

# O TEATRO ANARQUISTA E O CONCEITO DE ARTE NA IMPRENSA OPERÁRIA DE 1901 A 1922

EDUARDO GRAMANI HIPÓLIDE\*

Esta notícia de pesquisa insere-se em meio aos estudos que realizei sobre o *teatro anarquista* e suas relações com o movimento operário de São Paulo – de 1901 a 1922. Surgiu da necessidade que encontrei de entender melhor o conceito de arte que fundamentava a produção da dramaturgia libertária com a qual trabalho. Foi resultado de uma pesquisa que realizei com a documentação da imprensa operária disponível no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da UNICAMP. Nesta análise, pude notar que os conteúdos, assim como a forma das peças com as quais trabalho, estão de acordo, em grande parte, com as exigências estéticas e doutrinárias dos militantes que atuavam também nos órgãos da chamada imprensa operária. Portanto, eram os propósitos de engajamento e conscientização desses militantes que embasavam a produção teatral que analiso.

Para facilitar o entendimento do *teatro anarquista* no contexto em que ele se inseria, dividi este artigo em três partes distintas, porém complementares. Primeiramente, analiso as características gerais das peças com as quais trabalho.

Na sequência, faço uma abordagem geral das festas no interior das quais essas peças eram encenadas. Por fim, analiso com mais atenção o conceito de arte que estruturava a produção teatral pesquisada em meu projeto. Com isso, espero despertar o interesse de todos por esse aspecto curioso (mas bastante desprezado) da sociabilidade operária paulistana no início do século XX.

## O teatro

Os primeiros indícios de um teatro feito, em São Paulo, por trabalhadores imigrantes remontam ao fim do século XIX, quando chegaram na cidade as primeiras levas de italianos e espanhóis. No início, as curtas representações eram organizadas pelas inúmeras sociedades de ajuda mútua que os próprios imigrantes criaram. Um dos objetivos de tais entidades era o de oferecer aos estrangeiros recém-chegados “assistência cultural”. Era aí que, para Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves de Lima, o teatro entrava “como meio didático para preparar os trabalhadores” (*O Teatro Operário em São Paulo*, Idart, 1980). Desnecessário dizer que as primeiras encenações realizadas em São Paulo eram de obras estrangeiras, principalmente italianas. Aliás, o idioma italiano (eventualmente o espanhol) predominava nas *festas operárias* dos primeiros anos do século XX. Com o tempo, no entanto, a utilização da língua nacional tornou-se cada vez mais frequente, o que não surpreende – tendo em vista a diminuição no fluxo migratório e a familiarização paulatina dos estrangeiros com o idioma português.

Seguindo uma tradição dos grupos filodramáticos italianos – que nem sempre eram anarquistas -, aqui no Brasil organizaram-se também, entre os trabalhadores estrangeiros, grupos teatrais que, com o passar do tempo, cada vez mais encenaram peças com um teor libertário, militante e (por que não?) doutrinário. No início, tais grupos portavam nomes em homenagem a personalidades italianas das artes e do *Risorgimento*. Esse é o caso, por exemplo, do *Grupo Dramático Giovanni Bovo*, que aparece em um anúncio de 6 de setembro de 1903 no jornal anticlerical *A Lanterna*. Ou então, do *Grupo Filodramático Ermette Novelli*, criticado de forma corrosiva na edição de 20 de julho de 1904 de *O Amigo do Povo*. No entanto, os grupos teatrais que mais

figuram nos anúncios da imprensa operária - por serem mais ativos ou estarem mais de acordo com as exigências doutrinárias - são, na análise que pude fazer, o *Núcleo Filodramático Libertário* e o *Grupo Dramático Teatro Social*. Secundariamente, despontam também, ao longo do período analisado, os grupos dramáticos *Cervantes*, *Ideia Moderna* e *Francisco Ferrer* - este, por sua vez, só a partir de 1920.

Algumas das peças representadas por tais grupos teatrais foram reunidas por Maria Thereza Vargas em 1977 e fazem parte do *corpus* de minha pesquisa, cujo recorte cronológico vai de 1901 (data em que pela primeira vez aparece notícia da representação, em São Paulo, da peça anticlerical *Electra*, de Pérez Galdós) até 1922, quando estreia em São Paulo, *Ao Relento*, de Afonso Schmidt.

