

Deter-se sobre o movimento anarquista do começo do século, suas implicações no cenário cultural, é evocar lances de uma memória operária que deixou herdeiros contemporâneos. Como se colocava a questão cultural nos primórdios do movimento operário brasileiro? As contradições e os problemas da "política cultural" anarquista no Brasil são aqui discutidos, tornando-se clara a dicotomia discurso da "vanguarda" anarquista x discurso da ideologia dominante.

# NEM PÁTRIA

FRANCISCO FOOT HARDMAN

2.<sup>a</sup>  
edição

VIDA OPERÁRIA E CULTURA  
ANARQUISTA NO BRASIL

F. F. HARDMAN

NEM PÁTRIA NEM PATRÃO

335.83  
H236n  
2. ed.

N.Cham 335.83 H236n 2. ed.

Autor: Hardman, Francisco

Título: Nem patria, nem patroa! : vida



352209

Ac. 2144

BCH

# NEM PATRÃO

brasiliense





# LEITURAS AFINS

- Autogestão — O Governo pela Autonomia — *Nanci V. Carvalho*
- Caos — Crônicas Políticas — *Pier Paolo Pasolini*
- A Classe Operária no Brasil — *Paulo S. Pinheiro/Michael M. Hall*
- Conselhos de Fábrica — *A. Gramsci/A. Bordiga*
- O Movimento Anarquista em São Paulo — *Silvia Magnani*
- No Limiar da Industrialização — *Liana Maria Aureliano*
- Sindicalismo no Processo Político do Brasil — *K. P. Erickson*

## Coleção Primeiros Passos

- O que é Anarquismo — *Caio Túlio Costa*
- O que é Capital — *Ladislau Dowbor*
- O que são Comissões de Fábrica — *Ricardo C. Antunes/A. Nogueira*
- O que é Desobediência Civil — *Evaldo Vieira*
- O que são Empregos e Salários — *Paulo Renato de Souza*
- O que é Ideologia — *Marilena Chauí*
- O que é Liberdade — *Caio Prado Jr.*
- O que é Mais-Valia — *Paulo Sandroni*
- O que é Participação Política — *Dalmo de Abreu Dallari*
- O que é Revolução — *Florestan Fernandes*
- O que é Sindicalismo — *Ricardo C. Antunes*

## Coleção Tudo é História

- A Crise do Escravismo e a Grande Imigração — *Paula Beiguelman*
- O Imigrante e a Pequena Propriedade — *M.ª Thereza S. Petrone*
- A Legislação Trabalhista no Brasil — *Kazumi Munakata*
- O Nascimento das Fábricas — *Edgar de Decca*
- A Revolução Industrial — *Francisco Iglésias*

## Coleção Encanto Radical

- Barão de Itararé — O Humorista da Democracia — *Leandro Konder*

## Coleção Primeiros Vãos

- Participação e Co-Gestão — Novas Formas de Administração — *Fernando C. Prestes Motta*

Francisco Foot Hardman

# Nem Pátria, nem Patrão!

(vida operária e cultura anarquista no Brasil)

1ª edição 1983

2ª edição

335.83  
H 4036m  
9.00d

brasiliense  
**B**

1984

Copyright © Francisco Foot Hardman

Capa:

Jacob Levitinas  
Newton Mesquita

Foto de capa:

Jacob Levitinas

Revisão:

José W. S. Moraes  
Hercílio de Lourenzi

3140604

UFC	BIBLIOTECA CENTRAL
Nº.	352209
	29 / 12 / 94

BCH

Anarquismo e Anarquista - S. João

PERGAMUM  
BCH-UFC

brasiliense  
B

editora brasiliense s.a.  
01223 — r. general jardim, 160  
são paulo — brasil

*Dedico este trabalho  
À memória da muito linda  
E querida Lúcia.  
Fogo, água, semente:  
Luz pra nossas vidas  
Luz pra sempre*

# Índice

Introdução.....	11
Notas .....	25
Capítulo 1	
INSTITUIÇÕES DA CLASSE OPERÁRIA E CULTURA....	29
Notas .....	52
Capítulo 2	
A ESTRATÉGIA DO DESTERRO .....	59
Notas .....	100
Capítulo 3	
EPÍLOGO: SINAIS DO VULCÃO EXTINTO .....	111
Notas .....	141
Apêndice	
O IMPASSE DA CELEBRAÇÃO .....	153
Notas .....	178
Bibliografia Citada .....	185
Roteiro Sentimental .....	195



“Os vulcões arrojaram pedras, as revoluções, homens. Espalham-se famílias a grandes distâncias, deslocam-se os destinos, separam-se os grupos dispersos às migalhas; cai gente das nuvens, uns na Alemanha, outros na Inglaterra, outros na América. Pasmam os naturais dos países. Donde vêm estes desconhecidos? Foi aquele Vesúvio, que fumega além, que os expeliu de si. Dão-se nomes a esses aerólitos, a esses indivíduos expulsos e perdidos, a esses eliminados da sorte: chamam-nos emigrados, refugiados, aventureiros.”

(Victor HUGO, *Os Trabalhadores do Mar*).

“Assim como as eras da história natural se tornam legíveis através dos estratos geológicos, assim certos períodos (...) se cristalizaram em sua memória em função de determinados lugares: um café, um trecho de calçada, a grade de um jardim, uma fachada fortemente iluminada pelo sol de três horas da tarde. Mais para frente lhe ocorreu (...) ver como se despertava em você essa mesma sensação de contato direto, quase físico, doloroso talvez, com algum elemento material do universo: uma superfície rugosa, compacta, lisa ou marcada pelo tempo ou pelo trabalho ou pelo simples uso, como se nessa limitada paisagem material, inexpressiva por si só, houvessem sido incrustados sentimentos, projetos humanos, como se tivessem reconstruído naquelas superfícies arenosas uma memória, como se essa matéria inerte tivesse sido humanizada por uma possível memória.”

(Jorge SEMPRÚN, *Autobiografia de Federico Sánchez*).

## Introdução



André Breton e L. Trotsky, durante o célebre encontro no México, em 1938.  
(A. Schwarz, *Breton/Trotsky*, 1977.)

Começo pelo fim. Isto, em dois sentidos. Uma introdução é sempre escrita ao fim de um trabalho, última tentativa de dar conta das questões não resolvidas pela escritura, derradeiro trajeto do discurso do pesquisador, que tenta ainda o risco de alinhar os processos históricos por ele construídos. Além de se iniciar no momento final de um trabalho, essa introdução será marcada definitivamente pelo discurso pessoal, pela primeira pessoa do singular, eu. Foge das minhas pretensões e da minha alçada tentar aqui reproduzir as representações de um certo “proceder científico”, tão tradicional quanto ilusionista, cujo ritual consiste em estabelecer “hipóteses de trabalho” que serão checadas no transcurso de uma prática científica, para se averiguar ou não a sua *verdade*, capaz de transformá-las, nas páginas finais, em *tese* (legitimada pelas premissas do seu próprio discurso), enfim canônica pela comunidade acadêmica, para sempre depositada no acervo de créditos, crenças e certezas da burocracia universitária, para sempre afastada da história e da vida dos homens.

Mas falei de dois sentidos do “começo pelo fim”. Resta manifestar o segundo. Para contar um pouco da minha trajetória afetivo-intelectual em torno do tema desse trabalho, gostaria de ilustrar o tipo de acontecimento que moveu meu interesse nesses dez anos, com dois exemplos extraídos de notícias destes últimos dias, elementos “finais” de uma longa história que teve início com os primórdios da constituição do



proletariado como classe no Brasil. Diante de minha mesa, um volante, que me deixa um tanto perplexo:

“VIVA O P. T.”  
FESTA-COMÍCIO DO  
PARTIDO DOS TRABALHADORES  
OSASCO — 9 MARÇO (1980)

Presença de Lula — Jacó Bittar — Mané da Conceição  
José Ibrahim — Henos Amorina — Senador Santilo  
Deputados do P. T.

Barracas com Comidas e Bebidas  
Circo e Brincadeiras Infantis  
Shows — Teatro — Exposições

Artistas:

Antonio Marcos — Regina Duarte  
Bruna Lombardi — Eva Vilma  
Beth Mendes — Xênia  
Débora Duarte (e outros a confirmar)

FINAL COM BAILE-FORRÓ

No Ginásio Prof. Liberatti  
Presidente Altino — Osasco  
Domingo — 9 de março — 9 às 19 hs.

— VÁ E LEVE A FAMÍLIA —

Ao olhar para este anúncio, na semana passada, me vieram à cabeça, inevitáveis, imagens de um passado muito mais remoto: os belos e vistosos anúncios de Festivais Operários, aparecidos com grande freqüência na imprensa proletária anarquista, especialmente por volta de 1920 (cf. cap. 1). Claro, as semelhanças são névoas passageiras, firmando-se com mais vigor uma série de diferenças significativas, elementos esclarecedores e integrados à dramática história do proletariado no Brasil. Imaginemos, por um instante, o que os anarquistas criticariam neste anúncio. Inicialmente, abomi-

nariam o próprio emissor do discurso, o Partido dos Trabalhadores; e, nessa vertente, olhariam com demasiada suspeita a presença de senador e deputados numa festa operária. Quanto aos líderes sindicais, tudo bem, desde que fossem dirigentes de sindicatos livres e independentes, o que não seria bem o caso. Nossos amigos anarquistas poderiam aceitar, não com muito bons olhos, a presença de uma penca de artistas pertencentes ao elenco da indústria cultural. Poderiam, talvez, após longa discussão, aceitar o fato, desde que fosse eficaz aos desígnios da *propaganda*. Como a atitude “tolerante” que tiveram, no passado, em relação a bailes, futebol e à presença de clubes esportivos da “sociedade” em alguns dos festivais operários: essa *popularização* só se justificaria se estivesse subordinada à eficácia da doutrinação libertária. De qualquer modo, os anarquistas não trocariam seus próprios artistas amadores, membros dos grupos de “teatro social”, operários-atores das próprias associações sindicais, pelos astros profissionais “televisados”: eles prefeririam, certamente, os produtos de suas próprias agências culturais. Felizmente, para os anarquistas, em seu tempo não havia a concorrência desigual da televisão.

Finalmente, nosso bom anarquista, orgulhoso de suas bandas e orquestras compenetradas, de fina e rica tradição na musicalidade popular de raízes européias, nos olharia intrigado e com ar de espanto reclamaria explicações:

— Mas o que quer dizer “Baile-Forró”?!

Duas tradições distintas, duas gerações da classe operária separadas por uma longa historicidade entreolhar-se-iam perplexas.

