



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

RENATO MENDES DE AZEVEDO SILVA

O DITO E O NÃO DITO SOBRE O MALDITO TEATRO ANARQUISTA:

Uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro

Campinas

2021

RENATO MENDES DE AZEVEDO SILVA

O DITO E O NÃO DITO DO SOBRE O MALDITO TEATRO ANARQUISTA:

Uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro

Dissertação apresentada à Faculdade de
Educação da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos
exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Educação, na área de
Educação.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RENATO
MENDES DE AZEVEDO SILVA, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. SILVIO DONIZETTI DE OLIVEIRA GALLO

Campinas

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Si38d Silva, Renato Mendes de, 1990-
O dito e o não dito sobre o maldito Teatro Anarquista : uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro / Renato Mendes de Azevedo Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Silvio Donizetti de Oliveira Gallo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro. 2. Anarquismo. 3. Arte. 4. Pedagogia. 5. Teatro - Brasil - História.
I. Gallo, Silvio Donizetti de Oliveira, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The said and the unsaid about the damned Anarchist Theater : a libertarian pedagogy of the worker's Social Theater in Brazilian territory

Palavras-chave em inglês:

Theater

Anarchism

Art

Pedagogy

History of Brazilian Theater

Área de concentração: Educação

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo [Orientador]

Cássia Ferreira Miranda

José Damiro de Moraes

Data de defesa: 14-02-2022

Programa de Pós-Graduação: Educação

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8538-559X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0275104191988016>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

O DITO E O NÃO DITO SOBRE O MALDITO TEATRO ANARQUISTA:

Uma pedagogia libertária do Teatro Social operário em território brasileiro

RENATO MENDES DE AZEVEDO SILVA

COMISSÃO JULGADORA:

Prof. Dr. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Prof. Dr. José Damiro de Moraes

Prof^a. Dr^a. Cássia Ferreira Miranda

A Ata da Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

A poesia nasceu do entusiasmo, e o entusiasmo dá a exclamação... é ela a língua que fala a mocidade para exprimir suas fantasias, seus devaneios imprecisos, sombras de desejos, indefinidas aspirações... é que sob os gelos polares também fervem vulcões.

- Fábio Luz.

*Para a Dinha,
de quem me lembro todas as
quintas-feiras. Quiçá seu carinho tenha
me entortado na direção certa.*

AGRADECIMENTOS

Ao Will Damas, professor e amigo, repleto de defeitos e sincero com todos eles, que em seu anarquismo teatral criou beleza e liberdade.

À Cibele Troyano, amiga, companheira e mestra no palco e na barricada, com quem aprendo a cada dia que lembrar, contar e criar também são formas de lutar.

Ao Givanildo, Marcos, Matías, Guilherme e todos os membros da trupe, pelo grito, pelo sorriso, por 5L de suor, e pela catártica experiência proporcionada e compartilhada no ano de 2021.

À minha família. Minha mãe, Silvana, meu pai Clóvis, e meu irmão, Victor, que sempre me auxiliaram nos caminhos, ainda que tortos, da vida, e que tornaram possíveis os meus dias, anos e porvir.

À agência CAPES que garantiu amparo financeiro à pesquisa, pela sua importância e necessidade de ampliação, para que a universidade seja cada vez mais apropriada e ocupada pela população em toda a sua diferença e potência criadora.

Ao Silvio Gallo, pela orientação parceira, amiga e sobretudo libertária. Estar ao volante na estrada, à noite, durante uma tempestade, não teria sido fácil nem prazeroso, como foi, sem você ao banco do carona, contando histórias sobre a sua jornada.

À Prof^a. Dr^a. Cássia Ferreira Miranda e ao Prof. Dr. José Damiro de Moraes, pela visão, ajuda e crítica necessárias e solidárias no exame de qualificação, e pela presença generosa na banca final.

Ao grupo LIMA, Olívia Coelho e Rafael Limongelli, pelos encontros insurgentes que o acaso proporciona e os laços de afeto e amizade que construímos.

À querida professora Rita Bredariolli, que me ensinou o encanto pela docência, pelas tantas vezes que me acolheu.

Ao querido provocador Alexandre Mate, que caminha com o panfleto e o choro, e que com afeto me ensinou a riscar o chão da história e determinar o lado em que me ponho; e cujo traço é ainda tão presentes na minha prática autoral, docente e pessoal.

Ao companheiro de palco Paulo Maeda, que sempre estimulou as anarquices criadoras em nosso jogo vivo na cena que é a vida; e a todo o Coletivo Ato de Resistência, pelos anos juntos praticando o impossível.

Aos amigos da Próxima Companhia de Teatro, Caio, Caio e Gabriel, pelos anos de parceria que ensinam e sensibilizam, sobretudo nossa jornada de 2019, que pulsava a prática de um escandaloso teatro de admiração e espanto; e pelo ato de afeto que foi a apresentação na Feira Anarquista de SP do mesmo ano.

À Ana, prefixo de liberdade, pelo amparo e carinho, por seu toque libertador e seu coração ingovernável.

Aos oníricos Miguel e Raquel, e o amigo Wilson, que leram e ouviram meus escritos e desabafos durante o percurso.

Ao Renato Jacob e à Andrea Weber, pelas portas que me abriram; e à Escola Nacional de Teatro, meu berço, meu forno e minha casa.

À Michele, que não mediu esforços solidários no acolhimento e apoio durante o processo seletivo do mestrado, e à Mirele que tanto ajudou com material de estudo.

Às amigas de Tassio, Marcelo, Valéria, Alexandrina, e a todo o grupo Transversal, pelas conversas, estudos e ensino em diferença.

Aos companheiros e às companheiras do Centro de Cultura Social, pelas trocas tão importantes para esta pesquisa, e pela defesa da vida de uma peça preciosa da memória e da prática presente da cultura anarquista no território brasileiro.

A todos e todas que desenvolvem ou desenvolveram material e pesquisas acerca do Teatro Social brasileiro nos últimos anos. A quem tenho em amizade e a quem a vida ainda não proporcionou o encontro, quais todos e todas tentei citar, mencionar ou ecoar de algum modo. Seus trabalhos colaboram para a restituição e dignidade de um capítulo singular da história do teatro brasileiro, e tornaram o percurso desta pesquisa menos solitário. Navegar é preciso e em companhia se torna também um prazer.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001

RESUMO

O teatro de anarquistas foi uma revolução escondida pela História. Em um contexto de lutas sociais nas ruas e nas recém-formadas vilas operárias, como era o Brasil recém-industrializado do início do século XX, operários e operárias comprometidos com uma filosofia radical de se viver a utopia e fazer de cada dia um ato revolucionário encontraram no fazer teatral seu espaço tanto de criação quanto de organização de classe. Dispondo de pouco tempo livre e de poucos recursos materiais, mas carregando um mundo novo em seus corações e mentes, anarquistas trouxeram para o palco recursos que o teatro oficial só viria a experimentar décadas depois. Nesse movimento estético histórico, muitas vezes ignorado pelo estudo das artes cênicas, carpinteiros, costureiras, operários da construção civil, tipógrafos, um sem número de anônimos e uns tantos aliados assinados fizeram do drama sua ação direta, e nele viveram cenas de liberdade. O presente trabalho propõe um olhar acerca da concepção de estética encontrada na filosofia anarquista, para então traçar um panorama histórico-pedagógico sobre o fenômeno do teatro anarquista no Brasil, buscando entender como a experiência teatral libertária se sucedeu dentro de seus próprios parâmetros. Em um primeiro movimento, são analisadas as ideias sobre arte e teatro de figuras fundantes para o pensamento anárquico, como Emma Goldman, Fernand Peloutier, Piotr Kropotkin, Oscar Wilde, entre outros, e como estas foram recebidas, interpretadas e reinventadas nos sindicatos e coletivos artísticos filodramáticos de inclinação ácrata em território nacional. Para analisar como tais fundamentos se deram de maneira material no solo brasileiro, busca-se elencar as contribuições de figuras históricas fundamentais para a consolidação dessa estética teatral, como os dramaturgos Neno Vasco, Gigi Damiani e Avelino Fóscolo, atores como Domingos Passos, atrizes e ensaiadoras como Itália Fausta e as irmãs Soares e divulgadores como Edgard Leuenroth, entre tantas outras. Em seguida, lançando mão do que a historiografia, o memorialismo e a imprensa operária tem enquanto registro dos palcos anarquistas, traça-se uma biografia do Teatro Social. Identificando um teatro fundamentado como prática educacional, aqui se faz uma reflexão acerca dos princípios da Pedagogia Libertária, pensando a prática cênica, tanto sua tecedura quanto sua fruição, em sua dimensão didática. O Teatro Social se dá como uma ferramenta de propaganda e de escândalo, de formação e de ação, de luta e de poesia, forjada a muitas mãos e corações.

Palavras-chave: Teatro Anarquista; Teatro Social; Arte e Anarquismo; Pedagogia Libertária; História do Teatro Brasileiro.

ABSTRACT

The theater of anarchists was a revolution hidden by history. In a context of social struggles in the streets and in the newly formed workers' villages, as was the newly industrialized Brazil at the beginning of the 20th century, workers committed to a radical philosophy of living utopia and making every day a revolutionary act found in theatrical making their space for both creation and class organization. With little free time and few material resources, but carrying a new world in their hearts and minds, anarchists brought to the stage resources that official theater would only experience decades later. In this historical aesthetic movement, often ignored by the study of the performing arts, carpenters, seamstresses, construction workers, typographers, countless anonymous people and a few signed allies made the drama their direct action, and in it they lived scenes of freedom. The present work proposes a look at the conception of aesthetics found in anarchist philosophy, to then draw a historical-pedagogical overview of the phenomenon of anarchist theater in Brazil, seeking to understand how the libertarian theatrical experience took place within its own parameters. In a first movement, the ideas about art and theater of founding figures for anarchic thinking are analyzed, such as Emma Goldman, Fernand Peloutier, Piotr Kropotkin, Oscar Wilde, among others, and how they were received, interpreted and reinvented in unions and collectives. philodramatic artistic works with an acritic bent in the national territory. In order to analyze how these foundations were given materially on brazilian soil, we seek to list the contributions of fundamental historical figures to the consolidation of this theatrical aesthetic, such as the playwrights Neno Vasco, Gigi Damiani and Avelino Fóscolo, actors such as Domingos Passos, actresses and essayists such as Itália Fausta and the Soares sisters and promoters such as Edgard Leuenroth, among many others. Then, using what historiography, memorialism and the working-class press have as a record of anarchist stages, a biography of the Social Theater is traced. Identifying a grounded theater as an educational practice, here is a reflection on the principles of Libertarian Pedagogy, thinking about the scenic practice, both its weaving and its fruition, in its didactic dimension. The Social Theater presents itself as a tool of propaganda and scandal, of formation and action, of struggle and poetry, forged by many hands and hearts.

Keywords: Anarchist Theater; Social Theater; Art and Anarchism; Libertarian Pedagogy; History of Brazilian Theater.

SUMÁRIO

Prólogo – Introdução.....	13
Ato 1 – O ataque às artes e a expropriação dos meios de criação: algumas concepções anarquistas acerca da arte e do teatro.....	17
1.1 – O gesto anarquista de afirmação pela negação.....	17
1.1.1 – A arte, um gesto humano.....	18
1.1.2 – Arte, ciência e prazer.....	23
1.1.3 – Arte, o método impossível.....	25
1.2 – Socialistas e individualistas: um duplo movimento do ato criativo.....	27
1.2.1 – O sindicato e o ateliê: artistas do sindicalismo.....	28
1.2.2 – O belo e o feio singulares na invenção do eu.....	34
1.3 – Tocar, pintar, atuar anarquia.....	41
1.3.1 – Dançar a revolução: o corpo da cena e o corpo da revolta.....	41
1.3.2 – O drama como ação direta, a anarquia como arte.....	45
Ato 2 – Um episódio de teatro livre no território brasileiro.....	51
2.1 – Arquivos e lacunas – Pistas para uma memória viva de um teatro anarquista.....	51
2.1.1 – Arquivos.....	51
2.1.1.2 – Atores e atrizes, filo e drama	54
2.1.1.3 – O palco operário e sua carpintaria.....	56
2.1.1.3 – A <i>comédia social</i>	57
2.1.1.4 – O <i>drama social</i>	59
2.1.1.5 – Um drama lírico exilado além-mar.....	69
2.1.1.5 – Um teatro e suas fronteiras.....	71
2.1.2 – Lacunas.....	73

2.1.2.1 – Uma experiência ignorada.....	74
2.1.2.2 – Uma experiência perseguida.....	76
2.1.2.3 – Agitação, propaganda, admiração e espanto.....	81
2.1.2.4 – Uma narrativa ainda (e sempre) por fazer.....	86
2.1.2.4 – Todos e nenhum, o silêncio como tática e o anonimato como autoria.....	95
2.2 – O teatro e a festa como insistência no impossível.....	98
2.2.1 – O palco, a pista e a trincheira.....	98
2.2.2 – A dramaturgia fluida de uma festa anarquista.....	101
2.2.3 – A negação do sono aburguesado e a disputa pelas horas da noite.....	105
2.3 – O teatro social no seu tempo, espaço e sujeito.....	109
Ato 3 – Práticas artísticas de liberdade e uma pedagogia do teatro anarquista.....	115
3.1 – A escola fora dos muros.....	115
3.2 – O teatro e a educação do público ou Escutar o mundo para cantar o mundo.....	120
3.3 – O teatro e a educação do (a) artista ou Para uma pedagogia criativa libertária.....	124
3.3.1 – Tomar as escolas, tomar os palcos.....	124
3.3.2 – O trabalho lúdico.....	127
3.4 – Uma estética pedagógica libertária.....	130
Epílogo – Considerações Finais.....	133
Referências bibliográficas.....	139
Demais referências.....	146

PRÓLOGO – INTRODUÇÃO

O que nos moveu a desenvolver uma pesquisa acerca do Teatro Social anarquista foi uma série de fatores objetivos e subjetivos que tornavam o tema cada vez mais curioso. Ao observar a literatura historiográfica que se tem a respeito dessa experiência desenvolvida durante o período da Primeira República, logo pudemos notar dois pontos fundamentais: primeiro, essa literatura é muito pouca. Em segundo, as poucas fontes que abordam o assunto, mesmo quando com certo entusiasmo e generosidade com o objeto, acabam por repetir colocações que se tornaram canônicas. Essa escola artística teria se dado isolada em comunidades de imigrantes, não tendo relevância para o desenvolvimento das artes cênicas no país; seria um teatro sem grandes pretensões ou capacidades estéticas, sendo apenas veículo de propaganda anarquista, uma espécie de palanque estetizado; um teatro que, assim como quem o praticava e desenvolvia, seria politicamente ingênuo, pertencendo quase que de maneira folclórica a um estágio já superado da história da classe trabalhadora.

Não encontrando dissonância quanto a esse discurso, logo nos saltou aos olhos que esse consenso viria da repetição das mesmas fontes, e que estas ecoariam visões históricas e artísticas que, desde o tempo em que a experiência estudada era praticada, disputavam a narrativa da história do movimento de multidões contra os e as anarquistas de antes. De um teatro que não se tem registro das encenações, muito se estranha que se tenha tanta certeza da falta de capacidade técnica de seus e suas intérpretes. Em um breve olhar para as dramaturgias que sobreviveram ao tempo e ao apagamento – e que não são o foco desta pesquisa – não se encontrou nada que as tornassem tão inferiores às demais expressões teatrais engajadas do início dessa tendência nas artes cênicas. Pelo contrário, jogos estéticos com música e falas, mescla de gêneros como o melodrama e o drama moderno, sugeriam que havia sim alguma pretensão artística também, se é que essa se dava de maneira distinta das pretensões políticas. Quanto à crítica geral que afirma se tratar de uma estética panfletária, em muito pouco essas se diferenciavam das críticas que grandes dramaturgos e teatrólogos de meados do século XX receberiam por suas obras de enfrentamento à moral e à ordem capitalista. Dessa forma, seria possível supor um vínculo no tempo entre as emergências do Teatro Social anarquista e as tendências modernas do Teatro Épico, ou mesmo do sujeito histórico Teatro de Grupo. Não inferindo em anacronismos, as tendências têm o profissionalismo e as condições históricas e materiais

disponíveis enquanto diferença, mas mostram objetivos e elementos em seus desenvolvimentos estéticos singulares difíceis de serem ignorados.

Ainda, cabe salientar que, do pouco material disponível, a maior parte se restringe ao circuito RJ-SP, locais de maior poderio econômico e capital político, onde se preservou ainda uma parte significativa da memória. Encontramos, no entanto, vestígios dessa prática teatral em diversos cantos do território nacional, onde houvesse organizações sindicais horizontais, ainda que alguns mais detalhados que outras.

Tendo-se muito pouco material diretamente vinculado à experiência ácrata nos palcos amadores do território tomado pelo Brasil, ocorreu-nos traçar três caminhos possíveis, que se entremeariam a todo momento, mas que podem ser separados para fins didáticos: Estética, em um campo amplo e bastante aportado na filosofia político-social anarquista; História, com a reunião dos registros materiais do Teatro Social no Brasil, buscando entender o que as ausências nessa documentação também teriam a dizer; e Pedagogia, buscando nos fundamentos da *pedagogia libertária* elementos que pudessem nos auxiliar a entender o teatro operário anarquista.

No primeiro ato, recorremos a uma abordagem Estética. Antes de discorrer sobre o teatro que anarquistas produziram em solo Brasileiro, pareceu apropriado entender o que anarquistas entenderiam por arte e, por extensão, por arte teatral. Em nossa busca, pudemos cartografar algumas ideias acerca da essência e da função social das artes nos pensamentos clássicos de anarquistas internacionais. Figuras fundantes para a filosofia político-social libertária, como Proudhon, Kropotkin, Bakunin e Emma Goldman nos deixaram provocações muitas vezes conflitantes ou complementares entre si, mostrando que abrir caminhos diversos de pensar e criar é mais uma prática libertária do que seria determinar os limites desses caminhos.

Dentro de uma concepção a princípio dura, de uma arte que deve estar sempre a serviço de uma causa pela emancipação humana, pudemos observar, em Proudhon, uma busca pelo prazer e pela volúpia, que seriam a força motriz da criação artística. A volúpia do pensador estava, claro, voltada para a revolução social.

Kropotkin e Bakunin carregam fricções entre arte e ciência, sendo que o primeiro vê ambas como prazeres que só fariam sentido ao serem exercidos por toda a gente, em toda a parte, a todo momento, enquanto o segundo via na arte um método superior ao científico para explicar e dar sentido ao indivíduo e à liberdade.

Goldman teve sua vida muito mais próxima dos meios artísticos oficiais, sem deixar de se fazer presente no chão sindical e nas trincheiras revolucionárias. Distanciada de uma arte social, ela preferirá buscar ecos de discurso revolucionário na melodia de obras do drama moderno, e verá na vida cotidiana uma obra de arte em por fazer constante.

Ainda nas concepções clássicas anarquistas para a arte, o individualista Oscar Wilde e os sindicalistas do coletivo *L'Art Social* terão outras preocupações no campo da filosofia estética. Enquanto o *dandy* irlandês, próximo das conclusões de Goldman, buscará um socialismo que fomente sua arte individualista e a afirmação de sua personalidade singular, o grupo francês debaterá como e quais transgressões estéticas melhor abalarão a ordem burguesa e mais efetivamente trarão novos e novas individualidades para as fileiras dos sindicatos revolucionários.

O segundo ato é fundamentado na história do teatro e na história do movimento operário. O primeiro movimento é observar o arquivo proporcionado pela documentação e pelas publicações sobre e pelos operários anarquistas, bem como escutar o silêncio deixado pelas lacunas. A história do anarquismo se dá propositadamente como uma história de inúmeros anônimos, o que torna a busca mais incerta. Para manter um tom rapsódico, que se remeta a essa narrativa das ausências com mais intimidade, evitamos o uso excessivo de citações, embora recorramos em momentos necessários a estas.

Recorremos, então, a uma análise dos elementos constitutivos da cena: dramaturgia, cenografia e figurino, espaço cênico, técnica de atuação, desenvolvimento cômico e dramático. No Teatro Social, todas essas frentes se davam entremeadas, e não raro eram exercidas pelas mesmas pessoas. É evidente que de um teatro que se prefere como amador, ou filodramático, uma estética obreira emergiria, ao longo que o exercício do ofício de operários e operárias seria ressignificado na produção e na representação de cena. Os temas e os sujeitos vinculados ao mundo do trabalho eram raridade nas artes cênicas, e o Teatro Social garantia um meio de expressão e criação para as populações das vilas operárias, para artistas trabalhadores e trabalhadoras com vínculo direto ou não com o movimento anarquista.

Não concebendo aqui texto sem contexto, recorremos ao evento que geralmente englobava e se entremeava com os espetáculos de teatro ácrata, as *festas operárias*. Em uma reflexão histórica e filosófica, buscamos entender como a festa como um todo se

daria como um evento teatralizado, bem como o inverso se daria, havendo alegria festiva e revolta no exercício da representação.

O terceiro ato tem como eixo central a *pedagogia libertária*. Anterior às modernas concepções de teatro didático, ou de pedagogia do teatro, o Teatro Social ainda assim é referido, na imprensa operária e na literatura anarquista, a todo momento, como sendo uma prática educativa.

Buscamos, pois, as concepções anarquistas de educação, que se desdobram para muito além do ambiente escolar. A busca por uma prática de educação integral e politécnica acaba por encontrar no teatro uma ferramenta onde pode ser exercida de maneira profícua.

Os autores chamados para a aula são o pedagogo do teatro Flávio Desgranges e o filósofo da educação Silvio Gallo. O primeiro, sem nenhum vínculo com o movimento ou a filosofia anarquista, observa na atividade teatral uma pulsão pedagógica que entendemos útil à concepção libertária. O segundo, partindo de uma perspectiva anarquista, discorre sobre as práticas e os princípios educativos das variadas concepções que se pode ter do anarquismo. Em um exercício dialógico entre as obras dos autores, tentamos encontrar os fundamentos da estética pedagógica libertária, a qual seria exercida por anarquistas na transformação do espaço de cena em um espaço transformador de mundo.

Os escritos do ator profissional e anarquista envolvido nas experiências do teatro operário, Romualdo Figueiredo, não deixam dúvida de que o ator e o professor são arquétipos entrelaçados na visão libertária. Ao que, a princípio, pode parecer uma concepção verticalizada, de um ator detentor do saber frente a um público ignorante, pensar junto à proposta anarquista de educação ressignifica o princípio de autoridade, e insiste na construção de um guia do momento do encontro poético de aprendizado.

Quiçá o episódio histórico do Teatro Social anarquista, maldito para a História maiúscula, tenha algum significado para a contemporaneidade. Na organização do tempo livre, no olhar poético para com as relações cotidianas e, certamente, na busca por uma estética ingovernável e solidária pelo espaço e pelo tempo, anarquistas buscaram construir em seu presente um mundo em que o incrível se convertia em habitual, e o possível e o habitual se tornavam insensatos.

Ato 1 – O ataque às artes e a expropriação dos meios de criação: algumas concepções anarquistas acerca da arte e do teatro

*poetas jurados da liberdade
nada é ruína perante eles
social é cada ser humano conosco
pessoas como voltagens próprias
buscam criar
revolucionários
- John Cage*

1.1 O gesto anarquista de afirmação pela negação

O pensamento anarquista em torno da arte foi gerador de diversas fabulações advindas da prática e da teoria que emergem do movimento social libertário e se refletem nas vozes de seus autores e suas autoras. Desde as origens históricas, junto ao período pós Revolução Industrial, e na virada do século XIX para o século XX, anarquistas tiveram um olhar particularmente cuidadoso para o papel das artes, como o da educação, no processo da luta pela transformação radical das fundações que estruturam o mundo. De maneira mais enfática que outras linhas do pensamento revolucionário, as mais variadas concepções de anarquia propuseram e ainda propõem a estética e a autoformação dos sujeitos como parte integrada de um projeto transformador. Ainda que múltiplas e, não raro, até divergentes entre si, essas concepções artísticas trazem elementos comuns que podem servir de pistas para o entendimento de uma, ou muitas estéticas anarquistas, bem como sua (s) função (ões) e relevância na criação de um novo mundo.

Importante frisar que autores e autoras, aqui elencados, significam um recorte dentro do campo amplo do pensamento anarquista. Em se tratando, a princípio, de um movimento de multidões, o anarquismo, em todas as suas mais variadas linhas, não só não envolve a prática como se opõe a personalismos ou ao culto de grandes autores. Há, sim, pensadores e pensadoras centrais na discussão e formulação da teoria anarquista. Tais figuras, no entanto, aqui serão vistas mais como porta-vozes de uma ideia, do que como supostas líderes ou vanguardistas. Ainda assim, junto ao duplo movimento de liberdade individual e liberdade social proposto pela ética libertária, é evidente que tais teorias são pulsantes da subjetividade e qualidade criativa de quem lhes escreve. Há o todo e há o indivíduo.

Há ainda o caráter internacionalista inerente à filosofia anarquista. O lema “nem deus, nem estado, nem patrão”, popularizado na Revolução Espanhola de 1936, define

bem o ideal anárquico de abolição de fronteiras, tanto as físicas que criam e segregam os Estados-nações, quanto as simbólicas, sejam estas raciais, religiosas, de classe, gênero ou demais segregações hierarquizantes que delimitam as relações de intersubjetividade. Esse caráter se imprime diretamente nas concepções anarquistas de estética e função e criação artísticas, como poderá se observar. Visando romper fronteiras, anarquistas vindos do território europeu traziam textos lá escritos, para serem traduzidos e popularizados, servindo de centelhas para o nascente movimento operário brasileiro. Longe de determinar os ditames da luta e da organização da vida no território brasileiro, tais obras teóricas e as práticas que elas evocam visavam se adaptar e reestruturar junto à cena e à realidade local. Desse modo, entender algumas concepções de arte vindas de autores e autoras determinantes para a fundação da filosofia anarquista, lidos e debatidos onde quer que houvesse anarquia, pode fornecer uma consistente base para se pensar como as artes anarquistas, aqui destacando-se o teatro, foram praticadas no contexto brasileiro do início da formação do modo de vida operário.

1.1.1 A arte, um gesto humano

O pensamento estético, até meados do século XX, pode ter certa tendência a separar os conceitos “arte” e “literatura”. Tal separação não se deu de maneira absoluta, mas, em vias gerais, as artes plásticas e a música estariam pertencentes à primeira categoria, enquanto as artes cênicas e a poesia ficariam circunscritas na segunda. Tal costume epistemológico se segue desde a fundação do pensamento aristotélico, que priorizaria a literatura dramática sobre o ato da representação, e viria a ser contraposto em grande escala somente com o advento das encenações modernas. Portanto, as concepções anárquicas sobre “arte” se dariam em maior parte sobre a pintura e a escultura, mas ainda com elas é possível se ter uma ideia geral de estética, que pode ser aplicada aos mais variados fronts artísticos, cotidianos e organizacionais.

Percursor na sistematização das ideias que viriam a dar forma à primeira emergência histórica que se poderia chamar propriamente de movimento anarquista, o filósofo de origem francesa Pierre-Joseph Proudhon desenvolve uma detalhada elucubração sobre o princípio da arte e suas capacidades revolucionárias (PROUDHON, 2009). O filósofo defenderá uma certa missão moral e social da arte, em que ela devia participar do movimento da sociedade, provoca-lo e segui-lo, uma vez que a força de seu

desenvolvimento emerge do real, uma arte em situação. Com isso, fazia a crítica da arte que reduzisse a si somente à expressão intuitiva de uma idealidade abstrata, e clamava por uma arte solidária, social.

Ainda nas primeiras páginas de sua reflexão – das quais muitas seriam dedicadas ao elogio e à crítica da obra do pintor libertário Gustave Courbet –, o pioneiro ácrata traz uma definição até então incomum sobre o que é arte e quem são artistas:

O primeiro que, afora suas atrações físicas e suas necessidades materiais, *soube perceber na natureza* um objeto agradável, interessante, singular, magnífico ou terrível; que se ligou a ele, fez dele um divertimento, um adereço, uma lembrança; que *comunicando* ao seu hospedeiro, ao seu irmão, à sua amante, sua admiração, os fez acolher o objeto como um testemunho precioso de estima, amizade e amor, esse foi o primeiro artista. *A moça que faz uma coroa de pérolas*, o guerreiro que, para se fazer mais terrível, se cobre com uma pele de urso ou de leão, são artistas. *Essa faculdade é inerente à nossa espécie* (PROUDHON, 2009, p. 11, grifos nossos).

Em seu estudo sobre a arte, Proudhon dará o mesmo destaque ao trabalho artesanal que é notado em seus escritos políticos e econômicos. A artesanaria seria um ponto fulcral de seu entendimento de dignidade humana, da relação estetizada com a vida e até mesmo necessária para se ter autenticidade nas relações sociais. Sua definição de arte ecoará, mais ou menos enfaticamente, por diversas outras fontes ao longo do percurso das ideias e práticas libertárias.

Um elemento determinante da teoria estética de Proudhon, e que dará o tom da totalidade das propostas libertárias, é o de que a arte não seria, por princípio, um floreio fútil e burguês, tampouco uma pura e simples ferramenta de propaganda de discurso político, mas antes de tudo isso, um comportamento humano como tantos outros. Não há uma diferenciação rígida entre natureza e cultura – como poderia se esperar de um autor fortemente influenciado pelo iluminismo. Em vez disso, a percepção diferenciada do objeto natural e a sua comunicação seriam o fator que torna um bem cultural, sendo possível supor que um mesmo objeto pode ter o caráter artístico para um interlocutor e um caráter natural para outrem. Sendo uma “faculdade” da psique humana, qualquer humano poderia praticar a arte, expressar-se, comunicar e viver de modo artístico. Observando esse ponto comum entre as concepções anarquistas posto em pauta por Proudhon, o historiador húngaro André Reszler irá ressaltar:

O teórico do anarquismo considera a arte uma experiência [...]. Tende a ver em cada indivíduo um artista criador [...]. Afirma assim, uma vez

mais, a soberania da personalidade, ou melhor, o direito inalienável do homem à criação (RESZLER, 2006, p. 7).

A arte, ou ao menos esta arte como faculdade estetizante da vida, seria, portanto, mais um direito social a ser reivindicado e defendido na ideia de revolução proposta por anarquistas, e a ser criado pelas práticas de liberdade desenvolvidas em comunidade.

Outro elemento determinante para a concepção desse importante precursor do movimento libertário, elemento relativo à estética, é a volúpia. Já tendo o autor determinado que o campo estético está para além das “atrações físicas e necessidades materiais”, esse entendimento de volúpia, tanto no sentido de força motriz para o gesto criador, quanto na forma de desejo despertado pela fruição, pode ser entendido no sentido amplo de força desejante, ou uma certa pulsão que linhas mais contemporâneas de anarquismo viriam a chamar de tesão pela vida (FREIRE, 2006). Proudhon afirmará: “Chamo, pois, *estética* à faculdade que o homem tem de perceber ou descobrir o belo e o feio, o agradável e o desagracioso, o sublime e o trivial, na sua pessoa e nas coisas, e de fazer sua percepção um novo meio de prazer, um requinte de volúpia” (PROUDHON, 2009, p. 12, grifo do autor). Não inferindo em um anacronismo, é possível, e até evidente, olhar para a volúpia de Proudhon pela lente da pulsão de vida conceitualizada pelo médico e dramaturgo anarquista Roberto Freire, para quem o tesão passaria por uma “profunda transformação semântica que não chegou a desliga-la de sua origem sexual e sensual etimológica, mas lhe deu três outras dimensões além da original” (FREIRE, 2006, p. 40). Assim, volúpia ou “Tesão é o que sentimos mais ou menos conforme esteja no instante a nossa saúde – que pode ser medida em maior ou menor liberdade pessoal. As outras três dimensões fundamentais do tesão são a vivência do prazer, da alegria e da beleza” (FREIRE, 2006, p. 40). Pela volúpia, portanto, a individualidade é colocada em pauta no movimento de emancipação coletiva ainda nascente, do qual Proudhon principiaria.

Há, no entanto, uma contradição pulsante no pensamento estético do filósofo. Esse gesto poético que comunica pelo belo e pelo feio, para o autor, perde seu sentido, e encontra seu derradeiro fim quando tomado como profissão. Ele insistiria que a qualidade de produção daquilo que se pode ter como forma de vida se perderia quando a estética se converte em ofício: “A sociedade separa-se da arte; coloca-a fora da vida real [...]. Não é uma faculdade nem uma função, uma forma de vida, uma parte integrante e constituinte da existência [...]. Encorajar a literatura de hoje é querer ressuscitar um morto” (PROUDHON apud RESZLER, 2006, p. 17).

Para buscar um fim para a arte de ofício, enterrar esse cadáver que denuncia, o autor recorre ao longo de todo seu estudo ao caráter filosófico que devem ter os e as artistas, que devem ser capazes de filosofar, criar conceitos novos para uma nova arte, abandonando os vícios da antiga. Essa suposta iluminação viria da tomada de consciência do ou da artista sobre o princípio ideológico que inerentemente faz parte de sua obra, seja intencional ou não.

A separação do real e do ideal é, pois, impossível [...]. As ideias das coisas são inerentes às coisas que as exprimem, e todas juntas, indissolavelmente unidas, constituem a vida e a inteligência, a beleza e a realidade da natureza. O certo é que o ideal é mais ou menos aparente; que ele nos interessa mais ou menos; que o artista pode ser mais ou menos hábil para fazê-lo sentir; digo mais, há casos em que a arte só pode fazer desaparecer o ideal ao tentar imitá-lo (PROUDHON, 2009, p. 21).

Artista aparece então como uma qualidade do sujeito, enquanto a filosofia é colocada como sua responsabilidade. Um (a) artista pode ou não estar consciente e se engajar no discurso que permeia sua ética e, portanto, sua obra, mas caso não o faça, estaria condenando sua arte à morte. Com efeito, Proudhon ainda alerta contra os riscos da arte de propaganda que, ao tentar “imitar o ideal”, sem se preocupar com seu desenvolvimento estético, acaba por limitá-lo, ao invés de propagá-lo.

Sugere o pensador, então, uma arte “de situação” (PROUDHON apud RESZLER, 2006, p. 20), que emergiria da comunhão entre público e criador (a), definida pelas condições materiais e processuais que a envolvem, em oposição à arte dos ateliês, que busca se isolar de toda a influência externa para melhores condições criativas. Seu resultado seria impassível de ser sepultado em um museu ou sala de concerto. Sem determinar os moldes dessa arte nova que deve substituir a arte apartada da vida cotidiana, curiosamente Proudhon irá supor como superação histórica e científica das artes, o espetáculo teatral. Em sua teoria, o verdadeiro teatro não seria possível no seu tempo, por estar contaminado com as artes de ofício, e seria uma possibilidade de exercício cotidiano da estética por se tratar de uma arte invariavelmente coletiva, que se completa na relação com o outro, e não no objeto. Ao queixar-se da representação de uma récita da ópera *Guilherme Tell*, ele fará uma incomum formulação da arte cênica como desvinculada da literatura dramática:

[...] pareceu-me, mais do que nunca, que nenhuma obra de arte do nosso tempo subsistirá intacta; é tudo para triturar. Não é ainda um espetáculo, são fragmentos de espetáculos [...]. A tragédia, a comédia e a música

foram as únicas a chegar a um ponto alto de perfeição: mas como não chegaram lá simultaneamente, o espetáculo não pode existir em plenitude [...]. O espetáculo só pode ser produto do coletivo (PROUDHON, apud RESZLER, 2006, p. 21-22).

O encanto de Proudhon pela arte da cena pode ser entendido por esta dar-se, entre outras, pela ação dos sujeitos, em um processo constante, e não no objeto obra de arte, resultado final e produto gerado. Um espetáculo teatral não existe parado no tempo, ainda que muito se finja que sim, por inclusão em um regime de verdade do mercado das artes. Quadro, escultura, filme ou disco musical podem ser tocados, segurados, portanto, possuídos, forçosamente desassociados de sua tecedura. O espetáculo, por mais que se possa registrá-lo por quaisquer mídias, ou mesmo vendido em seu acesso por meio de um ingresso, segue sendo um momento e, novamente, um processo de convívio entre sujeitos. Essa qualidade do instante daria ao espetáculo o caráter edificante de uma vida nova. A sala de ensaio seria, nesse sentido, um antiateliê, e para tornar as artes “de situação”, estas deveriam ser contaminadas por algo da teatralidade, que só existe em situação.

1.1.2 Arte, ciência e prazer

Pode-se perceber uma proposta científica de superação histórica dos modelos de arte que serviriam a um velho mundo combatido pela militância de Proudhon. Além dos diversos apelos à figura de artista filosófico, a própria relação estabelecida entre os sujeitos e as artes aparece comparada à relação destes para com as ciências. No entanto, é na obra de outros anarquistas que o binômio arte-ciência será mais aprofundado e experimentado. Possivelmente o anarquista clássico que mais tenha examinado esses dois polos da vida social tenha sido o geógrafo, também pintor e pianista amador, Piotr Kropotkin¹, que em diversos trechos de sua obra filosófica evoca o prazer dos saberes e das sensações.

O autor russo mantém como ponto fulcral de sua ideia de revolução anarcocomunista o “bem-estar para todos”, desenvolvendo o argumento de que a existência do Estado, do capital e das instituições religiosas seriam impedidores para uma sociedade harmônica entre os direitos e prazeres dos indivíduos. As artes e as ciências seriam apontadas como gozo a ser praticado nas horas de tempo livre. Afirma que a reivindicação por uma revolução que trará o bem-estar social para todos e todas inclui

¹ Em outra oportunidade, nos dedicamos exclusivamente e com maior amplitude aos escritos de Kropotkin sobre as artes em geral. Ver MENDES (2021).

fundamentalmente que cada um possa “conhecer o que são os altos gozos da arte e da ciência, há muito monopolizados pelos burgueses” (KROPOTKIN, 2011, p. 31).

Interessante ressaltar que, no pensamento escrito de Kropotkin, cientista de ofício e artista em seu cotidiano, as ciências e as artes aparecem comumente citadas lado a lado, geralmente na mesma frase, enquanto direitos que deveriam pertencer à totalidade da população e que são açambarcados pela classe dominante, tal qual os meios de produção. Ao prefigurar uma organização social revolucionária, Kropotkin defenderá a ideia de que “cada trabalhador dessa sociedade disporia por outro lado, de pelo menos cinco horas diárias, que poderia consagrar à ciência, à arte [...] tudo o que hoje é considerado luxuoso ou inacessível” (KROPOTKIN, 2011, p. 31). Ainda na ilustração do autor, as obras de arte-ciência só teriam seu significado social e, conseqüentemente, sua efetividade e qualidade, quando feitas de maneira conectada à vida da comunidade, fundamentalmente, ao trabalho produtivo:

É preciso, ao voltar do trabalho, ver o sol poente, ter sido camponês com os camponeses e camponesas, ter estado no mar com os pescadores, ter lutado com as ondas, afrontando a tempestade e ter sentido, depois de levantar uma rede sem nada, a decepção de voltar para casa com as mãos vazias. É preciso ter sentido “viver” a máquina para saber o que é a força do homem e traduzi-la em uma obra de arte [...]. [Tais obras] Farão parte de um todo vivo, que sem elas não existiria, como elas não existiram sem ele (KROPOTKIN, 2011, p. 31).

Pode-se perceber que, ao vislumbrar uma realidade social diferente, Kropotkin também pensa uma arte diferente, que estabeleça uma relação indissociável das outras instâncias da vida, emergindo de seu interior e as tendo como dependentes de si. Embora Kropotkin proponha designar as atividades da arte e da ciência ao tempo livre, de maneira alguma os considera como luxos, ou fatores menores a serem ambicionados somente em um porvir teleológico pós-revolucionário. Prazer, tesão, volúpia ou arte não é apenas importante, como necessária a se dar no tempo presente, além de parte indispensável do norte revolucionário, como bem expõe o autor:

Desde que tenha satisfeito as exigências materiais, as necessidades a que se possa atribuir um caráter artístico se apresentarão mais intensas [...] Se nós desejamos a revolução social, é, certamente, em primeiro lugar, para assegurar o pão a todos, para metamorfosear esta sociedade execrável [...]. É para pôr termo a estas iniquidades que nos revoltamos. *Mas nós esperamos outra coisa da Revolução.* Vemos que o trabalhador, obrigado a lutar penosamente pela vida, está reduzido a nunca conhecer esses altos gozos – os mais altos que sejam acessíveis ao homem – da ciência e, *sobretudo, da descoberta científica*; da arte e

principalmente da criação artística (KROPOTKIN, 2011, p. 73, grifos nossos).

A ideia de revolução social, para Kropotkin, está vinculada a garantir a dignidade da população despossuída, redistribuindo a organização do trabalho e seu produto, de cada um conforme sua capacidade para cada um conforme sua necessidade, mas tanto quanto está pautada pelo que faça a vida valer à pena, o que chama por “altos gozos”. Estes estariam além da fruição de uma obra de arte ou do usufruto das conquistas do conhecimento científico. Arte e ciência, para o autor, tornam-se prazeres quando exercidas, reivindicadas enquanto descoberta e criação. Os sujeitos revolucionários de Kropotkin, portanto, seriam artistas e cientistas, tanto quanto revolucionários, e o seriam justamente por serem revolucionários.

Quanto aos artistas de ofício, Kropotkin não se mostra mais satisfeito que Proudhon com os profissionais de seu tempo. Porém, antes de condenar as artes como então conhecidas à condição de mortas, o pintor pianista prefere lançar um aviso quanto aos riscos da inutilidade: “[Artistas,] Se o fogo sagrado, que dizeis possuir, é apenas um “pavio fumegante”, aí, então, continuareis a fazer como havíeis feito, e logo vossa arte degenerará em ofício de decorador” (KROPOTKIN, 2005, p. 61).

Já para realizar a obra de uma sociedade de cientistas-artistas, o autor convoca profissionais das artes a juntarem-se à prática de uma comunidade revolucionária. Artistas não serviriam, necessariamente, à divulgação das ideias anarquistas, mais do que a comunidade, de maneira recíproca. Reszler aponta o caráter inovador da perspectiva apresentada: “Kropotkin é provavelmente o primeiro expoente revolucionário a pôr em termos ‘modernos’ a questão do compromisso do artista; e provavelmente o único que compreendeu que [...] há de basear-se na reciprocidade consciente dos contribuídos” (RESZLER, 2006, p. 42). O historiador ousa além. Para ele, o próprio Kropotkin se converteria em artista pela sua prática revolucionária, seu ideário e sua escrita. A vida militante do geógrafo o conferirá alcunha de poeta, dando continuidade à obra mutuamente estética e revolucionária que pode ser percebida ao longo do desenvolvimento histórico das múltiplas linhas do anarquismo: “enquanto poeta do socialismo, ele [Kropotkin] retoma de Bakunin o culto do desconhecido, o culto dionísíaco do ‘maravilhoso’ e do ‘fantástico’ revolucionários” (RESZLER, 2006, p. 42).