Segundo Antonio Arnoni Prado, tais obras, de uma forma geral, são caracterizadas pela "brevidade do episódio", pela "simplificação da trama" e pela "clareza da mensagem". Isso porque seu objetivo principal era apresentar um conteúdo pedagógico e exemplar. Para Maria Thereza Vargas, esse teatro preocupava-se, sobretudo, com a "clareza na transmissão de uma ideia". Para tanto, reproduzia uma "visão binária que não exige uma caracterização complexa", nem do contexto nem dos personagens. Muitas vezes apresentava personagens alegóricos, emblemáticos, destituídos de características individuais marcantes. Nem sempre se preocupava com problemas específicos - particulares - e sim com a situação geral de exploração em que viviam os trabalhadores - fossem eles operários, artesãos, soldados ou camponeses. Por isso, pouco importava se o enredo se passasse em algum lugar da Itália, de Portugal, da Espanha ou do Brasil. O importante em tais peças era a transmissão de uma ideia geral de libertação. Ideia que os "núcleos dirigentes" do movimento operário queriam inculcar na consciência dos trabalhadores.

Para além da função utilitária que o *teatro anarquista* poderia (ou não) desempenhar na conscientização do operariado - questão em grande parte imponderável -, penso que o essencial é analisar as repercussões que as peças militantes tiveram no interior das *festas de propaganda*. Indícios a esse respeito encontram-se ocasionalmente na imprensa operária. O interessante de se notar nos relatos de alguns jornais libertários é a reação do público aos espetáculos. Reação emotiva, enérgica, por vezes violenta: manifestava-se de acordo com o

envolvimento do espectador na trama encenada. Eram frequentes os insultos de espectadores exaltados contra personagens que representavam a exploração, o exercício de poder ou simplesmente a velhacaria. Em um curioso comentário de *A Lanterna* (20/01/1901), notamos indícios do envolvimento do público por ocasião da representação da peça anticlerical *Electra*, de Perez Galdós. Na obra supracitada de Maria Thereza Vargas, encontramos anotações preciosas de Radha Abramo sobre as reações do público em meio às dramatizações dos primeiros imigrantes de São Paulo. São esses indícios esparsos que devemos utilizar para entender melhor a complexa criação de significados sociais engendrada pela dramaturgia anarquista.

### **As festas**

Segundo Francisco Foot Hardman em *Nem pátria, nem patrão, as festas de propaganda*, organizadas pelos dirigentes das ligas de resistência e pelos órgãos da imprensa operária, mesclavam o “prazer do entretenimento” com as “tarefas de convencer o público da necessidade da emancipação social”. Basicamente, tais festas dividiam-se em três partes: no início, uma conferência de teor ideológico e libertário, geralmente ministrada por alguém do “núcleo dirigente” do movimento anarcossindicalista; a seguir, vinha quase sempre uma peça teatral, também de conteúdo doutrinário; por fim, no ponto culminante do evento, o quase inevitável “baile familiar”, fulminado eventualmente em alguns órgãos da imprensa operária. Evidentemente, tal divisão esquemática da festa de propaganda nem de longe deve ser encarada como rígida. Muitos desses eventos apresentavam variações em relação a tal modelo. Em meio à festa, eventualmente realizava-se uma quermesse em que, vez ou outra, ocorria uma apresentação musical, sorteava-se uma rifa, poemas eram declamados (às vezes por crianças), canções entoadas. A sequência acima estabelecida também era variável, podendo, por exemplo, uma determinada programação apresentar as representações teatrais na primeira parte, entremeadas pelas conferências doutrinárias.

Nota-se, em alguns jornais da imprensa operária das duas primeiras décadas do século XX, críticas severas ao caráter lúdico das festas, sobretudo,

ao baile; tais críticas, até certo ponto, denotam a distância que por vezes separava as direções militantes das “massas” – para usar uma expressão adequada ao propósito doutrinário e de divulgação que tinham tais eventos.