Esse discurso imaginário seria endereçado, certamente, aos emissores do anúncio, aos porta-vozes do PT, aos organizadores da “Festa-Comício”. Festa-Comício? Está aí uma composição de termos que sintetiza uma preocupação comum a várias gerações de dirigentes do movimento operário, ciosos de penetrar no solo fértil da *classe*, de deitar raízes e possibilitar a integração do discurso revolucionário ao discurso cotidiano e elementar da classe. Não é à toa que os anarquistas tornaram-se versáteis na produção de “festas de propaganda”, que tentavam aliar o prazer do entretenimento

às tarefas de convencer o público da necessidade de “emancipação social”. No cap. 1, analiso, em pormenor, a tensão permanente entre esses dois aspectos; expressão, em certo nível, da própria relação contraditória entre massas e direções. De qualquer modo, o anúncio que reproduzi aqui também está construído sobre a simultaneidade de planos e eventos (a qual aparece, inclusive, na variedade tipográfica que compõe a folha do convite). Isso não é casual: por trás dessa múltipla forma do espetáculo, anuncia-se — pelo menos como previsão ou convite — a presença da classe operária, marcada no apelo à família trabalhadora, marcada no espaço de uma cidade operária, no único momento oficializado pelo Estado e abençoado pela Igreja como “tempo livre”, curto intervalo em que o operário sai do laboratório de extração da mais-valia e se localiza no território da *cidade*: o domingo. Barracas, comidas e bebidas, circo, brincadeiras infantis, *shows*, teatro, exposições, discursos políticos, comício: festa-comício: classe-direção.

Sem dúvida, entender as diferenças e, ao mesmo tempo, as identidades entre as dimensões da classe, do movimento e da direção foi uma das preocupações centrais deste trabalho.<sup>1</sup> Não imputar à classe o que é mero produto das concepções de uma direção: eis aí um desafio essencial com que se defronta não só o pesquisador, mas também o militante do movimento operário. Num interessante artigo sobre a Revolução na Espanha, nos anos 30, ao criticar as ambigüidades do POUM, Trotsky lembrava que, costumeiramente, as direções políticas têm atribuído à *natureza* da classe operária as suas próprias insuficiências e incapacidade teórica e prática para compreendê-la e, com efeito, expressar sua energia represada em movimento revolucionário.<sup>2</sup> Os trabalhos de Thompson, Hobsbawm, Michelle Perrot, Annie Kriegel, G. Duveau, entre outros, têm expressado, na historiografia mais recente do movimento operário, a preocupação em não se deixar levar pelas representações que as lideranças construíram sobre a classe que pretenderam dirigir. O peso que os fracassos da social-democracia e do stalinismo — para só ficar em dois exemplos cabais — imprimiram às novas gerações de historiadores e militantes explica, em parte, o cuidado, as dúvidas mais do que certezas e a atitude de desconfiança com que nos debruçamos a examinar discursos autoproclamados “operá-

rios”, “revolucionários” e outros paradigmas da “verdade histórica”.

No Brasil, como já assinalou Paulo Sérgio Pinheiro, o fluxo de pesquisas universitárias sobre os trabalhadores acompanhou de perto o refluxo do movimento operário, ao longo dos anos 70.<sup>3</sup> Minhas pesquisas começaram exatamente aí, em 1973, com um primeiro levantamento bibliográfico sobre o trabalho urbano no Brasil.<sup>4</sup> Felizmente, o último momento desse sinuoso e desequilibrado percurso, com seus atrasos inevitáveis, acabou se reencontrando, nos quatro últimos anos (i.e., desde maio 78), com um novo e vital ascenso do movimento operário, indício mais claro de que o “tempo de tese” estava se esgotando, ou pelo menos alterando drasticamente suas características. Junto com aquela década, era necessário dar um fim a essa etapa: e cá estou. O leitor talvez já se tenha esquecido, mas eu relembro: dissera, ao iniciar, que começaria pelo fim, isto é, provocado pela sugestão de duas notícias recentes. Resta tratar da segunda. Abrindo o jornal desses dias (março 80), as manchetes concentram-se na primeira greve geral do porto de Santos, após 16 anos. E, lá, nos meandros do movimento, o repórter teve a sensibilidade afinada para captar o seguinte fragmento, significativo de uma certa época e de um certo espaço (especialmente pelos que, como eu, são cativados pela atmosfera agitada e esfumaçada do trabalho no cais de Santos):

“No sindicato dos operários portuários, localizado na zona de meretrício da cidade, uma multidão de pelo menos dois mil homens se comprimiu num enorme salão de reunião, discutindo os rumos da greve ou fazendo algazarra com copos plásticos de água. Na rua, grupos se divertiam com as prostitutas, de rostos bizarros e roupas extravagantes.”<sup>5</sup>

Liberados da rotina do trabalho, na greve se concentra uma energia e um imaginário incontrolláveis por qualquer discurso linear. Rosa Luxemburgo captou exatamente esse problema, ao selecionar imagens trazidas dos relatos jornalísticos sobre a Revolução Russa de 1905 e o poderoso ascenso grevista que a precedeu.<sup>6</sup> Michelle Perrot, analisando o movimento operário, na França pós-Comuna de Paris, desenvolveu também o tema da greve como eclosão de festa, de liberação

greve e festa



das fantasias, de carnavalização do cotidiano, de exercício soberano (enquanto espontâneo e transitório) do direito à preguiça.<sup>7</sup> M. Dommanget pesquisou os rituais coletivos e a simbologia viva presente nas comemorações do Primeiro de Maio. Boris Fausto retomou essa temática na sua análise da greve geral de 1917.<sup>8</sup> A greve, nesse sentido, surge como ponto nevrálgico do entrelaçamento entre os planos, da *política* (universal) e da *cultura* (particular). Na história do movimento operário, desde o anarquismo até o marxismo, as direções sempre viveram a dificuldade da passagem do particular para o universal, em se tratando das lutas concretas travadas pelo proletariado diante de seus inimigos históricos. Era preciso estabelecer uma ponte dialética entre esses dois termos. De que maneira? Na resposta a esta questão, divergiram tendências, estratégias e métodos.

Na situação de encantamento produzida pelo espetáculo vertiginoso e alucinante do acontecimento revolucionário, Bakunin, a propósito da Revolução de 1848, confessava:

“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 objetos 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!”<sup>9</sup>

Parece que o pensamento anarquista sempre encarou o seguinte dilema: ou submergir no desconhecido absoluto, representado pela espontaneidade anárquica e intraduzível das massas revoltas, ou, então, construir um ideal que captasse essa vontade ancestral e essa energia liberadora. Num dos pólos, o risco de se dissolver na espontaneidade explosiva da matéria bruta, ainda não articulada em linguagem, ainda pré-discursiva, por isso mesmo irrecuperável para a história, situação intransponível de si mesma. No segundo caminho, a representação mítica de um universo comunitário, de um *espaço operário* perdido nos confins da lembrança, nas diatribes triunfalistas e sectárias, depositadas na prateleira de um

arquivo tão pretérito quanto a reiteração profética do *avvenire*: passado heróico e anunciação do porvir igualam-se no seu distanciamento do presente. Este é um certo percurso do *desterro* que procuro indicar no cap. 2. Quero adiantar, aqui, à guisa de advertência, que a “estratégia do desterro” não foi um privilégio dos anarquistas, na história do movimento operário. Iremos reencontrá-la em outras correntes políticas, de origem marxista por exemplo, especialmente entre aquelas marcadas pela experiência da derrota histórica.

Porém, a tragédia desse itinerário é muito mais complicada, se olharmos para o outro lado da trincheira e, ali, nos depararmos com novas figuras, lado a lado com as classes dominantes, figuras de proa, neste século XX, no sustentáculo de Estados burgueses e burocráticos. A história da transformação dos partidos tradicionais da classe operária, os PSs e os PCs, em aparelhos ossificados da ordem dominante, recoloca o dilema anarquista numa perspectiva histórica ampliada pela experiência contemporânea da luta de classes: em outras palavras, trata-se de viabilizar uma estratégia revolucionária que, assegurando e ampliando a independência de classe do proletariado, evite, ao mesmo tempo, tanto o *autocondenar-se ao desterro* (repondo, nesse caso, a própria exclusão e isolamento imposto ao operariado, em determinado momento, pelas classes dominantes), quanto o *integrar-se efetivamente à ordem burguesa* (subordinando-se e legitimando o poder de Estado, através da colaboração de classes e da desmobilização das massas). Como realizar essa passagem, sem perder a cabeça, nem o corpo?

Nesse quadro de discussão, quero ressaltar a importância histórica (tanto atual quanto no contexto particular em que foi produzida) da obra de Trotsky escrita em 1923 e intitulada, na edição francesa, *Les Questions du Mode de Vie*, com sugestivo subtítulo: *a época do “militantismo cultural” e de suas tarefas*.<sup>10</sup> Trotsky acompanha a transição revolucionária na Rússia e estabelece a diferença entre o tempo *político* da época imediatamente anterior e posterior a Outubro e o *tempo cultural* — num sentido amplo de construção de uma nova sociedade e de um novo *modo de vida* —, momento contemporâneo a seu escrito. Na verdade, em 1923, época do surgimento da Oposição de Esquerda, Trotsky já vislumbrava os sinais de burocratização do Partido e de degenerescência do

Estado soviético. Volta-se contra o *dirigismo inoportuno* em relação ao plano cultural, reafirmando a necessidade primeira de se conhecer o modo de vida operário; para tanto, realiza minucioso inquérito junto às bases de massa do Partido bolchevique, mas fábricas e bairros proletários de Moscou, espécie de inventário das condições de vida, dos hábitos, valores e concepções de mundo do operariado russo pós-Revolução. Trotsky confessa a ignorância reinante nos quadros do Partido com respeito a esse tema: e isso não é apenas um desliz cultural, mas expressa um problema político da maior gravidade. Desconhecer a dialética entre a *unidade social* e a *diversidade de formas* no interior dessa mesma unidade de classe do proletariado é desconhecer o ponto de partida.

Sempre quando as direções resolveram meter o bedelho no plano da criação artística e da produção cultural, em nome dos nobres desígnios da "revolução ideológica" ou "cultural" e da propaganda socialista, o tiro saiu pela culatra, pelo menos do ponto de vista da liberdade de expressão e manifestação, do ponto de vista básico de uma *democracia operária*. Gramsci, em outro contexto, desmontou com maestria crítica as propostas "ideológicas" no campo da arte, mostrando como seus resultados têm sido duplamente insatisfatórios, seja no domínio estético, seja no domínio político.<sup>11</sup> Com efeito, também Trotsky, em *Literatura e Revolução*, critica com veemência as propostas de *Proletkult*, mostrando que por trás da "cultura operária" alojava-se um indisfarçável *populismo cultural*, tão a gosto da pequena burguesia arrivista petulante em sua mania de "levar a arte às massas", arrogante em seu didatismo, elitista e demagógica em seu discurso, que infalivelmente subestima a própria capacidade crítica e espírito criador das massas. E, nos anos 30, as apreensões de Trotsky converteram-se em dura realidade, diante do realismo socialista erigido em estética oficial, cristalizada e monótona reiteração do realismo burguês, agora com os sinais trocados, agonizante simbologia de culto à personalidade e deificação do Estado.