1.1.3 Arte, o método impossível

De fato, as semelhanças entre os dois anarquistas russos comparados por Reszler remetem não somente à teoria produzida por Kropotkin ou Bakunin. Tendo o primeiro nascido pertencente à nobreza czarista, desde cedo mais identificado com as criadas do palácio do que com seus consanguíneos, e decidindo rebelar-se e lançar-se ao mundo para viver de seu trabalho e por sua militância, o príncipe renegado, de certa forma, ecoaria a trajetória de seu antecessor próximo, que abandonara uma confortável vida no seio de sua rica família latifundiária para somar-se à luta – em seu caso, muitas vezes, literal e armada – de boa parte dos movimentos revolucionários de seu tempo. No seio de suas vidas confortadas e desprovidas de volúpia, ambos seriam tocados pela razão, mas também, e talvez principalmente, pela sensibilidade quanto à exploração humana sobre seus pares despossuídos, e se sentiriam chamados à uma outra vida, movidos pela poesia impossível aos reis e príncipes, buscando uma prática individual e coletiva em que o prazer “deixando de ser o aparato tolo e berrante dos burgueses, tornar-se-ia uma satisfação artística” (KROPOTKIN, 2011, p. 81).

Há, todavia, uma diferença marcante na ideia de arte integrada à revolução nas concepções dos dois anarquistas. Tanto quanto convergiam os pontos éticos e centrais dos modelos coletivista, de Bakunin, e anarcocomunista, de Kropotkin, a crítica estética-científica integrava, desde a priori, o corpo das alteridades formais entre ambas as militâncias.

Onde Kropotkin busca harmonia, Bakunin enxerga antagonismo. A arte, por ser o campo onde podem fruir e traduzir as abstrações, seria, para ele, superior à ciência, esta incapaz de explicar o humano em todas as suas complexidades pessoais, e por isso menos provida de teor revolucionário que sua rival. A contaminação artística seria uma possível solução para as contradições por ele observadas nessa perspectiva dura que tinha do princípio científico. A peculiaridade das ideias de Bakunin sobre a arte pode ser percebida em um trecho de seu clássico texto póstumo, *deus e o estado*:

A ciência não pode sair da esfera das abstrações. Deste ponto de vista, ela é infinitamente inferior à arte, que [...] individualiza, de certa forma, os tipos e as situações que concebe, e, através destas individualidades sem carne e sem osso e, enquanto tais, permanentes ou imortais, que ela tem o poder de criar, lembra-nos as individualidades vivas, reais, que aparecem e que desaparecem à nossa vista. A arte é, pois, de certa forma, a volta da abstração à vida [...]. A ciência é tão pouco capaz de apreender a individualidades de um homem quanto a de um coelho [...].

Como a abstração constitui sua própria natureza, pode muito bem conceber o princípio da individualidade real e viva, mas não pode ter nada a ver com os *indivíduos reais e vivos*. Ela se preocupa com os indivíduos em geral, mas não com Pedro ou José, não de tal ou qual outro indivíduo, que só existem, que só podem existir para ela. *Os indivíduos dela são, mais uma vez, apenas abstrações*. Entretanto, não são estas individualidades abstratas, são os indivíduos reais, vivos, passageiros, que fazem história (BAKUNIN, 2014, p. 293-294, grifos nossos).

Tendo o movimento libertário emergido historicamente junto às lutas sociais do contexto da virada do século XIX para o século XX, notadamente marcadas por uma influência direta do iluminismo e do positivismo (sendo este, inclusive, defendido por muitos anarquistas), a visão de Bakunin é deveras singular e por isso mesmo curiosa. A arte é infinitamente superior à ciência, e isso se deveria à relação que as duas epistemes estabelecem com o indivíduo. A ciência poderia estudar o indivíduo, dissecá-lo, dissertar sobre este, mas não seria capaz de conceder-lhe, ou de mesmo reconhecer nele aquilo que o torna indivíduo. A arte, por outro lado, aparece como a qualidade que traduz as abstrações que tornariam cada ser real e vivo, e só este ser real e vivo seria capaz de, não solitário, mas em vida real com outros seres reais e vivos, fazer a história, exercer as mudanças necessárias na sociedade para atingir o fim das formas de exploração contra as quais anarquistas sempre se rebelaram. Esse indivíduo histórico não é vanguardista, tampouco anormal, apenas singular, uma vez que o mesmo pensador defenderá que “Há alguém com mais espírito que os grandes gênios, é toda a gente” (BAKUNIN apud RESZLER, 2006, p. 33). A capacidade de fazer história, traduzindo Bakunin, seria a capacidade de o indivíduo se tornar sujeito da sociedade, não sendo apenas jogado ou definido pelas condições materiais e políticas que o concernem, mas passível de exercê-las, manipulá-las, transformá-las. A transformação da sociedade, a transmutação do mundo da exploração em outro mundo impossível, tornado possível, nesta intrigante passagem de Bakunin, aparece como sendo fundamentalmente um ato artístico, nem por isso menos material ou vinculado às lutas reais, muito pelo contrário.

Seria um erro inferir que, não sendo o assunto abordado com discorrimento em nenhum outro momento da vasta e esparsa obra do anarquista, sobre quem Reszler dirá que “é antes do mais o poeta do maravilhoso, do fantástico revolucionário” (RESZLER, 2006, p. 27), não teriam as artes importância real no projeto revoltoso de Bakunin. Ao examinar deste a “recusa de esboçar a visão de uma sociedade futura” (RESZLER, 2006, p. 28), o historiador concluirá que a “recusa de elaborar um sistema artístico é motivada

por razões análogas” (RESZLER, 2006, p. 28). Esta razão seria um duplo movimento anarquista de afirmação pela negação. Em trechos do segmento epistolar de sua obra, Bakunin, ecoando seus aliados e aliadas, terá uma perspectiva de método muito coerente com as elucubrações supracitadas, demonstrando que o caráter artístico está sim presente, e até sobreposto à sua ciência filosófica:

Eu não sou nem um filósofo, nem um criador de sistemas [...] não adiro a um sistema porque sou o “verdadeiro pesquisador” [...]. A nossa missão é destruir e não construir; outros homens melhores, mais inteligentes e mais frescos que nós construirão [...]. Quero continuar a ser esse homem *impossível* enquanto aqueles que agora são “possíveis” não mudarem” (BAKUNIN apud RESZLER, 2006, p. 28-29, grifo do autor).

Praticar o impossível em um presente tomado pelo possível opressor, não aparece como simples aforismo estetizado, mas encontra respaldo nas experiências anarquistas em diversas comunidades urbanas e rurais, além de suas organizações sindicais no período, buscando afirmar a revolução futura pelo exercício da vida revolucionária no presente. A ideia de “destruição” das estruturas sociais para que “outros” construam é, em jogo duplo, um exercício de construção, é, no limite, construir as bases para uma vida que ainda sequer se concebe, mas que ainda assim, na obra sim poética de Bakunin, se busca desbravar.

Como a própria anarquia, em sua epistemologia, nega as hierarquias, principia pela recusa, o mesmo movimento de negação afirmativa, pode ser observado quando anarquistas do início do movimento negam a arte decorativa, propõem abolir as instituições artísticas da galeria e da sala de concerto, tanto quanto propõem abolir o Estado, o capital e o próprio firmamento. Há uma tentativa de racionalizar a estética, mas sobretudo estetizar a razão, tornando-a sensível e revolucionária.

1.2 Socialistas e individualistas: um duplo movimento do ato criativo

Um dos pontos distintivos do anarquismo é a ablação do processo político: a Economia, a Moral, a Arte, a Ciência bastam; a Política e o Direito são inúteis, opressivos.
- *Gusmán Soller.*

Tendo em vista o percurso das ideias e das práticas desenvolvidas por Proudhon, Bakunin, Kropotkin e tantos outros, é possível observar, a todo momento, uma certa

dialética anarquista entre indivíduo e sociedade. A sociedade deve ser emancipada de toda forma de coação e hierarquia, para que o indivíduo seja livre. As massas amorfas que permeiam a representação das organizações da classe trabalhadora ao longo do tempo não condigam, talvez, com a multidão permeada de personalidades múltiplas concebida, buscada e construídas por anarquistas. As concepções de arte que acompanham e amadurecem pelo percurso libertário, portanto, visam sempre a construção da liberdade enquanto prática coletiva, social, mas também não deixam de potencializar e se nutrirem das forças individuais da figura artista. Pelo contrário, uma qualidade alimentaria a outra. No entanto, há uma clara distinção entre as tantas linhas de pensamento que caracterizam o anarquismo, sobretudo as que se pode localizar nos polos do organizacionismo e do individualismo anarquista.

1.2.1 O sindicato e o ateliê: artistas do sindicalismo

*O que é a arte? Uma arma.
Qual sua função? Criar revoltados.
- Fernand Pelloutier*

Em momentos históricos, tendo o anarquismo como um todo sido chamado socialismo libertário, ou comunismo libertário, em uma fase mais desenvolvida de seu ideário, a tendência dos organizacionistas, sobretudo anarcossindicalistas, certamente leva a ideia do socialismo às últimas consequências, não raro fazendo questão de se diferenciar das demais. É na última década do século XIX que surgirá, em Paris, o grupo *L'Art Social*, um círculo de artistas e intelectuais ligados ao sindicalismo revolucionário, adeptos às ideias e próximos à pessoa do histórico anarquista Jean Grave. O grupo criaria uma revista homônima, que por anos seria referência para seus companheiros, companheiras e correspondentes, nos sindicatos de diferentes cantos do mundo².

Nas páginas de *L'Art Social* seria defendida uma definição de “Arte Social” imbrincada com o movimento revolucionário e com a própria marcha da história, o que

² O dramaturgo e farmacêutico anarquista mineiro Avelino Fóscolo, por exemplo, teria ajudado a difundir as ideias de Arte Social, sendo um grande entusiasta das ideias de Grave, a quem teria conhecido em sua breve passagem pela Europa. Sobre sua passada e relação com os companheiros franceses, conta a historiadora Regina Horta Duarte: “Em 1910, Fóscolo viaja à Europa para comercializar a venda [de uma fórmula de coalho que inventara] em alguns países do velho mundo. Aproveita a ocasião para aproximar-se dos anarquistas franceses, tendo conhecido Jean Grave pessoalmente. Após sua volta para o Brasil, continua a corresponder-se com ele” (DUARTE, 1988, p. 142).

ecoa as concepções anteriores de arte anarquista. Um artigo em que criticaria a tomada das estruturas de poder, sobretudo o Estado, pela burguesia após a Revolução Francesa, narrará o trajeto das artes e da revolução:

A burguesia livrou-se do nobre pela guilhotina, como o soldado que, assassinando a César, tornou-se imperador em seu lugar. Os camponeses continuaram tão desgraçados quanto antes. Mas *uma nova forma de exploração logo provocaria uma nova forma de revolta*. O mecanismo despertou o proletariado que despertou a revolução social para um ideal de socialismo. [...] Em suma, e fundamentalmente, *a arte social procede da crítica negativa*, a arte socialista procederá da ideia de revolução e comunismo. Ela será solucionista, ela fará uma crítica positiva (VEIDAUX, 1892, p. 78-79, grifos nossos)³.

Arte, neste sentido, surge como uma revolta, e uma nova opressão traria uma nova revolta, ou seja, uma nova forma de arte. A Arte Social aparece então como a arte do presente, a arte possível, ao longo que a arte socialista seria a arte do futuro, da sociedade pós-revolucionária, na qual a afirmação pela afirmação seria possível. Para construir este mundo, seria preciso avançar pelo caminho da crítica negativa, seria preciso se revoltar pelo caminho da Arte Social.

O coletivo de autores, portanto, via essa arte como necessária para formar novos revolucionários, trazer mais voluntários para as fileiras do movimento. Também se investigaria e debateria acerca de qual a melhor forma de propagar o discurso radical dos revolucionários anarquistas. A despeito de os artigos publicados indicarem uma abertura à toda a estética que se pretenda experimentar social, os poemas e as críticas teatrais presentes nas edições mostram que apenas artistas advindos das estéticas clássicas, sobretudo a naturalista, ou operários dispostos a experimentarem-se na criação, porém dentro dessa mesma escola artística, responderiam prontamente ao chamado. Ainda assim, pode-se observar dois pontos fundamentais para o conceito de Arte Social: o compromisso discursivo com a transformação social e o combate à opressão, que deve estar acima do preciosismo formal; e a vazão à experimentação de qualquer recurso estético, no intuito de que este se mostre útil.

³ “Le bourgeois se défit du noble, par la guillotine, à l’instar du soldat qui, assassinant le César, devenait empereur à son tour. Les gueux restaient gros-jeans comme devant. Mais une nouvelle forme d’exploitation devait bientôt amener une forme de révolte nouvelle. Le machinisme suscita le prolétariat qui suscita la révolution sociale, vers un idéal de socialisme [...]. En résumé, et foncièrement, l’art social procède de la critique négative, l’art socialiste procèdera de l’idée de révolution et de communisme, il sera solutionniste, il fera de la critique positive”, tradução nossa.

Em sua carta de apresentação, na edição de debute, assinada pelo editor Gabriel de la Salle, a revista apresentará tais princípios conceituais:

A Arte Social não repudia nenhuma forma literária ou artística; dá-se assim tanto com os revolucionários que buscam novas formas de trajar seus pensamentos, como com aqueles cujas velhas formas prosódicas não incomodam. Ela não joga fora o passado [...]. Ela sabe que é hora de substituir uma poesia vil e fútil por uma poesia saudável e vigorosa. Ela sabe que ao lado dos lutadores e apóstolos da causa socialista tem um lugar a ocupar. Ela sabe, enfim, que chegou a hora de reunir e dar vida a elementos dispersos da grande arte de amanhã: a Arte socialista (SALLE, 1891, p. 1)⁴.

Após um hiato nas publicações, devido à falta de recursos e à perseguição sofrida pelo aparato estatal, *L'Art Social* tem um breve segundo volume, com o ensaísta Fernand Pelloutier à frente da editoria. Este, em seu editorial de reinauguração, será ainda mais enfático quanto ao caráter aberto que estabelece as não-fronteiras de uma Arte Social:

Se à Arte Social que hoje reaparece, mais decidida, melhor armada para a luta do que durante a sua primeira série, nenhuma estética particular será imposta a quem escreve ou a quem escreverá [...]. Não, sem tendências em direção a uma forma una, o que seria um sinal de imobilidade [...]. Os métodos e procedimentos são a arte por inteiro ou são apenas os meios que artistas e poetas utilizam para expressar a emoção sentida, para identificar a ideia à uma forma convencional, mutável de acordo com os tempos, de acordo com os lugares? A arte reside na expressão ou na criação? *Acreditamos que a arte é tudo isso: que é expressão e que é criação*, mas que só é grande a arte que subordina a forma à ideia e encontra nesta última sua razão de ser (PELLOUTIER, 1899, p. 1-2, grifos nossos)⁵.

É notório que há um respeito pelos mestres do passado, e um reconhecimento da necessidade de se ter um domínio técnico, de se fazer boa arte, para que essa possa melhor veicular as ideias e o discurso socialista libertário. Mesmo podendo ser chamada, sem equívoco, de arte de propaganda, ainda se pode perceber que, dentro dos meios anarquistas, o entendimento seria de que um grande ideal tornaria a arte melhor, a

⁴ “L’Art Social ne répudie aucune forme littéraire ou artistique; il est aussi bien avec les révolutionnaires qui cherchent, pour habiller leur pensée, des formes nouvelles, qu’il est avec ceux que les vieilles formes prosodiques ne gênent pas. Il ne jette pas au néant le passé [...]. Il sait qu’il est temps de substituer à une poésie crapuleuse ou futile une poésie saine et vigoureuse. Il sait qu’à côté des lutteurs et des apôtres de la cause socialiste il y a une place à tenir. Il sait, enfin, que le moment est venu de rassembler et faire vivre des éléments épars du grand art de demain: l’Art socialiste”, tradução nossa.

⁵ “Si, à l’Art Social qui, reparait aujourd’hui, plus résolu, mieux armé pour la lutte qu’il ne le fut lors de sa première série, nulle esthétique particulière ne sera imposée à ceux qui y écrivent ou qui y écrivront [...]. Non pas de tendances vers une forme une [...]. Les méthodes et les procédés sont-ils tout l’art? Ou ne sont-ils que les moyens dont se servent les artistes et les poètes pour exprimer le frisson ressenti, pour identifier l’idée à une forme conventionnelle, changeante suivant les temps, suivant les lieux? L’art réside-t-il dans l’expression ou dans la création? Nous pensons que l’art est tout cela: qu’il est expression. et qu’il est création mais que seul est grand l’art qui subordonne la forme à l’idée et trouve en celle-ci sa raison d’être”, tradução nossa.

aprimoraria, tanto quanto, em verdade, até mais do que o domínio técnico, pois esse por si só tornaria a arte um simples ofício.

Na fronteira esfumada entre arte anarquista e propaganda libertária, é possível afirmar que a radicalização de militantes anarquistas no território brasileiro se dava em grande parte, desde o primeiro contato, até o aprofundamento de discussões político-filosóficas, pela difusão de obras anarquistas estrangeiras. Quanto às leituras comuns nos meios operários, muitos advindos da editora A Sementeira, a bibliotecária pesquisadora Lúcia Parra observa que “pode-se afirmar que há um predomínio de autores anarquistas, sejam nacionais (Florentino de Carvalho, Benjamim Mota) ou estrangeiros (Sebastian Faure, Kropotkin, Bakunin, Malatesta, Proudhoun, Rocker, Santillán, Luce Fabbri) (PARRA, 2017, p. 124-125). Dentre os influenciadores de além-mar, Kropotkin era possivelmente o mais traduzido e mais lido, como conta Horta Duarte:

Autores como Kropotkine, Reclus e Grave dedicaram parte de seu tempo a escrever sobre temas que atuassem no sentido de difundir suas idéias entre os mais variados setores da população. No Brasil, os anarquistas traduziam-nos ou utilizavam edições espanholas, muitas vezes obtidas por intermédio de militantes emigrados. Começam a circular variadas obras daqueles autores. A maioria é de Kropotkine [...]. O significativo número de livros escritos por eles é conseqüente de uma estratégia que visava à preparação da revolução. Mas certamente não teriam a repercussão que tiveram no Brasil se não correspondesse aos anseios e às questões que inquietavam os anarquistas militantes neste país (DUARTE, 1988, p. 87-88).

Sendo difundida mundo afora, e adaptada à realidade da luta e da vida anarquista em cada contexto que encontrava, a ideia de Arte Social pôde ser experimentada nos círculos operários que passavam a ocupar territórios dentro do Estado Brasileiro. Nas páginas da revista *Renovação*, publicação de tiragem significativa na imprensa operária carioca da República Velha, alguns artistas de ofício aliados à causa puderam transmitir e recriar em seus termos a proposta do grupo intelectual francês. Um desses artistas foi Miguel Capllonch⁶, responsável pelas gravuras veiculadas na revista libertária, e também autor de uma coluna justamente sobre a arte e sua função e caráter revolucionários. Em seu espaço, o desenhista e pintor irá propor um assalto aos céus, para dessacralizar a arte no intuito de torná-la social:

A pintura, em grande parte, tem sido apenas “isso”. Permanecer “nisso”, porém, seria inutilizá-la, *rebaixá-la*, “*divinizá-la*”, em vez de

⁶ Não se tem informação exata quanto à naturalidade de Capllonch. De nome e atuação junto à colônia espanhola, e com domínio fluente do idioma português, pode se tratar de um imigrante ibérico ou de um filho de anarquistas que vieram juntos à primeira geração de imigrantes trazidos para o Estado Brasileiro.

humanizá-la (que é o que importa fazer). Arte humana, social, útil (e não fútil), aspira à evolução – Que se entende por tal? “Arte Social” [...]. Sem truncar os recursos técnicos adquiridos para o aperfeiçoamento material da profissão, trata-se, pelo contrário, de ampliá-la moralmente em proveito de todos [...]. Importa desaristocratizá-la na finalidade, tal como se encontra democratizada socialmente como profissão intelecto-manual, praticável por todos que a sentem e estudam. Se a arte não deve ser mais “divina” e sim humana, forçoso se torna “desoficializá-la” para “popularizá-la” (CAPLLONCH, 1922, p. 58-59, grifos nossos).

Ao evocar um caráter divino da arte, Capllonch ecoa, ainda que de outro modo, o “fogo sagrado” da criação artística de que escrevera Kropotkin – a quem certamente Capllonch lera – em seu chamado à luta aos artistas. Como o Prometeu do mito grego, o pintor reivindica o fogo da arte para toda a humanidade, negando que este pertença ao Olimpo, e nele vê a fagulha de uma humanidade capaz de criar uma nova sociedade. Deve-se tomar o fogo dos meios de criação estética. Como os humanos dotados da chama puderam dobrar o metal e construir suas primeiras cidades, a população despossuída em posse de tudo o que a técnica artística teria a oferecer, poderia pavimentar a revolução social. O historiador Eduardo Hipólide irá sustentar, sobre a tomada da técnica artística pela plebe, na concepção revolucionária do pintor: “Com isso, acreditava Capllonch, o caminho para a inevitável revolução estaria assentado em bases mais sólidas” (HIPÓLIDE, 2012, p. 100). Opondo divino e humano, Capllonch se revolta contra a arte elevada, mas exige a expropriação de sua técnica e de tudo que dela for útil, para que a criação se torne pertence de todos e todas que a sentirem e a ela desejarem se dedicar. Ainda de maneira harmônica com seus pares franceses, em sua proposta de arte, haverá uma linha evolutiva, buscando a arte da revolta no presente, e a construção de uma arte do amanhã capaz de exaltação. Hipólide observará essas características lineares na obra deixada por Capllonch: “para Capllonch, a arte teria como fim expressar a própria vida e tudo aquilo que ela carrega de dor e sofrimento [...], enfrentando os paradigmas da “arte burguesa” e, ao mesmo tempo, sensibilizando o povo para as questões sociais” (HIPÓLIDE, 2012, p. 100), e dessa maneira, caminhando de maneira una com a revolução social. “Os artistas, por sua vez, preparar-se-iam para, no futuro, produzir suas obras seguindo ‘novos roteiros’ de uma arte emancipada do jogo burguês e/ou elitista daquela sociedade capitalista” (HIPÓLIDE, 2012, p. 100). Novamente há a promessa de uma arte socialista como redenção de uma necessária arte social.

Em alguma consonância com Proudhon, grupos de arte social – tanto o original, quanto correspondentes – buscarão no teatro uma possibilidade de prática coletiva, comunitária e estetizada da vida. Retomando a revista que batiza o conceito, o círculo francês proporá a criação de uma sociedade dramática *Théâtre d’Art Social*, que, como na concepção do filósofo, amalgamará elementos de todas as outras expressões artísticas, além de propor uma experiência coletiva e, portanto, comunitária entre seus agentes. No manifesto da sociedade dramática, estará destacado:

Livre, o *Théâtre d'Art Social* não impõe nenhuma visão de arte a seus membros; cada um é livre para lutar de acordo com seu temperamento e de acordo com seu talento. Ele, portanto, admite não apenas a crítica à sociedade burguesa, não apenas a luta contra os preconceitos, o ridículo, os abusos e os vícios, mas também o estudo das manifestações apaixonadas do ser humano e as suas concepções de futuro [...]. Fazem parte da Companhia, sem distinção de sexo ou nacionalidade, os literatos, autores e artistas dramáticos e quaisquer artistas que adiram aos presentes estatutos, bem como todos aqueles que se declaram da arte (L'ART SOCIAL, 1982, p. 2, grifos nossos)⁷.

Mais uma vez, o ideal a ser propagado pela prática artística surge como fundamental, mas sem ser colocado na condição de excludente. A experimentação de linguagem pelo simples prazer, por ser uma manifestação apaixonada do ser humano, é estimulada. Chama a atenção os membros serem chamados a “lutar” de acordo com seu temperamento e talento individual. Mesmo visando ser usado como um veículo educativo para o operariado francês, e mesmo que a experiência se dê no seio do movimento socialista libertário, o texto ainda trata da fundação de uma companhia de teatro, e esse ato é chamado de luta pelos anarquistas que o manifestaram. A prática artística não seria, portanto, apenas um instrumento da luta social, a serviço da formação de um novo sujeito, mas parte do processo e da formação, um ato de luta. Ressalta-se que, nessa concepção socialista de arte, “cada um” ser livre para lutar-criar à sua maneira é uma qualidade defendida pelos artistas sociais.

Outro ponto que chama a atenção, o *Théâtre d'Art Social* se declara “livre”. De maneira dialética com a ideia de uma arte necessária no presente para a construção de um futuro, onde a arte livre seja real, tão defendida na revista, a sociedade dramática não se lança na construção de uma liberdade do amanhã, mas na sua prática em tempo verbal presente. O teatro social afirma que é livre, não que será livre, ou que usará os meios que forem para construir a liberdade. Sinal dessa conduta pode ser notado na não distinção entre seus membros, por sexo ou nacionalidade. Além disso, ecoando seus pares, a arte anarquista “Não crê, porém, que o homem possa prever o futuro. Tudo quanto pode fazer é arrancar-lhe parcelas através da ação. A Revolução é a revelação do desconhecido na ação” (RESZLER, 2006, p. 29). A opção pelo teatro como experiência da liberdade se

⁷ “Libre, le Théâtre d'Art Social n'impose aucune vision d'art à ses membres; chacun y est libre de combat suivant son tempérament et selon son talent. Il admet donc non-seulement la critique de la société bourgeoise, non-seulement la lutte contre les préjugés, les ridicules, les abus et les vices, mais aussi l'étude des manifestations passionnelles de l'être humain et les conceptions de l'avenir [...]. Font partie de la Société, sans distinction de sexes ou de nationalité, les littérateurs, auteurs et artistes dramatiques et artistes quelconques qui adhèrent aux présents statuts, ainsi que tous ceux qui déclarent s'intéresser aux choses de l'art”, tradução nossa.

propria a fazer deste uma ação em um ambiente e em uma relação que emulem as relações igualitárias que seriam possibilitadas pela sociedade pós-revolucionária, trazendo para o tempo presente e para o campo ético as práticas libertárias almeçadas para o social. Estas relações estariam em negação às relações do presente capitalista, do mundo do trabalho, de maneira que a sociedade dramática ainda proibiria expressamente a arte como profissão em seu meio. O manifesto frisa que “Nenhum dos membros ativos pode ser remunerado por ocasião da função que lhe é confiada” (L’ART SOCIAL, 1982, p.2)⁸.

A emancipação de indivíduos conscientes e assujeitados de suas capacidades criativas é evocada de maneira recorrente na literatura anarcossindicalista, como fundamental para a formação de um movimento de multidões revolucionário que seja capaz de criar uma sociedade anárquica, livre de toda a forma de opressão. No entanto, o trabalho em prol do coletivo, em prol da causa, ou movido pelo discurso diretamente engajado na mudança das estruturas sociais é sempre evocado como prioritário, e como fator que qualifica a arte e dignifica seus sujeitos. Acreditavam assim os artistas sociais que estar em prol do coletivo potencializaria as qualidades e mesmo o bem-estar dos indivíduos engajados na criação de uma arte revolucionária e de um movimento libertário social.

1.2.2 O belo e o feio singulares na invenção do eu

*É preciso ter a coragem de ser minoria.
Uma minoria consciente vale muito mais
que uma massa amorfa.
- Edgard Leuenroth*

No campo amplo das diferentes linhas do anarquismo, uma visão certamente particular sobre socialismo, individualismo e estética é a do dândi irlandês Oscar Wilde, que destilaria sua ironia e pelos caminhos da dramaturgia, da poesia, do romance e de um único ensaio político-filosófico. Como muitos socialistas libertários, o literato não verá oposição entre individualismo e socialismo, mas, partindo, a princípio, do primeiro grupo, Wilde levará a ideia de um individualismo socialista a uma radicalidade prática, ética e, tanto quanto, poética.

⁸ “Aucun des membres actifs ne peut être rétribué à l’occasion de la fonction lui est confiée”, tradução nossa.

Na visão de Wilde, sua concepção própria de individualismo, uma radical afirmação da personalidade, que seria exercida na obra e no cotidiano dos sujeitos, seria indispensável para que alguém exercesse a arte. Do mesmo modo, seria na arte que esse individualismo poderia encontrar sua melhor expressão, de maneira que individualismo e arte não estabelecem fronteiras, e se entremeiam de maneira quase sinônima: “A Arte é Individualismo, e o Individualismo é uma força inquietante e desagregadora” (WILDE, 2013, p. 50). O caráter desagregador notado pelo autor seria uma qualidade formadora de si, como o próprio prossegue: “Nisto reside seu grande valor, pois o que procura subverter é a monotonia do tipo, a escravidão do costumeiro, a tirania do habitual e a redução do homem ao nível da máquina” (WILDE, 2013, p. 50). O poeta não vê na arte o mesmo valor mobilizante das multidões que os sindicalistas; pelo contrário, entendia que a grande qualidade da criação era a desagregação, a afirmação da diferença singular de cada pessoa dentre a massa social. O socialismo sem governo, ou seja, libertário, seria desejável por garantir o fim das desigualdades sociais, mas sobretudo para tornar possível a emergência desse “verdadeiro” individualismo defendido pelo autor. De maneira controversa para os meios socialistas, ele afirmará:

[...] o Socialismo em si terá significado simplesmente porque conduzirá ao Individualismo. Socialismo, Comunismo, ou que nome se lhe dê, ao transformar a propriedade privada em bem público, e ao substituir a competição pela cooperação, há de restituir à sociedade sua condição própria de organismo inteiramente sadio, e há de assegurar o bem-estar material de cada um de seus membros [...]. Mas, para que a Vida se desenvolva plenamente no seu mais alto grau de perfeição, algo se faz necessário. O que se faz necessário é o Individualismo. Se o Socialismo for Autoritário; se houver governos armados de poder econômico [...] então o derradeiro estado do homem será ainda pior que o primeiro (WILDE, 2013, P. 18).

Sendo a arte individualismo, e o individualismo uma arte, entender a que Wilde se refere quando fala em socialismo torna-se fundamental para entender sua arte e sua proposta de arte e de ser humano artístico. Não estando organizado junto a nenhum sindicato ou grupo de afinidade anarquista, Wilde ainda teria suas ideias debatidas no meio libertário, ao qual se afirma pertencente, tendo inclusive recebido uma respeitosa crítica nas páginas de *L'Art Social* (VEIDAUX, 1892, p. 100). Mesmo imprimindo sua personalidade singular numa provocação filosófica, ao defender a substituição de uma sociedade pautada na competição por uma que se dê pela cooperação, ouve-se um nítido eco do princípio de apoio mútuo defendido por anarquistas desde a Associação Internacional dos Trabalhadores, e desenvolvido como conceito por Kropotkin.

Criticando inflexivelmente a autoridade e a propriedade privada, estará Wilde concebendo uma prática libertária de socialismo individualista. Quanto ao centralismo e o governo, será categórico ao afirmar que “nenhum Socialismo Autoritário servirá [...]. É necessário que toda associação seja voluntária, pois somente numa associação voluntária o homem é justo” (WILDE, 2013, p. 24-25), enquanto negará a propriedade privada, defendida por liberais, tanto quanto: “A admissão da propriedade privada, de fato, prejudicou o Individualismo e o obscureceu ao confundir um homem com o que ele possui. Desvirtuou por inteiro o Individualismo” (WILDE, 2013, p. 26). Não só prejudicial ao individualismo, a propriedade haveria criado uma quimérica ideia de individualismo atrelada às tradições liberais, que impediria a emergência do individualismo socialista: “A propriedade privada esmagou o verdadeiro Individualismo e criou o Individualismo falso”. De maneira satírica, Wilde ainda parodiará o lema de Proudhon, de que “a propriedade é um roubo”, e carregará o chiste “a propriedade é um estorvo” (WILDE, 2013, p. 20), para sustentar que não só as pessoas despossuídas são oprimidas pela propriedade, mas também seus detentores, uma vez que sua fortuna e sua vida pautada pelo acúmulo e pela competição as impediriam de entender o verdadeiro individualismo, que de fato poderia dar significado à suas vidas, ou, em suma: “Toda a autoridade é degradante. Degrada aqueles que a exercem, como aqueles sobre quem é exercida” (WILDE, 2013, p. 38).

Outro ponto importante na visão de socialismo de Wilde é que este, a serviço do individualismo, para permitir uma arte que adentre por estéticas legítimas, deveria fomentar uma revolução que abolisse as formas antigas da vida pelos valores burgueses, permitindo a criação de relações verdadeiramente harmônicas. É nesse intuito que, junto com a propriedade privada, o poeta proporá a abolição de sua mantenedora, a célula familiar:

[...] o Socialismo anula a vida familiar. Extinta a propriedade privada, o casamento em sua forma atual deverá desaparecer. Faz parte do programa. O Individualismo aceita este fato e o aprimora. Converte o fim dessa imposição legal em uma forma de liberdade que concorrerá para desenvolver plenamente a personalidade e tornar o amor do homem e da mulher mais belo, digno e harmonioso (WILDE, 2013, p. 36).

A beleza e a dignidade, assim como a verdade, são evocadas constantemente para distinguir a arte e o socialismo que Wilde almeja, daquela arte e socialismo corrompidos pela autoridade e pela propriedade, bem como por todo o sistema de valores que advém

desses princípios. Assim, o individualismo, como arte, deveria romper com os moldes antigos e viciados, da família e do Estado, para buscar expressar o tal verdadeiro si do ou da artista, numa expressão muito mais pessoal do que coletiva. A sociedade, ainda que quisesse, pelo bem social, influenciar a criação artística, estaria, em alguma medida, reproduzindo os modos de governança, e conspurcando a pureza individual que o poeta exige como dignificante da arte e do ser. O prazer aqui aparece como prática e sensação pessoal e intransferível, a qual cada um ou uma, explorando a qualidade artística do individualismo, sua máxima expressão, deveria buscar:

[...] sempre que uma sociedade, ou um governo de qualquer espécie, tenta impor ao artista o que ele deve fazer, a Arte desaparece por completo, torna-se estereotipada ou degenera em uma forma inferior desprezível de artesanato. Uma obra de arte é o resultado singular de um temperamento singular [...]. *A Arte é a manifestação mais intensa de Individualismo que o mundo conhece. Acho-me inclinado a dizer que é a única verdadeira manifestação sua que ele conhece [...]*, o artista pode dar forma a algo de belo; e se não o faz unicamente para sua própria satisfação, ele não é um artista de maneira alguma (WILDE, 2013, p. 45-46, grifo nosso).

Um resultado singular de um temperamento singular. Tal definição implica que mesmo advindas de uma mesma pessoa, obras de arte teriam, cada uma, um caráter único, rejeitando assim traços estilísticos e formalismos técnicos.

A vida livre e geradora de beleza artística, garantida pelo socialismo, deveria desbravar novas formas. Novamente, a opinião pública aparece como opositora dessa força desagregadora que almeja o poeta. O incômodo à ordem estabelecida, a desarmonia com o senso comum provocada pela harmonia dos elementos artísticos, o escândalo aos valores e critérios de uma ideia de arte inócua, seriam pressupostos de que uma obra de arte atingira sua razão de ser, ou ao menos algum êxito por existir. As novas formas do belo seriam, pois, insurreições contra a beleza falsa e as ideias comuns:

Uma nova forma do Belo desagrada sobremaneira o público, o qual fica, a cada vez que ela surge, tão irritado e confuso que acaba por empregar duas expressões estultas – uma, que a obra é completamente ininteligível; outra, que a obra é completamente imoral. O sentido que dá a essas palavras parece ser o seguinte. Quando afirma que uma obra é ininteligível, entende com isso que o artista disse ou fez algo de belo e novo; quando descreve uma obra como imoral, entende com isso que o artista disse ou fez algo de belo e verdadeiro. A expressão anterior refere-se ao estilo. A segunda, ao tema (WILDE, 2013, p. 51).

Ao distinguir as críticas enraivecidas de uma sociedade que se vê superada, ou ameaçada de superação, na obra de um sujeito artista, Wilde, em meio a um esteticismo

exacerbado que permeia a totalidade de seu discurso, surpreenderá ao determinar que as distinções entre forma e conteúdo, dão-se, quando em arte, de maneira tão somente didática: “Naturalmente, numa obra de arte não se podem separar forma e conteúdo, são sempre uma unidade. Mas, para fins de análise, e esquecendo por um momento a totalidade da impressão estética, podemos separá-las num plano intelectual” (WILDE, 2013, p. 55). O discurso revolucionário, tão caro aos membros do grupo *L’Art Social*, poder-se-ia supor, não seriam de todo malquistos para o anarcoindividualista, mas contanto que não se sobressaíssem de maneira explicativa à expressão pessoal e estética de si. Quando o processo de subjetivação que se faz sobre si tem, por princípio, a revolução social, é de se imaginar que a expressão de sua individualidade proponha a revolução social.

Há ainda uma afirmação pela negação, quando Wilde busca afirmar sua obra de arte na reprovação da crítica e do público pautado pela cultura de massas. Quando acusado de difícil, inacessível, não buscando comunicação, mas expressão, o poeta entende que conseguira atingir o novo. Quando apontado como imoral, sente-se seu verdadeiro eu. Tendo sido perseguido em vida, não tanto por suas obras, que atingiram certa popularidade, mas por seu modo de vida, tendo sido preso e condenado pelo Estado francês por não esconder suas práticas homossexuais junto mesmo a homens da nobreza, pode se entender que a afirmação político-social da personalidade de Oscar Wilde teria qualidades estéticas que este buscava em sua arte, expressando seu individualismo artístico em cada gesto social.

O valor de um artista ou uma artista, nesta concepção, estaria em sua dignidade, e esta seria medida pelo escândalo, pela singularidade e pelo caráter desagregador de sua expressão. Ao buscar subjetivar a si como artista ingovernável, Wilde busca, no campo estético, a capacidade de se fazer história, e não apenas dela ser feito, retomando às cisões sociais do passado: “A desobediência é, aos olhos de qualquer estudioso de História, a virtude original do homem. É através da desobediência que se faz o progresso, através da desobediência e da rebelião” (WILDE, 2013, p. 21). Uma virtude original de rebeldia e insurreição, de maneira oposta ao pecado original do mito bíblico, justamente originado da insubmissão. A legitimidade artística residiria na heresia contra todo o panteão das regras morais que diminuem a individualidade. Não seria proposto um molde ou modelo sobre o qual se fazer arte, entendendo que tal procedimento traria controle sobre a arte, ou um governo da revolta, isso lhe tiraria sua dignidade. Reforça-se, portanto, a

ingovernabilidade desse conceito fluído de esteticismo, quando o autor opõe arte e governo: “Às vezes questiona-se qual forma de governo convém mais a um artista. Há apenas uma resposta para essa pergunta. A forma de governo que mais lhe convém é nenhum governo” (WILDE, 2013, p. 69). De maneira distinta e nem um pouco representativa, à sua forma, ecoará o princípio desbravador da Arte Social de arrancar parcelas de futuro por sua ação no presente, buscando fazer do eu artista um sujeito-obra do porvir: “o passado é o que o homem não deveria ter sido. O presente é o que o homem não deveria ser. O futuro é o que os artistas são” (WILDE, 2013, p. 72). Wilde tenta traçar um caminho onde a subjetividade tornaria possível o improvável.

É notável que as ideias de Wilde sobre a cena, por mais que habitem o mesmo campo ético, e que fossem discutidas entre os movimentos anarquistas, distinguem-se em grande parte do conceito construído coletivamente de Arte Social. Todavia, detalhes singulares ainda permitem enxergar pontes de aproximações que não equivaleriam ambas as perspectivas, mas que indicam um campo de imanência semelhante e relações complementares possíveis. Em uma transversalidade rara com Kropotkin, em meio a mais uma oposição à declarada tirania da opinião pública, comparará o prazer da arte com o da ciência e o da filosofia:

Se disséssemos hoje a um cientista que os resultados de seus experimentos e as conclusões a que chegou deveriam ser de uma tal natureza que não abalasses as noções populares firmadas sobre o assunto, nem contrariassem o preconceito popular ou ferissem a sensibilidade dos que nada entendam de ciência; se disséssemos hoje a um filósofo que ele teria o pleno direito de especular nas esferas mais elevadas do pensamento, contanto que chegasse às mesmas conclusões defendidas por aqueles que nunca refletiram em esfera alguma – bem, o cientista e o filósofo achariam muita graça nessas sugestões (WILDE, 2013, p. 47).

As forças criadoras emocionais e intelectuais deveriam, portanto, não almejar agradar, mas seguir seu desenvolvimento doa a quem doer. E desse desenvolvimento, com dor ou não, toda a humanidade, a totalidade de individualidades singulares e distintas, ganharia. Wilde considera assim a arte um campo do saber e um elemento do progresso.

É da equiparação do pensamento estético ao científico e filosófico que o autor prosseguirá com a conclusão que “A Arte nunca deveria aspirar à popularidade, mas o público deve aspirar a ser artístico” (WILDE, 2013, p. 47). Dessa frase, que a princípio pode parecer tão somente um chiste, e, de certo, também o é, tem-se um chamado ao

público para não aceitar a condição de público, recusar a opinião pública, negar as formas artísticas do falso individualismo. Deveria o público conceber que “a obra de arte inovadora é bela por ser o que a Arte nunca foi; portanto avaliá-la segundo critérios do passado é avaliá-la segundo critérios de cuja recusa depende sua verdadeira perfeição” (WILDE, 2013, p. 64). Para se desenvolver nessa pessoa nova, capaz das formas novas, seria necessário, em termos simples, a quem frui a arte, educar-se.

Propostas pedagógicas vinculadas à arte, e vice-versa, seriam comuns no movimento anarquista e, embora de maneira provocativa e não desenvolvida em modelo, o pensamento de Oscar Wilde também se aventura a propor a emancipação do indivíduo por meio da sua emancipação estética. Mas sendo a arte absolutamente individualista, seria necessária uma arte que coloque em jogo as individualidades, de maneira intersubjetiva, para que essa pedagogia libertária se pudesse dar. A necessidade de criar novos critérios para conceber uma nova arte “é verdade no caso da apreciação da escultura e da pintura, é ainda mais verdadeiro na apreciação de artes como o drama” (WILDE, 2013, p. 64). Sem discorrer sobre uma teoria própria das artes cênicas, Wilde concluirá, como outros e outras anarquistas, que o teatro seria um campo de experimentação do corpo na prática artística capaz de traduzir forma e discurso em gesto, e assim autoformar um sujeito revolucionário e individualista. O público vai ao teatro “Para ganhar temperamento artístico [...]. A nenhum espectador de Arte é tão necessário um perfeito espírito de receptividade quanto ao espectador de uma peça” (WILDE, 2013, p.65).

Wilde não via o público como parte criadora da peça, mas como criadora de si, reforçada pela fruição ativa de uma obra cênica. Cada espectador ou espectadora formaria a si durante o ato social da representação teatral. No entanto, em uma concepção muito mais social de arte, pode-se encontrar argumentos que desenvolvam, tencionem e complementem o projeto de humano do poeta. Desenvolver o seu temperamento, sua personalidade, de maneira a tornar-se a si capaz de compreender e conceber novas formas de criação e de relação, de maneira liberta das amarras morais da burguesia e da massificação amorfa. Esse seria o papel interpretado pelo público e por artistas de teatro, arte do instante, na beleza da revolução, porque “A própria violência de uma revolução pode tornar o público sublime e esplêndido por um momento” (WILDE, 2013, p. 57).