Dentre todos os órgãos da imprensa operária, aquele que talvez mais tenha atacado o baile foi o jornal anarcossindicalista *A Terra Livre*, publicado em sua primeira fase em São Paulo. Em sua edição de 5 de fevereiro de 1907, aparece a primeira parte de uma matéria criticando ferozmente o baile. Segundo o autor Alessandro Cherchiai, que assina como Lucifero, a cena do baile seria a “*mais repugnante deste mundo, capaz de nausear as próprias meretrizes*”. O mesmo autor, na segunda parte de seu texto, publicada vinte e um dias depois no mesmo jornal, volta a vociferar contra o baile. Dessa vez, vai além do moralismo e vê em tal recreação um inútil “desperdício de energias”. Estas, segundo o próprio Lucifero, deveriam ser usadas na luta pela emancipação da classe operária, não em divertimentos fúteis e moralmente suspeitos.

A ideia do “desperdício de energia” fora já levantada pelo jornal *O Amigo do Povo* no dia 20 de julho de 1904. Na “crônica” intitulada “Uma festa operária”, o autor desconhecido faz uma áspera crítica contra uma festa organizada pela União dos Trabalhadores Gráficos. Além das representações teatrais de um drama e de uma comédia, a festa contou também com uma conferência em espanhol (que, segundo o autor anônimo, nem todos compreenderam), “*vários trechos de música e o inevitável baile*”. Com exceção da conferência, todas as outras partes da festa foram severamente criticadas pelo autor – principalmente a comédia e o baile.

Vemos aqui aflorar uma ética da militância integral e abnegada. Os valores que os dirigentes anarcossindicalistas queriam incutir nas “massas” eram os de um grupo de militantes que pertenciam ao “núcleo dirigente” do movimento operário. O grau de recepção de tais ideias e suas influências sobre a organização das *festas operárias* não foram ainda profundamente analisados. No entanto, alguns indícios deixam entrever a ineficácia de tal rigorismo moral. Os mesmos dirigentes “puritanos” do primeiro jornal acima citado tentaram realizar suas *festas de propaganda* sem o “eterno baile”. Uma experiência nesse sentido foi realizada em 29 de janeiro de 1910. Em tal data, *A Terra Livre* organizou uma *festa de propaganda* para auxiliar a nascente Escola Moderna aqui

de São Paulo. Dessa vez, o baile foi suprimido e, desnecessário dizer, o evento foi um fracasso. Dias depois, em 17 de fevereiro de 1910, o próprio Lucífero, no mesmo jornal, lamenta o parco resultado pecuniário associando-o à não-realização do famigerado baile.

Não obstante as críticas que certos setores “puritanos” da imprensa militante fizeram ao caráter lúdico das festas percebemos que ele realmente garantia o sucesso de tais eventos. Uma evidência nesse sentido aparece no período de ascenso do movimento operário em São Paulo – os anos entre 1917 e 1920. É justamente nesse período de intensa mobilização que os novos *festivals* ganham as ruas e parques da cidade. Se na fase anterior o tom era quase estritamente doutrinário (de propaganda), aqui o que se destaca é o “espetáculo” – são as diversões “populares”. Além das representações teatrais, agora os programas dos *festivals* contam também com jogos de tómbola, cinematógrafo, canções típicas, natação, regatas e os badalados torneios de *foot-ball* – esporte que, assim como o baile, sofreu críticas violentas por parte de alguns militantes da imprensa operária. Tais críticas ao *foot-ball* ficam evidentes, por exemplo, no severo comentário de Sejo Costa em *A Plebe* do dia 30 de outubro de 1914.

Assim como a *feira de propaganda* anterior, restrita aos salões alugados, o *festival* também era organizado pelos dirigentes anarcossindicalistas, sobretudo os vinculados à imprensa militante. Jornais como *A Plebe*, *A Vanguarda* e *Alba Rossa* promoveriam, a partir de então, grandiosos *festivals* públicos para angariar fundos e assim manter suas publicações.

Podemos dizer, sem risco de exagero, que os novos *festivals* foram o “triunfo do lúdico” nas *festas operárias*. Para Foot Hardman, enquanto a *feira de propaganda*, de caráter doutrinário, ligava-se a uma determinação dos “núcleos diretivos”, o *festival*, sob a forma de espetáculo, seria muito mais “uma determinação da classe”. O mesmo autor, no entanto, atenta para o problema de esquematizarmos demais tais diferenciações que, para a época, talvez não fossem muito claras. Muitos jornais da imprensa operária divulgaram, como *festivals*, eventos realizados em salões fechados e com programações típicas das *festas de propaganda*. No geral, os *festivals* divulgados por *A Plebe* eram, sobretudo realizados em salões como o Celso Garcia (situado então na rua do Carmo, no. 39) e o pertencente à Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan (na então

rua Brigadeiro Machado, n. 5), ambos intensamente utilizados no período anterior (das *festas de propaganda*). Portanto, é preciso problematizar a suposta ruptura que os *festivais* promoveram no padrão da *feira operária*.