O realismo socialista levou às últimas conseqüências a ideologia de uma cultura proletária "autêntica". Paradoxalmente, tornou-se retrógrado e passadista, rejeitando como "decadentes" várias obras e criações estéticas que a humanidade conheceu neste século, malgrado a era imperialista e o

definhamento da civilização burguesa. O Estado "socialista", ao invés de incorporar esse acervo e transformá-lo dentro de novas condições que dessem plena vazão à liberdade criadora, bloqueou por completo o livre desenvolvimento cultural das massas: por trás dos tótems da cultura oficial, imposta como manifestação de uma estética "popular-revolucionária", esconde-se a monolítica ideologia de auto-idolatria do Partido único e da propaganda estatal.

Trotsky, após a derrota e o desterro, 15 anos depois das *Questões do Modo de Vida*, manteve uma série de encontros com outro dissidente do stalinismo, André Breton, não famoso por isso, mas pelo "decadente e pernicioso" surrealismo. Dessa confluência entre duas vanguardas, uma política e outra estética, nasceria uma série de textos e documentos, de 1938, onde a trágica experiência com o stalinismo não poderia mais permitir quaisquer tolerâncias em relação ao intervencionismo estatal e partidário no domínio artístico-cultural. A radicalidade do pensamento de Trotsky-Breton leva às últimas conseqüências o binômio liberdade/revolução: nenhuma concessão ao dirigismo pedagógico e doutrinário, liberdade total às manifestações da classe operária e de cada artista considerado individualmente. Assim, o discurso poético e o gênero lírico são tomados como mais *verdadeiros* esteticamente e, portanto, dessa ótica, como mais *revolucionários* do que a epopéia grandiloqüente e impessoal da retórica do realismo socialista.<sup>12</sup> Vejamos dois trechos dessa discussão, o primeiro do manifesto "*Por uma Arte Revolucionária Independente*", escrito por Breton e subscrito por Trotsky, e o segundo de uma carta assinada pelo último:

"Se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, a revolução deve erigir um regime *socialista* com um plano centralizado, para a criação intelectual ela deve, desde o início, estabelecer e assegurar um regime *anarquista* de liberdade individual. Nenhuma autoridade, nenhuma coação, nenhum traço de dirigismo!"

"A luta pelas idéias da revolução na arte deve começar uma vez mais pela luta em defesa da VERDADE artística, não no sentido de tal ou qual escola, mas no sentido da *fidelidade inabalável do artista a seu EU INTERIOR*. Sem isso, não existe arte. (...) A criação verdadeiramente inde-



pendente em nossa época de reação convulsiva, de declínio cultural e de retorno à barbárie já é necessariamente revolucionária por seu próprio espírito.”<sup>13</sup>

Essa perspectiva, sem dúvida, levou às últimas consequências a radicalidade de uma crítica que, após as trágicas experiências do socialismo no século XX, não poderia ser mais conivente, no plano cultural, com nenhuma vontade ou razão que não fosse a própria materialidade do desejo mais primordial de cada indivíduo: era a única forma, naquelas alturas, de replantar a verdade fundante da linguagem subterrânea das massas, de rearticular discursos e sonhos de um inconsciente coletivo, que estivera aprisionado e emudecido pela desfiguração da história.

Nesse sentido, vários feixes de termos contraditórios articulam-se e movimentam-se neste trabalho: classe/direção; tradição oral/linguagem escrita; discurso “popular”/discurso “erudito”; cultura/política; discurso da classe/discurso anarquista/discurso oficial dominante; vontade “espontânea”/projetos “dirigidos”; tempo de trabalho/tempo “livre”; “vida real dos homens”/representações ideológicas. Ao longo do texto e da exposição dos temas, a tentativa foi de evitar, duplamente, tanto a identificação absoluta entre esses termos, quanto sua mútua exclusão, pois ambos seriam procedimentos que acabam por esconder a própria natureza contraditória dessas relações. Procurei, pelo contrário, não sei se sempre de maneira feliz, indicar, ao mesmo tempo (dentro dos limites cronológicos de toda enunciação, de um discurso que se constrói na seqüência do tempo e espaço de sua escritura), a unidade e a negação em que estão determinadas historicamente as relações entre aqueles processos.

Penso que a questão da cultura entre as classes trabalhadoras só possa ser equacionada historicamente, já que os aspectos culturais não são apêndices ou complementos da história social das classes em luta, mas, ao contrário, elementos inerentes ao processo de sua formação e de seu próprio movimento. Por outro lado, fugiu de minhas pretensões reconstruir de modo mais abrangente esse processo histórico, porque tal não era o objetivo do ensaio (aliás, esse seria um objetivo para vários ensaios): retornei à cena histórica, em diversos momentos, simplesmente para dar um conteúdo mais concreto e

inteligível às questões tratadas ao longo dos capítulos. Evitei, assim, talvez até correndo o vício de um certo historicismo (atitude até bem pouco exorcizada do convívio entre a comunidade de cientistas políticos, depois dos cortes althusserianos e dos recortes poulantzianos), uma abordagem meramente sincrônica ou estrutural dos problemas da “cultura operária”. Tentei evitar, igualmente, um ponto de vista culturalista ou até mesmo de uma análise formal do discurso, tão a gosto de certas correntes da antropologia ou da teoria literária com as quais não simpatizo.

Entre as poucas obras que têm tratado especificamente deste tema no caso do Brasil, é necessário assinalar — a nível de militantes operários e historiadores anarquistas — os trabalhos de Edgar Rodrigues, em particular *Nacionalismo & Cultura Social* (1972), contribuição das mais valiosas nas fartas referências historiográficas que possui. A nível de teses universitárias, a pesquisa de Boris Fausto (1976), em especial na análise pioneira que traçou do que denomina ser a “subcultura” anarquista, foi de enorme relevância no estabelecimento inicial dos marcos de interesse em torno do tema. E, mais recentemente, a tese ainda inédita de Eric Gordon (1978) constituiu, sem dúvida, o trabalho de investigação mais exaustivo sobre os aspectos culturais da prática anarquista no Brasil.<sup>14</sup> Este historiador norte-americano examina, em detalhe, os vários modos, concepções e produções culturais daquele processo que caracteriza como “a luta contra a ignorância” — promovida pelas lideranças ácratas, escritores dissidentes da ordem oligárquica e associações operárias. Além disso, pesquisa os elos existentes — a nível da teoria e prática anarquista — entre a ética de “regeneração social” da humanidade e os aspectos cotidianos (familiares, educacionais, religiosos, costumes etc.) da vida operária.

Apesar desse inequívoco e indispensável manancial historiográfico, lembro, também, que não adotei, na seqüência do trabalho e na sua exposição, um discurso histórico tradicional (onde, aí sim, o historicismo poderia encobrir coisas mais importantes). Chamo de discurso histórico tradicional àquela narrativa objetivista e impessoal, linear e cumulativa, que parece ser completa e onisciente em relação aos fatos passados, acumulados, assim, numa memória inesgotável e numa fala que poderia, como a das Mil e Uma Noites, ser tão inter-

minável quanto a duração eterna dos tempos. Com efeito, não é por acaso que esse discurso, apesar de parecer falar da história, aproxima-se da narrativa clássica das fábulas, contos de fada e romances de ficção.<sup>15</sup> Para desvelar possíveis sombras, quero ressaltar a desigualdade de tempos e planos que informaram a escritura deste ensaio e a revisão e montagem de sua unidade atual.

Entre os resultados preliminares do meu projeto de mestrado ("História Social e Cultura Operária: Vida das Classes Trabalhadoras em São Paulo, 1889-1922"), apareceram alguns artigos, entre eles um que acabou tendo uma versão adaptada para se incorporar como capítulo da obra coletiva *Brasil História: texto e consulta*, série editada pela Brasiliense.<sup>16</sup> Este texto, escrito em 1976, serviu como uma espécie de matriz para o desenvolvimento posterior do trabalho, que culminou com a elaboração da dissertação de mestrado, apresentada no início de 1980.<sup>17</sup> Os aspectos mais gerais dessa pesquisa, ou seja, relativos à situação da classe operária brasileira, no contexto histórico de sua formação e das origens do movimento operário — uma visão sintética e tematizada — acabaram servindo de base para um texto mais amplo, escrito em co-autoria com Victor Leonardi e publicado recentemente.<sup>18</sup>

O presente ensaio representa uma continuidade desse trabalho e foi organizado a partir do núcleo mais específico da tese de mestrado, ou seja, os capítulos ainda inéditos e que desenvolvem a análise da questão cultural nos primórdios do movimento operário brasileiro. Tento apontar aí algumas características e problemas da prática cultural da classe operária em formação, em sua dupla articulação com o discurso da "vanguarda" anarquista e com a ideologia dominante. Conforme já assinalai, a pesquisa evitou isolar a questão cultural do contexto em que foi produzida, isto é, o movimento operário e a luta de classes. Uma observação deve ser feita, neste ponto, sobre a dificuldade de se pensar globalmente, em termos nacionais de sua diversidade social, uma classe operária tão heterogênea e tão dispar nas suas expressões regionais. Este é um obstáculo não só para o historiador, mas igualmente para partidos e organizações que pretendam aglutinar um proletariado disperso por oito milhões e quinhentos mil quilômetros quadrados. Claro, existe uma con-

centração considerável não só da força de trabalho, mas do próprio movimento operário e das questões por ele colocadas. Mesmo assim, procurei, em todo o trabalho, nunca perder de vista o caráter nacional/internacional do proletariado como classe e não circunscrevê-lo aos limites geográficos de uma região particular (mesmo que essa região seja decisiva do ponto de vista numérico ou do movimento da classe). Mas, ao mesmo tempo, certos processos específicos, como a atividade cultural ligada aos grupos anarquistas, foram analisados mais detidamente nas regiões em que se desenvolveram com maior nitidez (é o caso indubitável de São Paulo) e onde, por consequência, a documentação historiográfica é mais rica, apesar de que, também aí, sempre que possível, indiquei elementos de comparação com processos análogos ou diversos ocorridos simultaneamente em outras regiões do país, e mesmo internacionalmente.

Por outro lado, acredito que um dos riscos maiores do historiador que se volta para a chamada memória dos "vencidos" seja o de isolar a análise, parecendo tornar possível uma "história operária", tão pura quanto abstrata, porque afastada das determinações da luta de classes e fora de seu movimento real. Reconhecer a extrema fluidez e complexidade do processo de formação de uma classe como o proletariado numa sociedade capitalista com características históricas específicas como o Brasil não significa, em absoluto, uma aparente "frouxidão" nas relações contraditórias entre as classes ou uma "diluição" da luta de classes, que — como lembra E. P. Thompson com muita pertinência — preexiste e determina a própria maneira de existir das classes. Quando falamos em *processo histórico de formação*, evitando recair numa concepção sociologizante estática da luta de classes, ou mesmo numa visão heróica de um proletariado onipresente, própria de uma certa historiografia "militante", estamos justamente adentrando este domínio contraditório do *ainda não*, *mas já*, em relação à forma específica de exploração que define o *proletariado*.<sup>19</sup>

Os três capítulos que formam o corpo deste ensaio são de fabricação contemporânea a esta Introdução, neste início de nova década, marcados pelo calor da hora, pela emoção de um tema por si só contagiante, conforme adentramos a sua complexidade, pelo desejo motivante de trabalhar sobre uma

matéria histórica ainda tão pouco trabalhada e inesgotável em questões para o pesquisador. No capítulo 1, retomo e aprofundo alguns elementos levantados em trabalhos anteriores. No capítulo 2, desenvolvo o que pretende ser uma discussão crítica sobre as contradições e problemas da “política cultural” anarquista no Brasil. E, finalmente, tento evidenciar os efeitos da presença cultural do proletariado e das correntes libertárias no intrincado panorama literário pré-modernista da sociedade brasileira, tema do capítulo 3, que não pretende ser uma “conclusão final”, mas simplesmente um epílogo transitório, como a própria vida dos trabalhadores e militantes que viveram o drama histórico de que pálida e fragmentariamente nos aproximamos nestas páginas.