1.3 Tocar, pintar, atuar anarquia

*O canto e a dança como protesto.
A carícia da arte contra a exploração do homem
pelo homem. Por um pão digno para todos
e flores para o futuro.
– Osvaldo Bayer*

1.3.1 Dançar a revolução: o corpo da cena e o corpo da revolta

As relações entre o espaço das artes e o espaço da ação social, entremeados e esfumados, aparecem de maneira mais ou menos relevante na obra de diferentes anarquistas ao longo das emergências históricas que deram corpo ao que se pode chamar de primeira onda do anarquismo. Porém, é certo que poucos ou nenhum autor tenha radicalizado sua dedicação ao papel das artes para uma autoformação revolucionária quanto a oradora de origem lituana-judia, Emma Goldman. Em sua atuação junto a sindicatos dos Estados Unidos, além da presença em diversas outras atividades revolucionárias ao redor do globo, Goldman seria conhecida por nunca deixar de reivindicar e de praticar os prazeres da dança, do vinho e do amor livre, da mesma forma e com o mesmo engajamento com que articulava e lutava pela construção de um movimento revolucionário que transformasse as estruturas sociais e fomentasse a ideia anárquica de liberdade.

Ao longo de sua obra, Goldman partirá de autores fundantes tanto das linhas individualistas quanto comunistas do anarquismo, terá em Kropotkin, talvez, sua mais recorrente referência, e ainda buscará autores e autoras de diversas linhas teóricas, concebendo uma proposta distinta e ampla de anarquia. Em escritos inflamados e em palestras frequentadas por operários e, sobretudo, operárias, a autora defenderá com entusiasmo que, mesmo sendo uma das formas da arte oficial, o drama moderno, emergência histórica das dramaturgias realista e naturalista, premida de dimensão psicológica e social em suas personagens e ambientes, seria uma ferramenta indispensável à disseminação da revolta. Para ela, o drama “é a dinamite que mina a superstição, abala os pilares sociais e prepara homens e mulheres para a reconstrução” (GOLDMAN, 2014, p. 2)⁹. Na capacidade de estetizar as mazelas sociais e exprimir suas reverberações no universo pessoal de personagens representativas da população, o teatro engajado teria

⁹ “it is the dynamite which undermines superstition, shakes the social pillars, and prepares men and women for the reconstruction”, tradução nossa.

uma qualidade apenas almejada pelos panfletos de propaganda ideológica. Goldman defenderá que o teatro pode chegar aonde a agitação revolucionária não alcançaria:

[...] a inquietação social consciente não pode ser obtida com mera literatura propagandística. Em vez disso, devemos nos familiarizar com as fases mais amplas da expressão humana manifestadas na arte, na literatura e, acima de tudo, no drama moderno – a interpretação mais forte e de maior alcance de nossa profundamente sentida insatisfação (GOLDMAN, 2012)¹⁰.

Iria além da propaganda, o drama, por não a ter como objetivo, mas como consequência. A entusiasta da arte e da revolução reforçará que a inspiração e a relação com a emancipação social que o drama moderno evoca e reverbera, viriam tão somente de seus autores não se enfurnarem em suas escrivaninhas e salas de ensaios, mas mirarem suas janelas, suas ruas, seus bairros. Ela afirmará: “o artista, fazendo parte da vida, não consegue se desvincular dos acontecimentos e ocorrências que passam panoramicamente diante de seus olhos, imprimindo-se em sua visão emocional e intelectual” (GOLDMAN, 2014, p. 1)¹¹. A vida, e uma representação honesta com as suas contradições, seriam os ingredientes para a criação artística. A historiadora Larissa Tokunaga observará, a partir da obra de Goldman, que a dramaturgia revolucionária aboliria diferenciações entre o subjetivo e o social, e resultaria num cinismo iconoclasta:

A sensibilidade para a criação de uma dramaturgia revolucionária adviria da própria vida do/da artista, e aí se retomaria aquele ciclo orgânico que os cínicos demonstraram: a coragem da existência seria condição para uma arte iconoclasta que, encenando verdades disruptivas, inspiraria uma vida “outra” (TOKUNAGA, 2020, p. 81).

Essa relação intrínseca entre drama e vida social se daria “Não necessariamente porque seu objetivo é fazer proselitismo, mas porque ele pode se expressar melhor sendo verdadeiro com a vida”¹². Buscando o drama retratar a vida, para ser sincero e de qualidade, este deveria retratá-la no que há de revoltante na sociedade, também, e assim, por consequência, inflamaria a revolta em quem lhe assistisse.

¹⁰ “[...] conscious social unrest cannot be gained from merely propagandistic literature. Rather must we become conversant with the larger phases of human expression manifest in art, literature, and, above all, the modern drama — the strongest and most far-reaching interpreter of our deep-felt dissatisfaction”, tradução nossa.

¹¹ “the artist being a part of life cannot detach himself from the events and occurrences that pass panorama-like before his eyes, impressing themselves upon his emotional and intellectual vision”, tradução nossa.

¹² “Not necessarily because his aim is to proselyte, but because he can best express himself by being true to life”, tradução nossa.

Segundo Tokunaga, a concepção de Goldman sobre o drama social ultrapassa a temática e a obra em si, convidando o público para dançar a revolta: “o fazer-teatral convidaria o espectador a rever as fórmulas de conduta homogeneizadoras da modernidade, desmontando critérios éticos e estéticos outrora consolidados no tecido social” (TOKUNAGA, 2020, p. 80).

O drama moderno ainda teria a vantagem, frente às outras formas de propaganda, de poder se infiltrar nos meios conservadores. Aprendendo a temer a plebe, mas a ter artistas como membros bem-vindos de seus momentos de entretenimento, os representantes da classe dominante não combateriam, em um primeiro momento, as artes engajadas. Pelo contrário, as aplaudiriam. Goldman insiste que o conservador, tanto quanto muitos revolucionários, ignora de maneira leviana a capacidade subversiva do drama e das artes revoltas:

[...] o conservador vê perigo apenas na proclamação da Bandeira Vermelha. Ele há muito que se alimenta da lenda histórica de que é apenas a "plebe" que faz as revoluções, e não aqueles que manejam o pincel ou a caneta. É legítimo, portanto, aplaudir o artista e perseguir a plebe. Tanto os radicais quanto os conservadores precisam aprender que qualquer modo de trabalho criativo que, com a percepção verdadeira, retrate os erros sociais com sinceridade e ousadia, pode ser uma ameaça criadora ao nosso tecido social e uma inspiração mais poderosa do que o discurso mais selvagem do orador de palanque (GOLDMAN, 2014, p. 1)¹³.

Sendo tanto um fenômeno literário quanto uma manifestação artística do acontecimento, o drama operaria um duplo efeito em seu público: A catarse emocional se daria pelo trabalho de intérpretes que atuassem na manifestação em corpo das personagens e situações, ao longo que o enredo textual provocaria uma reflexão intelectual. A formação do público se daria, dessa forma, integrando a sensibilidade e a inteligência, confrontando as mesquinhas da moral burguesa presentes na subjetividade do senso comum. Essa seria a grande força da proposta de Goldman para o drama moderno, como a própria autora enaltece:

Acima de tudo, o drama moderno, operando através do canal duplo de dramata e intérprete, afetando tanto a mente quanto o coração, é a mais poderosa força no desenvolvimento do descontentamento social,

¹³ “[...] the conservative sees danger only in the advocacy of the Red Flag. He has too long been fed on the historic legend that it is only the "rabble" which makes revolutions, and not those who wield the brush or pen. It is therefore legitimate to applaud the artist and hound the rabble. Both radical and conservative have to learn that any mode of creative work, which with true perception portrays social wrongs earnestly and boldly, may be a creator menace to our social fabric and a more powerful inspiration than the wildest harangue of the soapbox orator”, tradução nossa.

aumentando a poderosa maré de inquietação que avança sobre a barragem de ignorância, preconceito e superstição (GOLDMAN, 2012)¹⁴.

Mesmo com o enfoque que Goldman dará às artes cênicas como fagulhas da revolta popular, como artista da insurreição, ela proclamará “a vida e a arte chamam gêmeas da revolta” (GOLDMAN, 2015, p. 288). Vida social, erros e paixões insurrectas alimentariam a arte, em formas e enredos, ao longo que esta daria à vida o combustível para se manter acesa. Em um movimento anarquista de esfumaçar e abolir fronteiras, a autora tratará a vida em si como uma obra, afirmando que “a vida em toda sua variedade e completude é arte, a mais alta arte. O homem que não é parte da correnteza da vida não é um artista, não importa o quão bem pinte crepúsculos ou componha noturnos” (GOLDMAN, 2015, p. 338). A técnica artística, portanto, assim como a arte de ofício, seriam importantes, desejáveis, mas tão somente formas de agir, ser e viver o mundo. Toda ação que fluísse conforme a “correnteza da vida”, não ignorando o que há de ser transformado, destruído e criado na sociedade, seria um gesto criador, e traria a beleza da revolta consigo. Tokunaga reforça que “a arte libertária e o pensamento intelectual caminhavam de mãos dadas sob o prisma revolucionário de Emma Goldman” (TOKUNAGA, 2021, p. 6). Toda expressão cotidiana resultaria em uma forma de linguagem, e “A linguagem seria uma mediação importante para resgatar a imanência, isto é, a consciência de que o indivíduo não estava apartado da natureza e de que suas criações seriam *culturais* em vez de essências atemporais” (TOKUNAGA, 2021, p. 6, grifo da autora). Por meio da linguagem dos gestos, da força criativa, Goldman se propunha a decifrar uma língua da revolta.

A necessidade de uma potência de revolta para que a arte se dê por completa, porém, “Certamente não significa que o artista deve ter um credo definido, juntar-se a um grupo anarquista ou um comitê local socialista. Significa, contudo, que ele deve ser capaz de sentir a tragédia de milhões condenados à falta de alegria e beleza” (GOLDMAN, 2015, p. 338). Goldman, dessa forma, não propõe dirigir a revolta, governar sua forma ou expressão. A autora, pelo contrário, considera a singularidade da personalidade revoltosa, instiga que esta dance ao seu próprio ritmo, seguindo seus próprios passos.

¹⁴ “Above all, the modern drama, operating through the double channel of dramatist and interpreter, affecting as it does both mind and heart, is the strongest force in developing social discontent, swelling the powerful tide of unrest that sweeps onward and over the dam of ignorance, prejudice, and superstition”, tradução nossa.

1.3.2 O drama como ação direta, a anarquia como arte

*O pensamento é a força criadora.
O amanhã é ilusório, porque não existe.
O hoje é real, é a realidade
em que você pode interferir.
- Edi Rock*

Dentre as muitas visões anarquistas acerca do ato criador artístico, nota-se que é comum a conclusão de que na arte teatral a pulsão libertária poderia encontrar sua expressão mais completa. Seja pela vazão de uma personalidade singular que exprime com seu corpo toda sua individualidade, seja como espaço lúdico de uma prática coletiva, portanto social, que estabelece um tempo e espaço de encontro de público e artistas e de artistas entre si, as fabulações e formulações ácratas não costumam ignorar as qualidades do exercício teatral em suas propostas revolucionárias. Dessa maneira, como diversas práticas anarquistas, é possível, e até evidente, perceber o teatro como mais uma das muitas formas que toma o princípio anarquista de ação direta.

Muito confundido histórica e politicamente, o conceito não se limita às organizações especificamente anarquistas mas, assim como a arte, é visto como mais um comportamento humano, uma pulsão inerente à vida social, que tem sua força tolhida pela política institucional. Organizar a vida, praticar ações pontuais ou complexas sem mediações, governantes, representantes ou policiamento. Dentre as definições de ação direta que se pode encontrar na literatura anarquista, uma que se destaca, não só pela simplicidade didática, como também pelo cuidado poético com as palavras, é a concebida pela livre pensadora e ativista antiescravidão estadunidense Voltairine de Cleyre, que ressalta a presença da ação direta nas pequenas e nas grandes situações cotidianas:

Qualquer pessoa que já pensou que tinha o direito de reclamar, e corajosamente o fez, sozinha ou em conjunto com outras que compartilhavam as suas convicções, praticou acção directa [...]. Todo aquele que já teve um plano para fazer qualquer coisa, e o fez efetivamente, ou que partilhou o seu plano com outros e ganhou a sua cooperação para o efectivar, sem apelar às autoridades para o fazerem por si, praticou acção directa. Todas as experiências cooperativas são essencialmente acção directa. Todo aquele que durante a sua vida teve alguma disputa por resolver e foi ter directamente com as outras pessoas envolvidas para a resolver, seja de forma pacífica ou não, praticou acção directa. Exemplos de tais acções são greves e boicotes (CLEYRE, 2019, p. 152-153).

Entendendo a ação direta como individual ou coletiva, Cleyre não deixa de ressaltar que toda cooperação mútua reverbera no princípio libertário. A afirmação da

organização livre pela negação da representação política, na esfera que for, constituiria uma fagulha anárquica. Em uma definição moderna, a militante antiespecista Ana Lima reforçará o caráter de recusa, ou de negação da terceirização política, na afirmação da ação direta: “De forma abrangente, a ação direta pode ser definida como a recusa à tomada de decisões e ações por intermédio de representantes, sejam eles lideranças ou associados a partidos políticos. Desta forma, se contrapõe às regras de uma democracia liberal” (LIMA, 2021, p. 15-16). Dessa forma, Lima defenderá que a prática da ação direta configura a adoção de uma “ética da sabotagem” (LIMA, 2021, p. 18). Sendo a sabotagem outra forma clássica de estratégia pela ação direta que anarquistas historicamente adotaram para reivindicar suas pautas frente à classe dominante, a ideia de uma ética sabotadora possibilita se pensar uma formação de si, na ação cotidiana, que tencione as diferenças entre prática social e pessoal, além, talvez, da prática artística.

O drama, entendendo aqui drama como o acontecimento teatral, seja este cômico ou do feitio sério, passa a ser entendido, em perspectivas anarquistas, como sendo um laboratório possível para essa ética da sabotagem. Para além da infiltração nos salões da arte burguesa, o próprio exercício do ensaio e da construção do espetáculo se daria de maneira a sabotar as práticas hegemônicas de artes, mesmo o teatro convencional. Para além da origem etimológica, em que drama, para o grego, seria tão somente “ação”, as definições do gênero dramático na literatura indicam ainda mais a aptidão da ferramenta teatral para as propostas anarquistas de arte. Importante para o desenvolvimento da teoria teatral no Estado Brasileiro, onde se exilara, o crítico de arte Anatol Rosenfeld definirá o drama como um exercício da autonomia por parte das personagens, e como a recusa das ferramentas líricas e épicas de mediação estética:

Na Dramática, finalmente, desaparece de novo a oposição sujeito-objeto. Mas agora a situação é inversa à da Lírica. É agora o mundo que se apresenta como se estivesse autônomo, absoluto (não relativizado a um sujeito), emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, quer épico, quer lírico [...], no dramático, o objeto é tudo, a ponto de desaparecer no teatro, por completo, qualquer mediador, mesmo o narrativo que, na Épica, apresenta e conta o mundo acontecido [...]. Assim, os personagens apresentam-se autônomos, emancipados do narrador (que neles desapareceu), mas ao mesmo tempo dotados de todo o poder da subjetividade lírica (que neles se mantém viva) (ROSENFELD, 2010, p. 27-28).

A recusa pela mediação política reverberaria e deveria encontrar seu par na negação da mediação estética no que se refere à forma e estilo adotados na obra de arte. Sendo assim, o drama é recorrentemente sugerido como forma de ação direta dentro das

artes, por anarquistas. No drama, anárquico, não se contaria ou ilustraria a vida, mas esta seria colocada em situação, exposta e vivida por público e artistas, de maneira a estabelecer de forma cooperativa um jogo lúdico social.

De maneira contrária à maioria de seus pares, um dos predecessores das emergências históricas que viriam a ser denominadas como anarquistas, o livre pensador inglês William Godwin rejeitaria o teatro, não somente uma falha execução da potência artística da cena em seu tempo, mas a própria arte da interpretação. Para o filósofo, o espetáculo seria uma prisão das ideias, em que artistas da cena estariam condenados a repetir ideias que não fossem suas:

Precisaremos nós verdadeiramente de representações teatrais? Elas apelam para uma cooperação tão absurda quanto viciosa. É lícito perguntar se no futuro ainda haverá homens que aceitem repetir palavras e ideias que não sejam suas [...]. Toda a repetição formal das ideias de outra pessoa aparece-me como o aprisionamento, durante a execução, do livre exercício do espírito. Não é talvez exagerado falar a este propósito de uma falta de sinceridade, sinceridade que nos exige que exprimamos no momento exato todas as ideias úteis e preciosas que nos acodem ao espírito (GODWIN apud RESZLER, 2006 p. 9).

Sendo anterior, mas tendo sua obra relacionada às origens do pensamento anarcoindividualista, Godwin concebia que a reprodução de palavras que não foram pensadas pela singularidade do sujeito que as diz, a este, nada teriam a dizer, e a cooperação para sua execução, antes de uma realização lúdica comunitária, seria sem sentido e ainda pernicioso. De maneira subversivamente platônica, o pensador inglês abominaria os seres de imitação tal qual o mestre grego, se diferenciando ao fazê-lo não por receio do mal que estes pudessem causar à República ideal, mas às suas próprias individualidades.

Mesmo na contramão da maioria de anarquistas que o sucederiam, há uma preocupação comum quanto à sinceridade do que se diz na cena, para que isto tenha sentido. Concebendo um sujeito social, autores como Kropotkin ou o coletivo *L'Art Social* teriam acusado a futilidade de uma arte fora de situação, que viesse de uma realidade material que não a de um povo ou comunidade específicos. Juntos à Goldman, porém, veriam na figura artista pertencente ao grupo social a qualidade da oratória ou da autoria, permitindo que as palavras de uma fossem as palavras de muitos, respeitando e até potencializando suas individualidades – algo inconcebível para Godwin, mas que ainda partiria de um mesmo estranhamento para com o conceito de meramente repetir as palavras e os mundos propostos na letra de um texto teatral. Quando autor e autora fazem

parte efetiva da vida comunitária, suas palavras, ainda que individuais, expressariam, ecoariam, e ressoariam nos improvisos assujeitados dos atores e das atrizes.

Se a arte é um comportamento humano como outro qualquer, como queria Proudhon, absurda e viciosa, ou comunitária e singular, ela seria inevitável. É assim que anarquistas tentaram, desde os primeiros momentos de suas práticas e ideias, desenvolvê-las de maneiras que estas fossem suas, afirmando sua expressão em oposição aos modelos hegemônicos. A atriz pesquisadora Talita Fernandes destacará esse caráter singular que a arte anarquista assumiria conforme a realidade da sociedade e das lutas que encontrasse: “Na arte esse caminho de produzir e romper com as normas estabelecidas do teatro profissional, eleva a capacidade do operário em produzir, viver e consumir uma arte voltada às suas necessidades e histórias” (FERNANDES, 2021, p. 20). Suprir necessidades simbólicas e históricas dos despossuídos e das despossuídas aparece, pois, como uma função e um sentido de ser do comportamento estético exercido nas vidas pessoais e coletivas de anarquistas.

De maneira ampla, as ideias de uma arte anarquista não imporiam molde às formas da expressão, mesmo em suas concepções mais vinculadas à luta social e à propaganda do ideal libertário. Assim como a filosofia e as práticas anarquistas, as artes deveriam, de maneira orgânica com as demais frentes da luta, assumir características próprias. Não se trataria de se apropriar das formas de artes burguesas, da mesma forma que não se visaria tomar o Estado enquanto ferramenta para a construção de uma vida livre. No movimento de harmonia entre fins e meios, em uma passagem conhecida, o histórico anarquista comunista italiano Errico Malatesta alertaria que não se constrói a liberdade por meios não livres:

[...] não basta desejar uma coisa: se se quer obtê-la, é preciso, sem dúvida, empregar os meios adaptados à sua realização. E esses meios não são arbitrários: derivam necessariamente dos fins a que nos propomos e das circunstâncias nas quais lutamos. Enganando-nos na escolha dos meios, não alcançaremos o objetivo contemplado, ao contrário, afastamo-nos dele rumo a realidades frequentemente opostas, que são a consequência natural e necessária aos métodos empregados (MALATESTA, 2015, p. 62).

Portanto, assim como a anarquia é afirmada negando-se a hierarquia, a arte anarquista deveria ser uma arte negativa, seu teatro, um antiteatro, buscando novas formas em novos territórios, em fricção sincera com as contradições e condições impostas pela materialidade em que é colocada. No sentido da arte como ação direta, Reszler reforçará

o caráter destrutivo da estética anarquista: “Ao transpor do domínio da ação social para a esfera da arte o conceito de ação direta, convida o artista a empenhar-se. Significativamente, quer destruir tudo aquilo que separe a arte e a vida” (RESZLER, 2006, p. 8). Sendo a vida um exercício artístico, a própria anarquia seria uma obra sempre por fazer, ou uma melodia, como o militante estadunidense ex-membro do Partido dos Panteras Negras, Ashanti Alston comporia. Para Alston, o valor do anarquismo, mais do que sua tradição filosófica ou mesmo suas experiências históricas, estaria na qualidade de ressoar aos ouvidos necessitados de ouvi-lo, improvisando suas notas em consonância com a música da revolta local, com aquilo que ali já exista de ação direta:

Uma das lições mais importantes que eu também aprendi com o anarquismo é que você precisa olhar para as coisas radicais que já fazemos e tentar incentivá-las. É por isso que eu acho que há muito potencial para o anarquismo na comunidade negra: muito do que já fazemos é anarquista e não envolve o Estado, a polícia ou os políticos [...]. Por exemplo, a participação é um tema muito importante para o anarquismo e também é muito importante na comunidade negra. *Considere o jazz: é um dos melhores exemplos de uma prática radical existente porque ele assume uma conexão participativa entre o individual e o coletivo e permite a expressão de quem você é, dentro de um ambiente coletivo, com base no gozo e no prazer da música em si. Nossas comunidades podem ser da mesma forma. Podemos reunir todos os tipos de perspectivas de fazer música, de fazer revolução [...].* Precisamos aprender com as diferentes lutas ao redor do mundo que não são baseadas em vanguardas (ALSTON, 2014, p. 17-19, grifo nosso).

Alston propõe, portanto, organizar as comunidades como se organiza a música, improvisada, mas dentro de uma apropriação livre de seus códigos e linguagens. O prazer e o gozo aparecem como fundamentais para a vontade e a execução da ação direta. Uma insurreição anarquista teria, desse modo, a capacidade prazerosa da música, assim como as artes alimentariam a revolta, mas também a construção de uma vida harmônica e livre.

As práticas que ressoariam ou partiriam das múltiplas concepções anarquistas de arte tomariam diferentes formas em diferentes tempos e lugares na história das experiências libertárias. A constante que as harmoniza seria o sentimento consciente da revolta contra as formas hegemônicas, hierárquicas, da mesma forma como se revolta com o Estado e as diferentes hierarquias que o sustentam; além da busca pela experimentação e pelo gozo de uma prática de vida plural que instigasse as singularidades capazes de construir sujeitos livres que construíssem um mundo livre. Arte, revolta e construção, em constante negação às estruturas sociais coercitivas, resultariam, talvez, mais do que em uma estética anarquista, uma estética da anarquia, uma luta e uma vida

anarquistas que se expressassem por meio das mais variadas formas, contanto que ingovernáveis.

Ato 2 – Um episódio de teatro livre no território brasileiro

A arte é uma arma carregada de futuro.
- Achero Mañas

2.1 Arquivos e lacunas – Pistas para uma memória viva de um teatro anarquista

2.1.1 Arquivos

Ao se estudar as principais fontes que se dedicaram a formar o cânone da história do Teatro Brasileiro, é comum deparar-se com alguns parágrafos, quando não notas de rodapé, que mencionem a existência de uma experiência amadora, engajada numa visão de arte como ferramenta de transformação da sociedade e dos sujeitos que a compõem, praticada no seio de vilas operárias, sedes de sindicatos ou salões e teatros alugados por associações obreiras, em que trabalhadores e trabalhadoras interpretavam textos escritos por seus pares para o divertimento e a formação de suas famílias, amigos e colegas de classe nas primeiras décadas do século XX. A esse capítulo pouco estudado da tradição das artes cênicas, e que quando investigado ainda recebe pouco cuidado quanto à sua influência e reverberações, convencionou-se chamar *teatro operário*, ou ainda *teatro anarquista*. Os dois termos aparecem de maneira sinônima na bibliografia abordada, e tal fenômeno certamente se deve ao amplo predomínio das ideias, e sobretudo das práticas anarquistas no dia a dia do típico membro do então nascente segmento urbano da classe trabalhadora em território nacional. Antes que vertentes do socialismo mais afeitas à disputa pelo poder estatal ou pela organização hierárquica de núcleos diretivos viessem a se firmar no país, sobretudo após a Revolução Russa de 1917 e a fundação do Partido Comunista do Brasil em 1922, associações culturais e sindicatos de caráter revolucionário já eram abertos e ocupados por libertários e libertárias desde, pelo menos, a última década do século XIX, sempre no intuito de estabelecerem espaços de autoformação de classe e de sociabilidade comunal em que, como é possível observar, as artes cênicas exerciam um papel fundamental.

Também comum, ao se dedicar ao raro material sobre o *teatro operário anarquista*, é encontrá-lo, por questão puramente semântica, chamado de maneira substantiva pelas alternativas *teatro libertário*, *teatro ácrata*, raramente e com ressalvas *teatro livre* ou, talvez o mais emblemático e que aqui ainda se abordará com o devido

cuidado, *teatro social*. Interessante apontar para o título de um estudo pioneiro na área das artes da cena, que praticamente desvelou o então subterrâneo costume teatral de sindicalistas anarquistas¹⁵ (ou “anarcossindicalistas” na preferência de alguns autores): em *Teatro operário na cidade de São Paulo* (VARGAS, 1980), as pesquisadoras Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, a serviço da Secretaria Municipal de Cultura, traçam um panorama até então inédito do que se tem como registro da experiência ácrata nos palcos amadores do período, e do qual muito se desdobrou para a divulgação do tema¹⁶. No que se refere à cultura oral, é comum e nada secreto escutar em conferências e palestras de ambas as autoras que sua intenção era nominar a obra *Teatro anarquista na cidade de São Paulo*, porém o departamento de censura do governo, que então ainda estava sob regime da ditadura civil-militar que radicalizava os aparatos repressivos inerentes à máquina de Estado, mesmo que em fase de abertura política, havia barrado o título, restando então o sinônimo mais brando como opção. Entende-se esta como mais uma razão para a costumeira alternância entre os termos que se referem à experiência estudada.

Se para a historiografia da cena o *teatro social* aparece praticamente como um primo distante, um caso à parte, quase que isolado dos demais acontecimentos no desenvolvimento dos palcos e demais espaços de representação, cabe buscar complemento e recorrer às fontes referentes à história do Movimento Operário, que, embora lide com a mesma problemática dos poucos dados e resquícios documentais disponíveis, ao menos permite lançar luz sobre o contexto que abarca tal fenômeno. Em uma obra que desbravou caminhos para a pesquisa da memória e da cultura operária

¹⁵ Analisando a literatura disponível, a tendência anarquista-sindicalista aparenta ser majoritária na experiência cênica libertária em solo brasileiro. Porém, como em muitos outros exemplos de construção concreta de movimentação social anarquista, para além de produções teóricas, diversas linhas libertárias convergiam, dialogavam e se somavam. As ideias anarcocomunistas eram um dos principais motores éticos das peças aqui produzidas. “Se observarmos bem, mais do que Jean Grave, foi Pedro Kropotkin quem adentrou sorrateiramente em nossa dramaturgia” (VARGAS, 2009b, p. XVIII). Da mesma forma, anarquistas individualistas eram presentes e ativos no movimento, como a pacifista Maria Lacerda de Moura que palestrava e escrevia a convite do movimento operário, e Mota Assunção, que seguia “escrevendo peças para o teatro anarquista tantas vezes representadas, o inteligente operário gráfico escandalizou – com seu grupo de pioneiros libertários – a burguesia e os literatos do Rio de Janeiro. Mota Assunção formava entre os denominados anarquistas individualistas, ou como ele mesmo preferia classificar-se, ‘Autoanarquista’” (RODRIGUES, 1997, p. 116). Tendo o referido em vista, entende-se apropriado adjetivar essa experiência teatral apenas como “anarquista”.

¹⁶ A dimensão da obra se dá de maneira que, de fato, não apenas há pouco ou nenhum trabalho posterior de pesquisa sobre *Teatro Social* que não a referencie como fonte primária, como também a quase totalidade do que se tem publicado são resumos, excertos ou reflexões posteriores de Vargas revisitando seu próprio material (ver VARGAS, 2009a, 2009b, 2012 e LIMA; VARGAS, 1987). Pode-se observar assim a evidente solidez do estudo, além de seu caráter pioneiro, porém também há de se constatar que essa hegemonia infira, querendo ou não, em uma baixa variedade de perspectivas acerca do objeto.

desenvolvida no território brasileiro, o historiador Francisco Foot Hardman é categórico ao afirmar que estudar a arte proletária é estudar a história do movimento, uma vez que ambos os temas só seriam separáveis para fins puramente didáticos, e, em sua prática, se deem de maneira orgânica e conjunta:

Penso que a questão da cultura entre as classes trabalhadoras só pode ser equacionada historicamente, já que os aspectos culturais não são apêndices nem complementos da história social das classes em luta mas, ao contrário, elementos inerentes ao processo de sua formação e de seu próprio movimento (HARDMAN, 2002, p. 32).

Nesse campo, pode-se observar com mais atenção as festas operárias, as chamadas *veladas*, e os festivais de cultura proletária, dos quais a atração teatral era sem dúvida a que mais despendia força coletiva por parte de seus organizadores e organizadoras, e que rivalizava com o derradeiro baile pela pecha de carro chefe das festividades.

Com base nos estudos existentes e em suas respectivas referências documentais, pode-se reconstituir fragmentos do que seria um teatro engajado, ou “político”, fundamentalmente popular, não apenas em análise, mas proposto por seus fazedores como tal. Era bastante influenciado pelas estratégias de propaganda de ideias revolucionárias pela arte, que já eram comuns aos grupos combativos em solo europeu, e tem um visível caráter amador ou semiprofissional no que se refere a seu modo de produção, não por uma despreensão ou falta de rigor quanto à qualidade artística, mas por convicção de se fazer um teatro vinculado ao seio obreiro, não apenas direcionado a ele. Embora uma característica invariável desse teatro fosse o exercício pela classe trabalhadora para a classe trabalhadora, havia poucos artistas profissionais que, por identificação ideológica ou por uma relação de comunidade com as vilas operárias, auxiliavam e até dirigiam espetáculos. Era o caso da paulistana Itália Fausta e do português radicado no Rio de Janeiro, Romualdo Figueiredo. Como ambos, havia mais artistas amadores que, a partir da experiência com o *Teatro Social*, rumavam para as escolas de atuação e para os palcos profissionais, levando consigo seu caráter libertário (RODRIGUES, 1992, p. 121).

A praticidade e popularidade dessa forma teatral é notável ao se atentar que espaços culturais e grupos teatrais anarquistas se formavam por todo o território ocupado pelo Estado Brasileiro. Embora os referenciais bibliográficos sejam mais volumosos quanto às artes libertárias desenvolvidas nas capitais metropolitanas como São Paulo e Rio de Janeiro, tem-se noticiados diversos ecos dessa expressão em diferentes estados,

como se percebe ao recorrer à extensa obra do memorialista luso-brasileiro Edgar Rodrigues: “O teatro social tornou-se uma prática dos anarquistas operários e intelectuais em muitas regiões do Brasil. Chegou ao Paraná, a Manaus, ao Pará, e no Sul fixou-se nas cidades onde os trabalhadores com ideias orientavam as associações de classe” (RODRIGUES, 1992, p. 118).

Para ajudar a compreender esse caráter propagandístico e popular do Teatro Social, Rodrigues, ao citar um ou uma articulista que se identifica apenas como M.F., que escrevera para o jornal operário gaúcho *O Sindicalista*, expõe o que se buscava construir enquanto obra teatral:

Temos a esperança de que dentro em breve teremos um conjunto de amadores, para um verdadeiro teatro popular, que tanto nos falta, não só para podermos apreciar as peças levadas à cena, como pelo ambiente de amizade e fraternidade que se forma, por esse meio, pois a maioria ou a totalidade dos espectadores são trabalhadores, e influenciados por meio das peças, boas, consegue-se transformar a maneira de pensar, no sentido favorável aos interesses dos oprimidos – quer dizer – favorável aos interesses dos próprios espectadores (M.F. apud RODRIGUES, 1992, p. 134).

Público e artistas compunham, portanto, um coletivo comum, ambos engajados na construção de seu teatro próprio, dentro de uma cultura proletária comunitária. Atores e atrizes não apenas representavam membros da classe trabalhadora, mas dela emergiam e ela compunham, usando dessas personagens de si para amplificar a dimensão social de suas vozes e descobrir-se enquanto ação de vida estetizada. Obreiros e obreiras podiam ver e compor a si e seus cotidianos como obra de arte.

2.1.1.2 Atores e atrizes, filo e drama

Quanto ao caráter amador dessas produções, por muita influência idiomática da imensa, ainda que não total, parcela imigrante italiana da militância anarquista, é mais comum encontrá-lo chamado de filodramático¹⁷, termo adotado inclusive no nome de muitos dos grupos teatrais do movimento, o que mostra ainda certo orgulho do amadorismo como parte constituinte da criação artística. A atuação era mais uma frente militante: “Isso permitia a redução da distância entre o produto cultural e o público, mesmo porque, o ‘artista’ não era uma categoria em separado ao grupo dos operários,

¹⁷ Do italiano *filodrammatici*, literalmente “amador”.

senão qualquer pessoa em ‘potencial’ que quisesse se manifestar artisticamente” (FACCIO, 1992, p. 123). Não haveria diferenciação, portanto, além da circunstância, entre quem estaria em cena ou assistindo. Eram todos membros de uma mesma comunidade, sujeitos da ação de cena, em jogo constante.

Trabalhadores e trabalhadoras tinham na organização do tempo livre sua maior prioridade para refinar sua arte. Numa rotina de trabalho braçal que muitas vezes superava as doze horas diárias, e tendo os sábados destinados à produção dos encontros comunitários, era mais comum que os ensaios fossem aos domingos (HIPÓLIDE, 2012, p. 50), levando o tempo que fosse necessário. Também se encontravam para ensaios extras tarde da noite, após a jornada de trabalho, quando a data da estreia de um espetáculo se aproximava. “Se todos os homens são artistas, o melhor resultado é muito simplesmente o resultado de mais trabalho” (VARGAS, 1980, p. 212).

Com tal proposta de teatro autônomo, popular e filodramático, a atuação de tais sujeitos artistas-trabalhadores era pautada por estilos de interpretação já reconhecidos e benquistos pelos espectadores, com muita influência do melodrama. Neste se trata diretamente das emoções de quem lhe assiste, com gestos grandiloquentes e oratória passional, com tipos sociais facilmente identificáveis que carregam os discursos em disputa na cena, e sem o artifício lúdico de uma “quarta parede” que separasse palco/plateia e que desse intimidade às personagens e ares de *voyeur* ao público. Pelo contrário, a relação entre artistas e público, sustentada pelo trabalho de atuação, era o eixo central dessa estética, de maneira que “o que mais interessa na atividade teatral é o espetáculo” (LIMA; VARGAS, 1987, p. 186). Vargas irá reforçar que é na relação com a atuação, mais do que com o texto, que o público fiaria sua fruição, geralmente aludindo à relação e à sensação de catarse: “O sofrimento mostrado em cena deve motivar os espectadores a lutar pela construção de um mundo diferente do que foi apresentado, certamente com toda veemência empregada pelos atores” (VARGAS, 2012, p. 363). Observa-se, portanto, um caráter fundamentalmente antiaristotélico, oposto aos moldes clássicos do teatro promovido pelas classes dominantes, que, desde a sua fundação enquanto forma de pensamento e criação artística, assume, quanto aos elementos constitutivos do drama, que “o espetáculo, se é certo que atrai os espíritos, é, contudo, o mais desprovido de arte e o mais alheio à poética. É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem os concursos e os actores” (ARISTÓTELES, 2008, p. 51), ou seja, que tem na literatura dramática, e não no acontecimento cênico, o seu ponto fulcral.

2.1.1.3 O palco operário e sua carpintaria

No que diz respeito aos demais elementos da encenação, embora não haja registros conhecidos de fotografia de cena referente ao *Teatro Social*, os relatos de alguns de seus fazedores e fazedoras, além de pistas encontradas nos textos teatrais e principalmente nas prestações de contas de cada récita, presentes nos jornais de imprensa operária organizados por ativistas sindicais, podem ilustrar como se dava a caracterização cênica.

O termo palco aqui deve ser entendido como espaço de representação, não apenas o tablado elevado frente a uma plateia de cadeiras uniformes dentro de um edifício planejado para o evento cênico. Palcos oficiais também eram utilizados, embora o aluguel desses fosse mais elevado. Porém, galpões e salões de sindicatos, que para o teatro moderno seriam entendidos como espaços alternativos, eram os mais costumeiros tetos que abrigavam as representações de anarquistas, de maneira que “basta um pequeno ritual, e uma pequena sala se torna em teatro, em galeria de exposição, em rincão de arte” (KOPEZKY, 1967, p. 8). Havia ainda apresentações sem teto, em momentos de euforia durante marchas grevistas, em praças e ruas, quando rapidamente se montava um espaço de cena, e nele se interpretavam cenas ou peças inteiras, como tambores de batalha para aguerrir o espírito dos manifestantes.

Os figurinos, como é de praxe em experiências teatrais amadoras, eram geralmente emprestados do guarda-roupa pessoal dos membros dos grupos, amigos e familiares. Roupas típicas cabiam às personagens trabalhadoras; roupas melhor cuidadas e eventuais penduricalhos correspondiam à figuras responsáveis pelo núcleo romântico dos espetáculos, como mocinho e mocinha; e roupas raras àqueles sujeitos que praticavam esse teatro, como sapatos lustrosos, cartolas e ternos, vestiam a personagem arquetípica representante da classe burguesa, invariavelmente vilanesca; da mesma forma que batinas e cruces, não menos difíceis de se conseguir, serviam como ilustração a personagens do clero, geralmente antagonistas no enredo apresentado. “As relações com elenco, figurinistas, músicos e cenógrafos não era a relação de produtor, mas a relação de companheiro” (FERNANDES, 2021, p. 16). Sendo esses grupos teatrais formados por operários e operárias, e sendo a área têxtil um dos mais fortes setores da nascente indústria nacional, um numeroso contingente de costureiras era vinculado direta ou indiretamente aos coletivos artísticos filodramáticos. Elas faziam uso de sua técnica profissional e participavam da concepção e da confecção das peças vestidas em cena.

De maneira semelhante se dava o trabalho cenográfico, mobilizando outras categorias de trabalhadores manuais tanto ao pensar quanto ao criar. Painéis pintados ao fundo delimitavam, sem nenhum ilusionismo naturalista, em qual ambiente se passa cada cena. Enquanto isso, móveis e objetos caseiros, emprestados ou alugados especialmente para a ocasião, compunham não só a ação de cena, como o encanto que algum luxo visual pode acrescentar ao que é apresentado sobre o palco.

Os próprios e as próprias artistas dessa cena desenvolviam e confeccionavam seus ornamentos, usavam suas habilidades artesanais, que na relação empregatícia seriam praticadas de maneira alienada, para se apropriarem de todas as etapas e funções da carpintaria teatral. Vê-se nessa prática processual artística um princípio caro à filosofia anarquista, que é a não separação e não hierarquização entre o trabalho intelectual e o manual.

2.1.1.3 A comédia social

*Aquele sorriso que por si resume uma filosofia;
aquele sorriso que dói na consciência do opressor;
significa para os infelizes um ensinamento salutar:
para o preso que foi posto em liberdade, tudo é possível,
tudo, até mesmo encontrar exemplos de grandeza
na própria pequenez das paixões que o circundam.
- Magalhães Salgado
A Plebe, 04/11/1922*

Certamente o que se tem em maior quantidade do que sobreviveu ao tempo dentre os elementos do teatro anarquista é a sua dramaturgia. Não apenas críticas teatrais-literárias eram comuns na imprensa operária independente do período, como excertos de diversos textos, e até uma quantidade razoável de obras completas, chegaram preservados até a contemporaneidade.

Textos curtos, de um ato, geralmente de caráter burlesco e representação simples eram escritos para servirem de alívio cômico junto a uma peça de dois a quatro atos, de perfil mais dramático e estrutura mais complexa. Um exemplo dessa forma dramática de entremês que foi preservada ao longo do tempo é o texto *Ser ou não ser*, de autoria do revolucionário José Oiticica (RODRIGUES, 1992, p. 139). Nesses entremeses duplas ou trios de personagens apresentam um diálogo ágil, de pouca ou nenhuma rubrica, que ilustra uma situação de opressão, majoritariamente patrão/empregado, de maneira direta

e com uma resolução alegre e divertida para todos, à exceção do burguês. Há casos menos comuns de textos curtos escritos unicamente com ações a serem desempenhadas pelo pequeno elenco, de maneira que as falas deveriam ser improvisadas, dando sustentação e autenticidade à situação jocosa. A essa segunda forma pode-se atribuir certamente uma influência direta da escrita teatral de *canovacci*¹⁸, da tradição popular italiana.

Quanto à escrita de textos mais extensos, pensados para serem o evento principal das *festas operárias*, estes podiam ser cômicos ou dramáticos, embora geralmente dramáticos. As poucas comédias do *Teatro Social*, ao menos do brasileiro, demonstram influência do formato do gênero profano das *farsas medievais* e também das *comédias de costumes*¹⁹. Algumas são fortemente permeadas por reviravoltas inesperadas no enredo, enganações e travestimentos, personagens sagazes, movidas pelos instintos referentes ao baixo ventre, além de cenas de duelo. Outras são centradas em quiproquós familiares, com personagens vilanescos atentando contra a virtude das protagonistas, satirizando hábitos e códigos de conduta social. O que diferencia as obras anarquistas desses gêneros amplamente praticados por seus ascendentes europeus é o caráter diretamente classista e o estofo combativo que seus autores lhes imprimem. Os enredos cômicos sempre são pretextos para zombar e triunfar sobre personagens arquetípicos das classes dominantes, a nominar, a burguesia e o clero, representados de maneira caricata e imoral, com esquemas mirabolantes e ridiculamente falhos, para corromper os princípios e agravar a miséria social das personagens representantes do proletariado. O riso, para anarquistas, mostra-se como uma ferramenta de afronta aos poderes instituídos, mas também de construção de um pensamento crítico e de união comunitária.

Seja pela popularidade, longevidade de suas récitas ou mesmo pela qualidade técnica literária, cabe dar destaque às obras teatrais do jornalista e militante anarquista luso-brasileiro Neno Vasco²⁰: as comédias *Greve de inquilinos*, escrita num contexto de mobilização da classe trabalhadora carioca contra os aluguéis abusivos cobrados pelos

¹⁸ Escrita dramaturgicamente comum à expressão teatral popular, geralmente de rua, conhecida como *Commedia dell'Arte*, praticada no que hoje corresponde ao Estado Italiano durante a Idade Média e o Renascimento. Consiste em um roteiro de ações e situações cômicas escatológicas, pautado em personagens arquetípicas de patrão e empregado ou mocinho e mocinha, sendo pretexto para uma atuação improvisada, permeável pelo instante, sem falas predeterminadas.

¹⁹ Antes do desenvolvimento de sua dramaturgia cômica própria, era comum encontrar na programação dos *festivais operários* récitas de peças do inovador comediógrafo carioca Martins Pena, sempre crítico aos comportamentos moralistas da classe dominante, e também do autor icônico do *teatro de revista*, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, Artur Azevedo, que sempre usara sua comédia a serviço do abolicionismo da escravidão, dentre outras causas sociais de caráter emancipatório.