Não obstante as mudanças verificadas ou não no padrão da *feira operária*, o importante é salientar que, ao longo de todo o período analisado, tais eventos foram organizados, sobretudo pelas ligas de resistência, pelos órgãos da imprensa operária e pelas inúmeras associações, centros de cultura e sociedades de beneficência. Enumerar esses órgãos e entidades seria não apenas enfadonho como também inútil ao nosso propósito. No entanto, seria interessante notar quais setores organizados do trabalho promoveram a realização dessas festas. Numa verificação superficial do que há de anúncios na imprensa operária do período estudado, constatei a presença, na organização desses eventos, dos sindicatos e ligas dos chapeleiros, dos sapateiros, dos trabalhadores em construção civil, dos empregados em café e, em menor quantidade, dos marceneiros, metalúrgicos, laminadores e trabalhadores em tecido. Já os órgãos da imprensa operária que mais contribuíram para a promoção e divulgação das festas, foram, numa primeira fase (até 1917), dentre outros, *La Battaglia*, *O Amigo do Povo*, *A Terra Livre* e *A Lanterna*. Numa segunda fase, a partir de 1917, *Alba Rossa*, *Guerra Social* e *A Plebe* angariaram fundos promovendo *festivais* que, na maioria das vezes, seguiam o mesmo padrão das *festas de propaganda*. Por fim, não podemos nos esquecer das associações e dos centros de cultura social, como o Centro Libertário de São Paulo, o Centro Feminino de Jovens Idealistas, a Sociedade Feminina de Educação Moderna e o Centro de Estudos Sociais.

Analisar a participação de tais organismos nas lutas sociais travadas no início do século XX – saber até que ponto eles representavam (ou não) o setor mais dinâmico e combativo do movimento operário – é uma tarefa essencial para dimensionarmos melhor a *feira operária* no contexto das lutas sociais daquela época.

## O conceito de arte e a função social do teatro

Para que possamos entender melhor as *festas operárias*, assim como as formas e o conteúdo das peças do *teatro anarquista*, é preciso analisar com mais atenção a própria noção de arte cultivada pelos militantes que organizavam aqueles eventos. Ou seja, o que esses sujeitos entendiam como sendo uma “verdadeira” obra de arte? Quais os princípios que norteavam a composição daquelas peças que constituíam as festas? Quais os critérios de seleção que os “núcleos dirigentes” usavam para elaborar as programações de tais eventos?

Para tanto, utilizarei alguns fragmentos de artigos publicados na imprensa operária de São Paulo e do Rio de Janeiro no período estudado – entre 1901 e 1922. Os artigos da imprensa operária carioca foram aqui também utilizados em função da similitude que o movimento operário do Rio de Janeiro apresentava com o existente então na cidade de São Paulo. O padrão das *festas operárias* cariocas também era muito parecido com o de suas congêneres paulistanas.

Acima de tudo, o que se depreende dos poucos artigos dessa imprensa relativos ao teatro (e, por extensão, à arte em geral) é a ênfase em sua função utilitária e regeneradora. A “verdadeira” obra de arte, de acordo com a visão dos militantes, deveria ser comprometida, engajada; não poderia ser neutra - nem um simples instrumento a serviço do mero entretenimento. A esse respeito, devemos analisar com atenção um interessante artigo assinado por Romualdo Figueiredo e publicado no jornal *A Lanterna* do dia 25 de março de 1916. Após uma intrincada distinção entre “gênero livre” e “teatro livre”, nosso articulista afirma claramente que “a arte não constitui um passatempo para matar ociosidades, mas uma parte de rejuvenescimento moral”. Para ele, a arte deve ser “*um instrumento de reivindicação social, atizando – como diz Manuel Ribeiro – essa chama de revolta que arde embaixo, nas camadas proletárias*”. Ou seja, o “verdadeiro” artista é aquele que se preocupa com a obra maior de emancipação social, criando em seus irmãos “*uma consciência profunda dos seus deveres sociais*”. Tal preocupação com o “fundamento moral” da arte e com a sua função social denota uma clara correspondência com os propósitos doutrinários que os “núcleos dirigentes” queriam imprimir no movimento



operário. Longe de “perverter os sentimentos populares”, uma obra de arte deveria estar a serviço do engrandecimento moral do proletariado.