A inclusão do artigo “O Impasse da Celebração” como Apêndice deste livro não foi casual. Seguiu sugestão de leituras atentas de alguns amigos. Na verdade, este texto foi escrito inicialmente em 1975, tentando esboçar uma análise literária e ideológica do conto *Primeiro de Maio*, de Mário de Andrade; foi publicado posteriormente na revista *Almanaque* (Brasiliense, nº 6, 1978). A versão que preparei para incluir neste volume está bastante modificada, em função de elementos de avaliação teórica e interpretação literária que incorporei de lá para cá. Tentei, também, produzir um texto mais sintético. De qualquer forma, sua inclusão me parece pertinente, pois é uma leitura que — centrada numa análise textual concreta — tenta apontar um pouco para o *outro lado* da temática trabalhada neste ensaio, em especial no capítulo 3: tanto historicamente (o pós-1922 e os impasses estéticos e ideológicos do Modernismo) quanto culturalmente (alguns “efeitos” da presença operária a nível da “grande literatura”). Nesse sentido, é uma análise que complementa certos aspectos do capítulo 3, além de indicar outras direções possíveis de pesquisa, em torno das mesmas questões levantadas ao longo de todo o ensaio.

Tanto os três capítulos nucleares como esta Introdução e o “roteiro biográfico” final foram revistos e atualizados, em detalhe, de sua primeira versão para a forma atual que assumem aqui. Tentei, ao máximo, fugir de cacoetes acadêmicos e escrever não apenas para iniciados, mas para um público mais amplo, já que o interesse interdisciplinar do trabalho poderá se voltar para estudiosos e profissionais não só da ciência

política, mas também da história social, literatura brasileira e teoria literária, sociologia do trabalho, teoria da comunicação, análises da cultura e da ideologia etc. O número muitas vezes excessivo de notas, para o que imploro a paciência do leitor, foi uma solução para tornar o texto mais “enxuto”, a leitura fluente, sem prejuízo de referências e aprofundamentos específicos a cada tema, que podem servir, aqui e acolá, de pistas a quem mais interessar.

Finalmente, sem demagogia nem falsos didatismos, espero que o acesso crescente da classe operária à informação relativa à sua história encontre algo de útil neste volume. E que as críticas e polêmicas daí resultantes possam multiplicar, aceleradamente, a quantidade e qualidade dos estudos exploratórios em torno do tema. Longe de esgotar a matéria, este ensaio tenta, apenas, descobrir algumas fronteiras de um terreno vastíssimo a ser trilhado. E, assim como hoje a palavra “greve operária” soa com um sentido muito mais denso e vivo do que em 75 (ver o Apêndice, onde este termo aparecia quase como uma abstração, símbolo de uma utopia distante no tempo e na memória), espero que também outras palavras e temas possam se movimentar cada vez mais entre o discurso do escritor e a cultura e cotidiano destes herdeiros contemporâneos da memória operária, reunidos no ABC ou espalhados em tantos mais espaços do país, tornando sua própria tradição fonte inesgotável e elo permanente da política atual.

São Paulo, 1980-1982

Francisco Foot Hardman

#### NOTAS

- (1) Cf. HOBBSAWM, E. J.: “Labor History and Ideology”. *Journal of Social History*, 7(4), verão 1974, pp. 371-81.
- (2) Cf. TROTSKY, L.: “Classe — Partido — Direção” (1940) in *A questão do Partido*, São Paulo, Kairós, 1978, pp. 111-14.
- (3) Cf. PINHEIRO, P. S.: “Trabalho Industrial no Brasil: uma revisão”. *Estudos CEBRAP* (14), out.-dez. 1975, pp. 119-31.
- (4) Cf. HARDMAN, F. F.: “O trabalhador urbano no Brasil (1889-1974): um levantamento bibliográfico”. UNICAMP/FAPESP, 1973-1975, *Relatórios de Pesquisa* (Proc. nº 72/1366).
- (5) *Folha de São Paulo*, 18.3.1980, p. 20.



(6) Cf. LUXEMBURGO, R.: *Greve de Massas, Partido e Sindicatos*. São Paulo, Kairós, 1979.

(7) Cf. PERROT, M.: *Les Ouvriers en Grève (France, 1871-1890)*. Paris, Mouton, 1974, 2 vol.

Sobre o "direito à preguiça", apóio-me no genial e clássico opúsculo de Paul Lafargue, para cuja edição brasileira tive a ventura de escrever um prefácio, intimamente ligado às preocupações deste trabalho: cf. "Trabalho e Lazer no Movimento Operário" in LAFARGUE, P.: *O Direito à Preguiça* (São Paulo, Kairós, 1980). A edição francesa (Paris, F. Maspero, 1977) contém um interessante estudo introdutório de M. Dommanget.

(8) Cf. DOMMANGET, M.: *Historia del Primero de Mayo*. Barcelona, Laia, 1976; cf. FAUSTO, B.: *Trabalho Urbano e Conflito Social*. São Paulo, DIFEL, 1976. Essa temática será retomada na análise do conto "Primeiro de Maio", de Mário de Andrade, incorporada ao texto deste ensaio como Apêndice: cf. *O Impasse da Celebração*.

(9) BAKUNIN, M.: *Confesión*, cit. in RESZLER, A.: *La Estética Anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 40.

(10) Cf. TROTSKY, L.: *Les Questions du Mode de Vie*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

(11) Cf. GRAMSCI, A.: *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

(12) A propósito dessa questão, ver também: ADORNO, T. W.: "Discurso sobre Lírica y Sociedad" in *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, pp. 53-72.

(13) Cf. SCHWARZ, A. (org. e introd.): *Breton/Trotsky*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, pp. 126 e 146 (os grifos estão no original).

(14) Cf. GORDON, Eric: *Anarchism in Brazil: Theory and Practice, 1890-1920*. Nova Orleans, Tulane University, 1978, 334 pp. (xerox, Ph.D.). Sobre os aspectos culturais, ver em especial os capítulos IV e V, pp. 177-276. A análise detalhada que faz da produção literária de escritores anarquistas (romance, poesia, teatro, crítica etc.) complementa e amplia, em muitos aspectos, referências contidas nos caps. 2 e 3 deste volume (cf. cap. IV, "The Struggle against ignorance"). A leitura que desenvolve do episódio da Colônia Cecília, entre outros exemplos, é bastante elucidativa do procedimento que, neste ensaio, denomino "a estratégia do desterro" (cf. cap. V, "Regeneration begins at home"). A conclusão da tese é uma muito bem centrada crítica ao nacionalismo como ideologia do Estado e de certas correntes das "esquerdas", recolocando de modo exemplar as relações dialéticas entre os aspectos nacionais e internacionais do movimento operário. Reafirma, nesse sentido, a "pertinência" do movimento anarquista na conjuntura política e estrutura sócio-econômica brasileira do período 1890-1920 e ressalta o legado de autonomia orgânica e independência de classe que este movimento deixou ao proletariado, em que pesem a cooptação do corporativismo estatal pós-30 e a política colaboracionista do PCB em face do Estado populista (cf. pp. 277-302).

(15) Cf. BARTHES, R.: "El Discurso de la História" in *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 35-50.

(16) Cf. HARDMAN, F. F.: "Trabalho Urbano e Vida Operária" (cap. LXXV) in *Brasil História: texto e consulta*, vol. 3 ("República Velha"), São Paulo, Brasiliense, 1979, pp. 275-298. Ver também, no mesmo vol., os capítulos de autoria de V. Leonardi, sobre as primeiras fábricas, origens do proletariado e da social-democracia no Brasil. No vol. 4 da mesma coleção (*A Era de Vargas*, 1981), há mais

dois capítulos de minha autoria, sobre a repressão nas fábricas por parte da burguesia industrial e as transformações do movimento sindical a partir da Revolução de 30.

(17) Cf. HARDMAN, F. F.: *A Estratégia do Desterro (situação operária e contradições da política cultural anarquista/Brasil, 1889-1922)*. São Paulo, IFCH-UNICAMP, 1980, datilog. (Mestrado em Ciência Política).

(18) Cf. FOOT, F. & LEONARDI, V.: *História da Indústria e do Trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo, Global, 1982. A parte III ("Os Segredos da Fábrica") trata em detalhe das condições de vida e trabalho do proletariado nascente. O cap. 16, entre outros, introduz a questão cultural como aspecto pertinente do movimento operário.

(19) Cf. THOMPSON, E. P.: "Eighteenth-Century English Society: Class Struggle without Class". *Journal of Social History*, 3 (2), 1978: cf., em especial, pp. 146-150.



Pietro Gori, escritor e militante anarquista internacional, numa foto de 1900, tirada em Buenos Aires. Foi um dos fundadores da FORA (*Federación Obrera Regional Argentina*), central anarco-sindicalista. (P. Gori, *Opere*, 1912, vol. IX.)

## CAPÍTULO 1

# Instituições da Classe Operária e Cultura

A consciência de classe do proletariado não deve ser buscada numa abstrata e ideológica operação de separar a ciência e a ideologia, mas concreta e *materialmente*, ela pode ser apreendida no exame das instituições criadas pela classe (uniões, ligas, sindicatos, jornais, partidos etc.) e nas relações mantidas por essas diferentes instituições com as classes dominantes, os setores sociais intermediários e o Estado. Isto é, a formação e desenvolvimento das formas assumidas pelo coletivo da classe operária realizam-se no interior do processo de luta de classes.<sup>1</sup>

Numa aplicação concreta dessa abordagem, no caso da Inglaterra, o estudo de John Foster<sup>2</sup> analisa o desenvolvimento da burguesia e da classe operária no interior da luta de classes e das transformações trazidas pelo capitalismo industrial. O ensaio fixa-se na análise de três cidades industriais britânicas, em especial Oldham, acompanhando, por exemplo, as mudanças nos “sistemas tradicionais e locais de autoridade”, como as igrejas, escolas dominicais, sociedades de amigos (*the friendly societies*), os bares (*the public houses*), lojas de maçonaria, movimento cooperativista etc. Foster enfatiza, em relação à consciência de classe do proletariado inglês, o duplo movimento contraditório da formação de laços de *solidariedade* e sua *fragmentação*, movimento histórico e descontínuo, resultante da própria luta de classes e de determinações econômicas estruturais (por exemplo, as transformações técnicas do trabalho industrial e os prenúncios de uma “aristo-

cracia operária" nascida com o desenvolvimento do imperialismo).