²⁰ Pseudônimo de Gregório Naziazeno Moreira de Queirós Vasconcelos.

proprietários; *O pecado de simonia*, obra crítica às imoralidades eclesiásticas e às relações escusas entre Igreja e Capital, muito representada junto a sindicatos, mas principalmente pelas Ligas Anticlericais do início do século XX; e os entremeses *Anedota e Natal*, escrita em parceria com o livre pensador e propagandista do ateísmo, Benjamim Mota, a quem Vasco se gabava de ter convertido: “Do socialismo ao anarquismo, que é uma das muitas escolas socialistas, não vai mais que um passo. Eu o transpus corajosamente” (VASCO apud RODRIGUES, 1994, p. 118).

2.1.1.4 O drama social

A grande maioria dos textos teatrais escritos durante o nascedouro do século XX e circunscritas na estética do *Teatro Social*, porém, corresponde ao estilo dramático. Não havia uma hierarquia propriamente dita ao se encarar o gênero sério e o cômico – o sucesso de público e de crítica das poucas comédias longas atesta isso, mas entende-se que havia uma influência direta das novas tendências de um teatro que se propunha como engajado em causas sociais, até então somente em solo europeu, de onde vinham muitos e muitas artistas ácratas.

Para se entender o interesse desses amadores e amadoras anarquistas por desenvolver uma forma dramática própria, há de se retornar à constituição de seu pensamento artístico ainda em solo europeu, e então seguir sua migração e desenvolvimento particular em território brasileiro.

Mesmo que seja comum encontrar alguma influência da escola naturalista em boa parte da produção anarquista, em um primeiro momento, as duas tradições se chocaram. Em um momento embrionário de ambas as linhas de pensamento, os primeiros anarquistas e naturalistas tiveram suas diferenças, a serem ilustradas pelo antológico embate de publicações acerca do papel social de artistas, protagonizado pelo precursor do pensamento libertário, Pierre-Joseph Proudhon, e o romancista e autor do manifesto naturalista *O romance experimental*, Émile Zola. O duelo de concepções foi resumido pelo crítico de arte Allan Antliff:

Zola estava então construindo sua reputação como um campeão autônomo de políticas radicais e independência artística. E sua réplica crítica para a tese de Proudhon – uma crítica literária intitulada “Proudhon e Coubert” – era no mínimo audaciosa. Zola abriu sua crítica declarando que também apoiava “a livre manifestação dos pensamentos

individuais – o que Proudhon chama de anarquia”. Mas as semelhanças paravam por aqui. Proudhon, Zola argumentou, estava preso pelo seu método, o que procedia de um desejo pelo domínio da igualdade e da liberdade na sociedade para uma dedução lógica do tipo de arte que traria tal sociedade. Os rigores da “lógica” determinavam que Proudhon só poderia imaginar um tipo de artista: um artista que contribuísse para a luta anarquista pelo exercício da razão crítica a serviço do bem social. [...] o apoio de Zola à “livre expressão da personalidade” entrou em confronto direto com as fundações derivadas de Feuerbach da ideia de Proudhon sobre anarquismo artístico [...] que atava a arte inextricavelmente ao melhoramento da sociedade. A liberdade individual só entrou no domínio da arte até um grau em que o artista preparou uma crítica moral. Zola bem apontou que o conceito de liberdade artística de Proudhon estava atado a uma missão histórica, e assim encontrou sua última legitimação libertária em relação a ela. Para Zola, por outro lado, o lugar da liberdade era o do indivíduo autônomo [...]. Proudhon argumentou que os ditames morais derivados do estudo da sociedade deveriam moldar a arte, e que Zola se defendeu ordenando um subjetivismo radical no qual a imaginação do artista substituíria o domínio metafísico do ideal (ANTLIFF, 2009, p. 29-31).

Cabe acrescentar que, para além dos teóricos, um artista libertário, como Gustave Courbet, próximo de Zola e íntimo de Proudhon, poderia transitar livremente entre as contradições filosóficas: “para Courbet, não havia conflito entre as defesas de Zola da liberdade por meio do estilo e de Proudhon pela liberdade pela crítica – um futuro anarquista poderia acolher ambos” (ANTLIFF, 2009, p. 35). Outro elemento acirrararia essas contradições e defenderia as ideias de Zola nos meios anarquistas seria a publicação do polêmico artigo *O Naturalismo e a Arte Social*, do romancista Marcel Batilliat nas páginas da revista francesa *L’Art Social*, em que, entre outras rugas com a ideologia anarquista, sustenta que “A arte social nasceu com o naturalismo [...] pela primeira vez se ousou analisar a situação exata das pessoas na sociedade atual e afirmar que ‘o povo tem o direito ao romance’” (BATILLIAT, 1892, p. 94)²¹.

Anarquistas mostravam não desenvolver seu teatro de maneira deslocada ou isolada das demais escolas artísticas. Nos grandes palcos profissionais, o nascimento do *drama moderno* trazia personagens da classe trabalhadora como protagonistas, além de explorar o espaço de trabalho, não apenas o lar, como cenário e propulsor do enredo. A dramaturgia deste movimento buscava, entre outros, discutir as causas e problemáticas das opressões sociais. Havia, no entanto, discussões quanto à forma – se, oriunda de um teatro burguês, ainda seria capaz de se tornar um contraponto de fato à estética burguesa.

²¹ “L’Art Social est né avec le naturalisme [...] pour la première fois, un écrivain osait analyser la situation exacte du peuple dans la société actuelle, et soutenir que ‘le peuple a droit au romance’”, tradução nossa.

No nascente século XX, a forma se apresentava de maneira praticamente hegemônica nos meios culturais.

A proximidade, e não alienação, do movimento anarquista brasileiro com o drama europeu se mostra quando, por exemplo, na primeira década do século XX, com uma dramaturgia própria ainda embrionária, sindicalistas anarquistas traduziam e encenavam de maneira filodramática, desde 1903, o consagrado texto *A casa de bonecas*, obra mais icônica do norueguês Henrik Ibsen. O drama, que só viria a ser representado de maneira profissional por uma companhia teatral brasileira mais de três décadas depois, em 1939, aborda problemáticas referentes à condição da mulher ante o patriarcado, e a construção da vida em célula familiar burguesa como edificada sob a égide da mentira. Ibsen e o campo libertário mantinham um interesse mútuo e uma proximidade ética, como insiste a revolucionária anarquista Emma Goldman, que, fascinada pela obra do autor, resgata de seus escritos pessoais:

O Estado é a desgraça do indivíduo. Como a força nacional da Prússia se consolidou? Afogando indivíduos em um modelo político e geográfico... O Estado precisa acabar! Essa sim será uma revolução que me encontrará ao seu lado. Suprima a ideia de Estado, erga em seu lugar a ação espontânea, e a ideia de que a relação espiritual é a única coisa necessária e legítima para formar uma união, e você começará a formar os elementos de uma liberdade que será algo digno de se possuir. (IBSEN apud GOLDMAN, 2014, p.2)²².

Recorrente entusiasta da referida peça do escritor chave da escola realista-naturalista, Goldman dedica um livro inteiro à interpretação do teor subversivo e transformador do *drama moderno* (GOLDMAN, 2014), corroborando para o argumento de que libertários e libertárias do período se relacionavam e se nutriam do contexto artístico que lhes era contemporâneo, ainda que, ou justamente, de forma crítica e expropriada, para sua própria atividade estética criativa.

Em uma via de mão dupla, artistas a princípio distanciados do movimento operário, como o próprio Ibsen, demonstrariam apressos pelas ideias e práticas anárquicas, mesmo que a historiografia do teatro pouco se refira a essa relação e, quando o faça, lhe dê ares folclóricos ou mesmo jocosos. Vinculado a perspectivas mais centralistas e

²² “The State is the curse of the individual. How has the national strength of Prussia been purchased? By the sinking of the individual in a political and geographical formula... The State must go! That will be a revolution which find me on its side. Undermine the idea of the state, set up in its place spontaneous action, and the idea that spiritual relationship is the only thing that makes for unity, and you will start the elements of a liberty which will be something worth possessing”, tradução nossa.

estatistas do pensamento revolucionário, o crítico e dramaturgo estadunidense Robert Brustein será um dos poucos a lembrar a proximidade de Ibsen ao anarquismo. Ao analisar a mesma carta resgatada por Goldman, em um contexto geral da obra do autor, Brustein não poupará críticas à revolta anárquica do teatro de Ibsen, ao constatar que:

No decorrer de toda a sua vida, os partidos políticos tentaram, sem êxito, reivindicar Ibsen como um dos seus, para acabarem enfrentando a hostilidade e indiferença do dramaturgo. E a reação dêste é perfeitamente explicável, tendo em vista a posição de sua revolta [...]. *Tal revolução só poderia existir nas fantasias febris de um anarquista ou de um marxista utópico, e Ibsen certamente possuía fortes traços anarco-marxistas [...].* Para êle, todos os movimentos ficam comprometidos por suas metas coletivas, porquanto as entidades coletivas – não só o Estado, mas a comunidade, a Igreja, até a família – são inimigas da liberdade, violando as liberdades naturais do homem. Considerando o radicalismo extremo das crenças de Ibsen, é inteiramente cabível que fosse êle o iniciador do teatro de protesto (BRUSTEIN, 1967, p. 53-54, grifo nosso).

De maneira febril ou saudável, fato é que a admiração de anarquistas para com o dramaturgo encontrava correspondência, ao apontarem a um norte, utópico ou não, comum, e ao entenderem sua prática artística como uma ferramenta para a construção desse destino.

Também é comum encontrar, nos registros de programações dos primeiros *festivais operários*, récitas do drama naturalista português *Gaspar, o serralheiro*, de autoria de Baptista Machado, centrado nas agruras da condição social de trabalhador, assim como *Electra*, do realista espanhol Pérez Galdós, uma releitura do mito grego homônimo, adaptado para se tornar uma mordaz crítica ao poder da Igreja Católica. Menos comuns, mas ainda presentes, estão as obras naturalistas *Pequeno burgueses*, do autor modelo para o *realismo socialista* russo, Máximo Górkki, e *Os tecelões*, do então socialista alemão Gerard Hauptmann, além de *Espectros*, também de Ibsen (RODRIGUES, 1992, p. 111). Na ausência de uma estética própria consolidada, e em busca da mesma estética, anarquistas recorriam a dramas que fossem competentes do ponto de vista temático, tendo não só um interesse artístico como uma correspondência pontual à sua ética militante. Uma nota do jornal sindical gaúcho *Eco Operário*, ainda no ano de 1897, irá apontar que “o Grêmio Lírico-Dramático Saca-Rolheiro levou à cena ‘a peça libertária’ *Gaspar, o Serralheiro*, de Baptista Machado, ‘entusiástica produção operária cheia de senões, mas de efeito soberbo para as classes’” (VARGAS, 2012, p. 362). A obra era reconhecida como “libertária” e “operária” pelo seu público, independentemente de a origem do texto não ser o seio ácrata, o que reforça que o

acontecimento, e não a literatura, era o principal baluarte dessa ideia de teatro. Os “senões” mostram que, mesmo que os dramas modernos servissem a seu propósito, ainda não satisfaziam completamente os anseios estéticos e propagandísticos do recém-migrado movimento anárquico.

Bastante crítico às obras adotadas por artistas do filodrama, Vasco reivindicará a necessidade de se criar uma forma dramática própria para os meios libertários. O texto *O infanticídio*, de Mota Assunção, publicado pela primeira vez em 1907, será uma espécie de marco inicial dessa cisão da dramaturgia anarquista com o *drama moderno*. Vasco narrará as condições que levaram à escrita da obra, surgida do descontentamento com o texto de seu conterrâneo, Baptista Machado:

Formou-se no Rio, um grupo de amadores dramáticos, com o duplo fim de emancipar recreando e de auxiliar a propaganda pecuniariamente. O grupo pôs-se a ensaiar uma coisa... de arrepiar os cabelos da alma e do corpo, que tem percorrido todos os teatros amadores – o “Gaspar, o serralheiro”... – e o Mota “teve a imprudência” (é ele que o conta) de desaconselhar aquilo: - Vocês não sabem sair desse carrancismo... Vocês estão ainda dominados pela velha concepção cênica de Deus e do Diabo, e não compreendem nada fora desses dois tipos opostos. Mas os rapazes ripostaram pronta e sagazmente. Num gesto largo, numa acusação indefinida, como que atirada à vasta coorte dos escritores que pelejam na nossa língua pelos ideais modernos, disseram: - Ora! Vocês só sabem reprovar, mas não fazem coisa que substitua o que está feito. Touché! O Mota prometeu, no mesmo lugar, arranjar uma peçazita num ato (VASCO apud HARDMAN, 2002, p. 106-107).

Os *dramas sociais* tiveram certamente uma influência direta do *drama moderno*, mas, longe de tentar produzir um naturalismo próprio, anarquistas em território brasileiro produziram uma arte de expropriação, tomando para si os elementos que se lhes mostrassem interessantes, seja estética ou discursivamente, e aplicando ao seu contexto e processo criativo teatral.

As semelhanças se dão na forma como o enredo é desenvolvido a partir do espaço de trabalho e de convívio entre trabalhadores e trabalhadoras. O espaço do lar aparece para revelar a intimidade e o caráter das personagens. Estas, em situações em que seus princípios são postos à prova, precisam resistir às armadilhas da classe dominante, como o alcoolismo, incentivado pela propaganda burguesa para que os trabalhadores se alienassem de sua comunidade e de si mesmos, os favorecimentos em questões sociais à venda por clérigos que se aproveitam da posição de fragilidade social, ou ainda os assédios sexuais perpetrados pelo patrão contra as jovens trabalhadoras. No conflito, temas como a opressão patriarcal aos corpos das mulheres trabalhadoras, o racismo e a

luta abolicionista, e principalmente a alienação do trabalhador e a necessidade da Revolução Social eram o fio condutor. As soluções encontradas são o engajamento junto à cultura sindical e a propaganda em prol da Greve Geral.

Mesmo desenvolvido com influência do drama moderno, o *drama social* teria, via de regra, uma semelhança marcante com a forma do melodrama. Personagens boas e más se confrontariam para o divertimento ativo do público. A historiadora e pedagoga do teatro Cássia Miranda analisa que:

Através da opção pela apresentação da dicotomia entre opressor e oprimido, característica do melodrama, os diferentes textos dramáticos utilizados repetem constantemente o mesmo confronto entre “o bem” e “o mal”, que nunca chega ao apaziguamento. Essa tendência estimula o espectador a uma atitude de resistência [...] sendo a principal característica que distingue o melodrama do drama libertário (MIRANDA, 2014, p. 49).

A conclusão do enredo poderia ocorrer com um final feliz ou trágico. Havia, no entanto, uma preferência explícita do público e da crítica por finais positivos. Estando trabalhadores e trabalhadoras da cena e da plateia diariamente em contato com a exploração de classe, geralmente vivenciando e presenciando infortúnios com suas amigadas, parentes e vizinhos, buscavam no teatro um movimento de esperança combativa, mais do que uma catarse que lhes corrigisse a moral por meio do horror que já lhes era familiar demais para chocar. Para os estudiosos anarquistas Edson Passetti e Acácio Augusto, esses e essas militantes que integraram o anarquismo do passado, “depois de compartilharem tanta miséria e exploração, encontravam nos bailes, piqueniques, audições de palestras e no teatro engajado, situações propícias para falar da vida difícil e também das belezas conquistáveis” (PASSETTI; AUGUSTO, 2008, p. 59). Percebendo a preferência geral pelas belezas conquistáveis, e por tornar cada vez mais belezas algo conquistável, é possível concluir, recorrendo à obra de Vargas e Lima, que “As personagens alegóricas que representavam a ideia libertária são geralmente poderosas em estatura e força magnética, ao contrário do aspecto doentio e fisicamente amesquinhado da burguesia [...] São nomes e imagens de esperança” (VARGAS, 1980, p. 58-59).

Há uma diferença visível entre o *drama social* e as peças modernas no que se refere à construção de diálogos. Sendo falas pensadas para serem declamadas por filodramáticos e filodramáticas, e voltadas para um público operário, em sua grande maioria não alfabetizado, longos solilóquios eram evitados, dando preferência a cenas

movimentadas e caracterizadas por conversações ágeis e didáticas. Ao que se poderia inferir que os diálogos didáticos comprometeriam a verossimilhança da cena, ou que comprometeriam o desenho psicológico das personagens, cabe lembrar que para além da dramaturgia convencional, este teatro era fortemente influenciado pelos folhetins de propaganda ácrata²³. Estes sempre assumem a forma direta de pergunta e resposta, com explicações simples, tentando não comprometer a profundidade do conteúdo, e que eram facilmente adaptáveis para encenações curtas no pátio da fábrica²⁴. Também interessa manter em memória que tanto quanto nas *comédias sociais*, essa forma de drama, desde sua escritura, não demonstrava intenção de ser representada atrás de uma quarta parede imaginária que separaria a representação de seu público, de maneira que não havia ilusionismo realista, mas sim uma consciência constante de que o que se assiste é um jogo de cena, tornando secundário qualquer eventual psicologismo na composição de personagem.

Ainda, se há um caráter demasiado explicativo, racional, impróprio da classe trabalhadora, é pertinente atentar à intenção desse teatro, pois: “Um dos objetivos do anarquismo foi o de dar à luz um novo homem, figura essa que se adaptaria perfeitamente ao seu modelo de sociedade futura” (SOUZA, 2003, p. 37), como frisa o cientista político Dimas Souza. Assumindo a prática presente para a construção de uma sociedade futura que buscavam edificar, artistas-trabalhadores e trabalhadoras apresentavam tal forma de falar e, por que não, de construir um argumento e um raciocínio, como proposta para a formação subjetiva de si e de seu público, propondo uma forma verossímil para aquela verdade com a qual se desejava ser semelhante, ainda em construção e porvir coletivo. No encontro de semelhantes, seria possível ousar explorar uma nova linguagem, autoformadora de um novo sujeito, operários e operárias que, rebeldes ao papel social que lhes era imposto, reivindicavam o dever de filosofarem.

²³ Um exemplar de diálogo de propaganda libertária que deve ser destacado é o clássico *Entre Camponeses*, do fundante anarcocomunista Errico Malatesta (MALATESTA, 2009). O panfleto apresenta dois trabalhadores rurais, um engajado nos movimentos sociais, e por isso perseguido pela polícia, e outro mais alienado de sua condição, porém curioso quanto aos ideais que movem o camarada. De maneira franca e direta, o primeiro introduz conceitos históricos e filosóficos ao segundo e, conseqüentemente, ao leitor e/ou espectador. Mesmo não havendo registro desta obra específica ter sido adaptada e encenada no território brasileiro, dificilmente há exemplo mais adequado de diálogo de propaganda na literatura e teoria anarquista.

²⁴ É possível supor que essa literatura anterior ao *Teatro Social* já esboçava uma certa teatralidade própria dos anarquistas, principalmente quando declamada entre trabalhadores e trabalhadoras, uma vez que, na definição mais crua, “Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (ROSENFELD, 2010, p. 17).

De maneira semelhante a como os trabalhos sobre o figurino ou cenário ficavam a cargo de membros do grupo que se voluntariassem, e que já tinham alguma intimidade com esse ofício em seus empregos, a tecedura dos textos teatrais era desempenhada por aqueles mais íntimos da escrita, seja profissionalmente, na tipografia ou no jornalismo, seja por aptidão às letras desenvolvida por trabalhadores autodidatas. Os textos eram manuscritos ou tipografados, e as poucas cópias que as finanças dos grupos anarquistas permitiam, após devidamente decoradas pelo elenco, eram passadas adiante para outro coletivo, muitas vezes de outro estado, para que esse também pudesse representar a peça.

Se no teatro profissional autoras mulheres eram raridade, devido à forte imposição dos papéis sociais de gênero que privava o feminino, e ainda mais o feminino proletário, da alfabetização e da participação ativa nos meios sociais e culturais, no teatro filodramático que era praticado nas associações de anarquistas-sindicalistas em território nacional, infelizmente, não se tem registro de nenhuma peça escrita por uma autora. Pode-se especular quanto à autoria de boa parte das peças curtas que eram difundidas de maneira anônima, que poderiam ter sido escritas por atrizes-trabalhadoras que compunham a produção intelectual libertária, porém fazê-lo seria bastante inconclusivo. Ainda dentro do campo cênico anarquista, um seguinte estudo poderia mirar os textos de teatro escolar, sobretudo aqueles escritos pela educadora e teórica anarquista mineira Maria Lacerda de Moura, que eram interpretados por crianças educandas, filhas da classe trabalhadora que desenvolvia o *Teatro Social*. Há semelhança direta entre as duas formas: “Essas representações lideradas por mulheres e crianças concentram-se em trabalhos artísticos e de propaganda relacionados com a pedagogia ou com a situação da mulher na sociedade [...]. A temática em nada foge aos princípios da teoria libertária” (VARGAS, 1980, p. 38). Mais comuns a eventos internos das escolas modernas anarquistas, essas obras infantis ocasionalmente eram apresentadas no período da tarde das *festas operárias*. Destaca-se, porém, que grande parte das ensaiadoras ou diretoras dos grupos de Teatro Social eram mulheres, e que, mesmo tendo no teatro uma possibilidade de tomada de espaço social, não seria um processo sem resistência por parte dos operários homens, premidos pelos velhos preconceitos. Miranda enfatiza que “Apesar da ativa participação feminina, pode-se imaginar a discriminação sofrida pelas mulheres que, ao trabalharem fora e atuarem politicamente, enfrentavam os preconceitos então vigentes” (MIRANDA, 2014, p. 74).

Embora o anonimato fosse um recurso de autodefesa de autores que estavam declaradamente advogando a abolição do Estado, da Igreja e do Capital, o movimento artístico militante de anarquistas no território nacional, que se industrializava, chegou a reunir um corpo de dramaturgos consideravelmente robusto. Vargas elenca o vidreiro e alfaiate Marino Spagnolo, o farmacêutico, ex-circense e ex-mineirador das minas do Morro Velho, Avelino Fóscolo, e o sapateiro Pedro Catallo como os mais representativos dessa escola (VARGAS, 2009a), não apenas pela qualidade estética de seus textos. Os autores integravam a classe de que escreviam, conviviam com a realidade que retratavam e buscavam transformá-la com sua poesia dramática. “Uma dramaturgia perfeita, portanto, seria aquela cujas palavras conseguissem tecer amostras de vida, de certa forma ainda incompletas enquanto não conquistassem o direito de se tornarem livres” (VARGAS, 2009a, p. X). Ao olhar-se o conjunto da obra, Catallo tem a mais extensa e preservada produção, ao longo de mais de trinta anos escrevendo e dirigindo espetáculos, a maior parte junto ao Centro de Cultura Social de São Paulo.

Havia, entretanto, mais autores de relevância a serem lembrados. Os já citados imigrantes portugueses Neno Vasco, advogado, e Joaquim Mota Assunção, cocheiro e operário gráfico, foram responsáveis não só pelas comédias mais encenadas nos palcos obreiros, mas também por conferências e ensaios publicados na imprensa operária sobre a função e funcionamento da arte, que influenciariam todo o movimento. Os dramas de Assunção, como *O infanticídio*, também eram vistos com entusiasmo pelos grupos teatrais. Ainda, o drama *Teseu*, do pintor de paredes espanhol Gusmán Soller²⁵, foi recebido com entusiasmo pelos grupos filodramáticos.

Alguns intelectuais adeptos do anarquismo também se somaram à fortuna dramática de seus aliados no chão das fábricas, tais como o baiano Fábio Luz, médico, educador popular e ferrenho opositor do bolchevismo, e o romancista paulista litorâneo Afonso Schmidt²⁶. Ainda, o mais transgressor quanto à maneira com que abordava

²⁵ Soller teve atividade entusiástica junto à cena libertária, não se limitando à colônia espanhola. Com artigos e textos teatrais publicados, além da participação junto ao movimento grevista, era muito perseguido pelas forças policiais, principalmente durante o Estado Novo. Há uma edição do periódico *A Plebe*, de 1947, noticiando que G. Soller fora deportado, por seu envolvimento com atividades anarquistas (VARGAS, 1980, p. 139).

²⁶ Mais tarde, Schmidt deixaria de compor o campo anarquista, aproximando-se de outros egressos do movimento libertário que fundavam o Partido Comunista do Brasil. O tom com que o autor passou a escrever sobre suas antigas companhias passou a ser bastante pejorativo, e antigas alianças passaram a criticá-lo duramente. No entanto, suas peças seguiram sendo encenadas em *festas operárias* libertárias de todo o território nacional, sendo *Ao Relento* comparada ao fulcral texto *Primeiro de Maio*, de Pietro Gori (VARGAS, 1980, p. 71). Para a antiga aliada, então desafeto, Maria Lacerda de Moura, “O Schmidt nasceu

temáticas que eram tabus mesmo para as comunidades obreiras, como a necessidade da abolição da célula familiar e a prática do amor livre, era o filólogo e naturalista mineiro José Oiticica, notório entre os articuladores da Insurreição Anarquista de 1918 (VARGAS, 1980, p. 74). De suas seis obras dramáticas, *Pedra que rola* e *Quem os salva* chegaram a despertar interesse e até serem encenadas também por artistas do circuito profissional.

A distância, ou mesmo o isolamento, da experiência cênica de anarquistas para com o restante do teatro brasileiro, imposta pela historiografia oficial, mesmo aquela que se dedica às expressões engajadas e combativas sobre os palcos, fica evidente mais uma vez. A gama de autores apresentada teve o grande momento de sua produção em território nacional nas três primeiras décadas do século XX, e em absoluto tinha como temas abordados o cotidiano, a luta e a organização de seus fazedores, ou seja, a classe trabalhadora. No entanto, é consensual na história da arte conterrânea que *Eles não usam black-tie*, clássico de teor grevista, escrita em 1958 pelo militante do PCB e membro do Teatro de Arena, Gianfrancesco Guarnieri, seria o marco inicial do proletariado enquanto protagonista de uma obra teatral. Para a fortuna crítica, *Black-tie* inova, pois “trouxe para o nosso palco os problemas sociais provocados pela industrialização” (MAGALDI, 1962, p. 229), ao longo que, na historiografia, tem-se o seguinte ponto comum:

O texto de Guarnieri havia trazido a constatação de que não se tinha, até aquele momento, uma dramaturgia que efetivamente representasse as questões sociais e políticas do país, principalmente do ponto de vista dos trabalhadores. O assunto da peça, uma greve do setor industrial, era praticamente ausente do repertório dramático nacional até então (BETTI, 2013, p. 179).

Sem dúvida alguma a obra de Guarnieri é inovadora quanto à forma e abordagem sobre o tema. Não há necessidade de uma busca teleológica por um mito de origem ou a nomeação de uma vanguarda inovadora quanto ao protagonismo de personagens trabalhadoras no teatro. Mas entende-se como importante ressaltar que o teatro feito pelos jovens intelectuais do Teatro de Arena levou ao público do circuito profissional as temáticas abordadas por artistas anarquistas falando a seus iguais meio século antes – e,

empelicado, é o eterno bebê dos anarquistas de São Paulo, e de vez em quando solta uma mijada em vocês e vocês ficam encantados” (MOURA apud RODRIGUES, 1994, p. 49).

no caso de Catallo, ainda ao mesmo tempo, a pouco menos de 5km de distância²⁷ (VARGAS, 1980, p. 16) – ainda que por uma perspectiva e concepção estética diferentes.

Em um caso raro da história da cena, em sua pesquisa pela história do teatro brasileiro, Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha chegarão a perceber e ressaltar essa relação e entenderão a experiência moderna como legado do teatro anarquista, uma vez que “ficou conosco essa semente de luta que em breve vai dar seus frutos no Teatro de Arena, no Oficina, no Opinião e no CPC [...]. Afinal, foi com eles [anarquistas] que aprendemos a colocar em cena personagens e intérpretes operários” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 375). Mais recentemente, tem-se também estudos sobre o Teatro Social que auxiliam a leitura histórica a finalmente atentar para esse paralelo e esse eco histórico entre as duas experiências, respeitando as particularidades de cada uma.

Mesmo com uma significativa produção local, anarquistas, internacionalistas, seguiram encenando obras estrangeiras, em harmonia com os textos brasileiros. Suas apresentações se davam de maneira mais temática, em comemorações de datas simbólicas para o Movimento Operário, como aniversários do assassinato do educador catalão Francesc Ferrer i Guàrdia pelo Estado Espanhol (HIPÓLIDE, 2012, p. 77) ou, principalmente, na celebração do Primeiro de Maio.

2.1.1.5 Um drama lírico exilado além-mar

Se, na primeira grande leva de imigrantes trazidos para trabalharem na indústria brasileira, os filodramáticos portugueses e espanhóis trouxeram Baptista Machado e Pérez Galdós, para esboçar o que viria a ser seu movimento teatral conjunto em solo sul-americano, foram os italianos que vieram acompanhados do autor mais encenado e aplaudido no movimento operário ao longo de toda a Primeira República. Exilado de seu continente nativo por conta de suas atividades anarquistas, incluindo a integração da Associação Internacional dos Trabalhadores-AIT, o bardo Pietro Gori, advogado e educador, já mambembeava pelas américas de norte a sul com seu violão sobre os ombros e caderno sob os braços, difundindo canções, poesias e peças de teatro libertárias quando, no território brasileiro, sua obra *Primeiro de Maio* estreava e encantava os palcos

²⁷ O Teatro de Arena fica, até hoje, sediado na Rua Dr. Teodoro Baima, 95, no bairro da República, em São Paulo, enquanto o Centro de Cultura Social, onde Catallo desenvolvia sua atividade artística e militante, então ocupava o endereço da Rua Rubino de Oliveira, 85, no bairro do Brás.

sindicais. Executada em comunidades imigrantes italianas desde antes do término do século XIX (SOUZA, 2003, p. 92), e traduzida por Neno Vasco para ser encenada sem restrição de público a partir de 1904 (VARGAS, 1980, p. 90), o espetáculo era unanimidade, sendo o favorito para grupos estreantes, e, no mínimo, representado anualmente, durante os preparativos para as mobilizações do dia dos trabalhadores. Longe de ser o feriado celebrado por um sindicalismo servil à máquina estatal como se observa contemporaneamente, o primeiro de maio era uma constante lembrança do assassinato de oito operários anarquistas de Chicago pela polícia, pelo Estado, nas mobilizações grevistas estadunidenses da Revolta de Haymarket, em 1886²⁸. Tanto as marchas promovidas pelos sindicalistas na própria data, quanto seus preparativos, que sempre envolviam o espetáculo de Gori, eram vigiadas, proibidas, invadidas e interrompidas pelo aparato armado do governo local. As apresentações serviam tanto para mobilizar o moral da classe, e reafirmar a necessidade da organização para a Greve Geral, quanto para arrecadar fundos que tornassem o evento possível.

A poética de Gori, que, embora tenha se radicado por um período no vizinho território argentino, ao que se sabe, nunca esteve no Brasil, tinha um caráter bastante particular se comparada às demais obras desenvolvidas pelos grupos teatrais anarquistas, numa estrutura de *melodrama social*. Longe de terem uma essência psicológica, as personagens representam com delicadeza lírica o embate entre a liberdade e a opressão, como explanam Vargas e Lima:

“Ill Primo Maggio” é um exemplo significativo de uma tendência da dramaturgia libertária, ainda muito próxima da prosa poética. Especialmente ilustrativo, o poema dramático de Gori despe as personagens de marcas individualizantes. Representam forças sociais que lutam pela sociedade anarquista ou a ela se opõem. Cada personagem pronuncia o discurso que revela a sua posição no meio, assim como a postura ideológica que assumiu [...]. Há exposições de conceitos opostos. Há o proprietário de terras, o velho camponês solidário com a sociedade capitalista e as personagens em vias de iniciar uma transformação social como o estrangeiro, o marinheiro, o operário

²⁸ Para entender o impacto do Primeiro de Maio na cultura anarquista, Souza explica a origem da data e sua relação com o movimento libertário: “Seguindo as orientações da Associação Internacional dos Trabalhadores, os operários de Chicago, EUA, iniciaram no dia 1º de maio de 1886 uma greve geral pela conquista da jornada de oito horas diárias de trabalho. O movimento foi fortemente reprimido, provocando a morte de vários operários [...]. No dia 4 de maio de 1886, os operários em greve e desarmados realizam um novo comício na praça Haymarket. No momento em que chegou a polícia, explodiu uma bomba que matou e feriu vários operários e um policial. Os organizadores da manifestação foram presos, julgados e condenados [...]. Mais tarde, as próprias autoridades americanas reconheceram a farsa. Este crime praticado pelo governo americano foi rapidamente considerado um crime contra o proletariado, e os anarquistas enforcados ficariam conhecidos como Mártires de Chicago. Tal crime repercutiu no mundo inteiro e serviu como estímulo à luta e à organização operária” (SOUZA, 2003, p. 91-92).

e a jovem camponesa. O anarquismo penetra através de uma personagem denominada significativamente “O estrangeiro”. A ideia do internacionalismo do país libertário transparece na universalidade das personagens (VARGAS, 1980, p. 57-58).

Cada uma encarnando uma metáfora, as personagens compõem um espaço poético que encanta o público pela aura sublime, e as ideias de emancipação podem triunfar sobre o grotesco alegorizado nas figuras pertencentes ao mundo velho a ser superado. Parte constituinte da obra é a intervenção musical, de letra e melodia que auxiliam a identificação da atmosfera pretendida. Diversas peças seriam encenadas e reencenadas numa experiência conjunta e federativa de grupos de teatro filodramático por todo o território nacional, sendo o Primeiro de Maio seu maior exemplo. “Algumas peças permanecem no repertório dos grupos libertários durante quatro décadas. Não são apenas mero entretenimento ou pregação ideológica” (VARGAS, 1980, p. 30). O Primeiro de Maio segue então por décadas como uma parte fundamental da identidade cultural operária que se configurava sob o Estado Brasileiro.

2.1.1.5 Um teatro e suas fronteiras

*Um mapa mundi que não inclua a Utopia
não é digno de consulta. O progresso
é a concretização de Utopias.
- Oscar Wilde*

O melodrama social de Gori mostrava ter uma força agregadora sem par no nascente Teatro Social, atraindo tanto anarquistas ou operários e operárias interessados na luta social e no estofo teórico da obra, quanto à população imigrante, por óbvio, principalmente italiana, não vinculada de maneira ativa às mobilizações de classe. Esses e essas imigrantes se aproximavam para se divertirem com uma competente obra artística que lhes instigava a nostalgia quanto à sua terra natal.

Mesmo sendo imenso o contingente de italianos e italianas entre essa primeira leva de pessoas trazidas para o trabalho nas cidades brasileiras, as significativas comunidades portuguesas e espanholas também se mostravam presentes e ativas no movimento anarquista. A existência de grupos amadores engajados, como o paulistano Grêmio Dramático Lusitano (HIPÓLIDE, 2012, p. 43), ou as diversas companhias e também textos dramáticos com o intuito da divulgação das práticas pedagógicas de Ferrer

i Guàrdia, tanto quanto da denúncia de seu assassinato pelo Estado Espanhol, são alguns dos elementos que testemunham a esse favor.

Havia ainda o segmento da pulverizada classe trabalhadora nativa, formada em sua ampla maioria por negros e negras há pouco alforriados, deixados pelo Estado sem reparações ou a uma mínima estrutura social que comportasse sua nova condição de cidadãos e cidadãs brasileiros, e geralmente preteridos pelos empregadores industriais, envolvidos diretamente no projeto de embranquecimento nacional. A pressa de artistas anarquistas em traduzir a obra de Gori, e o interesse em iniciar uma produção de textos próprios em idioma local mostra não só uma adaptação gradual das comunidades imigrantes à miscigenada e plural cultura brasileira, mas um objetivo notável de abolir as fronteiras de bairro e língua dentro da própria classe e organizarem-se para o desenvolvimento de um movimento anarquista condizente com as condições e circunstâncias aqui encontradas. A presença negra brasileira se fazia visível nas trincheiras e nos palcos libertários, às vezes em figuras de destaque, como o histórico militante, sindicalista e operário da construção civil, Domingos Passos, que também era conhecido por ser ator em grupos filodramáticos de São Paulo (RODRIGUES, 1992, p. 130). O engajamento de anarquistas brancos, e mesmo nascidos em solo europeu, nas causas da emancipação racial se mostra, entre outros, na atuação do coletivo militante e intelectual Grupo Zumbi, do qual o italiano Gigi Damiani²⁹ e os brasileiros Edgar Leuenroth, Afonso Schmit, e o então anarquista Astrojildo Pereira faziam parte³⁰, durante o início da década de 1920.

Mesmo após o desenvolvimento de um *Teatro Social* maduro, as raias do que seria uma arte correspondente à estética tecida e forjada neste movimento filodramático não eram delimitadas de forma inflexível. Retomando a controvérsia entre anarquistas e naturalistas no raiar de ambos os movimentos, é curioso apontar para a breve existência de um “Grupo Dramático Emílio Zola”, no meio anarquista de São Paulo, em 1921, que atuara em prol de angariar fundos para a União dos Artífices em Calçados (RODRIGUES, 1992, p. 182). Tal nomeação leva a concluir que artistas anarquistas do período se mantinham permeáveis a ideias divergentes que fossem dialogáveis com sua ética; e que

²⁹ Apelido do anarcocomunista italiano Luigi Damiani, que também assinava os pseudônimos Alsinio Ácrata e Simplício.

³⁰ O próprio Schmit não deixará dúvidas quanto ao projeto antirracista do nascente e insurgente coletivo libertário, ao anunciar “a criação do Grupo Zumbi. A escolha do nome do herói de Palmares, só por si, dá uma ideia dos seus intuitos” (SCHMIT apud HARDMAN, 2002, p. 133).

também não tinham nas figuras fundantes de seu movimento um dogmático culto à personalidade que os privasse de fazer uso do que lhes fosse proveitoso na obra de divergências políticas.

Uma vez que fronteiras sempre foram adversárias das práticas anarquistas, segue possível encontrar registros de obras de teatrólogos profissionais (RODRIGUES, 1992, p. 111-112), tais como *Pedreira das almas* de Jorge Andrade, *deus lhe pague* e *Maria Cachuta*, de Joracy Camargo, ou mesmo diversas peças do marxista Oduvaldo Vianna – aliado costumeiramente presente nas apresentações teatrais dos grupos anarquistas amadores –, sendo representadas e aplaudidas nos espaços de arte e convivência libertárias ao longo dos anos seguintes à sua consolidação. Décadas após o que se tem como auge do teatro anarquista, um dos últimos festivais ácratas, na São Paulo de 1968, registra récitas do infantil *A bruxinha que era boa*, de Maria Clara Machado, e mesmo da icônica *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (RODRIGUES, 1992, p. 227).

A produção teatral anarquista, emergida do seio das vilas operárias e organizações sindicais autônomas na virada do século XIX para o XX, teve sua importância não somente como veículo de propaganda de ideais e convocatória para greves e demais mobilizações, mas também criou, sobretudo no seio e no auge das *festas operárias*, as chamadas *veladas*, diversos espaços de sociabilidade eminentemente anárquica. Em um exercício de se recriar e reinventar, artistas-trabalhadores e trabalhadoras ensaiavam abolir as fronteiras entre os sujeitos para combater a opressão social. Mesmo com as poucas pistas que sobreviveram às queimadas, invasões e assassinatos de uma repressão estatal violenta, além da contenda nem sempre franca com outras frentes de organização de classe que surgiriam para disputar o que chamariam e almejariam como hegemonia, pode-se juntar os recortes, relatos e impressos incompletos num arquivo que conjecture a dimensão da experiência, sobrando enfim as lacunas.

2.1.2 Lacunas

Nos últimos anos, talvez por uma nova emergência histórica dos fatores ingovernáveis que caracterizam o espírito anárquico, uma leva pequena, porém significativa, de trabalhos acadêmicos acerca do Teatro Social anarquista brasileiro tem surgido de diferentes áreas de estudo. Trazendo novas perspectivas, somam-se às

referências fundantes de Rodrigues e de Vargas e Lima, bem como aos exemplares remanescentes da imprensa operária preservados em arquivos históricos, como o arquivo do Centro Cultural São Paulo, o Arquivo Edgard Leuenroth-AEL/UNICAMP, ou mesmo os acervos independentes anarquistas como a Biblioteca Terra Livre e o Centro de Cultura Social-CCS, em São Paulo, a Biblioteca Fábio Luz, no Rio de Janeiro, e diversas outras iniciativas interligadas. Forma-se disso um corpo teórico de material disponível que se depara e contrasta com os espaços vazios deixados por diferentes momentos de repressão política e disputas sociais que tornaram pedaços da história anarquista no Brasil, incluindo suas práticas culturais, inacessíveis e até perdidos. Por mais que se possa fabular a partir do valioso montante disponível, algumas vozes que compõe o canto em coro do movimento anarquista foram caladas pela ação no tempo.

2.1.2.1 Uma experiência ignorada

Ao mirar-se para a cultura anarquista e seu lugar na historiografia, é logo constatado que “Poucas são as referências bibliográficas a respeito da literatura social libertária no início do século” (HARDMAN, 2002, p. 117). O historiador Marcio Luiz Carreri, analisando menções ao anarquismo em livros didáticos, chegará a constatar que buscar anarquistas na história oficial é procurar “uma agulha no palheiro” (CARRERI, 2001). É possível supor que tais experiências não foram tão numerosas, ou mesmo de qualquer importância para seu tempo e espaço, mas observando as forças e interesses em disputa na tecitura da linha do tempo, pode-se reivindicar um entendimento diametralmente oposto e, possivelmente, mais acurado.

Para Rodrigues, “o teatro social dos libertários, desenvolvido em colaboração com as associações de classe, marcou, na história do teatro brasileiro, pontos de raro valor; diga-se a bem da verdade” (RODRIGUES, 1972, p. 81), além do valor histórico vinculado à arte cênica, o memorialista insiste em um certo sucesso artístico atingido no palco ácrata: “o teatro brasileiro teve seus sucessos, sua importância ligada incontestavelmente ao movimento operário. Dos palcos toscos e improvisados das Associações Operárias, saíram para o grande teatro nacional algumas das mais brilhantes figuras da arte” (RODRIGUES, 1972, p. 77). Mas se o Teatro Social tinha de fato o que se possa chamar de inserção – ou pertencimento – e influência não só no seio das vilas operárias, mas também na formação cultural das principais cidades brasileiras, por que seguiria

ignorado? Cafezeiro e Gadelha chegarão a levantar uma hipótese, notando que o Teatro Social, “Pela sua atividade, inédita no Brasil, de educar pelo teatro, supomos, passou despercebido pela crítica e pela história do teatro, pouco dados a registrar manifestações culturais que não viessem com timbre da alta elite, especialmente europeia” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 371). O registro histórico das elites, justamente o clero e a burguesia tão satirizados e combatidos nas obras sociais, não demonstrava, portanto, interesse algum em recordar, e fazer recordar, a existência daqueles e daquelas artistas que faziam da sua ação de cena ferramenta de transformação do mundo.

Mesmo entre historiadores comprometidos com a classe trabalhadora, os grupos que assumiram maior espaço tanto nas universidades quanto na direção do movimento operário após o descenso anarquista pelas vias da repressão, mostravam ter mais interesse com estabelecer sua própria hegemonia como vanguarda, do que recordar seus companheiros de outrora. Ainda Rodrigues frisarà o pouco caso dado aos sujeitos das artes libertárias:

Como pouco se tem indagado sobre os grandes méritos do movimento operário do Brasil até 1930, nada se divulgou sobre o teatro operário. Sempre que alguém escreve sobre as velhas associações de classe, quando não lhes emprestam adjetivos desprimorosos, injustos e, até às vezes, de repúdio, também não colocam esse extraordinário movimento no seu devido contexto (RODRIGUES, 1971, p. 77).