A mesma preocupação com a “missão social” da arte e sua “benéfica ação moral” encontra-se em um artigo publicado anteriormente, no dia 19 de setembro de 1906, no jornal carioca *Novo Rumo*. Assinado por Cristiano de Carvalho, esse curioso texto trata não apenas da arte em geral como também do caso específico do “teatro do povo”. Para nosso autor, “*a arte despida de um puro objeto de sinceridade ou de fé [...] falta à nobreza de sua missão social*”. Para além da arte em geral, a preocupação maior desse artigo é com o papel desempenhado pela dramaturgia propriamente dita. Aqui, Cristiano de Carvalho faz uma crítica severa às peças descomprometidas socialmente, preocupadas apenas com “*a banal exibição de sentimentalidades alambicadas [...], sem um conceito honesto que traduza intuítos de educação ou de beleza*”. Contrapondo-se a essa produção teatral desengajada, nosso articulista defende um engajamento profundo dos autores na produção de obras comprometidas com o projeto maior de transformação social; obras que sejam capazes de ativar “o fogo instintivo da insubmissão”. Outro aspecto curioso desse artigo é que ele se refere, mesmo que de passagem, ao suposto caráter “natural” do gosto artístico no ser humano. Aqui, para Cristiano de Carvalho, uma certa noção de beleza “*persiste em gradações diferentes [...] em todas as almas*”. Tal naturalização da sensibilidade estética é outra característica importante do pensamento anarquista. Outros autores ácratas (como, por exemplo, Herbert Read), em diferentes períodos, enfatizam também o caráter inerente da arte ao ser humano em geral. Por isso, para Cristiano de Carvalho, fazer uso dessa inclinação estética em favor da regeneração moral do homem seria a principal função do artista. Utilizar esse “dom” natural do homem para a transformação social seria, nesse sentido, um dever de toda arte em geral – assim como da dramaturgia, em particular.

Ainda de acordo com a crítica ao teatro descomprometido – e no esforço de incentivar uma produção teatral mais engajada -, nota-se, em alguns artigos da imprensa operária, uma condenação ao “teatro predominante” na época; teatro que, segundo definições comuns naquela imprensa, apresentaria um “caráter burguês”. É nesse sentido que se desenrola o pequeno comentário sobre um “drama social” (*Floreal*), publicado em *A Terra Livre* no dia 13 de

junho de 1906. Segundo o autor anônimo dessa curta nota, *"o teatro predominante, absolutamente esgotado, reduzido a apresentar as modalidades da vida no quadro estreito da nossa civilização, [...] devia perder o seu caráter burguês"*. Para o autor desse texto, o teatro em geral deveria seguir uma *"nova orientação [...] para estender-se livremente até apresentar a humanidade sob novas combinações e novos pontos de vista"*.

Em artigo assinado por Romualdo Figueiredo em *A Lanterna* do dia 15 de abril de 1916, constatamos o mesmo julgamento frente ao teatro predominante – aqui, de forma mais virulenta. Após um comentário elogioso à criação recente da Academia Dramática Brasileira, no Rio de Janeiro, nosso já conhecido articulista (autodenominado um *"artista dramático"*) saúda a iniciativa e espera que ela contribua para unir *"todos os artistas do palco num combate sem tréguas à podridão que por aí existe no teatro atual"*. Para Romualdo Figueiredo, esse combate deve resultar no *"ressurgimento de uma arte nobilitante, dignificada pelos seus profissionais"*.