Ainda nessa direção, o estudo de Martha Vicinus é bem específico e aproxima-se mais do tema da prática cultural da classe operária.<sup>3</sup> *The Industrial Muse* trata da produção da literatura operária inglesa do século XIX, incluindo poesia e letras de música (*street ballads* e *broad-sides*), a literatura como propaganda (por exemplo, na produção da União dos Mineiros do Carvão), a poesia cartista, os poetas autodidatas, a literatura dialetal do Norte etc. A autora considera que chegou a se configurar, pelo menos na primeira metade do século XIX, uma "cultura operária" baseada numa produção literária e musical, muito característica e própria, criada e consumida pelos operários, vinculada aos temas concretos da vida das classes trabalhadoras nas cidades industriais e nas ruas dos bairros operários. Essa cultura de classe foi sendo transformada pelos veículos dos novos *media*: em 1890, ela já tinha praticamente desaparecido, sendo substituída pelas grandes casas de espetáculos de massa, de entretenimento e diversão, como foi o caso da expansão do *music-hall*, signo da decadência dos contornos de *classe* da antiga cultura e do caráter de *massa* das novas formas culturais.

Por outro lado, a utilização do termo *cultura* envolve as contradições e variações de sentido que esse conceito adquiriu historicamente. É Raymond Williams quem observa, com justeza, acerca desse termo, a perplexidade do pesquisador diante do fato de que "os conceitos mais básicos — os conceitos, como se diz, dos quais partimos — não são conceitos, mas problemas, e não problemas analíticos, mas movimentos históricos ainda não definidos".<sup>4</sup> Neste sentido, é importante lembrar, aqui, que os "fatos culturais" da classe operária, não existem em si, aparecendo, indiretamente, mediados pelo *movimento operário* (de que são parte integrante e constitutiva) e ambos, mediados e representados pelos vários discursos históricos pesquisados, e, finalmente, pelo discurso do pesquisador construído neste texto.

Além disso, é importante superarmos o mito da recuperação absoluta da "história operária", ou de sua reconstrução heróico-contínua, cronológica e integral. Retomando Gramsci, 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.<sup>5</sup>

\* \* \*

No Brasil anterior a 1930, um dos elementos fundamentais na definição de uma relativa autonomia cultural da classe operária foi sua autonomia no plano associativo, principalmente sindical. E nesse processo, é claro, a presença significativa do anarco-sindicalismo (pelo menos entre 1906 e 1920) teve um papel decisivo.

Antes disso, o mutualismo fora uma das primeiras formas de expressão de traços sócio-culturais distintivos de classe. Em regiões mais afastadas, como no interior de Minas Gerais, teve oportunidade de travar contato com estas formas embrionárias de uma simbologia própria do "mundo do trabalho". Os estandartes da União Operária Beneficente de Diamantina (1891), a galeria de retratos ovais e emoldurados dos seus fundadores e primeiros dirigentes, os baixos-relevos neoclássicos talhados por algum antigo e anônimo operário-artífice, os versos fúnebres presentes nos Estatutos (verdadeira elegia à morte do operário), os ideais de "socorro mútuo" onde intercala-se a solidariedade de raiz proudhoniana misturada a uma religiosidade impressa no emblema "Deus, Honra, Trabalho", estes são alguns componentes de um espaço social diferenciado, em que pesem as condições rarefeitas do trabalho assalariado ou semi-assalariado numa região como o interior mineiro do final do século XIX.<sup>6</sup>

A recorrência de associações de tipo mutualista em cidades menores do interior ou em regiões de baixa concentração industrial, onde inclusive não é raro encontrar-se sinais de sobrevivência e, até mesmo, entidades ainda em funcionamento, verdadeiros "fósseis vivos" do sindicalismo (por exemplo, em Caxias, no Maranhão ou em Floriano, no Piauí), indica a extrema complexidade de fatores que intervêm no processo de penetração do capitalismo, do Estado nacional-burguês e das formas de organização e controle que lhe correspondem. A permanência do mutualismo em localidades "remotas" oferece um estimulante material para um exame

exploratório em torno do conceito de “tempo histórico” no capitalismo e suas diferentes repercussões sobre as classes trabalhadoras: desde logo, nesta leitura, a riqueza surpreendente das formas reais de associação da classe operária deve afastar qualquer possibilidade de regresso à ótica vulgar da linearidade evolucionista.

Um pequeno estudo de Michael Conniff sobre associações voluntárias no Rio de Janeiro<sup>7</sup> indica a extrema variedade de formas associativas populares ali existente, em particular no final do século XIX. Antes que o padrão estatal do sindicato único por categoria se impusesse no pós-1930, era bastante heterogêneo o quadro sindical e associativo dos trabalhadores no Brasil. Foi nesse mosaico de instituições criadas e mantidas pelo próprio movimento da classe que se desenvolveram práticas culturais variadas e marcadas fortemente pela imigração estrangeira e diversidade étnica e nacional.

Os espaços dessas associações próximas dos bairros operários e fabris são elementos concretos gravados na memória da classe. Os salões de representação teatral e bailes, além de servirem às conferências de propaganda e assembleias, são pistas interessantes. Em São Paulo, destacavam-se o salão da Sociedade de Beneficência Guglielmo Oberdan (1889), na rua Brigadeiro Machado, n.º 5, e o Salão Celso Garcia, pertencente à Associação das Classes Laboriosas (1891), na rua do Carmo, n.º 23. Este último, fartamente citado na imprensa operária do período, até hoje se mantém: no salão, ainda pode-se notar, como um vestígio pré-histórico, o estandarte “bordado a ouro fino e seda sobre damasco grená de primeira qualidade e onde estão simbolizadas como derivadas da Ciência e do Trabalho, a Agricultura, a Indústria, o Comércio, a Música, a Pintura, a Escultura, a Eletricidade, a Química, a Locomoção terrestre e marítima, enfim, tudo que de útil e belo preocupa a atividade humana.”<sup>8</sup>

Em outro exemplo sugestivo, podemos acompanhar os esforços dos antigos operários vidreiros da Cia. Santa Marina, em Osasco, para construírem sua própria cooperativa de produção, após a derrota na greve de 1909. As obras dessa “Vidraria Operária” chegaram a se iniciar, e sua lembrança ocupa um espaço simbólico fundamental na memória da classe: “Era um majestoso edifício, todo construído com exce-

lentes tijolos feitos pelas olarias de Osasco, com a argila vermelha das margens do rio Tietê. Essa construção, que deveria ser preservada como um monumento, um marco das lutas operárias, foi destruída pelo capital industrial (...).”<sup>9</sup>

O mutualismo foi virtualmente soterrado pela luta de classes: a classe operária, sob influência anarco-sindicalista, desenvolveu as ligas de resistência e sindicatos de ofícios vários; a burguesia, através do Estado e da Igreja, tomava iniciativas no campo da filantropia e do paternalismo assistencialista. As associações mutualistas sobreviventes são uma espécie de ruínas de um passado irrecuperável em sua totalidade. É o caso das associações de socorro mútuo remanescentes de Salto e Campinas, no interior paulista, por exemplo: <sup>10</sup> ponto de encontro de velhos aposentados do INPS, ponto de apoio para vereadores locais, sem condições de renovar seus quadros associativos, inexpressivas para as gerações atuais da classe operária, trampolim para a influência da Igreja ou de lideranças populistas. Ainda está por ser feita uma análise sobre o destino das velhas associações, uniões e ligas operárias das primeiras fases do movimento operário no Brasil. A visão geral é de que foram destruídas e substituídas pelo sindicato corporativista do Estado.

Porém, seria importante acompanhar como foi concretamente que se deu esse processo de destruição, recuperando-se, com isso, um elo decisivo da história sindical do proletariado brasileiro. Por exemplo, somente a título de ilustração (indicando que aquela transição não foi linear, nem “pacífica”, mas, pelo contrário, aspecto crucial da luta de classes), num levantamento historiográfico da *Liga Artístico-Operária Norte-riograndense* (1904), pude verificar que um de seus principais dirigentes, o ex-ferroviário e ex-tipógrafo João Carlos de Vasconcelos, presidente da Liga em 1922, 1923 e 1926 e um dos líderes da greve geral dos ferroviários do Rio Grande do Norte (Central e Great-Western, 1920) aposentou-se como delegado regional do Trabalho.<sup>11</sup> Claro está que se poderá objetar alegando tratar-se dum caso isolado. Muita pesquisa histórica, especialmente nos anos 20-30, se faz necessária. Porém, essa indicação serve ao menos para apontar a complexa e múltipla presença de caminhos na burocratização da vida sindical brasileira, rompendo com a autonomia operária anterior e inaugurando o controle estatal.<sup>12</sup>

PERGAMUM  
BCH-UFC

BCH



Para mim, esse percurso não está isolado da questão cultural. Pois todas as evidências até aqui expostas indicam a simultaneidade (e provável correspondência) entre a burocratização do sindicalismo brasileiro, a emergência do Estado populista-autoritário e a massificação crescente da "cultura popular", sua transformação em "cultura de massas", acompanhando o avanço da indústria cultural e o monopólio dos meios culturais de comunicação. Aliás, essa é uma tendência que, apesar das diferenças de ritmos e de formas assumidas nacionalmente, verifica-se, mais cedo ou mais tarde, em escala mundial. O capitalismo monopolista e o advento do imperialismo liquidaram, com efeito, os últimos resquícios de sindicatos democráticos típicos de um capitalismo concorrencial: a burocracia sindical do Estado, dos quadros da aristocracia operária ou dos Partidos tradicionais (sobretudo os PSs e PCs) iria se alojar com maior firmeza nos aparelhos sindicais.<sup>13</sup>

No plano da classe e das instâncias culturais, Foster, Vicinus e Hobsbawm acompanham muito bem essas alterações no caso da Inglaterra, ainda na segunda metade do século XIX.<sup>14</sup> Na Alemanha, G. Buonfino analisou em minúcia a evolução da política cultural da social-democracia, combinando um pedagogismo autoritário com o reformismo de massas.<sup>15</sup> Na França, M. Dommanget aponta os elementos de um "lazer de massas" patrocinado pelo Estado e já tornado realidade nos anos 1930: ali, o lazer saía definitivamente da órbita das organizações do movimento operário (conforme Lafargue vislumbrava o exercício do direito à preguiça, em 1880) para se alojar nas leis sociais e nas reformas jurídico-institucionais da época da Frente Popular.<sup>16</sup> Nos Estados Unidos, o rico espectro sócio-cultural da classe operária do final do século XIX, marcada por uma grande variedade étnica e nacional (como no restante das Américas) e por diferentes estágios de concentração fabril e submissão ao capital,<sup>17</sup> modificou-se radicalmente no século XX: o imperialismo, a guerra mundial e a crise de 29 são algumas balizas das alterações que levarão ao *New Deal* e à criação de superagências sindicais nos anos 30, como a CIO.<sup>18</sup> Por outro lado, em Portugal, a luta do velho sindicalismo operário autônomo (de tradição anarco-sindicalista e, em menor grau, socialista reformista) contra a intervenção burocratizada do partido stalinista no movimento e contra o corporativismo fascista

introduzido pelo Estado salazarista oferece, em traços gerais, elementos de análise comparativa muito esclarecedores em relação ao caso brasileiro.<sup>19</sup>

\* \* \*

X Há uma estreita relação entre o sentido *histórico* da definição de classe operária (implicando a sua natureza histórica específica, suas formações ligadas a um certo tempo e a uma certa sociedade nacional) e a possibilidade de generalizações a partir de um quadro comparativo internacional.<sup>20</sup> Isto, em função do caráter de anterioridade e de relativa universalidade do processo de *luta de classes* em relação ao próprio conceito de *classe*: a luta de classes, no capitalismo, assume formas nacionais específicas ao mesmo tempo que acentua e prolonga seu conteúdo internacional.