Hardman concordará com Rodrigues, tanto sobre a relevância social da experiência libertária, quanto no que se refere aos interesses por trás de sua ocultação:

[...] o silêncio da historiografia não se justifica, a não ser em razão da velha e persistente operação ideológica de “ocultar o que terá sido óbvio”. Pois, além da imprensa operária, a presença do *teatro social*, pelo menos em São Paulo nas primeiras décadas do século XX, foi uma atividade que extrapolou um único sentido marcadamente classista e operário, para se inscrever numa tradição popular mais ampla [...] e indica uma tendência favorável de público bem mais significativa que o silêncio da crítica faz supor (HARDMAN, 2002, p. 103, grifo do autor).

Se, por um lado, os acadêmicos e os detentores do poder não se deram ao trabalho de registrar e historicizar os e as anarquistas do período, tampouco tais sujeitos reivindicavam os lugares de governo dos corpos e das ideias. Ácratas tinham como prática comum o registro de suas próprias expressões culturais, e os ateneus, centros de cultura sociais, bibliotecas e escolas modernas pululavam de maneira fecunda no solo sobre o qual se inventou o Estado Brasileiro. Anarquistas, desde então, já tinham a consciência

de que não deveriam depender dos meios oficiais para terem suas vozes ecoadas, e que seria não só necessário, como preferível, contar por si suas próprias histórias.

Para garantir que a cultura anarquista fosse cada vez menos contada, e que dificilmente renascesse, os detentores das diferentes formas de poder social combateram e perseguiram esse amplo arquivo edificado de maneira autônoma e autogerida pelas associações obreiras.

2.1.2.2 Uma experiência perseguida

Se imigrantes anarquistas vieram ao Brasil buscando adaptar seus ideais ao povo local e escaparem da repressão de suas terras natais, foi também aqui que encontraram uma das faces mais explícitas da repressão violenta do Estado. As políticas de controle da população sempre foram avessas à formação política das classes baixas, ou mesmo seu divertimento comunitário. Vargas e Alves chamam a atenção para a presença do aparato policial agindo contra artistas do Teatro Social desde seu princípio. Resgatando uma crônica quanto a uma *feira operária* de 21 de junho de 1902, comprovarão o argumento:

Ouvia-se atentamente e pacificamente o “Primo Maggio” de Gori, quando os mantenedores da ordem burguesa vieram perturbar o sossego. Disseram-lhes que o espetáculo era particular. Os homenzinhos teimaram em entrar e como houvesse protestos, irromperam furiosamente, chamaram tropas e até cavalaria! Assustando mulheres e crianças, revistaram os espectadores, declararam suspenso o espetáculo, prenderam três camaradas (O AMIGO DO POVO apud VARGAS, 1980, p 16-17).

A perseguição ao movimento operário, que declaradamente visava o fim do Estado, da Igreja e do Capital, se dava num ato de guerra das instituições de poder contra esses sujeitos revolucionários. A dimensão da perseguição que visava especificamente as expressões artísticas desses sujeitos não é apenas um detalhe desse embate social e histórico. Tanto quanto anarquistas no período viam o teatro como uma arma contra esse mundo e uma ferramenta para o mundo novo, as forças institucionais reconheciam este caráter da arte cênica que não se dava nos ditames por elas impostos. De maneira entusiasmada, Rodrigues afirma que o teatro seria fundamental para a organização operária: “Foi o mais poderoso veículo para instruir, educar, formar mentalidades humanistas, angariar fundos que sustentaram famílias de presos, de deportados, que

socorreu doentes, desempregados, enfim, foi o meio eficaz com efeitos simultâneos” (RODRIGUES, 1972, p. 81). Por ser perigoso, o Teatro Social era combatido.

Durante toda a Primeira República, o tom da relação entre artistas anarquistas e as forças do Estado foi de embate e repressão. Ainda assim, cresciam os ateneus libertários, de tal maneira, que o governo federal chegou a recorrer a uma lei e uma prisão especial apenas para reprimirem “agitadores sociais” de atividades e discurso anarquistas. Durante a presidência de Artur Bernardes, a Lei Adolfo Gordo garantia a deportação de imigrantes que fossem vinculados ao movimento revolucionário. Os dramaturgos de Teatro Social Neno Vasco e Gigi Damiani³¹ foram vitimados por esse regimento, bem como o notório militante espanhol Florentino de Carvalho³², cujas irmãs, Matilde, Antônia, Pilar e Maria Angelina Soares foram todas importantes atrizes e ensaiadoras de diversas peças sociais em São Paulo, além de fundarem o filodramático Grupo Renovação Teatro e Música, no Rio de Janeiro, em 1923 (HIPÓLIDE, 2021, p. 82). Carvalho, de maneira surpreendente, conseguiu escapar do navio da deportação e dar continuidade a suas atividades anarquistas sindicalistas contra o Estado Brasileiro.

Ao mesmo tempo, para militantes e artistas-militantes de nacionalidade brasileira, e raros casos de alguns estrangeiros, foi criado, ao norte de onde hoje é o Amapá, na região do Oiapoque, o campo de concentração da Clevelândia, uma prisão onde anarquistas eram submetidos a torturas e trabalhos forçados. Ator-militante, Domingos Passos se destaca por ter sido um dos únicos a conseguir escapar do “Inferno Verde”, como era conhecido o referido presídio, fugindo mata adentro pela região da Guiana Francesa.

³¹ Iniciado nos ideais libertários desde jovem, após a campanha de *propaganda pelo fato* do ilegalista francês Ravachol, Damiani teria atuação de destaque junto aos movimentos anarquistas atuantes nos Estados brasileiro e italiano. Em 1981, as dramaturgas Jandira Martini e Eliana Rocha escreveriam e encenariam um teatro-documento intitulado *Em defesa do companheiro Gigi Damiani*, em referência a um artigo homônimo publicado no jornal operário *A Plebe*, de outubro de 1919, assinado por sua companheira, Emma Ballerini, que protestava contra a deportação do militante. Importante articulador das greves gerais de 1917 e 1919, “é justamente nesse amplo movimento de massas que surge a figura de Luigi (Gigi) Damiani, invulgar combinação de trabalhador de muitos ofícios simples e intelectual engajado [...]. Damiani foi convenientemente apagado da história oficial do país. Gigi Damiani tem o perfil certo do personagem teatral de impacto: coragem política, ideais originais e obstinação total (e o teatro vive da luta de vontades) [...]. A elite dominante paulista, na esteira da repressão ao surto grevista, não perderia a oportunidade de se livrar do estrangeiro inconveniente” (DEL RIOS, 2019, p. 86-87). A dramaturgia bufa e antifascista de Damiani assume um caráter de denúncia da repressão do Estado, de modo que “expressiu melhor o desencanto moral com os obstáculos à ação libertária” e “permanece como exemplo notável da desproporção muitas vezes fatal entre a verdade das ideias e os resultados decepcionantes que elas podem suscitar sempre que se trata de afrontar os interesses dos que estão no poder” (PRADO, 1999, p. 40).

³² Pseudônimo de Primitivo Raymundo Soares.

As atividades revolucionárias e as experiências de sociabilidade libertárias seguiam não só resistindo, como também se ampliando e espalhando. Mas conforme a repressão foi se intensificando, os espaços culturais, bem como suas práticas e, sobretudo, seus sujeitos, foram aos poucos desaparecendo. Rodrigues dedica boa parte de suas memórias à resistência dos e das anarquistas, e aos ataques que sofreram do terrorismo de Estado:

Em 1923 as atividades dos grupos de teatro social no Rio de Janeiro e São Paulo foram intensas. No ano seguinte, o Governo de Artur Bernardes prende, deporta para o Oiapoque e expulsa muitos anarquistas, proíbe seus jornais. A maioria dos Grupos de Teatro e Centros de Cultura Social têm suas portas fechadas. Os que escaparam procuraram resistir como podem. De 1924 a 1927 a queda de espetáculos foi muito grande por isso (RODRIGUES, 1992, p. 127).

Mesmo em menor proporção, os espaços operários seguiram suas atividades, incluindo seu teatro, durante o período do Estado de Sítio. A crise econômica do período também afetou mais diretamente os mais pobres, e nisso, por óbvio, estavam inclusos os trabalhadores e trabalhadoras com ligação ao movimento cultural sindical, de maneira que as criações artísticas tiveram que, muitas vezes, darem lugar a segundos ou terceiros empregos, ou mesmo, quando aconteciam, tinham sua já simples produção realizada de maneira ainda mais precária.

Após o fim da República Velha, no entanto, há uma breve retomada do movimento anarquista no Brasil, tanto quanto de suas atividades culturais. Esse momento de reabertura de centros culturais, formação de novos grupos teatrais e forte agitação por novas greves gerais teve grandes dimensões no território nacional, mas foi logo interrompido pelo varguismo que, emulando as tecnologias de repressão dos países dominados pela extrema-direita na Europa, acorrentou a luta sindical e perseguiu para exterminar toda a forma de movimento social que fosse ingovernável. Na lembrança de Rodrigues, vê-se como o teatro ácrata foi afetado:

[...] a partir de 1925 a ferocidade da polícia atingiu o clímax, dissolvendo quase tudo que cheirasse a organizações livres. Centros de Cultura foram fechados, associações de classe dissolvidas, Grupos de Teatro Social proibidos de existir e representar, sindicatos e jornais lacrados, e os seus principais ativistas presos ou deportados. Consolidada a revolução de 1930, ressurgiram novamente algumas entidades operárias e Grupos de Teatro Social, mas essa “alegria” durou pouco. Quando as organizações anarco-sindicalistas, Centros de Cultura Social, Grupos de Teatro e a imprensa libertária recomeçavam no ponto onde haviam sido interrompidas, a “revolução” de 1935 precipitou o parto do fascismo, e Getúlio Vargas conseguiu todos os

poderes dos grandes ditadores. Daí por diante os libertários sofreram golpes sucessivos e foram amordaçados até 1945 (RODRIGUES, 1992, p. 228).

Tanto com Bernardes quanto com Vargas, o objetivo e as práticas da repressão de Estado contra as manifestações populares libertárias se davam no sentido de construir uma identidade nacional única, uma narrativa que cimentasse a ficção país, eliminando discursos e corpos dissidentes, ingovernáveis. De maneira semelhante, e movida pela mesma pulsão que as práticas de extermínio das populações nativas e de embranquecimento da população por meio da imigração e da perseguição aos não brancos, e o Estado Brasileiro exerceu uma prática sobre os movimentos anarquistas que pode ser entendida como um epistemicídio. Não apenas os sujeitos eram presos e/ou punidos por suas práticas, mas seus escritos, suas ideias e discursos convertidos em papel eram incendiados, materiais de imprensa operária eram destruídos, documentos pessoais, desaparecidos e corpos, eliminados. Buscava-se, e em grande parte conseguia-se, exterminar não apenas o ou a anarquista, mas sua existência histórica. Dessa forma, segundo a atriz pesquisadora Talita Fernandes, as elites buscavam negar a autodeterminação da classe trabalhadora, impondo a ela sua própria subjetividade:

[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade. Assim para a elite e a historiografia governamental, anular pouco a pouco a história proletária com lutas, revoltas, resistências, produção artística, intelectual e organizações é uma maneira de eliminar o inimigo rebelde. Ora, manter a história das organizações anarquistas, que almejam uma sociedade sem governo é manter vivo um grupo que deseja eliminar o estado. Demonstrar através da história que a arte não pertence apenas a elite é permitir que a classe trabalhadora crie uma identidade cada vez mais afastada do desejo de pertencimento à elite. O que politicamente pode ser perigoso para a manutenção da ideologia estabelecida que beneficia essa mesma elite (FERNANDES, 2021, p. 21).

Rodrigues lamenta: “Quase toda a produção destes autores desapareceu. [...] não foi difícil à polícia, nas suas costumeiras buscas de rapina, carregar e queimar os originais, sem contar os que desapareceram devorados pelas traças em seus esconderijos” (RODRIGUES, 1992, p. 139). Junto a ele, com as poucas fontes que conseguiram, Cafezeiro e Gadelha vão constatar o êxito da empreitada autoritária: “As atividades do teatro operário continuam apesar da guerra, até a sua total destruição pela Ditadura Vargas” (CAFEZEIRO; GADELHA, 1996, p. 374). Da mesma forma, mesmo com toda a restauração de material que foi feita no Idart, por Vargas e Lima, as autoras reconhecem a profundidade das lacunas:

O corte provocado pelo Estado Novo é brusco, concreto e, até certo ponto, irrecuperável [...], a polícia política impediu o funcionamento do espetáculo semanal e fez desaparecer a maior parte dos documentos que tornariam possível o conhecimento da atividade teatral. Além das bibliotecas sindicais e dos centros de cultura, desapareceram incontáveis bibliotecas particulares de militantes anarquistas (VARGAS, 1980, p. 16).

Não é possível, portanto, mensurar a real dimensão da experiência teatral social anarquista brasileira. Hardman constatará os fatores que consolidam a impossibilidade de uma contínua história a se contar, tornando as lacunas uma parte indissociável desse processo narrativo e histórico:

[...] é importante superar o mito da recuperação absoluta da “história operária”, ou de sua reconstrução histórico-contínua, cronológica e integral [...], assinalo o caráter essencialmente descontínuo, desagregado, episódico e fragmentário da história dos grupos sociais subalternos, dada a posição mesma de subordinação vivida por esses grupos, a desigualdade da dominação de classes, a dialética da luta de classes e o papel permanente de *desorganizador* exercido pelo Estado (HARDMAN, 2002, p. 41, grifo do autor).

Percebe-se, no entanto, que o teatro anarquista fora provocativo o bastante para que a reação tenha achado necessário agir com todo o rigor, e que mesmo com toda a violenta repressão e apagamento histórico, ecos audíveis conseguiram chegar até a contemporaneidade, sendo um movimento amplo e difuso demais para que fosse completamente desaparecido.

Não bastassem a precariedade imposta pela desigualdade social, e a perseguição ostensiva do aparato repressor do Estado, militantes anarquistas, artistas do filodrama, de ideal e práticas opostos ao dirigismo e ao autoritarismo, também precisaram enfrentar uma disputa interna de classe. Após a Revolução Russa de 1917 e, principalmente, a fundação do Partido Comunista do Brasil em 1922, por correntes bolchevistas (ou “maximalistas”, tradução literal do termo, muito encontrada nos panfletos do período para designá-las) do movimento operário, dissidentes das federações anarquistas, ácratas passaram a ser confrontados e confrontadas por seus antigos aliados, que buscavam uma sonhada hegemonia que permitiria a seus núcleos diretivos esclarecidos conduzirem as massas à revolução. A convivência entre maximalistas e anarquistas se dava de maneira dialética, ora unindo forças, como na histórica Batalha da Praça da Sé³³, em que conseguiram barrar um levante da faceta brasileira do fascismo, o integralismo, em 1934;

³³ Vulgarmente conhecida como “A revoada dos galinhas verdes”, o episódio se tornou uma espécie de pedrada fundante da ação antifascista no Brasil.

ora dependendo energia e libido militante em provocações ou mesmo enfrentamentos e sabotagens às organizações rivais, como no caso do ataque da tropa de choque dos estatistas a uma atividade da associação carioca dos gráficos, majoritariamente anarquista, em 1928, em que dois operários libertários, surpreendidos, foram assassinados. Ao entrevistar o barbeiro e ator filodramático Amilcar dos Santos, Rodrigues escutara lembranças de que artistas anarquistas chegaram a um ponto em que se viam praticando seu teatro, bem como sua vivência política, a todo momento “Resistindo às perseguições bernardistas e as investidas dos elementos bolchevistas egressos do anarquismo, nesta data já transformados em inimigos fidalgos dos anarco-sindicalistas e libertários” (SANTOS apud RODRIGUES, p. 131).

Evidentemente, tais disputas entre diferentes setores da classe trabalhadora dividiram e enfraqueceram o poder de mobilização dos sindicatos, não tendo havido mais nenhuma grande greve geral como as que precederam 1922 e com a produção e vida cultural das vilas operárias se tornando bastante dificultada no período e após. As forças do Estado souberam usar a deixa para regulamentar, domesticar sob sua tutela as forças militantes que fossem governáveis, tanto quanto alastrar a perseguição e o extermínio sobre os corpos e a memória de daqueles e daquelas que não fossem.

2.1.2.3 Agitação, propaganda, admiração e espanto

*O homem nu subiu ao palco
e fez o que você não quis
O homem nu não te tocou
mas você se sentiu invadido
Ele pode te ver, mas você não
O homem nu rasgou a bíblia
mesmo não tendo religião
- Dead Fish*

Durante o furor da repressão que abafou a emergência histórica do teatro e da cultura operária como um todo, governando-a ou limando-a, militantes tentaram, como puderam, manter os fragmentos que conseguiam juntar de sua história material e simbólica, disputando, ao menos, um lugar na narrativa. Os adeptos da via partidária institucional-representativa da luta política conseguiram garantir um robusto acervo, ora negociando os direitos da classe com os poderosos, ora ocupando instâncias significativas, seja nas universidades, seja nas novas configurações dos sindicatos. Para a

ala anarquista, o baque foi significativamente maior. Além da violência de Estado que sofreram, perdendo vidas, bibliotecas e centros culturais que mantinham suas vozes ecoando, por uma justa desconfiança quanto aos espaços de ocupação permitidos pela tutela das instituições de poder, libertários e libertárias só muito mais tarde viriam a preenchê-los, ainda de maneira minoritária.

Dado que “as editoras comerciais recusavam receber originais e/ou publicar obras de fundo e forma anarquista” (RODRIGUES, 1992, p. 105), até o surgimento das primeiras editoras independentes anarquistas, a historicização das vivências culturais e teatrais libertárias em solo brasileiro, quando feita, ficou a cargo das instituições oficiais. Dentro destas, poucas foram as que se interessaram em mencionar o Teatro Social, e quando o faziam, geralmente o tinham como um rascunho rudimentar, sem o mesmo aprofundamento ideológico ou refinamento estético das artes populares conduzidas por núcleos artísticos de movimentos ligados à luta dos partidos institucionais. É desse modo que, para a história oficial do teatro brasileiro, chega-se a considerar que a concepção anarquista de arte seria incoerente, ou mesmo desarmônica, como assinala a diretora teatral e pesquisadora Silvana Garcia: “A combinação dessa estrutura folhetinesca com a abordagem avançada de temas sociais produz resultados bastante bizarros – risíveis mesmo – sob a ótica de hoje” (GARCIA, 1990, p. 96). Da mesma forma, e com o mesmo tom crítico, apregoa-se que o Teatro Social nada teria a ver com as demais expressões artísticas e teatrais de seu período, o que o coloca com uma espécie de pária estético: “Não possui nenhum vínculo com qualquer teatro, profissional ou amador, que aconteça fora dos limites geográficos de seu círculo, nem procura qualquer integração com o meio artístico. É um teatro fechado em si mesmo [...] sem grandes voos estéticos” (GARCIA, 1990, p. 92).

Sendo muito menos documentado que as práticas teatrais vinculadas aos partidos³⁴, presume-se que o Teatro Social tivesse menos relevância, ou mesmo qualidade, do que o segundo caso. Há de se questionar, no entanto, se o gosto estético das pessoas que habitavam as vilas operárias era tão duvidoso, a ponto de sustentar por cerca

³⁴ Quando aqui mencionamos “partido”, nos referimos de maneira simplificada às organizações que almejam a disputa da direção do Estado, seja por via eleitoral ou revolucionária, dentro do campo que configura a esquerda política. É sabido, no entanto, que antes dessa concepção moderna de partido, alas anarquistas mais voltadas aos movimentos de multidões advogavam pela formação de partidos, no sentido de serem os sujeitos partidários de uma organização de classe, não hierárquica e sem fins de direção do Estado. No Brasil, em 1919, anarquistas como Edgard Leuenroth e José Oiticica participaram da fundação do primeiro Partido Comunista do país, uma associação antiestatista, que teve vida breve.

de quatro décadas os grupos filodramáticos e sua arte. Pode-se entender que a “ótica de hoje” seria por demais enviesada para observar sujeitos históricos que não dispunham dos mesmos recursos materiais ou conceituais, ou sequer dos mesmos objetivos e concepção de arte, de que dispõe a contemporaneidade. Poder-se-ia supor, ainda, que da mesma forma, os núcleos artísticos dos movimentos populares partidários antigos também não passariam ilesos por essa ótica caso fosse aplicada a rigor. Porém, ao mirar ambas as experiências, percebe-se, mais do que conflitos estéticos, semelhanças. Dessa maneira, o *teatro social* seria comparável, ou mesmo, talvez, abarcável pelo conceito artístico-revolucionário de *agitprop*.

O *agitprop* abre a produção de linguagens expressivas à participação de setores da população que, até então, raramente ultrapassavam os limites da plateia (e isso quando conseguiam chegar até aí). Apoiado sobre a base do autoativismo, do teatro feito espontaneamente por grupos organizados nas entidades e clubes operários [...], na configuração de um complexo cultural novo, compatível com o socialismo (GARCIA, 1990, p. 203).

Os motivos, origens de classe e relação com o público e com movimentos sociais, autônomos ou não, aproximam as artes cênicas engajadas em suas primeiras emergências. Mais popularizada na teoria da história vinculada à tradição soviética, a assim chamada *cultura proletária* deveria atrair o maior contingente de público com sua *agitação*, uma diversão festiva, sem perder seu estofo crítico, sem a pretensão de resolver o problema social em uma breve representação, mas que fosse um convite ao aprofundamento e à autoformação. Enquanto isso, a *propaganda*, os textos históricos e teóricos da formação político-social seriam o complemento que formariam sujeitos revolucionários. Por mais que se inspirasse e ecoasse o conteúdo de sua filosofia de origem, uma obra estética tem outras pretensões, partindo muito mais da fruição e do campo sensível do que propriamente do aprofundamento em cada pormenor da filosofia política. No teatro anarquista é possível observar um exemplo concreto dessa relação que imbrica a filosofia e o teatro, pois, inspirado na obra de Piotr Kropotkin, o autor-ator de *O semeador*, “Avelino Fóscolo não desconhecia a força dos fatos e das palavras ditas em cena, que reproduziu quase literalmente dos escritos do sábio russo, lidos, evidentemente, em suas obras mais conhecidas: *A Conquista do Pão*, *Memórias* e *Comunismo Anarquista*” (VARGAS, 2009b, p. XVIII-XIX).

Se para boa parte da historiografia, o *agitprop* se limita aos ditames do modelo soviético após sua apropriação pelo partido bolchevique, quando passa a surgir sua

literatura conceitual; é sabido, porém, que a prática antecede a teoria, ou é dela que a teoria se produz. Assim, os primeiros grupos de agitação e propaganda seriam anteriores ao próprio partido: “Desde a Revolução Russa, os termos “agitação e propaganda” (*agitprop*) entraram para o vocabulário da esquerda mundial, ainda que sua origem seja anterior ao trabalho dos bolcheviques” (STÉDILE; BÔAS, 2015, p. 35). Desse modo, quiçá como antepassado próximo, o teatro ácrata teria sua relação e contribuição, por vezes ignorada, mais que evidente.

Em sua obra sem par, referencial para todo o estudo brasileiro das tradições artísticas engajadas, a pesquisadora Iná Camargo Costa fará pontualmente uma autocrítica instantânea: ao abordar os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (ou CPCs da UNE), projeto levado à cena em 1962, Costa os nomeará como *O “primeiro” capítulo brasileiro de agitprop*, porém de pronto se corrigirá, ou justificará o uso preventivo das aspas em seu título:

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

Para além das poucas notas sobre o *agitprop* anarquista, a autodocumentação de libertários e libertárias ficou, durante um bom tempo de maneira subterrânea, por conta da preservação das edições de seus principais jornais independentes, a maioria protegida nos acervos pessoais dos ácratas Edgard Leuenroth e Edgar Rodrigues, entre outras pessoas anônimas.

A relação de anarquistas com a imprensa independente como meio de expressão e comunicação é considerável e expressiva. Foram diversos os jornais nos quais chamados à greve geral, convites a festas operárias, prestações de contas de atividades sindicais, críticas de peças de Teatro Social, crônicas, ensaios opinativos e mesmo romances em folhetim eram impressos. Os mais longevos e de maior circulação teriam sido os paulistanos *A Plebe* e *A Lanterna* e os cariocas *Ação Direta* e a revista *Renovação*. Aqueles ou aquelas no meio operário que fossem alfabetizados, tinham o costume de ler em voz alta, em reuniões com colegas, amigos e parentes, num exercício de autoformação coletiva. Mesmo após a Era Vargas, com o movimento anarquista enfraquecido, gráficas independentes menores chegaram a lançar novos jornais, com destaque para o baiano *O*

inimigo do rei e o paulistano *O dealbar*. Até mesmo nas *zines* que faziam a divulgação e comunicação entre o movimento *punk*, décadas depois, pode-se perceber um eco histórico dessa forma de expressão também artística da cultura libertária. Contudo é em uma antiga publicação anarquista em solo brasileiro, *Germinal!*, de 29 de junho de 1913, que se encontrará um curioso panfleto que, de alguma forma, reverbera na emergência de um agitprop anarquista. Assinando com seu nome original, Primitivo Soares, o Florentino de Carvalho, proporá as bases de uma imprensa libertária, que podem muito bem ser ampliadas para uma concepção geral sobre as artes. No editorial intitulado *É preciso escandalizar*, Carvalho determinará: “Quando dizemos escândalo queremos precisamente exprimir *admiração ou espanto* que causam os princípios ou práticas hostis ao ambiente estabelecido” (CARVALHO, 2009, p. 223), e prosseguirá defendendo a força disruptiva do escândalo:

As transformações sociais, políticas, econômicas, morais e filosóficas, as revoluções, as ascensões dos plebeus, dos escravos, produzem-se pelo escândalo. O mundo marcha à força de escândalos, e a humanidade só concebe uma idéia ou um ato depois de ter se escandalizado, depois de ter sido a sua atenção atraída para estas idéias e atos com a admiração e a impressão [...]. Tratemos, por todos os meios, de escandalizar a todo o mundo, em todo momento e lugar [...]. Escandalizemos a todo transe. Quando tivermos escandalizado o mundo ele será nosso CARVALHO, 2009, p. 224-225).

Se, para a experiência russa, e para as que nela se inspiraram, a agitação e propaganda eram os fundamentos de uma arte engajada na transformação da subjetividade e parte integrada de um projeto de transformação social, para o anarquista desterrado, ao menos cinco anos antes da conceituação maximalista, a função escandalosa da estética seria provocar a admiração e o espanto. Do conteúdo dos textos, curadoria e enquadramento das fotos até a própria tipografia – segmento da classe trabalhadora que era tomado de anarquistas e simpatizantes – o trabalho artesanal e intelectual da produção de um jornal independente era, em essência, um trabalho de *arte social*. Assim sendo, pode-se aplicar a ideia de Carvalho às outras frentes dessa arte, pensando, pois, um teatro de admiração e espanto, em que se fez atuar para escandalizar.

O teatro do escândalo que se pode presumir, a partir de Carvalho, como habitante das lacunas narrativas da história da cultura social, portanto, ocorreria de maneira semelhante, porém singular, com relação ao *agitprop*. O fundamento da admiração consistiria em acolher e encantar os sujeitos sociais que na representação se identificassem. Personagens que correspondiam aos oprimidos e oprimidas da luta social,

trazidos ao corpo por atores e atrizes que não assumiam nenhuma aura abstrata enquanto artistas, mas eram da vizinhança e amizade de seu público, sempre carregados de ideias apresentadas como renovadoras, confrontando os velhos preconceitos, deveriam ser admiradas pelo público trabalhador, e insuflariam o desejo e, sobretudo, a ação para a construção de relações outras e produção de mundos antiopressão. A admiração escandalizaria pela revolta com o mundo produzido pela visão única do capitalismo colonialista eurocentrado. O recurso do espanto escandalizaria a todo o transe. Nesse sentido, a ordem burguesa, seus valores morais e sua concepção estética deveriam ser atentadas, para o espanto de seus mantenedores. Clero, burguesia, mas também aqueles dentre os semelhantes que em suas práticas ainda carregassem preconceitos que sustentam a ordem hierárquica do mundo, seriam os alvos a serem amedrontados. “Fascistas também existem fora do partido fascista, existem em todas as classes e em todos os partidos: tem gente de todo o mundo que, não sendo fascistas, inclusive sendo antifascistas, têm a alma fascista, o mesmo desejo de abuso que distingue os fascistas” (MALATESTA, 2020, p. 6), é o que defendia a visão clássica do anarquismo comunista, trazida à tinta pela letra do militante italiano Errico Malatesta. Nesses que praticassem o microfascismo, o teatro social deveria provocar “uma revolta moral” (MALATESTA, 2020, p. 6), que mudasse a si, limando o desejo de dominação e a pulsão de morte, tornando o sujeito apto a prática da liberdade.

Recorrendo ao pequeno manual *Teatro Popolare*, trazido por filodramáticos anarquistas vindos da Itália, infiltrados nas barcas da imigração, encontra-se pistas de que estes sujeitos “guiados pelo ideal querem apressar o advento de um sistema social menos bárbaro, menos selvagem do que o presente, aproveitam-se do teatro para destruir no Povo as seculares superstições que impuseram terríveis obstáculos à sua evolução ulterior” (MOLINARI apud VARGAS, 2009b, p. 27). Recorrendo novamente a *O Semeador* como exemplo da totalidade das obras do movimento, vê-se que “A obra literária, teatral de Avelino Fóscolo escandalizou a burguesia mineira” (RODRIGUES, 1992, p. 119), o que leva a crer que o escândalo pretendido por Carvalho de fato se dava bem-sucedido.

2.1.2.4 Uma narrativa ainda (e sempre) por fazer

É possível entender as lacunas não como o antônimo do arquivo, ou aquilo que o incompleta, mas, de maneira dialética, enxergar resquícios de arquivo nas brechas das

lacunas, como a admiração e espanto no breve panfleto de Carvalho, que possibilita toda uma gama de leituras acerca das artes anarquistas. Da mesma forma, pode-se perceber lacunas dentro do que se tem como arquivo.

As grandes e importantes contribuições dos poucos estudos que se aventuraram no trabalho arqueológico que foi e segue sendo desenterrar a história e a estética do teatro libertário podem acabar encontrando, no pouco material disponível, uma leitura incompleta, e produzir seu preenchimento por meio de seu olhar, também criador, de pesquisador (a). É nesse sentido que se pode perceber determinadas narrativas que compõem um determinado imaginário dos e das anarquistas desse período como politicamente imaturos, ou principiantes naquilo que as experiências de *agitprop* desenvolveriam com o devido rigor e estofamento revolucionário. Entende-se que tal visão, por mais que em boa parte dos casos seja oriunda de um trabalho sério e generoso com o objeto de estudo, e de uma preocupação legítima em recuperar a história dos de baixo, ainda carrega determinados hábitos epistemológicos que, de maneira ativa ou passiva, são influenciados por uma certa hegemonia nos meios intelectuais, ainda mais nos que produzem a teoria da história, da cultura e das artes engajadas – hegemonia essa advinda do que se chamou anteriormente maximalismo.

Em sua recuperação díspar da história obreira brasileira, Hardman salienta como o discurso inerente à pessoa que desenvolve uma pesquisa ecoa em sua narrativa, e que, não sendo evitável, tal discurso deve ser apropriado e usado de maneira honesta e consciente:

[...] é importante lembrar, aqui, que os “fatos culturais” da classe operária não existem em si, aparecendo mediados pelo *movimento operário* (de que são parte integrante e constitutiva), ambos mediados e representados por sua vez pelos vários discursos históricos pesquisados e, finalmente, pelo discurso do pesquisador (HARDMAN, 2002, p. 41, grifo do autor).

Longe de criarem dissidências, grande parte das iniciativas que compõem o cânone da historiografia acaba, pois, por unitizar a narrativa, de maneira a compor um ponto em uma marcha progressiva da história, ou ainda um rincão isolado, que não interfira na epopeia que se conta dos grandes vanguardistas. Dessa forma, não apenas a parcela anarquista da classe trabalhadora, mas também seus aliados e literalmente vizinhos acabam por passar pelo risco de terem suas experiências colocadas à margem de

uma experiência já marginal. Fernandes aponta como o fenômeno atinge à toda a classe, mas em especial a anarquistas:

As abordagens históricas mais disseminadas em materiais didáticos, em geral, apresentam uma narrativa que pouco contempla as conquistas, mazelas, rebeldia e produções da classe operária. Deslegitimando assim, seu direito a produzir arte e história; reduzindo seu papel de ator social ao manter uma história em que a classe trabalhadora aparece, a maior parte do tempo, como espectadora [...]. É perceptível que o teatro de origem proletária em São Paulo que foi, em grande parte, negligenciado pela história da arte, carrega em si um importante capítulo da memória operária (FERNANDES, 2021, p. 2).

Para o historiador Eduardo Hipólido, para se analisar o teatro operário anarquista, deve-se atentar que este, dentro do contexto das artes libertárias, tem um importante papel “no interior desse complexo campo de disputas em torno da hegemonia – um campo político, de lutas, devemos ressaltar” (HIPÓLIDO, 2012, p. 97). Da mesma forma, também irá alertar para a existência de diversos riscos no campo epistêmico quanto a “reduzir a questão da hegemonia cultural à categoria da ‘superestrutura’ obscureceria nossas perspectivas de análise, submetendo as experiências e práticas ativas que constituem as produções culturais a determinações esquemáticas e rígidas demais” (HIPÓLIDO, 2012, p. 97). Portanto, há de se ler as referências em busca de suas respectivas referências, e pôr em questão suas narrativas, não no sentido de anulá-las, mas de somar-se a elas em uma cacofonia anárquica que produza ecos afinados nos espaços das lacunas históricas. É preciso, pois, conceber e conviver com a contradição, friccioná-la, buscar um olhar e um ouvido global que conceba as diferenças contidas nesse globo, escutar o silêncio das lacunas, em um método próximo ao que propõe o músico anarquista estadunidense John Cage:

Nós precisamos (e os temos) de problemas globais para encontrar soluções globais. Problemas relacionados com sons eram insuficientes para mudar a natureza da música. Tivemos que conceber o silêncio para abrir nossos ouvidos. Precisamos conceber a anarquia para conceber o silêncio para poder fazer de todo o coração o que quer que seja (CAGE, 2021, p. ix)³⁵.

Vargas e Lima, em sua imensurável contribuição, ainda manterão determinada distância analítica do objeto estudado, buscando as lentes críticas de que já dispunham, para observar um fenômeno que parte de uma episteme outra. Disso resultam contradições

³⁵ “We need (we've got them) global problems in order to find global solutions. Problems connected with sounds were insufficient to change the nature of music. We had to conceive of silence in order to open our ears. We need to conceive of anarchy to conceive the silence to be able whole-heartedly to do whatever another tells us to”, tradução nossa.

apontadas pelas próprias, notando que as peças da prática ácrata não se encaixam, como talvez deveriam, no quadro do que se espera enquanto experiência cultural:

A ideia da dedicação exclusiva aos ideais e à propaganda, inclusive como tática para economizar forças, procura criar um militante disciplinado ao ponto de renunciar aos prazeres vitais. Ao lado disso convive a atraente imagem anárquica da liberdade individual, da beleza original e sensível da vida “natural”.

Nesse debate também está ausente a noção de história, ou pelo menos de uma progressão que permita encarar a disciplina abnegada como um estágio necessário para se atingir a sociedade livre. Pelo contrário, as duas atitudes existem lado a lado, não propriamente em conflito aberto, mas como uma confusão dificilmente solucionável (VARGAS, 1980, p. 43).

Evidente que, sob um posto de vista coerente com as linhas gerais da historiografia institucional, a relação entre viver a liberdade no momento presente e construir uma militância concreta para a criação social de um novo mundo parecerá de todo contraditória, ou mesmo ahistórica. No entanto, vê-se que entre anarquistas tais práticas conviviam de maneira não só aliada, como interdependente. Não há entre esses sujeitos anarquistas, dos individualistas aos sindicalistas, uma linha progressiva na qual, só ao fim, poder-se-ia revolucionar a vida social e as relações comunitárias, só após a grande revolução social. A ideia de revolução social nas linhas de anarquismo que desenvolviam o Teatro Social se dava de maneira permanente, num princípio de que a liberdade construiria a liberdade, e que a experiência do presente produz mundos do futuro. Assim, militância disciplinada e liberdade individual não seriam princípios antagônicos, mas sim uma pulsão produtora dessa arte e dessa proposta de reconstrução das experiências de vida em comunidade. E é justamente dessa liberdade individual que surgem múltiplas leituras, algumas opostas entre si, que se aliavam e pelas quais se pode vislumbrar um arquivo dentro do silêncio das lacunas.

Diferentemente dos jornais operários centralistas, anarquistas, mais dados (as) ao federalismo, tinham sua prática editorial autogestionada, de maneira horizontal. Assim, não eram núcleos diretivos que determinavam a opinião una que no jornal seria expressa. Estando de acordo com os princípios, com uma ética libertária, qualquer membro do convívio operário poderia ter sua voz contemplada, mesmo que em dissonância com outros tons dentro do mesmo jornal. Tal prática coletiva, que pratica e incentiva a individualidade, pode parecer, novamente, incoerente, quando se busca uma síntese do que queriam anarquistas com o jornal, o teatro e a construção comunitária. Vargas e Lima, mais uma vez, buscarão a resolução da visão de anarquistas do período quanto a questões

morais, sintetizadas em um recorrente e polêmico colunista, anônimo, que assinava sua letra com o pseudônimo Lucifero:

Em suma, sempre tivemos a convicção de ter feito obra útil com o teatro e de vir o baile demolir o pouco de propaganda que se procure fazer. Por isso, após muitas experiências, julgamos necessário suprimir o baile masturbador na festa de propaganda [...], os meios para a realização desta aspiração não devem ser ilícitos; por isso afastamos o baile (LUCIFERO apud VARGAS, p. 156).

De fato, é presumível que o militante por trás de Lucifero não fosse desimportante no movimento operário, haja vista que ele conseguira logro em seu intuito de realizar uma *festa operária* finalizada com o espetáculo, sem a presença do baile, dançante e alcoólico, noite adentro, numa matinê que se faria em prol da fundação da primeira Escola Moderna de São Paulo. No entanto, a pouca adesão não só da população das vilas obreiras, mas também de demais militantes – inclusive fazendo-se necessária outra festa para compensá-la (VARGAS, 1980, p. 95) – demonstra que o asco de Lucifero pela explicitação libidinosa exprimida no baile se devia mais a sua particularidade moral do que a seu engajamento libertário.

Com base no artigo do militante protegido pelo apelido herético, mas de comportamento sacro, Vargas e Lima, visando a uma síntese libertária, escreverão que a prática anarquista “associa o desbaratamento da energia sexual a uma perda para a luta pela emancipação. Por contraponto, defende-se uma postura quase sacerdotal, em que o instinto é canalizado para a luta social” (VARGAS, 1980, p. 43). As autoras terão seguido um raciocínio que diminuiria os contrapontos dessa plural história ácrata, outrora destacados pelas mesmas, como a vida pelo eros de Maria Lacerda, a formação artística-cênica pelo prazer militante proposta por Romualdo Figueiredo ou a dramaturgia reivindicadora de um amor livre, que abolisse a subjetividade aburguesada que comporia a célula familiar, desenvolvida por José Oiticica. Acerca da obra desse último, a mesma Vargas, revisitando seu próprio estudo, contraporá que a personalidade do autor, “pela originalidade do tema, promete-nos um dramaturgo corajoso [...], sugerindo ao homem o direito de amar duas mulheres com a mesma intensidade” (VARGAS, 2012, p. 366). Perspectivas mais propensas ao livre viver do corpo e da libido eram mais do que uma mera exceção nas práticas anarquistas em território brasileiro ou exterior, e alguns dos exemplos que assim podem atestar são as comunidades da Colônia Cecília, proposta de amor livre comunal do italiano Giovani Rossi, junto a seus companheiros e companheiras, ainda na última década do século XIX, no interior do Paraná; e a individualista

Comunidade Ácrata de Guararema, interior de São Paulo, na qual, dentre outros e outras, vivera Maria Lacerda, desarticulada pela repressão do Estado Novo na década de 1930.

Outro ponto que não era de nenhuma maneira consensual, e que pode ilustrar as variadas perspectivas anarquistas quanto à cultura, é o fenômeno popular praticamente inevitável do futebol. “Mas também não é só o baile que preocupa esses vigilantes do comportamento proletário. Também o foot-ball, no momento em que começam a surgir os primeiros times de várzea, é considerado um desvio de forças prejudicial” (VARGAS, 1980, p. 44). As autoras recorrerão a uma crítica do libertário Lima Barreto, então em seu último ano de vida, além de uma crônica do militante Sejo Costa, em *A Plebe* de 30 de outubro de 1917, para corroborar com o retrato quase sacerdotal do anarquista histórico. Escreveu Costa:

O foot-ball é uma diversão violenta. Além de produzir o mal físico, produz também o mal moral [...]. Mais úteis à humanidade e a si próprios seriam esses rapazes se, em lugar de se ocuparem de semelhantes passatempos, ingressassem mais nos Sindicatos e nas Ligas Operárias, a fim de poderem enfrentar o vilíssimo patronato (COSTA apud VARGAS, 1980, p. 163).

Ao longo que a desconfiança dos grupos libertários quanto às expressões culturais proliferadas e incentivadas pela mídia burguesa fosse real e justificada, também havia uma consonância com o restante da vizinhança das vilas operárias em abraçar fenômenos da cultura popular e exercê-los a seu modo. Sobre a harmonia anárquica entre as festas dos proletários, o teatro e, sim, o futebol, Hardman constata sem meias palavras que:

Sem dúvida, os anarquistas foram os primeiros a captar os vínculos indeléveis entre revolução e festa, percebendo na suspensão do tempo dominante e na carnavalização do cotidiano – durante os raros clarões de efetivas rupturas com a ordem estatal e capitalista – a emergência de indícios de um novo mundo, quando o futuro ainda utópico deixa-se entrever, ao menos como clima, nos estilhaços de um presente revirado, num instante sublime em que o prazer do caos convive intimamente com o desejo de construção, instante fugaz, premido entre as passagens do poético e do político, instante louco e lúcido vivendo com igual intensidade a iminência de sua sagração ou de seu desaparecimento (HARDMAN, 2002, p. 260).

Nos *festivais operários* ao ar livre, organizados pelas ligas operárias, o esporte cada vez mais se tornou presente, como é anunciado com entusiasmo no cartaz de propaganda do *Grande Festival no Jardim da Aclimação*, de 21 de setembro de 1919: “1 – Partida de Football – Será disputada a taça “Escola Moderna” em um emocionante match de football [...] pelos melhores esportistas da capital e do Rio de Janeiro”

(RODRIGUES, 1992, p. 170). A disputa de uma taça intitulada em referência ao modelo de educação racionalista da Escola Moderna, disseminada por anarquistas, leva a entender que a competição dada em seu espaço lúdico e esportivo não seria vista como estranha ao meio anárquico, mas parte integrante deste. Mais tarde, no mesmo evento, seriam apresentadas plurais “5 – Representações Teatrais – Comédias” (RODRIGUES, 1992, p. 170), o que demonstra como o futebol foi sendo assimilado a um compadrio com as demais artes da cultura operária libertária, à despeito e em convívio com as críticas.