Bem adequada à crítica à dramaturgia predominante era a condenação ao caráter *"comercial"* das peças mais divulgadas na época, encenadas nos palcos dos grandes teatros por grupos profissionais organizados sob a forma empresarial. Podemos perceber em certos textos da imprensa operária um vigoroso enfrentamento dos paradigmas da produção teatral hegemônica – assim como do caráter *"mercantil"* das grandes companhias teatrais da época. É esse o julgamento que depreendemos de um artigo escrito por Arsênios Palácios em 1917 para a primeira edição de *Prometeu*. Aqui, apesar de reconhecer a superioridade técnica dos atores profissionais, nosso autor se ressentia da falta de orientação social das peças convencionais. Segundo ele, *"a arte, sem uma finalidade social e humana perde todo o valor como arte lucrando em valor comercial e industrial"*. O curioso de se notar nesse artigo de Arsênio Palácios é sua insistência em negar – naquilo que seria a lógica interna da *"verdadeira"* produção artística - um simplório determinismo na análise cultural. Para nosso articulista, *"a existência espiritual foge à vida materialista do determinismo histórico"*. Ainda para ele, o *"único capaz de restabelecer a uniformidade"* perdida no *"decorrer do progresso"* da dramaturgia seria o chamado *"teatro social"*, *"o único que, através da passagem do tempo, poderá salvar-se nos arquivos da história"*. Concluindo, nosso autor afirma *"que o teatro viajará em trilhos com perfeição quando perfeitas sejam"*

*as produções*". Mas, o que seria para ele uma produção teatral "perfeita"? Aquela em que se verifiquem os "grandes ideais". Aquela capaz de encarnar uma "nova moral e uma nova vida social"; que se distancie, forçosamente, dos desígnios meramente comerciais dos grandes empreendimentos artísticos.

Também no sentido de criticar as "empresas mercantis" que oferecem arte para o consumo do grande público, desenrola-se um interessante texto de Neno Vasco intitulado *Arte e Revolução*. Nesse artigo, publicado originalmente no jornal *A Plebe* do dia 6 de novembro de 1920, nosso influente autor de origem portuguesa afirma que "*a arte, nas formas superiores, é verdadeiramente revolucionária*". Como condição prévia para a constituição de uma consciência revolucionária, Neno Vasco ressalta aqui a necessidade – "sem intento financeiro" - de se educar o povo, explicando-lhe as obras de arte e afinando-lhes o gosto. Só assim, para ele, o povo "*acudirá ao vosso chamamento e em breve trocará, deliciado, os guisados requentados e sebosos pelo mel suavíssimo de Himeto*." Para além do refinamento estético, com tal educação artística seria possível desenvolver também no povo um maior potencial revolucionário. Afastado do suposto embrutecimento, ele se tornaria "mais consciente" em sua "*revolta contra a injustiça social, que mergulha a grande maioria na miséria, na abjeção e na ignorância, proporcionando apenas a uma minoria de privilegiados e parasitas todos os gozos da arte e da ciência*."

Curioso notar que, para além do recorte cronológico abarcado neste artigo, ainda na década de 1930 a contraposição entre um teatro engajado e outro descomprometido é recorrente. Numa interessante crítica teatral publicada em *A Plebe* de 1º de setembro de 1934, J. Carlos Boscolo afirma que o "teatro burguês", aqui denominado "teatro moderno", "*empenha-se em ocultar aos olhos do povo o atraso em que vivemos*". Em um tom moralizador e anticlerical, ressalta que tal dramaturgia estaria "*transformando as ribaltas em conventos e cabarés*". Para ele, nesse teatro "*instituído pela burguesia, tudo quanto é elevado e nobre não se concebe em seus trabalhos*." Contrapondo-se a essa dramaturgia feita para os "magnatas da política e da indústria" – assim como para "as virtuosas damas católicas" - nosso articulista defende aquilo que ele chama de "teatro social". Neste, segundo o autor, "*a ideia de humanidade paira acima de todas as convenções, de todas as leis sancionadas, e o Amor e a Verdade são a sua expressão máxima*." Não

obstante as desfavoráveis condições de luta contra o “teatro moderno da burguesia”, J. Carlos Boscolo apresenta o “teatro social” como uma “*tênue nesga de luz*” que, “*rompendo a custo as trevas do obscurantismo [...], penetrará nas forças cripto-psíquicas dos indivíduos para tratá-los como homens, e não feras*”.