Em relação, por exemplo, ao caso argentino, ressalta aos olhos a semelhança de padrões entre as manifestações sócio-culturais do movimento anarquista de Buenos Aires e São Paulo. Buenos Aires, no início deste século, era, como São Paulo, uma "cidade estrangeira". A presença do porto, a urbanização intensa acentuaram mais ainda a imigração (entre elas, a italiana) e o movimento anarquista conheceu lá um apogeu e uma influência certamente mais penetrantes do que aqui: "... Buenos Aires chegou a ser possivelmente a única cidade do mundo onde — além dos inumeráveis semanários, revistas e periódicos de aparição irregular — se publicavam em 1910 dois diários anarquistas com uma tiragem superior aos 15 000 exemplares."<sup>21</sup> As concentrações proletárias em bairros típicos e miseráveis (*conventillos*) e o surto industrial faziam de Buenos Aires o cenário privilegiado da luta de classes na República Argentina. O movimento anarquista sempre celebrou a greve geral operária como o momento supremo da solidariedade, como uma forma adequada de "ginástica revolucionária" ou "escola de rebeldia". No plano cultural, a permanência do poeta e escritor anarquista Pietro Gori, em Buenos Aires (1899-1901), foi muito importante.

Vale a pena levantar alguns elementos da agitada biografia política desse "*navigatore eterno ed eterno bandito*".<sup>22</sup> Anarco-sindicalista, podemos observar sua expressiva figura

numa foto tirada em Buenos Aires (1900), onde posa solenemente com seus compactos bigodes, chapéu, terno e um elegante poncho: o desigual-combinado do internacionalismo revela-se nessa mistura cosmopolita de trajés.<sup>23</sup> Além da Itália, esteve em vários lugares da Europa, *vagabundeando* como ele próprio gostava de dizer e militando no movimento anarquista mundial. Teve participação decisiva no Congresso Internacional Operário Socialista de Londres (1896) onde se deu a cisão definitiva e oficial entre socialistas e anarquistas. Gori, aí, apresentou um relatório como delegado de várias *trade-unions* dos Estados Unidos! Ele havia perambulado pouco tempo antes pela América do Norte, a partir de contatos em Londres e com as organizações sindicais dos EUA compostas por imigrantes italianos.<sup>24</sup> De Buenos Aires, Gori passa em Montevideu e Valparaíso. Deu várias conferências na Faculdade de Direito de Buenos Aires sobre os princípios anarquistas de organização sindical, participando com destaque no Congresso de Unidade Sindical com os socialistas, em 1901.<sup>25</sup> Entre suas obsessões, figuram o significado do Primeiro de Maio e os trabalhadores marítimos e rurais, a julgar pelo número de seus escritos dedicados a esses temas.<sup>26</sup> Advogado criminal de formação positivista, tinha muito estilo na oratória e na literatura. Seu manifesto *In Difesa di un Ideale*, escrito e lançado em Buenos Aires, em 1900, foi subscrito por 25 grupos, círculos e periódicos anarquistas da cidade, incluindo-se grupos de operários franceses, ingleses, alemães e italianos, o que sugere o cosmopolitismo portenho da época.<sup>27</sup> Foi autor de vários poemas dramáticos, encenados com enorme frequência pelos grupos de teatro operário de São Paulo e Buenos Aires: *Il Primo Maggio*; *Senza Patria*; *Ideale*. Este último é um “*bozzetto poetico*”, cuja cena passa-se a bordo do vapor *Vindice*. Os diálogos em verso entre-meiam o tema do amor e do ideal anarquista. No clímax do drama, Roberto, o herói, declara “com entusiasmo” sua fé na utopia libertária. O tom profético e visionário era característico da literatura anarquista, se bem que o estilo de Gori apareça mais elaborado:

*“Ideale!... profundo  
cielo, pe’l qual s’innalzano le audacie ardue del mondo!...*

*Qual’è la meta, il culmine? Chi sa? Via! camminiamo  
su per questo infinito sentiero, combattiamo  
innanzi al sole, vindici, senza curar la schiera  
della gente che irride, e che non ha bandiera.  
Noi vinceremo. E quando, da la vetta dei monti,  
vedremo il sol risplendere sui novelli orizzonti  
e del genere umano, non più greggie da soma,  
insino a noi giocondo giungerà l’alto idioma  
inneggiante a l’amore dopo l’odio e la guerra,  
benedicente l’ampia patria dell’uom: la terra,  
e saliran le strofe di menti e cuori amici,  
e i canti de le spose, de le madri felici,  
e dei vecchi — saviezza!... e dei bimbi — tesoro  
di grandi occhi cerulei e di capelli d’oro,  
oh allor volto lo sguardo sul percorso sentiero,  
oscuri ma fatidici apostoli del vero,  
militi infaticabili d’una santa utopia,  
forse stanchi ed esanimi noi cadremo per via,  
ma in faccia all’avvenire gettando il gran saluto  
ci sentiremo giovani, fieri d’aver vissuto.”<sup>28</sup>*

Num levantamento sumário da imprensa operária de São Paulo, pude encontrar referências a representações de *Ideale*, de Gori, em festas operárias de propaganda pelo menos em 1905, 1906, 1912, 1913 e 1915,<sup>29</sup> número muito inferior às encenações do “*bozzetto drammatico sociale*” *Il Primo Maggio* (presença constante) e de *Senza Patria*, mas, de qualquer modo, uma indicação da importância da obra daquele escritor nas atividades culturais anarquistas de São Paulo e Buenos Aires, sem falar da Itália e outros locais, certamente.

Voltando ao paralelo portenho-paulistano, devo assinalar a impressionante homologia entre as festas operárias nas duas cidades, durante o mesmo período histórico. A título de exemplo, tomamos o anúncio de *La Protesta Humana*, de 2.8.1902, que apresenta o programa de uma festa libertária em Buenos Aires:

- “1. Hino de Carratalá, pela orquestra;
2. Discurso de abertura pelo orador Spartaco Zeo;
3. Drama em um ato de Palmiro de Lidra, intitulado *Fin de Fiesta*;

4. Conferência sobre o tema “Organização Operária” por um membro da FOA (Federación Obrera Argentina);
5. Discurso pela companheira Antonia Graziadio;
6. Drama em dois atos e um intervalo, de Pietro Gori, intitulado *Senza Patria*;
7. Discurso de encerramento pelo orador Bertani Orsini;
8. Hino dos trabalhadores, pela orquestra;
9. Baile familiar e rifa.

Entrada pessoal e rifa: \$ 1”.<sup>30</sup>

E, em São Paulo, na mesma ocasião, 22.11.1902, o jornal *O Amigo do Povo*, anunciava “uma grande festa *pro sciopero*”, organizada pela Liga de Resistência entre Tecelões e Tecedeiras de São Paulo, no salão Eldorado, que apresentava no seu “bello programa”:

- “1. *Senza Patria*, drama de Pietro Gori;
2. *Sciopero*, poesia de Anda Neri;
3. *Fine de Festa*, drama (uma greve);
4. *Conferenza Sociale*;
5. Baile.”<sup>31</sup>

A simetria de padrões iria se manter inclusive numa fase posterior, quando ocorreram alterações no modelo de festa anarquista. No ascenso do movimento operário que se deu a partir do final da I Guerra Mundial (a greve geral de 1917, em São Paulo, pode ser comparada com a “Semana Trágica” de Buenos Aires, em 1919) os grandes diários anarquistas passam a anunciar outro tipo de reunião operária. Com efeito, a tradicional *festa de propaganda* realizada em salões das ligas e entidades de classe foi substituída por *festivais*, *picnics* e excursões a lugares públicos, ao ar livre, patrocinados pelos jornais da imprensa operária. Em São Paulo, pude observar a permanência do padrão “festa em salões” no período 1902-1916. Em 1917, junto com o aparecimento de *A Plebe*, começam a surgir os primeiros anúncios de “festivais públicos”, que se estenderão inclusive pelos anos 20-30. No Rio de Janeiro, a mesma tendência se verifica, por exemplo, no jornal *Voz do Povo*. Analogamente, na mesma época, o jornal *La Protesta* de Buenos Aires passa a convocar para

“passeios populares”. Por exemplo, em 30-12-1924, o jornal anuncia:

“Segundo Gran Pic-nic a beneficio de

“LA PROTESTA”

El domingo 4 de enero

EN LA ISLA MACIEL (P. de los Pescadores)

*Entrada 0,30 — Menores de 10 años no pagan — viaje del bote 0,20*

Ningún camarada debe dejar de concurrir a este acto que, como siempre, será um alto exponente de cultura y solidaridad anarquista.”<sup>32</sup>

No Brasil, o padrão era, nessas alturas, similar. Posso lembrar o formidável exemplo do “imponente festival da construção civil”, no Rio, coberto pela *Voz do Povo*.<sup>33</sup> Outros exemplos aparecem em São Paulo, com frequência: são na sua quase totalidade *festivais* em prol da fundação e manutenção de órgãos da imprensa operária: *A Vanguarda*, *Alba Rossa*, *A Plebe* etc. Claro que a transição não é tão esquemática: com o termo *festival* surgirão anúncios de acontecimentos cujo conteúdo é o da festa de propaganda típica, realizados no tradicional Salão Celso Garcia.<sup>34</sup> Porém, a novidade dessa fase é o festival-espetáculo que converte a festa de propaganda (onde o aspecto doutrinário e educativo ressaltava mais) em uma aparatosa gama de diversões populares e massivas, onde o aspecto lúdico de entretenimento coletivo é o principal. Selecionei dois exemplos que considero modelares dessa nova forma de manifestação. Em novembro de 1920, em São Paulo, o jornal *A Plebe* convoca “todo o operário consciente” para *Grande Festival* em benefício de *A Vanguarda* (jornal que sairia logo depois, em 1921). O acontecimento é “promovido por todas as organizações proletárias de São Paulo”, tendo como cenário o Parque São Jorge. Inclui:

“Programa grandioso, constante de um match de futebol entre dois importantes clubs desta capital, entre os quais

será disputada a taça *Proletária*; representações teatrais, canções típicas, regatas, natação, luta greco-romana, cinematógrafo, etc.