As influências de uma hegemonia maximalista na narrativa histórica institucional que se exerceu sobre a cultura anarquista são principalmente notadas no trato dado aos principais pensadores desse movimento. Cientes da importância dos intelectuais que exerciam as profissões de tipografia e jornalismo, ou mesmo advocacia em certos casos, Vargas e Lima rotularão tais teóricos como aliados não pertencentes à classe proletária: “Os textos que representam e assistem são quase todos escritos por intelectuais pequeno-burgueses [...]. É à volta da imprensa que se formam várias figuras definidas como pertencentes à classe média intelectual: Leuenroth, Astrojildo, Pereira” (VARGAS, 1980, p. 34). Ao considerar Edgard Leuenroth, tipógrafo, um pequeno-burguês, as pesquisadoras não parecem terem visado diminuir a relevância ou legitimidade do histórico propagandista e entusiasta do Teatro Social. No entanto, acabam por ecoar as resoluções do partido centralista, que reproduzia diretamente as diretrizes do governo soviético, particularmente ríspido quanto à cultura ácrata:

Nós queremos e vamos estabelecer uma imprensa livre, não apenas livre da polícia, mas também do capital, do carreirismo e, *mais importante, livre do individualismo anarco-burguês*.

Estas últimas palavras podem parecer paradoxais, ou um ultraje ao leitor. Algum intelectual, ardente defensor da liberdade, pode gritar: O quê? Vocês querem impor controle coletivo sobre uma matéria tão delicada e individual como a obra literária?

[...] Por acaso o Senhor Escritor é livre em relação a seu editor burguês, em relação ao público burguês que lhe apresenta a demanda de pornografia em romances e na pintura, além de prostituição como “suplemento” nas “sagradas” artes cênicas? *Esta liberdade absoluta não passa de uma frase vazia burguesa ou anarquista (uma vez que, como visão de mundo, anarquismo é filosofia burguesa ao avesso)*. Não se pode viver em sociedade e ser livre da sociedade (LENIN apud COSTA, 2015, p. 23-25, grifos nossos).

Nessa visão centralista, recebida de maneira vertical pela historiografia brasileira, liberdade individual consistiria em alienar-se da sociedade, portanto a relação dialética anarquista entre vida libertária no tempo presente e construção de uma sociedade livre, composta por indivíduos livres, soaria como um aforismo irreal. Se a liberdade dos

sujeitos só é possível após a transformação das superestruturas da sociedade por uma revolução política centralizada nas decisões do partido, qualquer tentativa de liberdade no tempo presente, em que a sociedade ainda cumpre a norma burguesa, seria, da mesma forma, burguesa.

Anarquistas do próprio período analisado pelas historiadoras não recebiam tais perspectivas impostas pelo centralismo de maneira passiva ou mesmo alienada. Avelino Fóscolo, que teria em sua obra *O semeador* seu texto mais popular e reproduzido em encenações em diferentes estados e cidades, fizera questão de reescrever a peça. Original de 1906, mais de uma década depois, o dramaturgo sentira a necessidade de abordar justamente questões referentes às contradições da Revolução Russa de 1917. É assim que o protagonista, Júlio, que teria passado por um período de formação e militância em solo europeu, recebe novas palavras para pronunciar:

JÚLIO – [...] Nos campos de concentração da Rússia se fez em meu cérebro a luz que fagulhara apenas nas trincheiras: senti a grande injustiça que é a ditadura do dinheiro, esse demônio moderno; conheci como a ignorância de um povo pode concorrer para a tirania mesmo dos bem intencionados como Lênin; reconheci a necessidade, em vez da repressão brutal, que cria mártires e faz fanáticos, de uma discussão desapixonada, de uma educação preliminar e prática, preparando os espíritos para a realidade que virá após a miragem de hoje [...] no direito de conquista à existência e ao gozo [...] conquistaremos assim o sonho do homem livre na terra livre (FÓSCOLO apud VARGAS, 2009b, p. 74).

Tendo em vista que a totalidade das experiências culturais libertárias emergirem do seio das vilas operárias, e de terem uma relação de construção conjunta e coletiva por seus sujeitos, é possível questionar se a lente centralista seria a melhor ferramenta para se fazer uma leitura rigorosa dos movimentos anarquistas como um todo, sobretudo seus processos e bens culturais. Atendo-se ao exemplo do tipógrafo Leuenroth, é possível perceber que o tratamento dado a ele pela imprensa operária, que se propunha uma experiência livre e desenvolvida por trabalhadores e trabalhadoras, é mais que o oferecido a um aliado, mas o de um membro, realizando-se um exercício de autodeterminação de classe que não deve ser desconsiderado. O periódico carioca *O Graphico*, em 16 de dezembro de 1917, publicará um editorial contrário à prisão do militante, em São Paulo,

após ele ser incriminado pela polícia local, que o perseguia por integrar o Comitê de Defesa Proletária que articulava a Greve Geral³⁶ no mesmo ano:

A honrada gentinha que pretende fazer condenar Edgard Leuenroth como ladrão é a mesma que tem sido acusada em letra de forma de se locupletar com os dinheiros do erário paulista, e de terem enriquecido à custa da classe trabalhadora, a que muito se honra de pertencer o combativo diretor d'A *Plebe* (O GRAPHICO apud PASSETTI; AUGUSTO, 2008, p. 64-65, grifo do autor).

Os mesmos termos e a mesma narrativa aparecem em muitas das poucas fontes que se tem produzidas a partir do arquivo das obras do Teatro Social. Ao formarem-se gerações de pesquisadores sob os ditames que tomaram a academia no período posterior ao Estado Novo, entre ganhos e perdas, tem-se a tendência a uma escuta influenciada pelos comitês centralistas de outrora, o que pode ser inexato quando se pretende mirar fenômenos e episódios que partem de outra episteme, desenvolvem outra ética e edificam outro norte.

Para determinados autores, essa voz única que é dada, ou imposta, aos libertários de outrora, é sintomática e deve ser oposta. Para outros, não há como negar o trabalho feito enquanto restauração e divulgação da antes subterrânea cultura operária. Passetti e Augusto serão irredutíveis em rejeitar as abordagens e as diferentes autorias da historiografia moderna:

Na segunda metade do século 20, o anarquismo foi assimilado até nas universidades, por meio de variadas encenações dirigidas a adequar e escolarizar sua existência no interior de métodos e programas políticos e científicos. Ele serviu ao uso e abuso de liberais e marxistas, fornecendo matérias para a obtenção de títulos acadêmicos; foi reduzido a um pensamento social simplório e a uma prática política elementar, relacionados à infância da classe operária [...] curiosamente as tentativas de apropriação do libertarismo não cessaram, e assim apareceram as modorrentas criaturas chamadas marxismo libertário e anarco-capitalismo. A anarquia é indomesticável. Sua atuação incide no

³⁶ Sobre a dimensão na luta social que a Greve Geral era capaz de assumir, em contraste extremo com o que se observa contemporaneamente nos levantes grevistas, e sobre a participação de Leuenroth, Fernandes elenca: “A lista de reivindicações e as negociações com os industriais foram feitas por uma Comissão de Direitos Proletária, CDP, formada por operários grevistas, entre eles Edgard Louenroth, Antonio Candeias Duarte e Rodolfo Felipe. A lista de reivindicações continha exigências como libertação de todos os detidos por motivo de greve, garantia de que os operários participantes do movimento não seriam dispensados de seus postos de trabalho, direito à associação, abolição do trabalho de menores de 14 anos, abolição do trabalho noturno de mulheres e menores de 18 anos, aumento de pelo menos 25% nos salários, pontualidade de pagamento, jornada de 8 horas, semana inglesa (semana com 44 horas semanais), barateamento dos gêneros de primeira necessidade, medidas para impedir a falsificação de alimentos, diminuição de 30% nos preços dos aluguéis e o não despejo por falta de pagamentos de inquilinos” (FERNANDES, 2021, p. 10-11).

ambiente do indômito e se faz com regras móveis, esteticamente trabalhadas e transformadas (PASSETTI; AUGUSTO, 2008, p. 9).

Porém, de maneira mais aberta a contribuições externas ao campo libertário, Rodrigues acenará amigável a “uma das mais sérias e importantes investigações já feitas sobre o teatro anarquista na Cidade de São Paulo [...], [que] teve a competente e honesta coordenação de Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima” (RODRIGUES, 1992, p. 229-230).

O mesmo exercício de leitura crítica pode ser feito sobre as outras fontes que discorrem acerca do Teatro Social, mesmo sobre as que partem de autores ou autoras anarquistas. Fato é que todas elas teriam como referência fulcral o livro produzido e o acervo de entrevistas e documentos deixado por Lima e Vargas, numa arqueologia cuidadosa e pioneira, que permitiu a essa experiência soterrada ressoar novamente, e a diferentes novos pesquisadores e pesquisadoras escutarem as diferentes vozes que desse material ecoem.

2.1.2.4 Todos e nenhum, o silêncio como tática e o anonimato como autoria

*Olhem
Olhem como
Olhem como se
Olhem como se eu
Olhem como se eu não
Olhem como se eu não fosse
Olhem como se eu não fosse ninguém
Olhem como se eu não fosse ninguém senão
Olhem como se eu não fosse ninguém senão um
Apenas um ninguém.
- Rogério Skylab*

Cabe ainda insistir que as lacunas deixadas no palco histórico do teatro anarquista não são somente o sumiço de documentos, mas de sujeitos, corpos, vidas. Aqueles e aquelas que mantinham a prática cênica libertária viva faziam da própria vida um exercício nômade de habitar pequenos espaços no tempo, reaparecendo e desaparecendo, sem nome ou com muitos nomes, sem pistas ou com pistas falsas, escapando e se deslocando no silêncio. Rodrigues, lembrando a articulação em meio à repressão, avisa: “As perseguições obrigavam os componentes dos grupos a dissolvê-los e reorganizá-los em outros lugares com nomes diferentes, até que a polícia os descobria e ‘confiscava’ novamente seus pertences, expulsando alguns militantes” (RODRIGUES,

1992, p. 228). Anarquistas muitas vezes eram levados a destruir seus próprios escritos, cartas, fotos, símbolos, para, na iminência de uma batida policial, não serem pegos, ou ao menos preservarem companheiros e companheiras de quem teriam registro.

Mesmo libertários que perduraram e se esgueiraram pelas brechas da linha do tempo, em alguns casos, mostravam-se, mostram-se, ressabiados quanto a quem busque suas identidades, se é que, em meio a tantas, ainda tem de fato alguma. Outros, por abalo pelos anos de repressão, consideram a experiência derrotada pela história, preferindo que ela habite o silêncio. Rodrigues, em sua busca por remanescentes, encontrará lacunas vivas, de carne e osso, filodramáticos (as) sem ribalta:

Ao tempo ainda viviam muitos libertários, alguns militando e outros “aposentados”... Localizá-los foi fácil, o difícil foi convencê-los a falar da militância ideológica [...]. A maioria estranhava inclusive a nossa insistência e/ou simplesmente resistia a contar alguma coisa que ainda se recordava da luta de classes, por não acreditar no valor histórico do Movimento Operário (RODRIGUES, 1992, p. 105).

Tendo sobrevivido ao Estado de Sítio da Primeira República, e talvez confiado no breve período de retomada do crescimento das experiências organizativas e culturais operárias, para depois verem a volta da intensificação da repressão no Estado Novo, um novo respiro com a repressão mais polida de uma democracia liberal, então uma ditadura civil-militar que fecharia os poucos centros culturais que insistiam em reerguer, é compreensível a apreensão de artistas militantes em contarem suas histórias. Não é incomum familiares próximos de anarquistas antigos sequer saberem da filiação libertária de seus pais, mães, avôs e avós, ou mesmo terem apenas uma breve lembrança de alguma excentricidade política vaga por parte do ancestral. Protegendo a si e aos seus entes próximos, pela tática do silêncio, diversos e diversas são os libertários que ainda estão por ser descobertos, ou mesmo há aqueles que não serão, e que sua finitude fará parte da voz que se pode escutar nas lacunas da história.

Pseudônimos e textos sem assinatura são práticas recorrentes da imprensa e das artes libertárias. Em verdade, a grande maioria das dramaturgias do período, mesmo das que foram preservadas no tempo, principalmente os entremeses cômicos e os diálogos de propaganda, não tem autoria registrada. Para além da proteção da identidade de artistas, que poderiam vir a ser presos ou perseguidos pelo Estado por sua ação direta criativa, pode-se entender também um desaparego ou mesmo negação da autoridade do autor sobre sua obra. Diversas obras eram escritas a várias mãos, e mesmo aquelas que foram tecidas

em particular, eram fruto de discussões, vivências, filosofias e práticas de liberdade desenvolvidas por toda uma comunidade, não fazendo sentido, portanto, o indivíduo tornar esse resultado de um processo social um bem único de e para si.

Ator social, mas também ator profissional, o luso-brasileiro Romualdo Figueiredo, figura fundante dos primeiros momentos do Teatro Social no Rio de Janeiro, afirmará o anonimato, ou melhor, a autoria comunitária, como um fundamento artístico indispensável à arte que é pretendida anarquista:

Sabe-se, perfeitamente, que as grandes e eternas obras de Arte, daquela Arte que o povo pode sentir e criar sem larga preparação, como a harmonia e o sentimento do som (a música) e a harmonia e o sentimento da fantasia falada (a lenda) não tem autor conhecido ou tem um autor conhecido que se chama espírito popular (FIGUEIREDO 1922, p. 66).

Para as formas combativas de artes, a propriedade intelectual também é um roubo. É no campo conceitual que o poeta e pedagogo libertário francês Sébastien Faure chamou de “*capital-saber* (comunismo cerebral)” (FAURE apud PASSETTI; AUGUSTO, 2008, p. 66, grifo dos autores) que a ideia de autoria será reterritorializada e recriada de maneira a pertencer a toda uma comunidade e a um espírito de criação livre e social. Dessa forma, mesmo os textos assinados, ou os nomes de atores e atrizes filodramáticos que perduraram no tempo, seriam sujeitos em meio a uma multidão anônima de indivíduos em ação direta de criação artística. Declarar nominalmente uma ou outro militante que tivesse uma oratória mais carismática ou determinado feito notório, para conquistar a admiração de novos aliados e o espanto de seus adversários era uma frente tática. Encontrar membros proeminentes da sociedade, homens e mulheres de letras e contatos, já difíceis de tornarem-se incógnitos, que se comprometessem com a causa, também se mostrou efetivo historicamente. Mas é na força do sem número de anônimos e anônimas que a arte engajada na transformação social se legitima e se exerce:

Profundamente enraizado na corrente do autoativismo, o teatro de agitprop aparece de início como uma nova prática social da arte: não mais grandes autores/as – mesmo que muitas vezes alguém assuma a responsabilidade literária assinando o texto – mas sim um coletivo de autoria na maior parte dos casos; não mais atores e atrizes conhecidos, mas um grupo anônimo de intérpretes (HAMON, 2015, p. 83).

Desses e dessas intérpretes – que não se sabe ou saberá o nome, ou quantos nomes precisaram ter para preservarem as práticas, os corpos, que compuseram esse teatro – ficam lembranças em cada um dos que perduraram no tempo dotados de algum crédito. Não se mensura quantos capuzes pretos foram vestidos por aqueles que fizeram a linha

de frente contra o apagamento da história. É desses sujeitos ocultos que advém a força coletiva que teria permitido aos indivíduos da comunidade ácrata exercerem suas práticas de liberdade em sociedade e edificarem o palco do Teatro Social, como enfatiza Rodrigues: “Vale dizer que o trabalho dos anônimos foi e continuará sendo importantíssimo dentro dos movimentos de ideias emancipadoras, abrem o caminho, carregam os instrumentos que formam as bases de sustentação” (RODRIGUES, 1994, p. 114). Por mais que se possa construir uma narrativa no tempo sobre o filodrama libertário, essa narrativa, por definição, dar-se-á como uma história da ausência, e dos símbolos que sobreviveram para ecoá-la.

2.2 O teatro e a festa como insistência no impossível

*O teatro é antes de tudo o lugar onde dança o povo.
- Julian Beck*

2.2.1 O palco, a pista e a trincheira

A experiência do Teatro Social praticado por anarquistas e seus vizinhos e vizinhas no território sobre o qual se impôs o Estado Brasileiro se dava de maneira a integrar um todo muito maior do que a representação teatral em si. Diferentemente da sociedade fragmentária, compactada, da ordem burguesa, que separa o tempo e o espaço para cada fenômeno da sociabilidade e da vida íntima, a classe trabalhadora, organizada nas vilas operárias, tinha em seus sábados de tempo livre o momento de autodeterminação de suas relações, organizando tudo como uma grande festa.

A importância das festas, e seu formato amplo e plural de acontecimentos, é notada por Garcia:

A vida cultural desses operários se estrutura, desde os primeiros anos, em torno da *festa* dos sábados à noite, organizada com um intenso programa de recitações, conferências e representações teatrais, culminando com um baile de conagraçamentos. Essas festas cumpriam funções múltiplas, mas sempre voltadas, em última instância, para a conservação e preservação do grupo social na sua identidade étnica e na solidariedade de classe, manifesta pela constante afirmação dos princípios do coletivismo e do ideário anarquista (GARCIA, 1990, p. 91, grifo da autora).

É curioso que Garcia aponte a identidade étnica como uma das funções da *festa operária*, uma vez que era justamente durante o evento que operários e operárias de diferentes colônias imigrantes, bem como nativos e nativas brasileiras tinham a chance de se encontrarem, conviverem, representarem e sociabilizarem. Ainda assim, a autora reforça que o momento festivo seria uma afirmação dos princípios coletivistas e internacionalistas das pessoas que o organizavam, fundamentalmente tratando-se de anarquistas.

Mesmo que integrado ao restante da *festa operária*, é possível destacar o instante teatral como atividade do prazer do encontro solidário e da reflexão crítica, também um prazer na perspectiva anarquista. Observando os encontros teatrais amadores entre operários e operárias, mesmo quando fora do espectro anarquista, a diretora e pesquisadora Vera Collaço salienta essa qualidade do encontro teatral nas vilas:

O teatro serviu como veículo de confraternização, de estímulo ao encontro da família operária em torno de um lazer “sadio” e, ao mesmo tempo, lhe proporcionava momentos de reflexão sobre valores, hábitos e comportamentos. Foi um espaço de encontro entre os iguais, de convivência, como também de reconhecimento, de solidariedade e sociabilidade dos trabalhadores (COLLAÇO, 2010, p. 25).

A expressão teatral anarquista se dava, dessa forma, no seio de um acontecimento amplo de multidões, e do qual pode ser visto como um pedaço ou espaço-tempo particular apenas para fins didáticos, sendo a sua prática uma parte integrada e característica das chamadas *veladas*. Velava-se as festas, pois não raro era o confronto com as forças policiais. Sem a permissão prévia do patrão ou da indústria dona da vila onde sua massa funcionária trabalhava, as festas não poderiam acontecer – o que não as impedia de acontecer. Palestras subversivas, revolucionárias, em defesa da organização de classe, ou discursos sociais inflamados eram proibidos de ocorrer durante as festas – o que não as impedia de acontecer. Assim, a divulgação das festas, e sua programação, eram sempre feitas com cuidado de agitar o público e passar despercebida às forças repressoras a serviço da burguesia.

Em um dado momento, as cada vez menos discretas festas foram dando espaço a festivais, estes de formato mais amplo e com participações de vários núcleos operários em sua organização, não apenas os anarcossindicalistas.

Com efeito, a tradicional *festa de propaganda* realizada em salões das ligas e entidades de classe foi substituída pelos *festivais*, *piqueniques* e *excursões* a lugares públicos, ao ar livre, patrocinados pelos jornais da

imprensa operária. [...]. Claro que a transição não é esquemática: com o termo *festival*, surgirão anúncios de acontecimentos cujo conteúdo é o da festa de propaganda típica (HARDMAN, 2002, p. 50-51, grifos do autor).

Mesmo as atividades a princípio inocentes, como rifas, piqueniques e sorteios, eram transformadas nesses eventos festivos em ferramentas de solidariedade e organização anárquica. A renda arrecadada ao fim da celebração era em sua totalidade revertida para uma ação vinculada à causa. A fundação de escolas modernas, onde meninos e meninas poderiam ser educados em conjunto, em uma proposta racionalista, eram financiadas pelos sábados de sociabilidade obreira. Da mesma forma, o dinheiro era muitas vezes revertido para pagar fianças ou dar subsídio às famílias de militantes sindicais presos pela repressão do Estado. Não só de forma localizada e isolada se dava esse exercício comunitário, uma vez que a comunidade anárquica é internacional. Há episódios que mostram a organização anarcossindical no Brasil pertencente e integrada à organização libertária ao redor do globo. Um desses foi a mobilização de Neno Vasco, correspondendo-se com Emma Goldman, para que festivais operários contribuíssem com a fiança do revolucionário mexicano de etnia indígena zapoteca Ricardo Flores Magón, encarcerado por sua participação na Revolução Mexicana de 1910 (RODRIGUES, 2007, p. 148). Outro exemplo foi a arrecadação do filodramático Grupo Teatro Social, de São Paulo, para a campanha de libertação do histórico revolucionário anarquista ucraniano Nestor Makhno, preso na Polônia em 1923 pela guarda vermelha bolchevique (RODRIGUES, 1992, p. 262).

No entanto, a força revolucionária das *veladas* não se limitava, ou mesmo tinha sua principal qualidade, na arrecadação financeira para a luta social. O encontro e o preparo para o encontro, a força coletiva despendida e a prática de convívio exercida seriam, no entendimento anarquista, práticas de liberdade social que compunham uma vida anticapitalista. Para Hardman, “É esse ritual da experiência coletiva vivida que fundamenta a totalidade do *espetáculo*” (HARDMAN, 2002, p. 101), de maneira que a totalidade da *festa operária* ou, mais tarde, dos *festivais operários*, pode ser entendida como espetáculo, como um ato teatral. Ao mesmo tempo, conclui-se que seria falho entender o espetáculo teatral como fenômeno dissociável do contexto da tecedura das *veladas*.

Paralelos entre a atividade revolucionária e a ideia de festividade não são novidades entre anarquistas. Desde as primeiras emergências do movimento, é notável

que a alegria revolucionária do convívio e da mobilização seria a força motriz que destruiria as velhas práticas e construiria o mundo novo. O revolucionário russo Mikhail Bakunin, ao mirar a experiência pioneira da Comuna de Paris, enfatizará a festividade revolta e a ressignificação da ordem e da moral social que, segundo ele, tornariam a Comuna de fato revolucionária:

Era uma festa sem princípio nem fim... via todo mundo e não via ninguém, pois cada indivíduo perdia-se na própria multidão inumerável e errante; falava com todo mundo sem recordar nem minhas palavras, nem as dos outros, pois a atenção era absorvida a cada passo por acontecimentos e objetivos novos, por notícias inesperadas... Parecia que o universo inteiro estava invertido: o incrível havia se convertido em habitual, o impossível em possível, e o possível e o habitual em insensato (BAKUNIN apud HARDMAN, 2002, p. 260)!

A festa, portanto, assim como o teatro, os jornais, a greve e as escolas, era uma frente de luta libertária, uma que possibilitaria o exercício da liberdade em um tempo presente que lhe era negado pela sociedade hierárquica, e também uma forma de perspectiva festiva ativa e revolta para com o mundo e os acontecimentos político-sociais. Se a revolução social era uma festa, e por isso revolucionária, a festa deveria ser uma revolução, e por isso festiva. O comportamento habitual, o mundo possível imposto por um sistema que se afirma como única alternativa seria insensato. Mas para além da elucubração teórica, simbólica, é sensato observar de que forma a prática libertária assumiria esse tom de festa-revolução.

2.2.2 A dramaturgia fluida de uma festa anarquista

Ocorridas aos sábados, geralmente iniciadas nas primeiras horas da tarde, geralmente em galpões que eram usados como salão comum nas vilas operárias construídas junto às fábricas do primeiro momento da Revolução Industrial no Brasil, as veladas eram iniciadas com atividades acolhedoras. Tais eram números musicais, recitais de poesia, representações artísticas feitas pelas crianças da vila, sorteios, entre outras. No entendimento da autoformação e do ensino das ciências como prazeres, cabíveis à festa, aulas públicas, ou conferências, com convidados ou convidadas aliadas à causa, davam-se entre uma atividade e outra. Evidentemente, as falas se davam permeadas de discurso político-social, muitas vezes as mazelas do Capital, do Estado e da Igreja sendo o tema central a ser exposto e debatido. Panfletagem e chamados para greves, reuniões sindicais, participação nas atividades de classe, e mesmo inscrições para as sociedades

filodramáticas eram lançados ao longo da tarde. Aos dois momentos de maior exaltação eram reservadas as horas da noite. O espetáculo de Teatro Social, interpretado por membros dos grupos amadores vinculados ao movimento, trazia temas caros ao movimento e pertinentes à comunidade, mas sobretudo se dava como exercício de encontro e convívio lúdico, ressignificado e diferente do habitual entre os sujeitos presentes. Após o espetáculo, por quanto o manto da noite cobrisse o céu, ocorria o baile operário, momento de música, dança e intimidade física entre a comunidade, sobretudo a parcela mais jovem. Raro era não ocorrerem os comportamentos libidinosos que o insatisfeito militante Lucifero classificara como o condenável ato de “bisnagar” (LUCIFERO apud VARGAS, 1980, p. 156). É possível conceber o baile, no qual não havia dançarinos ou dançarinas profissionais, o qual era praticado pelo prazer e pelo encontro equânime da comunidade, por meio das artes do corpo sendo exercidas de maneira livre e amadora, como uma prática também teatral.

Há uma importante escolha tomada pelos mais variados sujeitos que compunham a classe trabalhadora, uma vez que, ao se organizarem em prol da *festa operária*, estariam abrindo mão, ou colocando em disputa, seu tempo de descanso. É o que enfatiza a atriz e pesquisadora Cassiana Reis: “Era esse o momento que as/os trabalhadoras/es tinham para se dedicarem ao lazer e à instrução, já que durante a semana a jornada de trabalho poderia durar até quatorze horas em algumas fábricas” (LOPES, 2021, p. 94).

O roteiro das festas não era bem uma estrutura rígida, podendo ser adaptado, subtraído, acrescido, ou mesmo improvisado dentro de sua estrutura, conforme pedisse a situação. Dependendo da quantidade de atividades, começava-se mais cedo ou mais tarde. Muitas vezes o galpão da vila, propriedade do dono, não estava disponível, e assim mudava-se o evento para um teatro alugado, um espaço aberto, como um parque, ou mesmo, em casos curiosos, igrejas presbiterianas. Os sorteios de objetos, que variavam de bengalas e roupas a garrafas de cerveja, dependiam de se conseguir o que sortear, dadas as condições financeiras dos sindicatos. As atividades poderiam variar, podendo incluir mais ou menos números musicais, mais ou menos atividades pelas e para as crianças, além das atividades diretamente formativas, que dependiam muito da disponibilidade de quem se convidasse. A dramaturgia da *festa operária* se dava, assim, não muito diferente dos textos curtos da *comédia social*, uma conexão participativa entre o individual e o coletivo, e se configurava como uma prática radical, reorganizando, por aquele instante, o espaço e as relações que compunham a comunidade.

A propaganda do discurso anarquista se dava pelo teatro, bem como pela totalidade da festa, talvez mais como uma consequência do que como um eixo central, se é que é possível dividir os elementos. A admiração e espanto do festival anarquista pode ser observada em um exemplo salutar: um festival organizado em 1919, em São Paulo teria seu balanço publicado por *A Plebe*. Diferentemente dos resmungos de parte do movimento que se opunha aos prazeres despreziosos, o jornal celebraria o sucesso do evento por se dar horizontalmente entre quem o organizava e o público geral, em uma “Bela demonstração de ordem na organização espontânea” (A PLEBE, 1919), e por findar de modo que “A alegria estultante aliou-se à utilidade da propaganda” (A PLEBE, 1919). A concepção do anarquismo para a arte se mescla e se complementa, portanto, com a noção de festa, criticando o mundo hierárquico e projetando, ou experienciando um outro mundo, como apontam Lima e Vargas:

[...] os princípios filosóficos do anarquismo pensam a arte como uma função natural, comum a todos os indivíduos e vinculada à necessidade expressiva. Está intimamente ligada ao cotidiano e, portanto, à prática política necessária para a transformação social. É ao mesmo tempo um instrumento de crítica e de projeção (LIMA; VARGAS, 1987, 167).

Prazer e propaganda podiam se dar de maneira aliada, e o trabalho necessário para erguer um acontecimento como as *veladas* argumenta nesse sentido.

Não raro, as próprias pessoas envolvidas na urdidura da festa eram suas artistas (HIPÓLIDE, 2012, p. 70), desde a escrita dos folhetos, de sua distribuição, até a preparação do espaço, a providência de bebidas, o contato e a recepção de convidados e convidadas, as inúmeras rearrumações do salão, a vigília quanto a intervenções policiais e, claro, a limpeza geral no domingo pela manhã. Tal demanda exigia, como no bem-sucedido festival supracitado, colaboração ativa e espontânea de seu público, também operário. Cabe destacar que tais esforços vinham de corpos desgastados pela rotina de trabalho fabril durante toda a semana, e que, por escolha, significava abrir mão das únicas poucas horas de descanso semanal. Tais artistas, “Cansados, mal alimentados, vinham para os ensaios, depois de horas estafantes, movidos, é evidente, pelo amor ao teatro, ou pela compreensão de sua utilidade” (VARGAS, 2012, p. 369). Evidente que se via uma utilidade para o evento festivo, não só pelo seu momento de euforia e sublimação, mas também na construção de um movimento revolucionário horizontal. Ainda assim, o “amor”, tanto como princípio quanto como prefixo, é indispensável ao trabalho amador.

Notando a pouca menção feita a esse elemento tão subjetivo, ainda assim de impacto material notório, Hipólide, ao analisar diversos grupos filodramáticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, levantará questões quanto ao prazer de atuar e sua importância em uma ética militante:

Não podemos esquecer de que os grupos que analisamos eram formados por trabalhadores que, além de ganharem pouco, trabalhavam de dez a quatorze horas por dia, não tinham direito a férias e, quando muito, descansavam um único dia na semana. Nas poucas horas da semana, o que faziam os abnegados amadores? Participavam de reuniões e ensaios para, nos finais de semana, atuar nos palcos dos salões em que ocorriam as festas operárias [...]. A pergunta que podemos fazer é a seguinte: Para além da causa militante, será que, diante de tantas adversidades, a “realização pessoal” (ou o “prazer descomprometido”) não era um ingrediente importante na alimentação desse desejo de atuar [...]? Haveria alguma disjunção entre as inclinações artísticas “pessoais” e os propósitos ideológicos dos amadores que analisamos? Para nós, definitivamente não (HIPÓLIDE, 2012, p. 71).

A busca por uma forma de “trabalho prazeroso” é recorrente na literatura anarquista. Fundamentalmente, consiste no prazer que quem trabalha teria ao ver que o fruto de seu trabalho remete ao bem de sua própria vida e de seus iguais, ao invés de ir para o bolso de um açambarcador; bem como no prazer do trabalho em si, ao ser feito como mutirão, de maneira solidária, e por isso menos trabalhosa, entre uma determinada comunidade. É nesse sentido que a ideia de mutirão passa a fazer sentido para o conceito anarquista de trabalho prazeroso. Duarte mencionará, em uma análise sobre o caso específico de Avelino Fóscolo e os camponeses do interior de Minas Gerais, como o trabalho em mutirão pela vila, mesmo com o cansaço do trabalho fabril e coletor, se torna prazeroso. A historiadora constata que:

[...] as noites de sábado passaram a ter um sabor especial para os moradores da região de Taboleiro Grande. No palco do teatro, construído por um mutirão organizado pelo “Seu” Avelino, eram representados dramas e comédias, sendo tais eventos aguardados com grande expectativa no cotidiano pacato do público local (DUARTE, 1988, p. 119-120).

A construção dos espaços que seriam teatrais, o trabalho nas horas proibidas para o ensaio e a organização cênica, tudo não seria, talvez, um trabalho a mais, mas, talvez, um dos motivos que ajudavam aqueles trabalhadores e aquelas trabalhadoras a suportarem e resistirem às adversidades impostas pelo mundo do trabalho.

2.2.3 A negação do sono aburguesado e a disputa pelas horas da noite

Não só o momento da festividade, mas também uma longa rotina de ensaios, reuniões e deliberações para assumir escolhas artísticas se fazem necessárias, mesmo que, ou ainda mais, em um exercício não profissional. Pode-se entender quanto aos encontros noturnos sob tais condições sociais, que estes seriam uma reivindicação e disputa pelas horas da noite, relegadas ao patronato. Para o filósofo francês Jacques Rancière, em um estudo sobre o movimento saint-simoniano (RANCIÈRE, 2012), que se organizava em meados do século XIX, o dia da rotina industrial operaria serveria no sentido de exaurir o corpo do proletariado, forçando-o à exaustão e fabricando a necessidade do sono. Enquanto isso, à noite, a prática das artes e das festas, mesmo da boemia descompromissada e alienada, ficaria reservada somente à burguesia e à pequeno-burguesia. “A subversão do mundo começa àquela hora em que os trabalhadores normais deveriam desfrutar do sono pacífico daqueles cujo ofício não obriga, em absoluto, a pensar [mas se recusam a fazê-lo]” (RANCIÈRE, 2012, p. 7). Quando proletários e proletárias fogem ao toque de recolher que lhes é imposto, ensaiam juntos em uma sala apertada da morada de um morador da vila, recusam-se ao sono e, principalmente, organizam e executam suas festividades, haveria uma ação direta de expropriação do tempo açambarcado pelas classes dominantes. Mesmo o cansaço do corpo que volta, menos produtivo, para a fábrica, também seria uma perda do patronato, não do operariado. Rancière afirmará que “não é possível ser ao mesmo tempo poeta e operário, pensador e trabalhador” (RANCIÈRE, 2012, p. 24), de maneira que, enquanto poeta, o operário estaria se emancipando no tempo da sua condição social servil de trabalhador. O tempo da fábrica o obrigaria a renunciar a criatividade e voltar à produtividade, mas nos espaços de tempo arrancados para uma vida criadora, estaria o seu potencial subversivo e revolucionário.

Não é exagero atribuir a capacidade subversiva de disputa pelo tempo da noite que o filósofo enxerga nos saint-simonianos ao operariado fabril e campesino que, no território do Estado Brasileiro, como em tantos outros exemplos, assumiu-se no ato criativo de representar a si em suas artes. O autor atribui, por exemplo, ao exercício popular da arte cênica, a capacidade de desenvolver outra vida, diferente da imposta pela sociedade hierárquica: “é no teatro, esse templo novo das aspirações populares, que podemos ver o povo operário viver a sua verdadeira vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 33).

Sobre essa capacidade de autorrepresentação e criação de autoimagem, que a noite desperta no trabalhador e na trabalhadora que ousam desbravá-la, Rancière afirmará que será a negação dos idealismos que as mais variadas correntes filosóficas do movimento operário tentam impor sobre as multidões. Segundo o autor:

[...] será preciso redistribuir, com os caracteres das personagens, as cenas da ordem e da subversão. Será então possível juntá-la de boa fé à honesta preocupação de proteger das nossas incertezas e das nossas ilusões a autonomia da luta operária, da cultura popular ou da sabedoria plebeia. Mais sutil e menos angustiada, o nosso desejo de que cada um fique no seu lugar expressar-se-á mais discretamente: na insistência em considerar – segundo os casos – os gestos dos trabalhadores muito mais cultivados do que os seus discursos, a sua disciplina mais revolucionária do que os seus arrebatamentos, os seus risos mais rebeldes do que as suas reivindicações, as suas festas mais subversivas que os seus motins, a sua palavra, enfim, tanto mais eloquente quanto mais muda, e a sua subversão tanto mais radical quanto mais imperceptíveis as marcas que deixar na ordem quotidiana (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

A restituição do direito das classes dominadas de representarem a si mesmas e de se autoproduzirem aparece, nesse entendimento, como indispensável ao trabalho de emancipação social. É por meio de todo o processo de criação e organização, tanto das festas quanto do espetáculo, ou ainda, na totalidade da festa-espetáculo, que se assujeitam proletários e proletárias.

Pensando juntamente ao ator e pesquisador Artur Mattar, é possível observar que não é apenas a disputa pelas horas de sono, mas o que fazer com elas, que aparecia de maneira ativa na pauta anarquista. A disputa material pela jornada de oito horas de trabalho, oito de lazer e oito de sono, seria, de todo, alienada, se não se pautasse por uma organização desse tempo, sobretudo o tempo-livre, que deveria ser preenchido pela autoformação, em suas muitas formas:

O deslocamento rumo à inspiração provocada pela experiência do teatro anarquista pode estar na sua forma de compreender a arte como força de agitação e de instrução na disputa do tempo livre dos trabalhadores (incluindo o nosso), como um instrumento de luta atrelado às suas organizações, seja para endossá-las, seja para criticá-las (MORAES, 2019, p. 11).

Mesmo a polêmica pauta do alcoolismo, tão debatida nos enredos das peças ácratas e nas colunas da imprensa libertária, seria algo a se considerar na organização do tempo livre, uma vez que “a sociedade de classes reduz as alegrias ao vício e ao amor burguês” (MORAES, 2019, p. 95). Observando como o alcoolismo se dá como tática de infiltração do patronato nos meios organizados operários, diferentemente da presença da

bebida nas *festas operárias*, seja em seus bailes ou em seus sorteios, um outro tipo de organização, presente ou futura, deveria produzir uma outra relação:

[...] independentemente de onde esses ensaios e essas vontades de uma nova organização do amor possam desaguar, a mudança estrutural da sociedade poderá promover ao ser humano outros interesses que não se reduzem a essas duas forças sociais. O ser humano emancipado poderá ir além, trabalhar para de fato produzir para a sociedade em que vive, sem realizar trabalho alienado, poderá ter tempo livre para amar, para discutir e para produzir arte. Sua vida não se reduzirá ao contrato social do casamento e ao álcool como alívio da angústia causada pelo cotidiano purulento do trabalho massacrante, como projeção das suas pulsões na falta de horizonte de mudança (MORAES, 2019, p. 96).

Novamente, a construção proletário-anarquista de amor para a atividade amadora se mostra presente, e Mattar demonstra como ela se abrange para outras instâncias da vida operária. O teatro segue sendo essa ferramenta simbólica para a construção de um presente impossível, ou na pré-figuração que tornaria possível o futuro desejado. No entanto, para edificar tal teatro, seria preciso, ainda, recorrer às ferramentas literais, elemento definidor da subjetividade obreira.

As ferramentas que, segundo Rancière, seriam impostas pelo patronato e tornadas um símbolo da condição de exploração, seriam retomadas no trabalho artesanal das tecelãs-figurinistas, dos marceneiros-cenógrafos, dos pedreiros-construtores de palcos. Assim, esses objetos seriam convertidas em elementos de criação de espaços de liberdade. “É preciso, pois, aceitar as condições drásticas de um verdadeiro ofício. Não é ao lado do dia de trabalho e da relação com a ferramenta que a liberdade deve instalar as suas margens, mas, sim, neles” (RANCIÈRE, 2012, p. 79). Para isso, seria preciso apropriar-se das ferramentas: “Instrumento da servidão, a ferramenta é, contudo, a condição mínima sem a qual não pode haver independência para o proletário” (RANCIÈRE, 2012, p. 79).

Assujeitados de suas ferramentas, e não por elas, proletários e proletárias seriam capazes de criar e de lutar, à sua própria maneira, emancipando-se dos dirigismos, mesmo dos simbólicos, impingidos por projeções filosóficas. Assim, seria possível

[...] radicalizar o problema: como instaurar nos intervalos da servidão o tempo outro de uma libertação que não seja a insurreição dos escravos mas o advento de uma sociabilidade nova entre indivíduos, que abandonaram, cada um por sua conta, as paixões servis que o ritmo das horas de trabalho, os ciclos de atividade e de descanso, de ocupação e

de desemprego reproduzem indefinidamente (RANCIÈRE, 2012, p. 70)?

Sem promover respostas a um problema filosófico-histórico que dimensiona muito mais do que abarcam os limites da estética, sabe-se, no entanto, que, como a revolução festiva de Bakunin, ou as festas revolucionárias das vilas operárias, a disputa pelo tempo com a ferramenta da festa acarreta em uma batalha no espaço, desafiando tanto o presente hierarquizado quanto um “mundo exterior” às práticas de liberdade. Voltando, mais uma vez, ao festival de 1919, tão celebrado em *A Plebe*, Hardman constatará essa conquista no tempo e no espaço: “a presença maciça do público, apropriando-se daquele espaço e do evento, foi a maior prova da derrota do ‘mundo exterior’ das classes dominantes” (HARDMAN, 2002, p. 53). Longe de ser um escapismo para momentos de euforia, a disputa anarquista pelo tempo, travada no campo de batalha do espaço, seria um elemento intimamente ligado ao projeto anarquista de transformação social e emancipação individual. Após um fim de semana de festividades, a rotina do trabalho não muda, mas os corpos trabalhadores sim:

Segunda-feira recomeçara a monotonia do trabalho ou as errâncias do desemprego [...]. Nada mudou, mas nada será como dantes e, cinquenta anos mais tarde, quando tantos apóstolos terão esquecido ou renegado, esta costureira e este carpinteiro ostentarão ainda com orgulho as marcas da mordedura, pois é nestes momentos em que o mundo real vacila na aparência, mais do que na lenta acumulação das experiências quotidianas, que se forma a possibilidade de um juízo sobre este mundo. É por isso que estes outros mundos, que supostamente adormecem os sofrimentos dos proletários, podem ser aqueles que aguçam mais a consciência (RANCIÈRE, 2002, p. 28-29).

A disputa pela noite é, portanto, para anarquistas, uma ferramenta lúdica necessária para a construção dos novos dias. Ricardo Flores Magón trará, em um conto libertário intitulado *Dois Revolucionários*, a figura do Sol, senhor do dia, como um tirano, e a conquista da noite como uma vitória revolucionária:

O velho revolucionário e o revolucionário moderno encontraram-se uma tarde, marchando em direções diferentes. O Sol mostrava metade de sua brasa acima da cordilheira distante; o rei do dia afundava, afundava irremediavelmente, e, como se estivesse ciente de sua derrota para a noite, corou de raiva e cuspiu suas luzes mais bonitas na terra e no céu [...]. O Sol se pôs, como se uma mão gigantesca o tivesse agarrado por detrás da montanha. O revolucionário moderno sorriu [...]. Atrás da montanha azul, algo queimava: era o Sol, que já havia afundado, ferido pela mão gigantesca que o arrastava para o abismo,

pois o céu estava vermelho, como se tivesse sido tingido pelo sangue da estrela real (MAGÓN, 2007)³⁷.

É possível observar no conto de Magón uma alegoria que traz, com o fim do dia, a oportunidade uma transformação para o amanhã, mas tal transformação se apenas pelo ato de expropriar do tirando que decide sobre o dia e a noite as belas cores. A tomada das horas da noite, longe dos olhos do rei solar, seriam a preparada para seu derradeiro fim, e um momento de libertação na visão do revolucionário anarquista.

2.3 O teatro social no seu tempo, espaço e sujeito

Como antes afirmado, o Teatro Social anarquista aparece, em geral, nas páginas do cânone da história do teatro como um episódio isolado e sem relação direta com as demais emergências estéticas das artes cênicas no Brasil. Ainda assim, foi possível perceber que tal experiência foi, pelo contrário, de fundante pioneirismo quanto à abordagem de temas sociais, personagens trabalhadoras e experimentação estética para além do espaço cênico ou do próprio espetáculo teatral. Dessa maneira, é possível afirmar que houve um gênero teatral próprio e consolidado, ligado ao projeto sindical e ao cotidiano das vilas operárias, muito mais do que um esboço ou forma incompleta do que viriam a ser as expressões modernas do teatro político. A partir de uma observação histórica sobre a estética teatral anarquista, é possível chegar tanto a conclusões quanto a novas dúvidas com base comum nesse capítulo do movimento operário.

