Toulouse, C.M.H.L.B. Caravelle, nº46, 1986.

"El manuscrito Maestrini de Ladrones!: La primera obra de Florencio Sánchez" - Toulouse, C.M.H.L.B. Caravelle, nº50, 1988.

"Elementos para una 'teoría' teatral libertaria (Argentina 1900)" - em Latin American Theatre Review, Center of Latin American Studies, University of Kansas, 1987.

"Sobre Ladrones! (1902-1904): Florencio Sánchez y la delegación de poderes" em Gestos, Irome, ano 3, nº6, nov. 1988.

"Creation y dispersion de un mito Libertário Rioplatense: el personaje de Canillita" - Toulouse, G.R.A.L./ IPEAL, 1989.

"Reflexiones sobre Teatro Latinoamericano del Siglo Veinte" - Editorial Galerna/ Lemcke Verlag, 1989.

"El monólogo: una conversión de la escena libertaria (Rio de la Plata, 1900)" - Espacio-de-crítica e investigación teatral - ano 4 - nº6 y 7, abril de 1990.

"Pactos de representación en un Teatro Militante: el problema del destinatario en un Teatro Militante: el problema del destinatario (los libertarios rioplatenses, 1880-1930)" - G.R.A.L./ IPEALT (Université de Toulouse - Le Mirail), Jun. 1990.

OITICICA, José. A Doutrina anarquista ao Alcance de Todos, 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Mundo Livre, s/d.

PAZ, Otávio. Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda, tradução de Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PRADO, A. Arnoni.

Itinerário de uma Falsa Vanguarda, São Paulo, Perspectiva, 1984.

(Org.) Libertários no Brasil - Memórias, Lutas e Cultura, SP, Ed. Brasiliense, 1986.

PRADO, A.A. e HARDMAN, F. F. Contos anarquistas, São Paulo Perspectiva, 1984.

PRADO, D. A.

"A personagem no Teatro" em A Personagem de Ficção, vários autores, 5ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976

O Teatro Brasileiro Moderno, (Debates: VIII) São Paulo, Perspectiva, 1988.

RAGO, Margareth. Do Cabaré ao lar: A Utopia da Cidade Disciplinar: Brasil 1890-1930, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

RESZLER, André. L'esthétique anarchiste, France, Presses Universitaire de France, 1973.

RIO, João do. O Momento Literário, Rio de Janeiro, H. Garnier, s/d.

RODRIGUES, Edgar. "Trajetória do anarquismo no Brasil" em Libertários e militantes - Arte, Memória e Cultura anarquista, Campinas, Unicamp, Revista Remate de Males, 1985.

SILVEIRA, Miroel. A Contribuição italiana ao Teatro Brasileiro, 1895-1964, São Paulo, Quíron, Brasileira, INL. 1976.

VERÍSSIMO, José. Estudos de Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1905.

WOODCOCK, George. Os Grandes Escritos Anarquistas, Porto Alegre, LPM, 1981.

ZOLA, Emile. Germinal, São Paulo, Abril cultural, 1972.

PERIÓDICOS

Ação Direta. Rio de Janeiro, 1928-

Alba Rossa. São Paulo, 1934-

O Amigo do Povo. São Paulo, 1902-

O Archote. São Paulo, 1947-

Aurora. São Paulo, 1905-

Avanti. São Paulo, 1900-

La Battaglia. São Paulo, 1904-

Na Barricada. Rio de Janeiro, 1915-

O Chapeleiro. São Paulo, 1903-

O Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1902-1917

A Lanterna. São Paulo, 1901-

A Plebe. São Paulo, 1917-

A Rebelião. São Paulo, 1914.

A Voz do Trabalhador. Rio de Janeiro, 1908-

PEÇAS

ASSUNÇÃO, Mota.

O Infanticídio, xerox da ed. da tipografia Terra Livre, São Paulo, 1907.

Vozes do Céu, xerox de cópia datilografada, São Paulo, Biblioteca de "A Lanterna", 1934.

CATALO, Pedro. Casa dos Milagres, xerox do texto original datilografado, não editado, s/d.

DINIZ, Batiste. O Veterano da Liberdade, cópia xerox, 2ª ed. Lisboa, Ed. da Livraria Econômica de Napoleão Noctória, s/d.

FOSCOLO, Avelino. O Semeador, cópia xerox, Belo Horizonte, não consta o nome da editora, 1921.

GAMA, Marcelo, cópia xerox, Porto Alegre, Ed. Pinto & Cia., 1905.

GORI, Pedro.

El Primero de Mayo, cópia xerox, Mexico, ed. Vertice, 1947.

L'Ideale, xerox do texto datilografado, s/d.

LUZ, Fábio. Terror Noturno, xerox de cópia datilografada de um texto publicado em "A Voz do Povo", ano I, nº 2, de 6 de fevereiro de 1920.

MACHADO, Batista -Gaspar, o Serralheiro, cópia xerox, 8ª ed. São Paulo, Ed. da Livraria Teixeira Vieira Pontes & Cia, 1937.

OITICICA, José.

Azalan, texto original datilografado, s/d.

Pedra que Rola, texto original datilografado, s/d.

Quem os Salva, texto original datilografado, s/d.

SANCHEZ, Florencia de. Os Mortos, trad. de Pedro Catallo, xerox da ed. do autor, 1945.

SCHMIDT, Afonso. Ao Relento, xerox de cópia datilografada pertencente ao Grupo de Teatro Social, s/d.

SILVA, A. de Andrade.

Sua Santidade, xerox de cópia datilografada do jornal "A Lanterna", do dia 13 de março de 1915.

Leão X - o sclerado João de Médice, xerox de cópia datilografada, biblioteca de "A Lanterna", São Paulo, 1934.

SPAGNOLO, Marino.

A Bandeira Proletária, xerox de cópia datilografada pertencente ao Grupo de Teatro Social, 1927.

Os Imigrantes, xerox de cópia datilografada de 1974.

VASCO, Neno.

O Pecado de Simonia, cópia xerox do livro ed. pelo Centro Juventude do Futuro, São Paulo, s/d.

Greve de Inquilinos, cópia xerox, Lisboa, Ed. de Secção Editorial Batalha, ano ilegível.

AUTORIA não Identificada. Militarismo e Miséria, xerox de manuscrito, s/d.