*Bandas de música — Fogos de artifício  
Bondes em quantidade.*"<sup>35</sup>

Em setembro de 1919, um ano antes, *A Plebe* realizou em benefício próprio (pró-*A Plebe* diária) um *Grande Festival* no Jardim da Aclimação. A data escolhida foi, por acaso ou não, a da chegada da primavera. Vejamos o infundável programa:

*Match de Foot-Ball* — será disputada a taça *Escola Moderna* em um emocionante match de foot-ball, entre os valerosos quadros de S. A. República e Saturno F. B. C.

*Corridas* — serão disputadas corridas de bicicleta, a pé, em sacos de batatas, no lago, etc., pelos melhores *sportsmans* da capital e do Rio de Janeiro. Aos vencedores serão conferidas medalhas de ouro aos 1<sup>os</sup>, de prata aos 2<sup>os</sup> e de bronze aos 3<sup>os</sup>.

*Exercícios de Ginástica* — exercícios suecos, pulos de altura, saltos no cavalo de pau, etc.

*Baile* — grande baile no salão do jardim, com excelente orquestra e danças regionais com banda de música.

*Representações teatrais* — Comédia — verdadeira fábrica de gargalhadas, por um grupo de distintos amadores: canções e danças típicas por um rancho de tricanas portuguesas; hinos e recitativos por um grupo de crianças.

*Exposição Zoológica* — será franqueada ao público a interessante coleção de animais existentes nas jaulas do jardim.

*Tômbola* — sorteio de valiosos prêmios e leilão de prendas importantes.

*Regatas e Natação* — realizar-se-ão diversas corridas de botes e natação, conferindo-se medalhas aos três primeiros vencedores.

*Cinematographo* — serão exibidos belíssimos films ao ar livre.

Bonds em grande quantidade

Entrada 1\$000 / Os menores de 14 anos não pagarão entrada."<sup>36</sup>

Esse foi um dos poucos festivais cuja realização cobriu-se amplamente por *A Plebe*. As notícias e comentários sobre tais eventos são, em geral, mais escassos do que os anúncios. Neste caso, não: em duas edições seguintes o jornal deu grande destaque, considerando que "nunca se realizou em São Paulo festival que maior entusiasmo despertasse entre a massa popular". A manchete diz: "O Grandioso Festival Proletário teve uma imponência excepcional". Os dois subtítulos da matéria enfatizam duas teses anarquistas lapidares, que serão comentadas adiante:

- 1) "Bela demonstração de ordem na organização espontânea."
- 2) "A alegria estuante aliou-se à utilidade da propaganda fecunda."<sup>37</sup>

➤ A reportagem e a narração dessa notícia assumem muito bem a forma de um mosaico ou mural que revela, ao mesmo tempo, a utilização dos recursos do discurso jornalístico (incorporando a vivacidade do movimento e abandonando a enfadonha linearidade doutrinária de outros momentos) e uma concepção de espetáculo enquanto forma multifacetada, lúdica e livre nas suas *simultaneidades*. Nesse particular, seguindo a estrutura enumerativa do anúncio, a notícia, em seus intertítulos, fornece uma série riquíssima de *flashes* sobre o deslocamento da multidão nos vários espaços do festival (e do Jardim):

"As barracas/ As moças e as flores/ As músicas/ A parte esportiva/ No salão/ No palco/ No lago/ As feras!.../ O trabalho espontâneo/ A ordem!"<sup>38</sup>

Esta ordem *especial*, instaurada por um discurso de *classe*, expressa-se na própria multiplicação quase mágica de espaços, tornados frutos permitidos do trabalho espontâneo. Qual a ponte entre esse espaço construído e o resto da cidade? Naturalmente o *serviço de bondes*, que "foi péssimo, como tudo que é Light: a ganância se alia à prepotência." Este é o elo que reinstaura o conflito de classes, "a verdadeira sabotagem que a odiosa empresa pretendeu fazer à festa...". Seguindo o jornal, a presença maciça do público, apropriando-se



daquele espaço e do evento, foi a maior prova da derrota do “mundo exterior”, das classes dominantes. Finalmente, se a *alegria estuante* e a *simultaneidade de atrativos* foi a marca do sucesso e a possibilidade mesma de montagem de um discurso apropriado de classe, a contrapartida foi o “*silêncio de ouro da imprensa...*” (isto é, da imprensa burguesa oficial), “apesar de constituir o fato a nota culminante do dia, da atração popular estar por ele absorvida.”<sup>39</sup> A imprensa dominante é citada apenas no dia seguinte, na continuidade da matéria, quando a opinião de um cronista de *O Estado de S. Paulo* é ressaltada para confirmar — de forma insuspeita, portanto — a “ordem reinante durante a disputa, demonstrando a assistência proletária que não é a turba desorientada como a apresentam de quando em vez.”<sup>40</sup>

Parece não haver dúvida de que o processo de conquista dos espaços públicos e ao ar livre por este tipo de acontecimento foi um longo capítulo no processo de luta de classes e de posição de força do movimento operário. A época da explosão dos festivais proletários (a partir de 1917) é a época do grande ascenso mobilizatório do movimento operário. Havia condições favoráveis, isto é, a presença de uma massa popular ativa, de um público capaz de preencher e de se apropriar — provisoriamente — dos novos espaços: a força momentânea da classe e de seu movimento permitiam que os núcleos libertários de propaganda procurassem e identificassem esses novos espaços. A “alegria estuante” era condição de uma “propaganda fecunda”. Apesar da crítica doutrinária dos anarquistas ao baile, ao futebol, estes eram elementos incorporados dentro da *forma-espetáculo* assumida pelas grandes festas operárias. Em fases anteriores (por exemplo, o intervalo 1902-1905), período de implantação das associações anarcosindicalistas, as condições de refluxo mobilizatório e a fluidez dos núcleos de propaganda tornavam mais restritas as possibilidades de uma prática cultural massiva e popular. Com efeito, a *feira de propaganda* era circunscrita aos salões da associação de classe e muito mais carregada no aspecto doutrinário, “educador” e ideológico. Sem pretender esquematizar em excesso, penso que a primeira forma (propaganda) estaria mais ligada a uma determinação dos núcleos diretivos, e a segunda forma (espetáculo), mais próxima de uma determinação da classe. O espetáculo de variedades, múltiplo e colo-

rido, apresentado pelo festival proletário, revela mais a espontaneidade e diversidade da própria presença da classe. A série de conferências entremeadas por um teatro militante está mais conforme com a concepção da liderança anarquista, onde a cultura era pensada fundamentalmente como *meio* de emancipação.

Mas a evolução dessas tendências foi muito mais complexa. Além das relações específicas entre os núcleos propagadores, o movimento e a classe, é necessário pensar na relação com a ordem dominante, isto é, é preciso não ignorar a situação mais geral e determinante da luta de classes.

A relativa segregação e confinamento do proletariado pela sociedade industrial capitalista foi um fato que acompanhou os primeiros passos da expansão da ordem dominante burguesa na Europa. Em 1845, Engels teceu um dramático quadro da situação da classe operária na Inglaterra, onde, além do óbvio processo de acumulação de miséria, ficava patente a segregação sócio-cultural e política da força de trabalho, seu confinamento geográfico nos bairros proletários. As questões nacionais não resolvidas, no caso das ilhas britânicas, reforçavam os mecanismos de exclusão por parte da burguesia.<sup>41</sup> A deterioração física e cultural da classe operária, a violência inerente às próprias relações econômicas do capitalismo não são fenômenos contemporâneos e nem tampouco circunscritos às nações dependentes. É um processo que nasce das entranhas do sistema. A dilapidação da força de trabalho, sob todos os aspectos da vida humana, é uma contradição presente desde os primórdios da produção capitalista de mercadorias. Engels, em 1839, impressionava-se com a condição dos operários de uma localidade alemã:

“Em Elberfeld não se vê rastro algum daquele afã enérgico de viver que se encontra em quase toda Alemanha. É certo que a primeira impressão não parece justificar este juízo, porque todas as noites se podem ver alegres grupos de aprendizes que passam pela rua cantando. Mas suas canções são cantilenas vulgares, de baixa categoria, que saem de gargantas inflamadas pelo vinho, e não aquelas canções populares alemãs de que tão orgulhosos podemos nos sentir. As tavernas estão sempre cheias, especialmente aos domingos. Fecham às onze e os bêbados vão afogar a embriaguez nal-

guma valeta. Os piores de todos são os carregadores. São gente totalmente degenerada, sem trabalho fixo nem domicílio permanente. Ao romper a aurora saem dos buracos, esconderijos onde passaram a noite — depósitos de feno, palheiros, valas de esterco, gonzos das portas.”<sup>42</sup>

Essa atenção para o estado de barbárie em que está colocada a condição de existência da força de trabalho é uma atitude comum a marxistas, social-democratas e anarquistas na história do movimento operário. O tema do alcoolismo, por exemplo, citado por Engels, é uma tônica da propaganda anarquista e será, mais tarde, enfatizado por Trotsky, já em 1923, na análise do modo de vida operário após a Revolução Russa.<sup>43</sup>

No Brasil, bem antes da “invasão” das ruas e jardins públicos pela classe operária, a segregação feita pela classe dominante chegava a níveis dignos da pré-história da cidadania. A questão social combinava-se com a questão nacional: o proletário, aos olhos do discurso dominante, tornava-se ameaçador por sua dupla condição de assalariado e imigrante estrangeiro. Em 1899, 10 anos após a proclamação da república burguesa, no Rio de Janeiro, um grupo numeroso de operários têxteis (cerca de 3000, segundo *Echo Operario*) foi proibido de entrar no Jardim Botânico. Diante da multidão impedida de penetrar naquele “lugar público”, o diretor do estabelecimento, dr. Barbosa Rodrigues, declara que a proibição deve-se ao fato de “se tratar de ladrões”. Ezelino Quintella, diretor do Centro Socialista do Rio, escreve artigos e protesta no *Jornal do Brasil* contra este ataque aos direitos civis dos trabalhadores, iniciando também um processo contra o diretor. Logo depois, o governo prende Ezelino, sob a duvidosa acusação de desertor. Recusam-lhe o direito de *habeas corpus* e, ao que parece, chegou a ser ameaçado de morte pelo diretor.<sup>44</sup>

A conquista dos lugares públicos pela classe operária foi um árduo percurso de seu movimento. Na interessante análise da presença da natureza na literatura operária inglesa do século XIX, M. Vicinus levanta, além do impedimento material (10 a 12 horas de jornada de trabalho restringiam o lazer e o contato com a natureza a um raro passeio dominical), o

mesmo tipo de interdição que acabamos de relatar no caso do Rio de Janeiro. Com efeito, até 1847, data do primeiro *Public Park Act*, os prefeitos relutavam em liberar a utilização dos parques, porque esses espaços suspeitos poderiam dar ensejo a “comportamentos imorais”. De qualquer modo, mesmo após essa data, manteve-se um policiamento ostensivo durante o dia e o fechamento obrigatório à noite.<sup>45</sup>

A social-democracia, pelo menos no período de apogeu da II Internacional, esteve mais inclinada a assumir o lazer operário enquanto forma de liberdade, de extravasamento das fantasias e do desejo, de ritual coletivo pantagruélico. Paul Lafargue, nessa tradição, que se mesclava com seu passado proudhoniano e anticlerical, foi um radical defensor da descontração e descomprometimento no tocante ao livre exercício da preguiça.<sup>46</sup> No Brasil, essa tendência mais “espontaneísta” de conceber o lazer operário teve, certamente, alguns ecos, apesar da fragilidade da social-democracia neste país.