Em geral, na literatura anarquista, “anarquista” ou “libertário”, assim como “ácrata” aparecem como adjetivos para o teatro operário, ao longo que Teatro Social, não raro encontrado com as iniciais maiúsculas, costuma ser o substantivo. Entende-se desse trato semântico que possa haver um campo amplo, uma qualidade anárquica em experiências teatrais, ligadas ou não ao chão histórico que determinaria as bases do Teatro Social. O Teatro Social se mostra uma investida anarquista, uma vez que “o teatro social

³⁷ “El revolucionario viejo y el revolucionario moderno se encontraron una tarde marchando en diferentes direcciones. El sol mostraba la mitad de su ascua por encima de la lejana sierra; se hundía el rey del día, se hundía irremisiblemente, y como si tuviera conciencia de su derrota por la noche, se enrojecía de cólera y escupía sobre la tierra y sobre el cielo sus más hermosas luces [...]. El sol se hundía sin remedio, como si una mano gigantesca le hubiera echado garra detrás de la montaña. El revolucionario moderno se sonrió [...]. Detrás de la montaña azul ardía algo: era el sol, que ya se había hundido, herido tal vez por la mano gigantesca que lo atraía al abismo, pues el cielo estaba rojo como si hubiera sido teñido por la sangre del astro”, tradução nossa.

crescia com a mesma rapidez do Movimento Anarquista” (RODRIGUES, 1992, p. 114). Também anarquistas seriam outros tentâmens teatrais, como o momento avançado do projeto artístico de Pedro Catallo, já desvinculado dos sindicatos, o experimental Laboratório de Ensaio de Waldir Kopezky, vinculado ao Centro de Cultura Social de São Paulo, nos anos 1960, o moderno e performático Living Theater, estadunidense, que teria importante passagem pelo Brasil na década de 1970, ou mesmo a profícua obra dramática de Roberto Freire, junto ao Teatro de Arena, de São Paulo, ou junto à Escola de Arte Dramática, entre tantos outros exemplos citáveis.

A quantidade robusta de grupos filodramáticos que assumiam a pecha de Teatro Social na nomeação de seus coletivos demonstra um esforço para consolidar e difundir essa estética operária. Hipólide chega a classificar o paulista Grupo de Teatro Social e o carioca Grupo Dramático Teatro Social, ambos da década de 1920, como dois dos mais duradouros coletivos do período (HIPÓLIDE, 2002, p. 52). Enquanto isso, os adjetivos “operário” e “filodramático” poderiam ser atribuídos a qualquer teatro que fosse feito por operários, de teor anárquico ou não, e a qualquer coletivo teatral amador. A junção de tais elementos é o que caracterizaria a estética do Teatro Social.

Contrariando outras fontes que insinuariam uma cisão entre “filodramáticos”, enquanto amadores italianos, e “sociais”, enquanto anarquistas, Rodrigues menciona, por exemplo, a qualidade artística e a longevidade do Núcleo Filodramático Libertário (RODRIGUES, 1992, p. 111), e utiliza-se do termo como sinônimo do amadorismo opcional dos coletivos anarquistas a todo momento. Hipólide também mencionará, já no momento avançado do movimento, na década de 1920, coletivos como o Grupo Filodramático Solidariedade, Grupo Filodramático Libertas e o Círculo Filodramático Libertário (HIPÓLIDE, op. cit., p. 74).

Ainda, as poucas menções ou utilizações de grupos por uma nomeação “teatro livre” (HIPÓLIDE, 2012, p. 76) são pouco conclusivas, mas podem fazer referência ao entendimento anarquista de práticas libertárias no presente, não apenas como construção de um teatro que viria a ser livre apenas no futuro. O termo “teatro livre” também acaba sendo utilizado por alguns naturalistas, chegando a dar nome à fundante companhia francesa do encenador André Antoine. Entende-se assim que o termo pode se confundir conforme seu uso, e talvez por isso não seja tão utilizado. De maneira semelhante, mas em uma disputa semântica assumida pelos e pelas ácratas, o termo “teatro social” é utilizado, a posteriori, para remeter a outros dramaturgos que abordassem temas públicos,

mesmo que sem nenhum vínculo com o movimento anarquista. No Brasil, é o caso, por exemplo, do sulista Joaquim Alves Torres (TORRES, 1989). O diretor teatral estadunidense Richard Schechner, em presumível e compreensível ausência de contato com o teatro operário brasileiro do início do século XX e suas terminologias, fará uma importante contribuição, ao definir o conceito como um campo amplo de linguagens engajadas:

O Teatro Social pode ser definido como: teatro com agendas sociais específicas; teatro em que a estética não é o objetivo guia; teatro fora dos domínios do sucesso comercial ou do culto ao novo que domina a vanguarda. (Não que o Teatro Social precisa fugir da inovação ou nunca ser visto em um espaço comercial).

O Teatro Social conta com diferentes nomes e uma variedade de práticas, incluindo: teatro comunitário; teatro para o desenvolvimento; teatro/drama-terapia; teatro com/para marginalizados, prisioneiros, pessoas institucionalizadas; teatro em tempos de, ou logo após, guerra (como em Palestina, Kosovo, Sri Lanka, Irlanda do Norte, África do Sul e demais lugares) (SCHECHNER; DOURADO, 2015, p. 226).

É evidente que o Teatro Social anarquista, feito em contextos de movimento operário e organização comunitária nas vilas, em espaços não convencionais ou comerciais, seria abarcável pelo Teatro Social de Schechner. Caberia, no entanto, novamente salientar que a estética e o engajamento, nas práticas artísticas anarquistas, não se davam de maneira separada. Observando-se a literatura ácrata e a imprensa operária, o Teatro Social anarquista segue com abordagem substantiva, afirmando-se como conceito e como linguagem.

Ainda, o caráter filodramático, isto é, amador das companhias, aparece mais como uma escolha artística do que como uma carência. A relação de poucos artistas profissionais, como Itália Fausta ou Romualdo Figueiredo com os grupos mostra que estes tinham acesso aos recursos estéticos da arte cênica oficial. Além disso, a longa trajetória filodramática de artistas sociais como as irmãs Soares, leva a imaginar que algum aprofundamento técnico e de pesquisa deva ter sido desenvolvido. A ideia de não ter a arte como ofício, mas como meio de expressão e convívio, encontra ampla base nas concepções anarquistas de estética e sua função social³⁸. É compreensível, portanto, que artistas anarquistas evitassem o profissionalismo. Presumir que a profissionalização traria um maior desenvolvimento técnico-artístico iria na contramão do que afirmava a crítica na imprensa tanto operária quanto oficial acerca dos espetáculos dos salões burgueses.

³⁸ Vide o ato 1 desta dissertação.

Ademais, profissionalizar a arte, torná-la um meio de sustento e subsídio financeiro, leva a escolhas inevitáveis entre a ética militante e a produção de conteúdo vendável para o grande público. Esse conflito de interesses interferiria nos princípios e objetivos do Teatro Social de “trazer gente nova aos meios anarquistas, promover ou propagar as idéias libertárias, formar capacidade artística, desenvolver e difundir a arte do diálogo, angariar fundos e levar um pouco de alegria e distração às famílias operárias” (RODRIGUES, 1992, p. 113). Costa irá apontar que a derrocada de grandes experiências engajadas se deu pela viagem por esses caminhos: “A palavra de ordem que praticamente dizimou os grupos teatrais de agitprop foi ‘profissionalização’” (COSTA, 2015, p. 28). Portanto, o amadorismo era visto como uma prática libertária, uma escolha ética e estética que garantiria ao Teatro Social o caráter invariavelmente engajado que lhe é característico.

Quando ao discurso militante implícito na dramaturgia, é possível inferir que o caráter panfletário ofuscaria o lado artístico do Teatro Social. De fato, é encontrada recorrente crítica histórica nesse sentido. No entanto, como já salientado, militância e estética jamais andaram separadas em uma perspectiva que se pretende anárquica. Com os militantes do teatro de agitprop, Stédile e Vilas Boas, é possível perceber que a crítica que tenta separar, ou mesmo hierarquizar a arte “pura”, livre de discursos, da arte panfletária, advém de uma perspectiva moderna, hegemônica e liberal, que pretende se vender como neutra, no intuito de naturalizar as relações capitalistas e depreciar sua crítica e contraponto:

Em suma, a ideia de cultura e arte como mercadoria, como espetáculo para diversão, é a fatura que herdamos do golpe militar. Desde então, cultura e política, diversão e formação, entretenimento e crítica são vistos como coisas opostas. Naturaliza-se a ideia de que o campo da estética deve ser desvinculado da vida política efetiva, pois disso depende sua qualidade. E toda tentativa de direcionar a produção artística e cultural para o rumo do engajamento, da intervenção na realidade, é interpretada como manobra autoritária, maniqueísta, que atropela a dimensão subjetiva da criação artística (STÉDILE; BÔAS, 2015, p. 40).

A arte que se propõe militante, sobretudo o teatro, não vê a si como acrescida de um discurso político-social, mas sim consciente desse. Toda arte, como toda expressão, seria premida por e carregada de um discurso social. A expressão artística seria, também, o treino para um agir poético no mundo. Quando artistas do filodrama se assujeitam desse discurso, estariam tão somente vinculando sua estética às suas consciências, como explana a atriz anarquista Beatriz Tratemberg, filha da tradição das vilas operárias:

Todo teatro é político, portanto, aquele que se apresenta como não questionador politicamente, é revelador de um pensamento autoritário de dominação ideológica conservadora. O teatro que não explicita uma temática política, mas coloca em cena situações sociais que denotam a repressão política e o pensamento autoritário, como por exemplo textos de dramaturgos americanos como Tennessee Williams e os textos de Shakespeare, não são menos políticos e são a grande arte. Um teatro que se explicita nomeadamente político, que eu conheça, é o teatro anarquista que se propõe a realizar a divulgação das teses anarquistas. E nem por isto é menos artístico (TRATEMBERG apud LYRA, 2018, p. 15).

O teatro anarquista não se diferenciaria, portanto, da arte oficial por ter uma função social, mas por estarem seus fazedores e suas fazedoras cientes da função social já existente e inerente à atividade teatral. O apaziguamento exercido pelo purismo artístico dos teatros dos salões burgueses também cumpriria um objetivo de propaganda, no caso, hegemônica, estando seus artistas cientes e ativos ou alienados. O binômio forma-discurso faria tão pouco sentido para anarquistas quanto a separação entre espetáculo teatral, festa, alegria estultante e propaganda pela admiração e espanto.

Como um todo, os grupos de teatro anarquistas seguiam uma relação com seu público que também se dava de maneira indivisível. Público e artistas estavam todos engajados no aperfeiçoamento da obra enquanto diversão de sua comunidade. As críticas publicadas na imprensa operária geralmente incluíam sugestões de mudanças, tanto no enredo quanto na forma de contá-lo. Mas, mais do que isso, a participação do público, ao vaiar os vilões burgueses e clericais, ao exigir a repetição de cenas felizes ou românticas, tornava esse mesmo público parte integrante da obra, não mero contemplador. A ideia de um teatro “de trabalhadores para trabalhadores” era radicalizada de maneira que, de alguma forma, a vila operária em si operaria como um grupo de teatro expandido, tendo em seus moradores em cena, apenas uma pequena parte de todo o processo constitutivo dessa estética singular.

Nos estudos de Miranda há um reforço no que se refere à construção de imaginário comum por meio do teatro anarquista que se desenvolvia em uma experiência de toda a comunidade:

O destaque dado à importância do teatro na luta anarquista pode ser atribuído ao potencial que ele tinha de propagar e reforçar simbologias, contribuindo para a construção do imaginário operário ácrata. Este fato é atribuído principalmente porque ele era feito por trabalhadores e para trabalhadores [...]. A estética desenvolvida pelos anarquistas defendia a arte como uma experiência de troca e que todo indivíduo é possuidor

de um direito inalienável à criação, todos são artistas (MIRANDA, 2014, p. 41).

Entendendo a comunidade operária toda como um grande grupo, e valorizando sua capacidade criadora artística deste, Rodrigues citará Kropotkin, em uma recontextualização, propondo que nos grupos-vilas há de se encontrar a prática lúdica do mundo livre: “Atiremo-nos à obra com energia. E nos nossos grupos [...] acharemos os elementos necessários para a construção de uma nova sociedade, ‘uma sociedade’ de trabalho e de liberdade, livre do Capital do Estado e do culto à autoridade” (KROPOTKIN apud RODRIGUES, 1992, p. 247).

Longe de resolver sozinha os problemas do mundo, ou de ser responsável pela subjetivação libertária humana que emancipará a sociedade, a atividade teatral aparece na história e na filosofia anarquista como parte integrada de uma série de frentes de ação direta, indissociáveis uma da outra e interdependentes entre si. Da mesma forma que uma escola moderna sozinha, ou um sindicato isolado não teriam força revolucionária real, de maneira aliada às outras frentes, tornam-se ferramentas de transformação. Pela atividade teatral, anarquistas buscaram sensibilizar a si próprios aos seus e às suas, produzir olhares sobre o mundo, enxergar suas mazelas e propor um horizonte em que o maio seria celebração, e não mais luto.

O Teatro Social se dá assim como parte fundamental da história do Teatro Brasileiro, e também da história das ideias e das práticas anarquistas, tendo emergido das condições históricas e materiais de que dispunham os operários e as operárias que se engajaram em sua tecedura. A negação do teatro profissional e a negação do Estado Brasileiro permitiram a anarquistas um gesto social criador de uma afirmação estética teatral singular que, espera-se, não se faça mais ignorar.

Ato 3 – Práticas artísticas de liberdade e uma pedagogia do teatro anarquista

3.1 A escola fora dos muros

Desde a primeira emergência histórica do que se possa chamar de movimento anarquista, o assunto da educação é pauta central para o pensamento e as práticas libertárias, ainda mais do que para outras linhagens do socialismo. Foram diversas as reinvenções do aparato escolar desenvolvidas por educadores e educadoras anarquistas que desenvolveram o que constituiu um primeiro parâmetro de uma *pedagogia libertária*. Em contramão à escola oficial do Estado e da Igreja, ainda no século XIX, são criadas, na França e na Catalunha, vanguardistas escolas-laboratório, em que crianças de ambos os sexos podiam estudar juntas, sem divisão em classes, com um programa de aprendizagem racionalista e anticlerical, com aulas ao ar livre, observando de maneira prática os fenômenos estudados, e elaboradas discussões teóricas posteriores sobre o que fora observado. Embora ainda pouco estudadas, é robusto o material que se tem a respeito dessas experiências fundantes, que logo inspiraram modelos adaptados, sobretudo da catalã Escola Moderna, por todo o mundo, inclusive no Brasil. Tais escolas visavam à formação integral dos sujeitos, sendo esta intelectual, física e ética, e foram duramente combatidas pelas forças repressivas do Estado, que visavam fazer da criança um cidadão funcional e disciplinado de uma sociedade ordeira e segura. Para o filósofo da educação e anarquista Silvio Gallo, o objetivo de uma prática de educação anarquista “Trata-se, em outras palavras, de criar um indivíduo ‘desajustado’ para os padrões sociais capitalistas” (GALLO, 2015, p. 25).

Gallo lista algumas das principais escolas anarquistas edificadas em território nacional, desde 1895, mormente nas áreas industriais de Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo, Campinas e Santos. Num primeiro momento com metodologias mais variadas e experimentais, todas passariam a ter influência direta da escola catalã após o assassinato de seu fundador, Francesc Ferrer i Guàrdia, pelo Estado espanhol, em 1909. A partir de então “floresceram por aqui muitas Escolas Modernas, também como resultado da ação dos trabalhadores no sentido de suprir carências profundas deixadas pelo incipiente sistema de instrução pública da República Velha” (GALLO, 2015, p. 22-23). Nessas escolas, o teatro estudantil era praticado com jovens e crianças aprendizes, mas também grupos filodramáticos adultos realizavam récitas para arrecadar fundos para

as escolas, bem como alguns reivindicavam o legado do educador em sua prática teatral. Foi o caso dos paulistanos Grupo Dramático Francisco Ferrer e Grupo 13 de Outubro – nome em alusão à data do fuzilamento de Ferrer (HIPÓLIDE, 2012, p, 43-44) – além do funcionário frigorífico e educador popular anarquista Zenon de Almeida Budaszewski, gaúcho, de origem judia polonesa, que escreve o drama social *Fuzilamento de Ferrer* (HIPÓLIDE, 2012, p. 121).

Com todo o papel fundamental de formação, sociabilidade, formulação conceitual e luta social que as escolas libertárias desempenharam, as visões anarquistas de modo algum se encerram nelas quando se propõem a investigar e desenvolver uma pedagogia revolucionária. Gallo aponta um jogo entre educação formal e informal, que compõem de maneira conjunta a perspectiva ácrata de pedagogia:

Os anarquistas sempre deram muita importância à questão da educação ao tratar do problema da transformação social: não apenas à educação dita *formal*, aquela oferecida nas escolas, mas também àquela dita *informal*, realizada pelo conjunto social e daí sua ação cultural através do teatro, da imprensa, seus esforços de alfabetização e educação dos trabalhadores, seja através dos sindicatos seja através das associações operárias (GALLO, 2015, p. 22, grifos do autor).

Dessa forma, a educação é vista como um processo constante de subjetivação e formação de si, para todas as idades e todos os sujeitos, nas mais variadas instâncias da vida cotidiana.

No decorrer do desenvolvimento do anarquismo em território ocupado pelo Estado Brasileiro, que levou ao surgimento do *teatro social* por aqui, militantes letrados, ou mesmo intelectuais adeptos da filosofia libertária propunham e exerciam o que se pode chamar de autoformação. Ao que se poderia também chamar de uma formação autodidata, nesse caso, faz-se necessário frisar que esses processos educativos se davam em coletivo, em diferentes espaços, com leituras em grupo, atividades culturais, rodas de alfabetização e demais expedientes de aprendizagem, tratando-se, pois, de uma classe ou um grupo social formando a si mesma, não uma formação pessoal isolada de um entendimento coletivo de liberdade. Observando os paradigmas do que constitui uma *pedagogia libertária*, “A própria ideia de indivíduo só é possível enquanto constituinte de uma sociedade” (GALLO, 2015, p. 20). Seria aqui alargado, portanto, o entendimento comum de autodidatismo caso se prefira usá-lo.

Importante ressaltar que essas práticas educativas coletivas, que o filósofo Jacques Rancière chamaria de “método de *emancipação intelectual*” (RANCIÈRE, 2012, p. 156, grifo do autor), são apropriações e releituras de experiências já praticadas em sindicatos em solo europeu:

Ouvir e decorar, ler e copiar, decompor e recompor o punhado de textos que podem extrair-se do património dos letrados, é o método natural pelo qual os que não foram educados nos colégios podem simultaneamente exprimir as dores da sua condição e dar um primeiro passo no território da sua emancipação (RANCIÈRE, 2012, p. 156).

Anarquistas, em uma relação de pertencimento, enquanto membros da classe e habitantes das vilas operárias, demonstravam interesse, pois, em elaborar qualquer atividade que demonstrasse possuir um caráter mobilizante e educativo para suas comunidades, sempre no sentido da construção coletiva da liberdade. Foi assim que a minoria alfabetizada, em solidariedade de classe, deu florescimento a diversas bibliotecas pessoais, leituras de jornais operários, romances sociais ou mesmo poemas em voz alta, em grandes rodas, cursos politécnicos e, talvez principalmente, o Teatro Social, que reuniria leitura e escrita de textos dramáticos, desenvolvimento estético de ideias de cena, artesanias não alienadas de toda a indumentária do palco, além de, e sobretudo, o exercício do ato criativo enquanto prática coletiva, solidária e libertária.

Pode-se entender que o desenvolvimento de uma prática teatral que fosse educativa, para anarquistas, ocorreu de maneira orgânica e quase tão intuitiva quanto racional e planejada. Visando a formação integral do sujeito e da comunidade, anarquistas não demorariam em perceber o que o pedagogo teatral Flávio Desgranges chamaria de “valor educacional intrínseco ao ato de assistir uma encenação teatral” (DESGRANGES, 2006, p. 21). O escopo de Desgranges não faz menção ao anarquismo ou às práticas culturais libertárias. Ainda assim, a relação mútua, até mesmo essencial entre a educação e o teatro que ele observe, podem oferecer paralelos com as concepções anarquistas sem exagero algum. De fato, a importância dada ao ato de assistir e de apresentar espetáculos, ganhava ponto central nas discussões libertárias, de maneira a se igualar à tão cuidadosa mirada que anarquistas dedicavam ao olhar educador:

O teatro é elemento da vida social de um povo, influencia na razão de ser das sociedades e, concomitantemente fotografa o estado adiantado da sua civilização. Como o professor comunica aos discípulos as invenções dos sábios, o ator transmite às camadas populares a vida das sociedades, o jogo das paixões, as determinantes psicológicas dos caracteres. Como o professor, ele educa igualmente, notando-se que

mais influência direta exerce no povo porque mais cala no íntimo das multidões (FIGUEIREDO apud VARGAS, 1980, p. 158-159).

Uma primeira leitura do fragmento de Figueiredo pode levar a crer que haja algo de sacerdotal no ator-professor por ele defendido. O educador ou a educadora que “comunica aos discípulos”, evoca uma figura de educação convencional, próxima dos modelos da educação burguesa. Entretanto, nas experiências educacionais anarquistas, é possível observar que o ato de educar se dá muito mais na relação que na imposição, mesmo que moral, de um detentor iluminado do saber. Gallo lançará um olhar sobre o orfanato de Cempuis, considerada a primeira escola libertária, e constatará:

A organização da escola de Cempuis procurava colocar todos os membros da comunidade, professores, alunos, direção, funcionários, num plano de igualdade: todos deveriam respeitar a todos e a liberdade de cada um era considerada fundamental para o bom desenvolvimento dos estudos. O relacionamento entre professor e aluno era baseado na discussão e na pergunta, procurando fazer com que a criança desenvolvesse seu espírito crítico e sua autonomia, e nunca a submissão e o silêncio. Todo tipo de relacionamento na comunidade escolar, fossem os pedagógicos propriamente ditos, fossem os mais simples do cotidiano, seguiam este princípio básico. Mesmo nos jogos era desprezado o espírito de competição, de domínio, de submissão e era fomentado o espírito de fraternidade, em nome do prazer e da felicidade (GALLO, 2015, p. 87).

Dessa maneira, pensar a “comunidade” efêmera que se estabelece durante o momento da representação teatral como paralela à comunidade escolar anarquista, torna o ator-professor, ou a atriz-professora de Figueiredo muito mais um elemento de condução do momento de encontro, do desvendar coletivo de um saber, de uma experiência. O silêncio da submissão dos espectadores sob as luzes de plateia apagadas nos grandes teatros não era ouvido nos salões das vilas operárias, onde a intervenção do público era frequente e constitutiva da obra. Entendendo a própria atividade teatral como um jogo lúdico, ela própria deveria envolver o público, não em concorrência, mas cumplicidade solidária.

Cabe frisar, também, que os grupos filodramáticos tinham o costume de representar notícias de jornal (VARGAS, 1980, p. 17), para manter suas comunidades laborais ou residenciais informadas. Tais representações não se davam, em absoluto, de maneira neutra quanto ao caso interpretado, tampouco necessário era que o ponto de vista crítico fosse consonante com o do jornal que servia de matéria prima para a dramaturgia espontânea.

A essas representações de caráter mais explicitamente didático, ainda mais do que ao já criticado por seu teor político *drama social*, por vezes se supõe um preterir do refinamento estético, frente ao diretismo retórico, ou mesmo doutrinário, do discurso dramatizado. É questionado se anarquistas do período teriam conseguido, como analistas contemporâneos, “compreender a arte como sendo educadora enquanto arte, e não necessariamente como arte educadora” (DESGRANGES, 2006, p. 26). Não se tendo registros materiais das encenações libertárias, para além das dramaturgias, que podem parecer brutas em separado da ação teatral e envolvimento com o público, que eram seu foco, pode-se recorrer às posições dos próprios artistas militantes sobre a importância da poesia no seu gesto político. O artista dramático Romualdo Figueiredo, numa edição de *A Lanterna*, de 25 de março de 1916, responderia categoricamente aos críticos do engajamento das artes, que já havia:

E não venham dizer que a arte perde em beleza. Ignorantes serão aqueles que o afirmem. O teatro livre, o grande teatro das idéias, constitui hoje a mais fecunda fonte de beleza e aspiração para os espíritos. É a paixão do belo, o culto pela natureza-mater, supremo de vida e amor, palpitando na empolgante harmonia das coisas (FIGUEIREDO apud VARGAS, 1980, p. 160).

De maneira efusiva e sem falsa imparcialidade, Figueiredo demonstra que o objetivo da arte pedagógica anarquista era, a priori, ser arte, por uma necessidade estética dos corações libertários, e, por consequência didático, conciliando uma urgência dialógica com uma urgência criativa, estetizante de mundo. De maneira romantizada, a seu modo, o escrito do artista ecoará no princípio moderno da pedagogia da arte teatral de que “O valor educacional presente nessas práticas, ressalte-se, precisa ser compreendido a partir do relevante caráter pedagógico intrínseco à própria experiência teatral [...], seu principal vigor pedagógico está no caráter artístico que lhe é inerente” (DESGRANGES, 2006, p. 91). Sendo uma figura central do nascente teatro sindical que se opunha à hegemônica arte dramática, diretor de diversos grupos filodramáticos no Rio de Janeiro, pode-se supor que a voz de Figueiredo encontrasse consonância no coro de seus pares.

3.2 O teatro e a educação do público ou Escutar o mundo para cantar o mundo

*Dançar com tamancos na praça
Cantar porque o grito já não basta
Esfarrapados, banguelas,
Meninos de rua, poetas, babás
Vistam seus trapos, abram os teatros
É hora de começar
- Companhia do Tijolo*

Essa urgência estética que trabalhadores e trabalhadoras anarquistas sentiam, e que lhes gerava a necessidade de criar uma arte que fosse ao mesmo tempo fruidora e formadora, vem como resposta direta à carência social e ausência de bens culturais a que o jugo do capital lhes impunha, mas também há um impulso de resistência a uma miséria de imaginação e concepção de mundo, impelida pela mesma força exercida pelo sistema e pela classe dominante. Não à toa, na mesma medida em que as forças repressoras invadiam e interrompiam reuniões de ligas operárias, era comum ver operações policiais que obstruíam ou mesmo proibiam previamente récitas teatrais e festivais de sociabilidade obreira. Hardman irá ressaltar que a perseguição repressora do Estado também atingira as escolas anarquistas:

[a *pedagogia libertária*] provocou uma reação violenta das instâncias policial e jurídica do aparelho do Estado. O governo estadual fechou-as, alegando como pretexto, que não obedeciam às normas em vigor com respeito à legislação do ensino. Na verdade, tratava-se de um golpe certo contra o movimento operário e, em particular, contra o anarquismo (HARDMAN, 2002, p. 84).

Em tempos de feriados religiosos, apresentações teatrais que disputassem o público com a Igreja eram barradas por decreto. Figueiredo dispara contra esses episódios de repressão: “existe uma determinação policial, estúpida, como afinal soe ser toda ordem da polícia [...]. Assim, Igreja e autoridade, duas entidades que se completam, concorre, desta forma, para o prejuízo da maior de todas as artes” (FIGUEIREDO apud VARGAS, 1980, p. 158). O entendimento de que Igreja e Estado, como entidades do Capital, completam-se e sustentam-se, era majoritário entre a comunidade ácrata. Entendiam que ao clero cabia a função de capturar os desejos e a capacidade de leituras múltiplas e críticas da sociedade, bem como apaziguando a revolta das classes oprimidas com o dogma de que tudo ocorre por uma razão e a promessa de uma salvação eterna, claro, somente após o pagamento de uma dívida de sofrimentos – e dízimos – em vida³⁹. A

³⁹ Diversos tipos de militantes se organizavam nas ligas anticlericais, contrários a essa relação material de autoridade da Igreja Católica, não necessariamente opondo-se à fé pessoal que cada sujeito possa assumir

atividade teatral, criativa, tanto do ponto de vista de quem a exerce, quanto do de quem a contempla, era entendida como forte concorrência à propaganda da Igreja e ao interesse do Estado, e, por isso, impedida de ser exercida.

Em sua pesquisa, Desgranges analisará experiências modernas de teatro e aprendizagem, que em algo podem ajudar a entender o antagonismo entre a narrativa única e apaziguada de mundo do clero e as múltiplas leituras provocadas pelo ato criador teatral anarquista. Ao observar o desenvolvimento cognitivo de um grupo de infantes franceses, aportado na filosofia da linguagem, o pedagogo notará que as crianças “habitadas a frequentar salas de teatro, de cinema, e a ouvir histórias demonstram maior facilidade de conceber um discurso narrativo, de criar histórias, e de organizar e apresentar os acontecimentos [...], quem sabe ouvir uma história sabe contar histórias” (DESGRANGES, 2006, p. 23). Tanto quanto sua militância política social, e de forma indissociável desta, as práticas teatrais anarquistas atentariam contra um projeto de sociedade que visava negar a participação na concepção de mundo, justamente àqueles e àquelas a se encarregarem de edificá-lo com suas mãos.

Para além dos conteúdos radicais de suas dramaturgias, anarquistas encontraram no teatro uma oficina de experimentação de organização e formação integral e politécnica. A artesanaria na confecção dos figurinos, cenários e objetos de cena, tornava os membros do grupo filodramático sujeitos das funções laboriosas que o trabalho industrial lhes exigia de maneira alienada. Diferentemente do teatro profissional, em que a cadeia produtiva segmentava e hierarquizava funções, o filodrama propunha uma vivência total do processo criativo, e produzia assim signos múltiplos que, apresentados em comunidade, nas *veladas operárias*, convidariam o público, vizinhos e vizinhas, amigos e amigas, parentes, a ingressar nesse universo criativo de maneira ativa.

No teatro, por sua vez, uma narrativa é apresentada valendo-se conjuntamente de vários elementos de significação: a palavra, os gestos, as sonoridades, os figurinos, os objetos cênicos, etc. A experiência teatral desafia o espectador a, deparando-se com a linguagem própria a esta arte, elaborar os diversos signos presentes em uma encenação. Esse mergulho no jogo da linguagem teatral, provoca o espectador a perceber, decodificar e interpretar de maneira pessoal os variados signos que compõem o discurso cênico (DESGRANGES, 2006, p. 23).

em sua autonomia. Haja vista, nas ligas, lado a lado com os chamados livres-pensadores, havia integrantes espíritas e maçons, além de anarquistas e comunistas, comumente, mas não por regra, ateus e ateias.

Os diversos signos em cena constroem, a seu modo, todo um universo de linguagem a ser decifrado e reescrito pela audiência. Esta podia ver no corpo artístico filodramático a si mesma, no sentido em que eram seus pares, colegas e amigas, a desempenharem os papéis e a edificarem o cenário. Muitos sujeitos no público ajudaram a confeccionar um objeto, emprestaram uma peça de roupa para o figurino, e agora a veem usada de maneira lúdica, ressignificada, ou mesmo ajudaram seus entes próximos a decorar falas e desenvolver trejeitos para a representação. A desalienação proposta pela pedagogia libertária se encontra assim aliada à relação ativa com a criação que a arte teatral propiciaria.

De forma alguma essa qualidade – e quantidade – polissêmica do espetáculo competiria com a importância do discurso trazido pelo texto dramático sobre o qual se representa. Pelo contrário, os elementos teatrais, quando bem organizados, podem servir um em função do outro, potencializando-se na liberdade artística descoberta no encontro. É dessa forma que, em um exemplo simples, os figurinos arquetípicos ajudavam a identificar personagens do clero ou burguesas, a serem temidas ou ridicularizadas, ou personagens populares, simpáticas ao público. O texto, no entanto, não precisa ser entendido, como seriam os textos das representações clericais, como uma imposição de uma verdade moral a ser forçada às consciências do público. Se neste há de fato consciências, há de se entender que uma apreensão crítica e uma reformulação própria daquilo que se vê e escuta seria não só possível, como almejada. O dramaturgo aqui seria tão artista, ou “dono” da obra, quanto o elenco amador, quanto os artífices da cena, e, da mesma forma, tanto quanto quem assiste à obra encenada. Mais uma vez, com Desgranges, pode-se pensar num público que aprende as notas ao escutá-las tocadas em cena, mas que as toma, rearranja e aprende a cantá-las a seu modo – no caso do Teatro Social, supõe-se, de maneira comunitária:

O autor da obra pode ser entendido como o outro do espectador, que ressignifica a realidade social, base comum a todos, possibilitando que o contemplador veja a vida (e a si mesmo) “pelos olhos dos outros” para, em seguida, regressar à sua consciência e elaborar esteticamente respostas que deem uma visão do todo contido naquele olhar. O contemplador capta na obra a realidade (na qual ele está inserido) vista pelos olhos do autor e, posteriormente, retorna a si mesmo para o “acontecimento último”, a concepção refletida de um juízo de valores acerca da obra [...] Ao rever os fatos de sua história, no ato de análise da obra, o espectador, além de refletir sobre os acontecimentos da cena, formula pensamentos críticos acerca de sua própria trajetória, detendo-se de maneira distinta, renovada ante suas experiências pessoais, estando em condições de produzir respostas inesperadas para a mesmas

questões, revendo e recriando possibilidades para sua existência (DESGRANGES, 2006, p. 32).

Essa imagem do espectador crítico que toma posse do discurso e da estética da obra pode ser uma proposta moderna, mas, sem inferir em anacronismo, é possível e evidente encontrar um eco histórico na dialética anarquista que, desde sua primeira emergência, coreografa liberdade individual e liberdade coletiva com os mesmos passos. Na relação coletiva do público com a obra, o sujeito espectador se forma, queira-se, de maneira coerente com a *pedagogia libertária* que norteia a experiência estética proposta para a fruição do Teatro Social. Nessa ótica, “a educação deveria se estender por toda a vida das pessoas, garantindo uma permanente inserção crítica e ativa na realidade” (GALLO, 2015, p. 62). Afinada com essa proposta anarquista de educação, a pedagogia do teatro terá como ponto central que “a capacidade de analisar uma peça teatral não é somente um talento natural mas uma conquista cultural [...]. Tal como os criadores da cena, os espectadores também precisam aprender e aprimorar o seu fazer artístico” (DESGRANGES, 2006, p. 37-38). Se a liberdade é uma conquista social, como queriam anarquistas desde então, ela só poderia ser construída socialmente com o apoio de uma visão crítica individual, por sua vez, apurada pelo exercício da fruição estética.

Não se trata, de todo, de uma escola de militantes. Radicalizar o público seria tão somente convidá-lo a se sensibilizar e pensar juntamente sobre o tema exposto. Não se formariam anarquistas por métodos e apostilas, entendendo a revolta como uma arte coletiva, mas ainda assim previda de individualidade. De algum modo, é o que pensa o músico John Cage:

Mudar as coisas radicalmente, portanto, é simples. Você apenas muda uma mente [...]. Anarquistas ou revolucionários não podem ser feitos, assim como músicos. Tudo o que pode ser feito é plantar as sementes do pensamento. O desenvolvimento de algo vital depende em grande parte da fertilidade do solo humano, embora a qualidade da semente intelectual não deva ser negligenciada. Não estamos organizando as coisas em ordem (essa é a função dos utilitários); estamos apenas facilitando processos para que tudo aconteça [...]. O problema que hoje nos confrontamos, e que o futuro mais próximo é resolver, é como ser você mesmo e ainda assim estar solidário com os outros, sentir-se profundamente com todos os seres humanos e ainda reter as próprias qualidades características (CAGE, 2001, p. viii)⁴⁰.

⁴⁰ “Changing things radically, therefore, is simple. You just change one mind. [...]. Anarchists or revolutionists can no more be made than musicians. All that can be done is to plant the seeds of thought. Whether something vital will develop depends largely on the fertility of the human soil, though the quality of the intellectual seed must not be overlooked. We are not arranging things in order (that's the function of utilities); we re merely facilitating processes so that anything can happen [...]. The problem that confronts

Na relação harmônica entre artistas e público, o Teatro Social anarquista aponta para uma relação dialeticamente estética e pedagógica, em que a obra formaria ao público na mesma medida em que o público se tornaria sujeito e daria forma ao objeto momento espetáculo. Na proposta do aprendizado pela arte, a pedagogia anarquista elabora sua estética.

3.3 O teatro e a educação do (a) artista ou Para uma pedagogia criativa libertária

3.3.1 Tomar as escolas, tomar os palcos

No pensamento libertário acerca do teatro, havia uma preocupação particular com o desenvolvimento da técnica de representação. Não se deve supor que não havia um refinamento técnico por ser este um teatro filodramático, tampouco que a estética é preterida ou abandonada por se tratar de uma proposta de teatro como ferramenta de engajamento social – isto, como visto, é uma falsa dicotomia, ao menos para o entendimento de artistas libertários.

No início do movimento teatral sindical, concomitante com as primeiras escolas de teatro no país, é novamente Romualdo Figueiredo quem conclamará os operários e operárias a tomarem esses espaços e desenvolverem não só a si enquanto artistas, como também promoverem o crescimento da arte que disputavam. Além disso, ele cogitará dois curiosos e pertinentes vínculos: o dos trabalhadores da cena enquanto membros da classe obreira; e a relação entre sujeitos criadores como uma espécie de apoio mútuo do campo do sensível. Figueiredo, de maneira recorrente, advogava pela criação de uma agremiação ou sindicato que representasse artistas e demais trabalhadores da cena, vinculado às demais lutas da classe. Postura particular essa, uma vez que, no teatro profissional, do qual também participava, a percepção de si dos artistas se dava muito mais simpática à aristocracia e seus salões luxuosos. Em sua coluna periódica que ocupava as páginas do jornal operário *A Lanterna*, de 15 de abril de 1916, convoca e propõe:

Merece por todos os títulos ser assinalada aos leitores de *A Lanterna* uma iniciativa excelente [...]. Refiro-me à recente fundação da Academia Dramática Brasileira, o que sobremodo honra os seus

us today, and wish the nearest future is to solve, is how to be one's self and yet in onwnwss with others, to feel deeply with all human beings and still retain one's own characteristic qualities”, tradução nossa.

iniciadores, não só como afirmação de vitalidade de uma classe, como ainda pelos variadíssimos serviços que se propõe a prestar, desbravando campos, onde depois, conseqüentemente, todas as sementes frutificarão. Apesar do seu título, não é a Academia Dramática Brasileira uma agrupação apenas de intelectuais ou consagrados [...], ao contrário, ela vem pelo resgate de todos os trabalhadores de teatro, grandes ou pequenos, como um camarada leal (FIGUEIREDO apud VARGAS, 1980, p. 159).

Com essas palavras, Figueiredo reivindicava não só a consciência de classe de trabalhadores e trabalhadoras do palco, como conclamava operários e operárias que lessem, ativa ou passivamente *A Lanterna*, a comporem as fileiras da luta de classes no meio artístico. No mesmo texto, logo em seguida, provoca:

É certo que a Academia espera que ninguém se oculte, se esquive à necessária cooperação. Aguarda que todos concorram com uma opinião, com uma idéia. Pede que venham ao seu seio, que alvitrem, que discutam, que concorram enfim, com uma parte de esforço para a realização da grande tarefa. O ideal seria até que cada artista, cada escritor, cada obreiro do palco, numa palavra, estudasse, sob diversas e múltiplas formas, a sua tese, sobre este ou aquele problema teatral, apresentando à Academia para uma discussão larga e salutar, donde, a meu ver, adviria uma como que “consciência coletiva”, tornando, ao mesmo tempo a Academia Dramática Brasileira numa espécie de congresso em permanente elaboração. Assim entraríamos efetivamente em um período de movimento artístico e social (FIGUEIREDO apud VARGAS, 1980, p. 159).

Na contramão e no confronto com os ditames do teatro oficial, Figueiredo desejava uma arte teatral em que as funções específicas se intercalassem umas com as outras, visando o ganho da totalidade da obra, sobrepondo a hierarquia da autoria e da propriedade criativa sobre os segmentos do teatro. O princípio anarquista do *apoio mútuo* aparece como ferramenta criativa e formativa para o artista anarquista que buscava uma arte que, como o trabalho, fosse prazerosa e desenvolvedora das capacidades humanas.

Arte, teatro, como ferramenta de desalienação, aparece como exercício poético, racional e artesanal. Desse modo, a pedagogia libertária se encontra contemplada pelos princípios processuais da arte revolucionária. Gallo explicará que o princípio fundamental dessa pedagogia é a educação integral:

Como o socialismo libertário vê no homem alienado um dos pilares da sociedade de exploração, a educação deve ser um instrumento para a superação dessa alienação. A educação integral é o caminho para esta superação, e um passo na transformação desta sociedade, pois pretende educar o homem sem separar o trabalho manual do trabalho intelectual, pretende desenvolver as faculdades intelectuais, mas também

desenvolver as faculdades físicas, harmonizando-as. E, além disso, pretende ainda trabalhar uma educação moral, uma formação para a vida social, uma educação para a vivência da liberdade individual em meio à liberdade de todos, da liberdade social (GALLO, 2015, p. 36).

Pode-se arrematar, portanto, que o Teatro Social se pretende, a seu modo, um teatro integral. Sendo as letras desse teatro desenvolvidas por autores artesãos, o trato que estes tinham com sua profissão era transmitido para o toque em seu ofício artístico, de maneira não hierarquizada, ou sequer dissociada de trabalho manual e intelectual. Vargas atentar-se-á ao olhar artesão-dramaturgo do sapateiro Pedro Catallo, na criação do que ela classifica como as “curiosíssimas peças feministas” (VARGAS, 2009b, p. XXII) do autor. Frisará ela que “a dramaturgia de Catallo foi sempre um prolongamento, quando não uma junção aos seus afazeres e à sua militância. Como, aliás, prescreviam os libertários. Era, portanto, uma dramaturgia que não se desvinculava do trabalho cotidiano” (VARGAS, 2009b, p. XXIII); e ainda registrará o relato de uma ex-companheira de teatro-militância, sobre seu atelier de criação: “... quantas vezes eu vi ele levantar-se do banquinho e sair correndo, se lembrar de um trecho, passava pro papel, e voltava a trabalhar. Assim ele fazia para escrever as peças” (VALVERDE, apud VARGAS, 2009b, p. XXIII). Exemplar, e não exceção, o processo criativo de Catallo demonstra que é em meio ao trabalho manual que os autores ácratas encontravam com suas musas, não em um plano abstrato e intelectualmente dissociado de sua realidade.

Quando a criação dos materiais de cena ficava por parte dos próprios cenotécnicos, pensamento e confecção dos adereços e cenários se nivelavam, e seus sujeitos, via de regra, ainda seriam os que vestiriam e interpretariam esse material, no encontro da criação objeto com a criação corpo, resultando na cena. Assim, trabalhadores braçais do material de cena se integravam ao processo criativo, intelectual, provocados a pensar e manufaturar de maneira mútua.