O mesmo traço anticlerical mencionado acima manifesta-se anteriormente em um artigo lançado no dia 11 de junho de 1914 no jornal *A Lanterna*. Nele, em meio aos comentários criticamente violentos a uma peça de teor religioso (ao que tudo indica, intitulada *Santa Aquilina Mártir*), João Eduardo (autor do texto) mostra-se preocupado com a disseminação e influência, junto ao povo, daquilo que ele chama de “praga do teatro católico”. Para enfrentar essa “perniciosa” insinuação clerical, o autor conclama os “anarquistas e livres pensadores” a somarem esforços na “organização e difusão do teatro social” no Brasil. Para ele, esse “teatro revolucionário” quase não existia em nosso país. Segundo nosso articulista, as poucas peças desse teatro representadas aqui seriam longas e complicadas demais. Nota-se aqui uma preocupação com o caráter didático da dramaturgia militante no Brasil. Nesse artigo, curiosamente, a ênfase recai não apenas sobre o conteúdo como também sobre a forma adotada na produção das peças dessa dramaturgia. João Eduardo faz aqui um apelo para a produção e difusão de “peças populares” mais curtas, menos complicadas e melhor adaptadas aos “pequenos grupos de amadores”. Só assim, conseguindo uma maior inserção entre as camadas populares, seria possível “*estancar a obra perniciosa do teatro católico*”.

Outro suposto inimigo da dramaturgia militante seria o sedutor cinematógrafo, que irrompia triunfalmente na Pauliceia do início do século XX. Seus empresários, aliás, aparecem mancomunados com a Igreja e as autoridades em um outro texto do já mencionado “artista dramático” Romualdo Figueiredo. Publicado em *A Lanterna* do dia 28 de fevereiro de 1916, no período da Quaresma, esse texto é um libelo contra uma determinação judicial que proibia, nos dias subsequentes, qualquer representação teatral que não fosse estritamente religiosa. Isso denotaria um esforço deliberado no sentido de “*deprimir o [já depauperado] teatro em benefício do cinematógrafo*”. O autor questiona por que, no ano anterior, o mesmo dispositivo não foi aplicado com o mesmo rigor para as empresas cinematográficas. Estas, na ocasião, segundo Romualdo

Figueiredo, exibiram livremente os filmes que lhes acharam mais convenientes. A crítica desse texto recai também sobre os próprios artistas dramáticos; estes, de acordo com o autor, não seriam capazes nem sequer de criar uma organização associativa para enfrentar decisões arbitrárias como a mencionada.

No que tange ao objeto de nossa análise - o conceito de arte entre os libertários e a importância do teatro como meio de emancipação social -, o citado artigo é bastante proveitoso. Nele, o teatro, assinalado como "*a maior de todas as artes*", é visto como "*elemento da vida social de um povo*". Nosso articulista, insistindo também no caráter didático de sua função social, chega inclusive a comparar o seu papel com o desempenhado por um professor.

Como o professor comunica aos discípulos as invenções dos sábios, o ator transmite às camadas populares a vida das sociedades [...]. Como o professor, ele educa igualmente, notando-se que mais influência direta exerce no povo porque mais cala no íntimo das multidões.

E é para fazer valer sua importante função social que Romualdo Figueiredo conclama, no fim de seu artigo, todos os artistas brasileiros, "*irmãos em arte e em miséria*", a fundar sua própria organização, a empreender "*essa luta do direito, obedecendo à inspiração de ideias e princípios*".

Como pudemos perceber nos inúmeros artigos da imprensa operária analisados acima, na concepção anarquista, a arte (e, por extensão, o teatro), é "manifestação imanente" ao homem e, por isso mesmo, "veículo natural" para a emancipação social. Sua função seria a de conduzir a humanidade ao triunfo da liberdade, ao ideal de redenção definitiva dos povos. Nesse sentido, seu impulso vital serviria para solapar as estruturas do sólido edifício da exploração capitalista e abrir caminho para a criação de uma sociedade igualitária. Seu objetivo seria o de conscientizar as massas da necessidade de uma transformação radical da sociedade. E o que os textos da dramaturgia libertária manifestam é justamente a intenção aberta de convencer por meio da propaganda ideológica.

## **NOTA**

<sup>1</sup> Eduardo Gramani Hipólido é mestrando em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Bolsista CNPq. E-mail: edu.hipolide@ig.com.br