Quanto à educação moral envolvida nessa prática teatral, ela existe para além do discurso, sim, panfletário, que a dramaturgia buscava transmitir. Trata-se de elaborar uma prática de trabalho e criação que desenvolva o princípio anarquista da solidariedade. Ecoando o apoio mútuo criativo que Figueiredo almejava na Academia Dramática Brasileira, a pedagogia libertária tem como entendimento que “A educação moral seria a parte propriamente dita social da educação: consistiria no aprendizado através da prática da solidariedade” (GALLO, 2015, p. 55). Dessa forma, ética, como liberdade, não seriam uma abstração liberal de propriedade simbólica, mas se construiriam na relação entre os corpos, os sujeitos, sobretudo, em seu encontro no ato criativo teatral.

3.3.2 O trabalho lúdico

O teatro seguiu como ferramenta de aprendizado nas práticas pedagógicas anarquistas desde seus primeiros momentos. Evidentemente, essas concepções inaugurais não dariam conta, nem se proporião a tal, de sintetizar e abarcar a totalidade das complexidades do sujeito pós-Revolução Industrial. O aprendizado integral, que não dividiria obra artesanal e intelectual, que via na artesanaria sua maior aliada, não se sustentaria num mundo de excedentes linhas de produção.

Segundo ele [Proudhon], se tomarmos o trabalho manual como um instrumento de aprendizagem teremos uma educação muito mais completa, que não dicotomizará a realidade em duas facetas irreais, se tomadas inarticuladamente: o racional e o físico [...]. Mas o que ele ainda não conseguiu vislumbrar era o fato de que o sistema artesanal estava definitivamente superado; a revolução industrial havia já instaurado a divisão de funções de forma irreversível. Era necessária uma nova fundamentação para a educação integral, que não significasse a defesa de um processo ultrapassado (GALLO, 2015, p. 37-38).

As ideias de Proudhon foram ora continuadas, ora aprimoradas pelas experiências pedagógicas e artísticas dos diferentes movimentos anarquistas. E é precisamente onde suas ideias parecem vencidas pelo tempo, que o exercício lúdico pode recuperá-las e desenvolvê-las. Se a realidade do trabalho se transformara em linhas de produção que não permitem a artesanaria, a tecedura de uma peça de teatro não tem meios para se dar de maneira industrial e, ao representar o trabalho fabril, como se dá na maior parte dos textos de teatro anarquista, dialeticamente se cria uma interpretação artesanal do mundo que tornou a artesanaria impossível. Assim sendo, operários e operárias no processo filodramático podiam refazer, recriar seus espaços de trabalho, agora de maneira pessoalizada, manufaturada, e assim se apropriarem de suas funções. “Pensavam os anarquistas, teóricos e militantes do movimento operário, que a educação deveria acontecer essencialmente pelo trabalho e para o trabalho” (GALLO, 2015, p. 55). Podiam, portanto, no exercício da cena, desacelerar a subjetividade imposta pelo trabalho, e então ressignificá-la e dela se apropriar. O palco é assim uma oficina de ensaios do mundo objetivo. Assim a escolha pela representação cênica é feita por sua qualidade lúdica, pois “é necessária uma oficina escola, onde a manipulação das coisas seja possível, onde a aplicação prática dos conhecimentos teóricos seja imediata e onde do próprio trabalho prático se possa chegar à formulação e ao entendimento de novos conceitos teóricos” (GALLO, 2015, p. 58).

É como essa oficina do subjetivo, espaço de ensaio para a revolta, que a organização dos grupos de teatro filodramáticos se concebe num microcosmo de experiência autogestionária. Princípio fundante e central para as práticas anarquistas, a autogestão deve ser o exercício do poder de decisão sobre um fenômeno dado a todos os sujeitos por ele envolvidos ou afetados, em igual grau de importância. Sendo assim, é ainda nos princípios didáticos ácratas que se pode conceber os princípios organizativos com que se formavam os coletivos artísticos. Como um ensaio para o exercício da autonomia, “Um grupo só pode realmente autogerir-se quando concebe que a liberdade é uma realidade construída no seio do próprio grupo, e não algo que cada um dos indivíduos possui plenamente antes da coletivização e perde um pouco ao constituírem o grupo” (GALLO, 2015, p. 139). O grupo de teatro seria uma pequena célula, autônoma, federada a toda uma rede de grupos artísticos, ligas operárias e sindicatos, em uma relação dialética entre processo subjetivo e mundo objetivo, ensaio e revolta, arte e tomada dos espaços diretamente políticos de decisão podendo-se perceber uma relação dupla entre célula artística e corpo social: “o grupo autogestionário deve ser tão fechado em si mesmo quanto aberto para o conjunto da sociedade, e só assim pode sobreviver e lograr seus objetivos; tal paradoxo é a condição básica para qualquer experiência autogestionária” (GALLO, 2015, p. 141).

Essa dialética organizacional pode sim, de certo modo, indicar uma instrumentalização da arte. Tal relação não era vista como um problema pela militância, que via no desenvolvimento simbólico e sensível uma poderosa aliada na construção de oratória, de desenvoltura militante e, mais importante, na capacidade de imaginação, contação e criação de possibilidades de vida. Retornando à pedagogia do teatro, Desgranges aponta como uma comunidade desprovida de atividade imaginativa prática de vivência se torna desmobilizada:

A dificuldade de organizar o discurso revela pouca aptidão tanto para criar compreensões possíveis, quanto para atribuir sentido à própria existência. A incapacidade de contar a sua história está diretamente relacionada, portanto, com a falta de condições para organizar e compreender o seu passado, o que indica ainda a dificuldade de situar-se no presente e de projetar-se no futuro (DESGRANGES, 2006, p. 22).

Não há de se estranhar que alguns dos mais proeminentes e variados nomes da militância anarquista do período em território nacional tenham se engajado na criação do teatro libertário. Não era apenas um entretenimento escapista, tampouco um simples

megafone para seus discursos, mas uma ferramenta direta de engajamento revolucionário. Desgranges aborda a relação entre praticar teatro e produzir realidade concreta:

A linguagem revela-se, desse modo, instrumento preciso, não se limita apenas a ser veículo da história, mas ela faz história. Para fazer e refazer a história, portanto, é preciso sentir-se estimulado a construir e reconstruir a linguagem. A concepção e transformação da história – pessoal e coletiva – é, portanto, um embate que se efetiva nos terrenos da linguagem (DESGRANGES, 2006, p. 24).

No embate e na luta social, anarquistas viram o teatro não só como uma ferramenta de propaganda, mas um ato formador e criador de si e de liberdade. Liberdade esta que, coletiva, se dá no terreno da organização, seja esta espontânea e efêmera, como a maioria dos coletivos teatrais do período, seja duradoura. Mais do que outras artes, que permitem a criação individualizada, alheia ao entorno, o exercício teatral exige o mínimo de um mais um para se realizar. Por mais que se imagine teatro em solidão, só se faz em relação, momento, acontecimento, com o próximo, sendo essa relação, talvez, a razão pelo movimento libertário ter se dedicado com tamanha força à criação de uma cenologia própria. Essa relação entre o simbólico e o concreto pode parecer de algum modo abstrata, mas ao se observar como a linguagem age de modo concreto na capacidade de ação cotidiana e extracotidiana, tem-se a dimensão da ferramenta mobilizante que o teatro representa, didático, simplesmente por ser artístico.

Desenvolver a possibilidade de elaborar maneiras particulares de compreender o mundo, os acontecimentos cotidianos, tanto no que concerne à vida pessoal, quanto no que se refere às questões sociais, coletivas. Parece simples, mas é um fato: a vontade de transformar as coisas só pode efetivar-se se, inicialmente, tivermos possibilidades de inventar maneiras diferentes de compreender estas coisas e, em seguida, se soubermos fazer com que a imaginação se apresente enquanto ação. E é justamente isto o que se pode trabalhar nas práticas teatrais, tanto a expansão do músculo da imaginação, exercitando maneiras de inventar algo particular, quanto a possibilidade de concretizar uma vontade, de fazer com que uma ideia seja apresentada enquanto ação dramática (DESGRANGES, 2006, p. 89).

Com suas práticas sociais lúdicas, anarquistas podiam estetizar a vida em suas outras instâncias. Diferentemente de produzir arte, viviam arte, por meio do corpo em cena no Teatro Social. Essa proposta lhes era pedagógica pois, como constatam Vargas e Lima: “O anarquista deve ser um homem treinado para usufruir e produzir obras que, além de úteis, tenham um sentido estético próprio. Além de conscientizar, a arte é uma experiência que realiza uma potencialidade humana” (VARGAS, 1980, p. 56).

O desenvolvimento da capacidade de imaginar, no entanto, pouco ou nada representa se não se dá irmanado com a capacidade de agir. É dessa forma que o teatro libertário, por si só, não proporia revolução alguma, nem tampouco a *pedagogia libertária*, em alheio e abstrato pensar quanto às demais frentes da vida social. É notável que fundamentos pontuais, tanto da arte quanto da educação anarquistas puderam ser, ao longo das gerações, descontextualizados e cooptados para práticas liberais de vivências de liberdade em meio à opressão cotidiana, mais servindo como escapismo do que como transformação de mundo. Contrariando a segmentação da vida, a arte e a educação libertárias se dão, mais uma vez, de maneira integral, não só se alimentando dialeticamente uma da outra, como em constante consonância com a forma com que seus sujeitos exercem sua vida nos bairros, espaços de trabalho, de amizade e de viver. A arte teatral, para a visão anarquista, só é revolucionária se se vive a arte, fazendo do social, um teatro.

3.4 Uma estética pedagógica libertária

*É necessário que não haja mais nem operários
nem sábios, mas apenas homens.
- Mikhail Bakunin*

A proposta pedagógica e a conceituação de formas expressivas artísticas para anarquistas na Primeira República brasileira se davam de maneira a uma alimentar a outra, e uma se desenvolver em função da outra. De certo modo, o teatro libertário foi pioneiro nas formas poéticas engajadas na radicalização dos sujeitos e na transformação, e não reforma, do sistema social vigente. Ainda assim, em propostas modernas que em algum ponto se somam ao legado de artistas anarquistas, é possível traçar possíveis pistas para a formulação estética libertária. Como consequência da urgência discursiva, mas não refém dela, um teatro politicamente radical buscava, por definição, novas formas de ser e criar. É o que afirmaria, décadas após a experiência anarquista sindical, o ator, dramaturgo e militante do partido comunista, Vianinha, após suas experiências no teatro político: “A criação de formas novas parece-me importante assim: resultados compulsivos da necessidade de expressão temática e não somente a procura artificiosa de novas posturas. A originalidade como sofrido ponto de chegada, e não ponto de partida” (FILHO, 1979, p. 2).

Como a liberdade, que é, para anarquistas, uma conquista cultural, não um ponto de partida, ou uma propriedade pessoal individual, sua estética seria resultante e consequente de sua busca artística. Ao entender o Teatro Social como parte importante da tradição transgressora do teatro engajado, cabe investigar as necessidades de expressão dos e das artistas do filodrama, para entender, mesmo que em parte, o território que configurou o percorrer de sua trajetória poética.

É notório que a arte está intrinsecamente ligada ao pensamento educacional, nas mais variadas perspectivas anárquicas, bem como o princípio da aprendizagem está intimamente ligado ao fazer teatral simplesmente por este ser artístico. Observando esse jogo duplo artístico e educacional, a pedagoga Ana Luiza Paulo chegará a constatar a emergência de uma “estética pedagógica libertária” (PAULO, 2009, p. 14). Cabe, portanto, supor que a urgência pedagógica libertária era, senão tal e qual, muito próxima do que se busca com o desenvolver da experiência cênica de seus grupos autogeridos.

Acontece que ao pensarmos nosso conceito de homem, deparamo-nos com a questão política: tal conceito está estritamente relacionado com a sociedade na qual este homem está ou estará inserido. Abrem-se então duas possibilidades fundamentais para nosso processo educacional: ou formar homens comprometidos com a manutenção desta sociedade ou formar homens comprometidos com sua transformação (GALLO, 2015, p. 33).

Visando a transformação de homens e mulheres em sujeitos comprometidos com a transformação do mundo, anarquistas transformaram o modelo das escolas, destruindo as práticas pedagógicas da burguesia e construindo práticas que apontassem para o aprendizado da liberdade. Da mesma forma, sua estética deveria atentar contra a estética hegemônica, e aquilo que a crítica profissional e as artes oficiais almejavam enquanto belo e seguro. Entre anarquistas, por mais educativas que fossem, suas práticas teatrais se inseriam no campo de disputa pelo simbólico expresso pelo corpo, o teatro. Rodrigues aponta essa relação que se dá de maneira harmônica entre as frentes de combate social ácrata, sem se furtar de delimitar o território que a arte habita:

O teatro social, libertário, fez um longo percurso, tem uma história por escrever, rica em episódios dramáticos, emocionantes, no campo da arte cênica [...]. Constituiu ainda eficiente veículo de propaganda ideológica, emancipadora, cultural e humana. Sua doutrina educava crianças e adolescentes, mulheres e homens de todas as idades enquanto oferecia um divertimento sadio (RODRIGUES, 1992, p. 138).

Seria necessário, portanto, pensar não em um molde de arte, mas em estéticas, plurais. Embora, por relação comunitária, muitas peças do período se assemelhem umas

às outras quanto aos cânones dos quais partem, tais peças, representadas, poderiam adotar as mais variadas formas, feitas por antiatores e antiatrizes, que afirmavam sua prática filodramática como antítese do teatro profissional. Como o teatro, o objetivo da educação ácrata “trata-se de formar o anticidadão, ou um cidadão para outra Cidade, para outro território que não este no qual ele nasce, um viajante que empreenda a jornada em meio aos mares revoltos da revolução que dará no Novo Mundo” (GALLO, 2015, p. 85). Dessa forma, assim como o pedagogo anarquista, o artista deveria almejar ser como o Estrangeiro do texto lírico de Pietro Gori, aquele que não se enquadra nem tem cidadania no mundo atual, mas que, junto à Ida, a protagonista, prepara o caminho para uma sociedade libertária. “O cidadão anarquista só pode ser, na atual sociedade, um anticidadão, engajado no processo de sua destruição e preocupado com a construção de novas formas de relacionamento social” (GALLO, 2015, p. 94). O e a artista anarquista não teriam uma forma certa de se expressar em cena, apenas formas erradas, àquelas ajustadas aos salões dos teatros nacionais. Trata-se, pois, de artistas desajustados, formando, com seu público, o desajuste, denúncia da dissonância ética da cacofonia da ordem social vigente. “Um processo ético de educação, portanto, deve ser um processo de formação de indivíduos desajustados” (GALLO, 2015, p. 94). Numa relação ética entre artistas e público-comunidade, buscava-se a ida a um novo desajuste.

A técnica artística deveria ser apreendida para então ser negada, reestruturada. Aprendia-se o teatro do mundo para praticar o teatro outro, proponente de outro mundo. Nas palavras do martirizado Ferrer i Guàrdia, essa necessidade artística pode ser encontrada na pluralidade de mundos que pululam desse novo ser do presente que anarquistas buscam fomentar em si mesmos ao realizarem suas práticas autoformativas: “Não tememos dizê-lo: queremos homens capazes de destruir, de renovar constantemente os meios e a si mesmos; homens cuja independência intelectual seja a força suprema, que jamais sujeitem-se a nada [...] e que aspirem a viver múltiplas vidas em uma única” (GUÀRDIA apud GALLO, 2015, p. 35).

Pela *pedagogia libertária* com que aplicavam sua escola além-muro, comunidades inteiras, longe de serem anarquistas em sua totalidade, desenvolviam uma estética conjunta de vida sob uma ética anárquica.

Epílogo – Considerações finais:

Uma história que a História não governa

*E o lixo lógico cresce, cresce, cresce...
E o que fazer com tanto lixo lógico?
Aprendemos a jogá-lo
no poço do hipotalo.
- Tom Zé*

No ano de 1996, os poucos televisores do estado paulista que estavam sintonizados na TV Cultura puderam assistir a uma retransmissão de uma matéria do ano anterior, feita pela carioca TV Educação. O programa Imagens da História trazia em sua primeira edição um assunto praticamente inédito nos meios de comunicação oficiais. Um debate acerca do documentário *Libertários* (1976), do diretor Lauro Escorel, sobre a vida cultural de anarquistas nas primeiras décadas do século XX no Brasil. O apresentador era Antonio Abujamra, já consagrado diretor de teatro, que ajudara a reinventar a arte cênica brasileira nas duas capitais metropolitanas. Abujamra não era um anarquista. Sempre se colocou mais como um tipo de desacreditado político. Ainda assim, nunca escondeu sua simpatia pelas ideias libertárias. Em dado momento, o provocador é posto a entrevistar o Prof. Dr. Carlos Addor, então chefe do departamento de história da Universidade Federal Fluminense-UFF, e sua colega, a Prof^a. Dr^a. Helena Mueller. Curioso pela menção que o documentário fizera sobre o teatro praticado por anarquistas, Abujamra pergunta sobre, ao que se segue o seguinte diálogo:

Antônio Abujamra: É falado tanto que os anarquistas queriam essa formação da cultura operária, essas escolas livres, teatro, parece que poemas, em todas as suas comemorações. Isso é uma coisa tão gratificante para a arte brasileira. Teve alguma repercussão isso? Por que, realmente, eles se interessavam por isso?

Carlos Addor: Eu penso que eles têm uma concepção bastante utilitária da arte. Eles têm uma concepção da arte enquanto também veículo de ideais políticos no sentido mais amplo. Basicamente a arte deveria servir à revolução. Inclusive há muitos—

AA: Eu acho sempre que a arte tem que servir para a revolução (IMAGENS DA HISTÓRIA, 1995, 32min06s-32min51s)!

É evidente que a revolução de que fala Abujamra não é a mesma defendida com a vida pelos fazedores e pelas fazedoras de Teatro Social que se visitaram ao longo destas páginas. O diretor profissional defende que a arte sempre seja de ruptura estética, que provoque a ordem do bom gosto, muito alimentado pelas chamadas “vanguardas” históricas do dadaísmo e do surrealismo. Não há menção à transformação das estruturas sociais, ou mesmo à queda do capitalismo. Ainda assim é curiosa a interrupção que ele

faz para defender fazedores e fazedoras do filodrama, e reivindicar um lugar para estes e estas na “arte brasileira”. Por mais que o experimentalismo estético não fosse uma preocupação prioritária no palco libertário, certamente havia a consciência de que uma revolução social necessitaria de uma revolução na linguagem, uma revolução estética, e a esse fronte servia o Teatro Social.

Há uma curiosidade na fala do apresentador quanto ao que se criou, enquanto comunidades artísticas e como resultados estéticos entre anarquistas, para além da justa e mais comum preocupação com as lutas e, sobretudo, repressão sofrida por libertários e libertárias. Na obra de Kropotkin, é possível perceber uma preocupação para com a concepção de uma nova historiografia, uma nova imprensa, e mesmo uma nova arte, que não esqueçam o luto da luta, mas que reforcem a dignidade das expressões afirmativas da vida, tornando essas os marcos históricos, não os martírios e as agruras:

Deixando de lado as ideias preconcebidas da maioria dos historiadores e sua evidente predileção pelos aspectos dramáticos da História, vemos que os documentos que eles examinam são exatamente aqueles que exageram o lado guerreiro da vida humana e subestimam o lado pacífico. Perdem de vista os dias brilhantes e ensolarados para focar os vendavais e as tempestades. Mesmo agora, os registros sombrios que preparamos para o futuro historiador em nossa imprensa, nos tribunais, nos órgãos governamentais e até mesmo em nossa ficção e poesia sofrem dessa parcialidade [...] dificilmente mostram algum vestígio dos incontáveis atos de devoção e apoio mútuos que cada um de nós conhece a partir de sua própria vida cotidiana [...] Os poemas épicos, as inscrições nos monumentos, os tratados de paz, quase todos os documentos históricos revelam o mesmo caráter: falam das violações da paz, não da paz em si. Portanto, mesmo o historiador bem intencionado tira inconscientemente uma conclusão distorcida das épocas que se esforça por descrever, de modo que, para recuperar as verdadeiras proporções entre o conflito e a união, somos agora obrigados a recorrer à análise minuciosa de milhares de pequenos fatos e indícios vagos acidentalmente preservados do que restou do passado, a interpretá-los com a ajuda da etnologia comparada e, depois de tanto ouvir falar sobre o que dividia os seres humanos, reconstruir, pedra sobre pedra, as instituições que os uniam. *Um longo período histórico terá de ser reescrito de acordo com novas perspectivas, levando em conta essas duas correntes da vida humana e o papel desempenhado por elas na evolução* (KROPOTKIN, 2021, p. 146-147, grifo nosso).

A revolução estética que busca Abujamha então encontra cumplicidade, e talvez por isso o aceno, na revolução histórica anarquista. Numa negação constante das hierarquias da narrativa histórica e das formas de expressão, de criação, de vida, que afirma os modos de ser anarquistas, é possível pensar em uma estética da anarquia, mas até do que em estéticas anarquistas. Como a insurreição se dá, parece, mediante todo o

material estudado, tão importante quanto a própria revolta, e justamente o que a mantém acesa e incapturável por formas de governo da revolta, do corpo e mesmo da libido.

A educação e a arte não se dão de maneira separada, ou mesmo separável, em nenhum olhar anarquista, como aqui foi observado. Os diversos cursos de atuação oferecidos junto aos Centros de Cultura Social e aos sindicatos demonstraram a importância do desenvolvimento de uma técnica apurada para que essa relação artístico-pedagógica melhor se dê. Em um outro momento histórico, em um diferente contexto da formação de artistas, os formadores cômicos Dario Fo e Jacques Lecoq teriam um embate respeitoso de concepções, que Fo, anárquico, narraria:

Concordamos que o mimo não deve se limitar a ser uma arte dos surdos-mudos. Porém, Jacques afirma: “Em minha escola, ofereço aos alunos toda a bagagem necessária para uma boa educação corporal e gestual... depois, cada um é dono de si para aplicá-la onde e como quiser”. “Não – respondo – *é um erro grave separar a técnica do contexto ideológico, moral, dramático...*” A maior prova de que isso é verdade são os mímicos de Lecoq: todos se assemelham (...) É como aprender a tocar um violão que não emite sons, feito com cordas de barbante (...) o resultado é a falta de um estilo específico. (...) *O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidimos o contexto moral no qual vamos emprega-las. É similar a montar os elementos de uma casa, suas estruturas portantes e superestruturais, sem a preocupação de sabermos previamente onde elas vão ser implantadas, sobre o tipo de terreno e meio ambiente (...) Atuando sem esses pressupostos teremos sempre atores-mímicos sem elasticidade mental, robôs esvaziados, privados de uma autêntica sensibilidade e, muito pior, sem personalidade.* Todos pequenos descendentes do mestre (FO, 1998, p. 274 – 275, grifos nossos).

Preservadas as particularidades de cada momento e experiência, a anedota de Fo permite conceber o artista e a artista, o educador e a educadora, e o educador de artistas e a educadora de artistas, como tendo cada um suas individualidades, sua personalidade singular, para o escândalo da uniformidade. Uma estética ou uma escola de arte anarquista seria, desse modo, uma formação de desajustados e desajustadas, a busca pelas rupturas, jamais fugindo de seu contexto material, ideológico, moral.

Ao longo do percurso aqui traçado, foi possível encontrar diversos ecos de um enredo que, em sua maior parte, segue perdido na história. As concepções estéticas e a relação entremeada arte-vida que se pôde observar nos clássicos anarquistas internacionais permitiram aportar em um chão comum, sobre o qual os relatos, críticas em jornais e textos de peças teatrais da experiência em solo brasileiro passaram a compor com solidez o coro de seu arquivo e de suas lacunas. Jogar com a voz e com o silêncio da

experiência filodramática de Teatro Social no Brasil permitiu fazer pensar nas relações entre cultura e comunidade, e na profunda fonte de histórias não contadas que compõem a cultura operária. Esta mostrou que a história única do Brasil de cima sobre o debaixo é um grande apagamento dos múltiplos mundos que aqui se construíam e ainda se constroem.

Por fim, a busca por uma estética pedagógica não deixou dúvidas de que o aprendizado anarquista é um aprendizado do saber e do sensível, que passa por uma lente poética de se praticar a vida, e que de maneira alguma a ideia anarquista de revolução se dá segmentada, preterindo lutas no campo simbólico ou subjetivo para um tempo futuro incerto. A poesia e a estética não são necessariamente o belo, e anarquistas demonstram como mesmo as trincheiras e barricadas literais do mais feio campo de batalha devem ser encaradas como palco sobre o qual as intersubjetividades, belas e feias, do espírito humano se expressam, comunicam, falham, ensaiam, reapresentam, sublimam e cessam.

Foi tentado encontrar dissidências à hegemonia da História, mas, mesmo em se estudando a história das dissidências, dificuldades comuns impostas pela hegemonia foram encontradas. O material disponível é majoritariamente referente às práticas artísticas anarquistas do Rio de Janeiro e, ainda mais, de São Paulo. Ainda, buscar perspectivas que não rejam o Teatro Social pela sua dramaturgia se torna dificultoso, por serem os textos teatrais a imensa maior parte do pequeno material disponível. Mesmo assim, optou-se por buscar dissidências e, quando encontradas, dar a essas especial destaque.

A relação da História com a história de anarquistas se dá de maneira dialética. Não há dúvidas quanto à contribuição de historiadores e, sobretudo, historiadoras, mesmo advinda de outras linhas do pensamento e da ética política-social para o desenterramento dessas práticas artísticas por tanto tempo subterrâneas. Enquanto o sentimento geral no movimento anarquista foi o de negar as fontes oficiais da urdidura da História, Rodrigues, entre os seus e as suas, ainda saudará o trabalho que se pode fazer à contrapelo, dentro da academia: “Reduzidos ao silêncio mais uma vez, houve quem pensasse que o teatro ácrata sucumbiu definitivamente e com ele o último anarquista. Puro engano” (RODRIGUES, 1992, p. 228)! A esse ressurgimento, o memorialista credits as pesquisas científicas e artísticas com igual importância:

Os inúmeros trabalhos de investigação já concluídos e/ou em vias de o ser, dentro e fora do país, dão a dimensão da importância do anarquismo

na escola, no teatro, como idéia viva, palpitante, de amplo alcance social e humano. Quem atesta isso não são seus militantes que sempre o proclamaram, são os investigadores que vêm convertendo o anarquismo em teses de mestrado, em matéria de cursos de nível superior, em temas de filmes e novelas exibidas na televisão, ou em peças para o teatro alternativo (RODRIGUES, 1992, p. 230).

Mantém-se, portanto, importante seguir convertendo espaços de poder em espaços de escuta e reverberação para os ecos da subversão que nunca deixaram de ressoar sob o chão da história oficial. Dentre os trabalhos historiográficos desbravadores desse terreno, há uma nota que pode ser usada como resposta ao elogio do memorialista aos pesquisadores. Hardman, mais do que a um hipotético rigor neutro do historiador, ressaltará a importância da memória na vida das práticas de outrora e das ideias que podem reverberar para o hoje:

Contra a memória do poder, resta sempre o poder redentor da memória. Cruzam-se os impasses narrativo e histórico. A busca da temporalidade soterrada do anarquismo significa, também, a procura de focos luminosos e vozes verossimilhantes capazes de narrar experiências dignas de serem narradas (HARDMAN, 2002, p. 264).

Entende-se como fundamental o registro histórico, a elucubração filosófica e a proposição pedagógica a partir das práticas estudadas. Indispensável, porém, segue sendo a memória daqueles e daquelas que ainda estão, sobre aqueles e aquelas que não mais. É pela lembrança de anarquistas que os documentos de memória do movimento ainda pulsam e sobrevivem, e não o contrário. História e memória formam juntas um arquivo libertário que ainda é preenchido de vozes inauditas.

Espera-se com estas páginas ter-se narrado experiências dignas de serem narradas. Sapateiros, tecelãs, filósofas que improvisam como no *jazz*, educadores que escutam o silêncio dos operários, entre tantos e tantas, ecoaram nestas letras, em harmonia e desarmonia, e que sigam ecoando.

Um incêndio, quando é justo, quando é bom, provoca o espasmo de excelsos prazeres, de emoções sublimes. Tem alguma coisa de maravilhosamente trágico, que nos faz entrever o modo como ruirá o velho mundo de mentiras e tartufismos convencionais.

Os nervos, em extrema tensão, querendo rebentar em estalidos de rebeldia, nos dizem e nos dão a sensação equânime e real das coisas. Falam-nos, sem preâmbulos metafísicos, desse regime novo que há de surgir do fragor da fogueira, do fogo renovador.

Diante do fogo, como diante da vida, vemos ao longe o porvir luminoso que sonhamos. O esquema construtivo, a síntese de um mundo melhor. O complemento, merecido e esperado, à obra dos tiranos de todos os tempos.

O fogo é artístico e estético. Duma beleza inimitável, parece o vaivém, em guerra aberta, de filosofias, tendências, sistemas. A Justiça abrindo passo, rompendo todos os muros que se lhe oponham, afirmando a verdade e a razão.

- Trecho de *Fogo!*, crônica anônima publicada em *Na Barricada* n. 2.

16 jan. 1916.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSTON, Ashanti. *Anarquismo Negro*. Tradução de Mariana Santos (Das Lutas). Porto Alegre: Deriva, 2014.

ANTLIFF, Allan. *Arte e anarquia: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim*. Tradução: Lana Lim. São Paulo: Madras, 2009.

ARAÚJO, Ana Ribeiro Grossi *et al.* Expressões da mulher na dramaturgia do teatro operário anarquista. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* [Dossiê temático: Teatro, gênero e feminismos], Florianópolis, v.2, n. 21, p. 20-30, dez. 2013. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102212013020>

Acesso em: 30 mar. 2021.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAKUNIN, Mikhail Aleksandrovich. O Império Knuto-germânico e a revolução social. In: FERREIRA, A. C.; TONIATTI, T. B. (org.). *De baixo para cima e da periferia para o centro: textos políticos, filosóficos e de teoria sociológica de Mikhail Bakunin*. Niterói: Alternativa, 2014. p. 161-247.

BATILLIAT, M. Le Naturalisme et l'Art social. *L'Art Social*. Paris, n.4, p. 84-86, 1892.

BARRETO, Lima. *Lima Barreto Socialista*. Organização: Worney Almeida de Souza. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

BETTI, Maria Sílvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: João Roberto. *História do teatro brasileiro volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013. p. 175-194.

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

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / EDUERJ / FUNARTE, 1996.

CAGE, John. *Anarchy*. New York: Wesleyan University Press, 2001.

CAPLLONCH, Miguel. *Arte Social. Renovação: revista mensal comunista-anarquista*, Rio de Janeiro, n.5, mar. 1922.

CARRERI, Marcio Luiz. *Aguilha no palheiro: reflexões sobre o anarquismo e sua presença nos livros didáticos*. Londrina: Editora UEL, 2001.

CARVALHO, Florentino de. Dois escritos da imprensa anarquista em São Paulo. *Verve: revista do Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Libertária*. Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, São Paulo, n.15, p. 222-228, 2009.

CLEYRE, Votairine de. *Escrito(s) a vermelho: Antologia de textos escolhidos (1890-1912)*. Lisboa: Barricada de Livros, 2019.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. *O teatro da União Operária: um palco em sintonia com a modernização brasileira*. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010.

COSTA, Iná Camargo. O agitprop e o Brasil. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; BÔAS, Rafael Villas (org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 19-34.

DEL RIOS, Jefferson. *Teatro, literatura, pessoas*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

DUARTE, Regina Horta. *A Imagem Rebelde: A Trajetória Libertária de Avelino Fóscolo*. 1988. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp), Campinas, 1988.

FACCIO, Luiza. Teatro libertário. *Cadernos AEL: operários e anarquistas fazendo teatro* (Arquivo Edgard Leuenroth – IFCH/UNICAMP), Campinas, v. 1, n. 1, p. 119-125, 1992.

FERNANDES, Talita Moura Gonçalves. *O teatro operário anarquista na primeira metade do século XX em São Paulo*. 2021, p. 20. Disponível em: <https://ithanarquista.wordpress.com/2021/11/11/11/talita-fernandes-o-teatro-operario-anarquista-na-primeira-metade-do-seculo-xx-em-sao-paulo/>. Acesso em: 10 dez. 2021

FIGUEIREDO, Romualdo. A arte e o povo. *Renovação*, Rio de Janeiro, n.5, p. 66-67, fev. 1922.

FILHO, Oduvaldo Vianna. Programa do espetáculo Rasga coração. Rio de Janeiro: 1979.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Senac, 1998.

FÓSCOLO, A. O Actor. *A Folha Sabarense*, Sabará, ano V, n. 23, p. 2, 17 nov. 1889.

FREIRE, Roberto. *O tesão pela vida: soma, uma terapia anarquista*. São Paulo: Francis, 2006.

_____. *Pedagogia libertária (I)*. São Paulo: Sol e Chuva, 1996.

GALLO, Silvio. *Educação anarquista: um paradigma para hoje*. Piracicaba: Editora Unimep, 1995.

_____. *Pedagogia do risco: experiências anarquistas em educação*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Pedagogia libertária: anarquistas, anarquismos e educação*. São Paulo: Intermezzo, 2015.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção popular e o engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOLDMAN, Emma. *Educação*. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2019.

_____. *Vivendo minha vida*. Tradução: Nils Goran Skare. Curitiba: L. Dopa, 2015.

_____. The modern drama: a powerfull disseminator of radical thought. In: GOLDMAN, Emma. *Anarchism and other essays*. 2012. Disponível em: <https://libcom.org/library/chapter-12-modern-drama-powerful-disseminator-radical-thought>. Acesso em: 11 nov. 2021.

_____. *The social significance of modern drama*. South Carolina: Createspace Independent Publishing Plataform, 2014.

GORDON, Eric A. *Anarchism in Brazil*. Michigan: University Microfilms International, 1987.

HAMON, Christine. Formas dramaturgias e cênicas do teatro de agitprop. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; BÔAS, Rafael Villas (org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 83-98.

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem Pátria, nem patrão!: memória operária, cultura e literatura no Brasil*. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro – de 1901 a 1922)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2012.

KOPEZKY, Waldir. Nós. *O Dealbar*, São Paulo, n. 4., p.8, jan. 1967.

KROPOTKIN, Piotr Alexeyevich. *A conquista do pão*. Tradução: Cesar Falcão. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

_____. *Apoio Mútuo: um fator de evolução*. Tradução: Waldyr Azevedo. São Paulo: Biblioteca Terra Livre, 2021.

_____. *Palavras de um revoltado*. Tradução: Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário: Ícone Ed., 2005.

L'ART SOCIAL. [Revista] Paris, n.4, fev. 1892.

LIMA, Ana Larissa S. Ação Direta. In: ANTAR & UFV. *Antiespecistas: o Manual do Veganismo Popular e Revolucionário*. Brasil: Editora Terra Sem Amos, 2021, p. 15-20.

LIMA, Mariângela Alves de; VARGAS, Maria Thereza. Teatro Operário em São Paulo. In: PRADO, Antonio Arnoni (org.). *Libertários no Brasil: memórias, lutas, cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 162-250.

LYRA, Luciana. Louise em dois tempos: estratégias brasileiras feministas de criação teatral em fluxo de resistência. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* [Teatros Feministas: Lutas e conquistas], Florianópolis, v. 3 n. 33, p. 196-213, 2018. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573103332018196>

Acesso em: 30 mar. 2021.

LOPES, Ricardo Cortez; MARTINEZ, Lis Yana de Lima. Um estudo sobre ateísmo no anarquismo: análise da peça “O Semeador”, de Avelino Fóscolo. *Revista Relegens Thréskera*, [s. l.], v. 9, n. 2, p. 64-87, nov. 2020. Disponível em:

<https://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/72993>. Acesso em: 2 nov. 2021.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MAGÓN, Ricardo Flores. Dos Revolucionários. In: *Regeneración*, 4ta. época, n. 18; 31 de diciembre de 1910; p. 3. Disponível em <http://archivomagon.net/obras-completas/obra-literaria-1910-1917/cuentos/cuento01/> Acesso em 10 nov. 2021.

MALATESTA, Errico. *A Greve (drama em 3 atos)*. São Paulo: Entremares; Ambiente Arejado Publicações, 2021.

_____. *Entre camponeses*. Tradução e organização de Plínio Augusto Coêlho (Estudos Libertários). São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Escritos revolucionários*. Organização e tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. Por que o fascismo vence. In: MALATESTA *et al.* *Os grandes escritos antifascistas*. Brasil: Terra Sem Amos, 2020. p. 5-13.

MENDES, Renato. A conquista da arte para uma vida além do pão: artistas na revolução e revolução nas artes na obra de Piotr Kropotkin. *Revista do Centro de Cultura Social*, São Paulo, n. 1, p. 43-49, 2021.

MENDES, Samantha Colhado. As mulheres anarquistas e o teatro operário na cidade de São Paulo. *Para entender a história*, [online], ano 2, p 1-16, fev. 2011. Disponível em: <http://fabiopestanaramos.blogspot.com.br/2011/02/as-mulheres-anarquistas-e-o-teatro.html> Acesso em: 30 mar. 2021.

MIRANDA, Cassia Ferreira. *O teatro na voz operária: Grupo Teatral Cultura Social e o anarquismo em Pelotas – seus operários e suas palavras*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2014.

MORAES, Artur Mattar. *Uma Peça no Processo de Luta: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A Bandeira Proletária*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), São Paulo, 2019.

- MORRIS, William. *Artes menores e outros ensaios*. Tradução: Isabel Donas Boto. Lisboa: Antígona, 2003.
- MOURA, Maria Lacerda de. *A mulher é uma degenerada*. Edição fac-símile comentada. São Paulo: Tenda de Livros, 2018.
- PARRA, Lúcia Silva. *Leituras Libertárias: cultura anarquista na São Paulo dos anos 1930*. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2017.
- PASSETTI, Edson; AUGUSTO, Acácio. *Anarquismos & educação*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- PAULO, Ana Luiza dos Santos Rodrigues. *A experiência pedagógica do Teatro Anarquista*. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura plena em Pedagogia) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.
- PELLOUTIER, Fernand. Pro Domo. *L'Art Social*, Paris, v.2, n.1, p. 1-3, nov. 1899.
- PEREIRA, Priscila de Andrade. Entre o riso e o choro: o teatro como expressão das mazelas do povo na Primeira República. *Revista de Trabalhos Acadêmicos – Campus Niterói*, [Publicações UNIVERSO – Universidade Salgado de Oliveira], n. 17, 2018. Suplemento. Disponível em: <http://revista.universo.edu.br/index.php?journal=1reta2&page=issue&op=view&path%5B%5D=274&path%5B%5D=showToc>. Acesso em: 20 out. 2021.
- A PLEBE. São Paulo, n. 14, 23 set. 1919.
- PRADO, Antônio Arnoni. Sobre as imagens da revolução no teatro de Luigi Damiani. *TRAVESSIA – revista de literatura*, UFSC, Florianópolis, n. 39, p. 39-55, jul./dez. 1999.
- _____. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PRADO, Antônio Arnoni; HARDMAN, Francisco Foot. Introdução. In: PRADO, Antônio Arnoni; HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Contos anarquistas: Antologia da prosa libertária no Brasil (1901-1935)*. Brasília: Editora Brasiliense, 1985. P. 9-25.
- PROUDHOUN, P.J. *Do princípio da arte e de sua destinação social*. Tradução: Antônio de Padua Danesi. Campinas: Armazém do Ipê, 2009.
- RAGON, Michel *et al.* *Arte e anarquismo*. Organização e tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Imaginario, 2001.
- RAMUS, Gustavo. Teatro e anarquia. *Verve: revista do Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Libertária*. Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, São Paulo, n. 16, p. 285-291, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Tradução: Luís Leitão. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2012.

REED, Herbert Edward. *A educação pela arte*. Tradução: Walter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

RESZLER, André. *A estética anarquista*. Tradução: T. Costa. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

RODRIGUES, Edgar. *Nacionalismo e cultura social (apontamentos históricos trabalhistas, 1913-1922)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1972.

_____. Neno Vasco, Emma Goldman, a Revolução Mexicana de 1910 e a tese de Pietro Ferrua. *Verve: revista do Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Libertária*. Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais PUC-SP, São Paulo, n. 11. São Paulo, p. 132-155, 2007.

_____. *O anarquismo na escola, no teatro, na poesia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

_____. *Os companheiros – 1*. Rio de Janeiro: VJR – Editores Associados, 1994.

_____. *Os companheiros – 3*. Florianópolis: Insular, 1997.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALLE, Gabriel de la. *L'Art Social*. *L'Art Social*, Paris, n.1, p. 1, nov. 1891.

SCHECHNER, R; DOURADO, T.R.C.M. Teatro em tempos/zonas de crise: uma perspectiva teórica. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v.1, n. 24, p. 224-236, 2015.

SOUZA, Dimas Antônio. *O mito político no teatro anarquista brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2003.

STÉDILE, Miguel Henrique; BÔAS, Rafael Villas. Agitação e propaganda no MST. In: COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; BÔAS, Rafael Villas (org.). *AGITPROP: cultura política*. São Paulo: Expressão Popular, 2015. p. 35-52.

TOKUNAGA, Larissa Guedes. Arte, vida, educação e sexualidade na vida de Emma Goldman: um feixe libertário. In: 31º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2021, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. São Paulo: ANPUH-Brasil, 2021.

_____. Emma Goldman e o lume de um cinismo libertário. *Revista de Estudos Libertários – REL*, [Universidade Federal do Rio de Janeiro], Rio de Janeiro, v. 2, n.6, p. 73-86, 2. sem. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/estudoslibertarios/issue/view/1606/showToc>. Acesso em: 2 out. 2021.

TOLSTÓI, Leon. *O que é arte?*. Tradução: Bete Torii. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

TORRES, Joaquim Alves. *Teatro Social*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

VARGAS, Maria Thereza (org.). Anarquista (teatro). In: GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e aum. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009a. p. 29-32.

_____. (org.). *Antologia do teatro anarquista*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009b.

_____. O Teatro filodramático, operário e anarquista. In: FARIA, João Roberto. *História do teatro brasileiro volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. p. 358-370.

_____. (coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo: Pesquisa 7*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

VEIDAUX, André. L'Art individualiste. *L'Art Social*, Paris, n. 5, p. 100-101. mar./abr. 1892.

_____. Le Theatre Socialiste. *L'Art Social*, Paris, n. 4, p.78-80, fev. 1892.

WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Tradução: Heitor Ferreira da Costa. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

ZALTZMAN, Nathalie. *A Pulsão Anarquista*. Tradução: Anna Christina Ribeiro Aguiar. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

Demais referências:**Jornais:**

A Folha Sabarense. Sabará-MG, 1889- .

A Plebe. São Paulo, 1917-1951.

A Lanterna. Rio de Janeiro, 1901-1933.

A Voz do Trabalhador. Rio de Janeiro, 1908-1915

Germinal!, São Paulo, 1902.

Na Barricada, Rio de Janeiro, 1916-1918.

O Dealbar. São Paulo, 1965-1969.

Revistas:

Kultur. Rio de Janeiro, 1904-1905.

L'Art Social. Paris, 1891-1896.

Renovação, Rio de Janeiro, 1921-1922.

Programas televisivos:

IMAGENS DA HISTÓRIA. Ep. 1 - Debate sobre o filme *Libertários* (1976), de Lauro Escorel Filho. Apresentação de Antônio Abujamra. Participação de Helena Isabel Mueller e Carlos Augusto Addor. Rio de Janeiro: TV Educativa, 1995. 1 vídeo (54min23s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zO3g0oIVJ-Q&ab_channel=CentrodeCulturaSocial Acesso em 20 nov. 2021.