Em 1896, por exemplo, na comemoração do 1º aniversário do Centro Socialista de São Paulo, realizou-se uma bem concorrida “festa socialista” que incluiu uma excursão de trem até a Cantareira, ingredientes rituais como banda de música, bandeiras e estandartes, além dos discursos inflamados de reafirmação dos princípios social-democratas, sob a direção de Silvério Fontes.<sup>47</sup> Parece que aqui, muito antes dos festivais anarquistas, a fórmula “alegria estuante” + “propaganda fecunda” conseguia algum êxito. Se compararmos, ilustrativamente, as comemorações do Primeiro de Maio de 1904 em São Paulo (anarco-sindicalismo) e em Porto Alegre (socialistas) fica bem clara a distinção de critérios e de concepções entre essas tendências. O aspecto lúdico do piquenique no Prado (Porto Alegre) ressalta o desenrolar de uma “celebração do trabalho”, ainda nos limites da independência de classe, porque não patrocinada pelo governo ou empresários, ao contrário da já descaracterizada e populista “festa do trabalho” carioca, padrão este que se repete em Teresina, em 1906.<sup>48</sup> As comemorações porto-alegrenses são mal vistas pelos anarquistas, principalmente pelo fato de “os socialistas democráticos... terem o seu dia de festa santificado por uma enorme bebedeira”.<sup>49</sup> Esta sobriedade puritana será expressa numa tradicional “noite de propaganda” no Salão Eldorado, em São Paulo, onde se revezam os oradores sobre o significado

do Primeiro de Maio, entremeados pelo didático e reiterativo *Primo Maggio* de Gori.<sup>50</sup>

\* \* \*

A segregação do proletariado pela classe dominante, a recusa em ampliar-lhe os estatutos da cidadania burguesa determinou, sempre, a necessidade de o discurso anarquista retomar o tema da *ordem* e repô-lo nos seus devidos termos de classe. Era necessário provar a supremacia da *ordem anarquista* (apoiada dialeticamente na “desordem” do não-governo dos homens e na espontaneidade das massas) sobre a *desordem capitalista* (legitimada ideologicamente pelo mito da “ordem do trabalho” e do “progresso social”). Essa tematização seria uma constante na imprensa anarco-sindical: por exemplo, a interrupção de uma festa operária de propaganda pela invasão policial (para a classe dominante, na sua política de violência, não haveria interesse em diferenciar um espetáculo associativo de uma greve), em 1902, no Casino Penteado (São Paulo), foi denunciada como uma ação dos “mantenedores da desordem burguesa” que “vieram perturbar o sossego”.<sup>51</sup>

Nesse sentido, a luta de classes exigia que se nomeasse o verdadeiro exército de invasores. Quem eram, de fato, os bárbaros? Assim, nesta representação, o discurso anarquista sempre constrói um mundo *civilizado e de equilíbrio* nas suas relações com a classe operária. Um mundo que poderia constituir uma ordem mais perfeita e humana do que a farsa da desigualdade no capitalismo. Nesse momento, adentramos o interessante campo das relações entre o discurso dos dirigentes operários e a cultura dominante, marcados pela tensão dialética de *separatismo/assimilação*. Esse problema foi analisado com muita sensibilidade por Hobsbawm, ao tratar da “cultura operária” na Inglaterra.

Se, de um lado, é “o separatismo institucional da Inglaterra — na escola, na taberna, por toda parte — que acentua o separatismo cultural”, por outro lado, “a cultura das classes hegemônicas é sempre, de qualquer modo, o modelo prático a que aspiram as classes subordinadas. É o único que elas conhecem.”<sup>52</sup> Hobsbawm localiza a necessidade que, no interior da classe operária, têm os “ambiciosos”, a “aristocracia ope-

rária” e a “vanguarda consciente e militante” de adquirir *respectability* ante o conjunto da classe e aos olhos da classe dominante.<sup>53</sup> É importante ressaltar que a utilização dessa *respectability* poderá se dar em sentidos antagônicos, seja buscando a conciliação de classes, seja demonstrando as capacidades e o potencial de uma direção revolucionária. Nessa mesma linha de análise, M. Vicinus aponta a deterioração da “cultura operária”, na Inglaterra do século XIX, pelas limitações da *dialectic literature*, na medida em que

“os próprios escritores (operários) tendiam a aceitar os *standards* da literatura oficial e julgar seus trabalhos através deles. Viam a si próprios como figuras menores em comparação com os gigantes da ‘Literatura Inglesa’ e prescreveram de antemão para si e para a *dialect literature* um limitado papel artístico e social. Um segundo e mais sério problema, com ramificações em outras áreas da cultura da classe operária, foi a aceitação muito difundida da *dialect* entre todas as classes. Ela nunca se tornou uma forma de diversão de massa, controlada pelo poder econômico e político, como foi o caso do *music hall*, mas chegou a ter um leitor de massa. Os autores escreviam repetitiva e simplificada sobre temas que não ofenderiam ninguém, muito mais do que sobre as características singulares de sua própria classe.”<sup>54</sup>

Além dessa tensão entre o discurso dos dirigentes operários e a cultura dominante, uma outra qualidade de contradições se estabelece, mais subterraneamente, entre o discurso da *direção* e o da *classe*. Quanto a este último, o discurso da classe “em si”, ele está para o pesquisador, em grande parte, irremediavelmente perdido, pois se integra à *tradição oral não registrada*, cujos sons, mergulhados na desordem dos dialetos imigrantes e refundidos na atmosfera do planeta, jamais conseguiremos distinguir. Esta é a avaliação de Emilio Franzina, a respeito da história da emigração italiana de vênets para a América.<sup>55</sup> Os fragmentos desse discurso que poderiam ser localizados restringem-se a cartas, diários e, no caso do Brasil, por exemplo, a depoimentos de história oral dos últimos sobreviventes daquelas gerações. A memória nesse caso é a única inscrição que resta da história social.<sup>56</sup>

Os núcleos militantes do anarquismo, no Brasil, premi-

dos pelo interesse da propaganda — pela busca incansável de *ouvintes* e de um discurso capaz de *persuadi-los* — sempre revelaram sua preocupação com a distância entre os cultos e os incultos, situação complicada ainda mais pelo analfabetismo e pela multiplicidade lingüística trazida com a imigração.<sup>57</sup> A necessidade de propaganda em português era sempre ressaltada na imprensa operária. O desejo de superar a dicotomia entre as línguas nacionais e o internacionalismo presente levaram ao cultivo do esperanto. Essa pertinaz tentativa de chegar às massas levou, contraditoriamente, a nível do discurso escrito (imprensa operária), à assimilação do parnasianismo, que era o tom e coro dominantes no universo da República bacharelesca e pré-modernista. Edgar Leuenroth chegou a intitular a apresentação de sua inédita antologia, *A Poesia Social na Literatura Brasileira*, assim: “Umbral do Parnaso — da Rebeldia e da Esperança”.<sup>58</sup> Sabe-se que, por outro lado, vários líderes anarquistas assumiram uma postura de erudição e aperfeiçoamento em relação à língua portuguesa: foi o caso, por exemplo, de Neno Vasco que, das páginas de *A Terra Livre*, desde 1905, levou um combate pela simplificação ortográfica, contra a Academia Brasileira de Letras. Esta acabou adotando, em 1907, várias das propostas já assumidas pela redação daquele jornal, dois anos antes.<sup>59</sup>

A procura de um discurso audível e eficaz é resultado da posição mesma daqueles que constituem (ou pretendem) a vanguarda ideológica e política da classe. Em outro contexto histórico e com perspectivas políticas bem diferentes, Trotsky examinava as alterações e contradições ocorridas na língua falada russa, após a Revolução de 1917. Numa preocupação análoga à dos nossos anarquistas, ele acreditava na possibilidade de uma transformação revolucionária da língua, eliminando-se os barbarismos e ranços do passado aristocrático e incorporando-se a clareza, o ritmo e a limpidez transparente da nova vida soviética. A mesma tensão entre a fala de um dirigente e as imperfeições da linguagem “vulgar” e popular observam-se também aqui.<sup>60</sup>

Já que o discurso da classe é quase impenetrável — a nível da palavra escrita — duas linguagens surgem como pistas interessantes na busca dessas marcas: a fotografia (ao lado do cinema, na medida do possível) e a música. Na fotografia, também se evidencia uma tensão permanente entre

*solenidade e descontração*: a necessidade de *posar*, a busca de *respectability*, a utilização de ternos e chapéus, enfim, a postura das associações operárias de “civilizar” o mundo marca o caráter solene. É o caso da clássica fotografia do Primeiro Congresso Brasileiro, para só citar um exemplo bem conhecido. O sindicato é um espaço valorizado como expressão de força e dignidade. A simbologia dos retratos emoldurados reforça essa instauração do solene. Por outro lado, as fotografias de massas operárias, tiradas nas portas das fábricas, têm uma disciplina imposta como parte da ordem e do regime de trabalho. Pois que essas fotos, na maior parte dos casos, foram tiradas por agentes da empresa que impuseram aí um claro significado: a força de trabalho amontoada em fileiras decrescentes contra uma das paredes do estabelecimento é parte integrante do patrimônio industrial. Claro está que a observação atenta poderá vislumbrar algum sinal de “desordem”, ruído próprio da classe, nesse tipo de informação.

Algumas fotos de outro teor, entretanto, são exemplares como manifestação do movimento próprio da classe. É o caso da excepcional imagem de um “bonde para operários” em São Paulo, onde um cão perambulando na rua faz contraponto com a algazarra estampada nas fisionomias dos alegres passageiros.<sup>61</sup> Em outro exemplo — a foto de uma assembléia de cigarreiros grevistas na Argentina, em 1904 — o solene é invadido pelos ruídos característicos da classe (a prole), em meio aos signos clássicos do sindicalismo: entre 30 operários dispostos em 3 filas crescentes, sérios e compenetrados, encontram-se 7 mulheres (cabelos presos, trajes brancos, colarinho, gravatinha e cinturão) e cerca de 12 menores (chapéus, bonés, paletós — mais largos que os corpos); o mais pequerrucho, com seus seis anos de idade, destoa do conjunto, vestido com uma camisolinha clara; ao fundo, na sala da associação de classe, um quadro de avisos, dois emblemas sindicais e, ao lado do velho relógio de pêndulo, um clássico retrato emoldurado de Marx.<sup>62</sup>

É, sem dúvida, na busca da memória de um *espaço do trabalho* que reside uma das chaves histórico-culturais da classe.<sup>63</sup> E, além desse percurso, os espaços coletivos onde se efetivaram os laços de solidariedade de classe, representados pelas associações e instituições por ela criadas. Aqui, em meio ao universo fragmentário das representações sociais, é possível



acompanhar o movimento da memória que constrói livremente uma *ordem* do novo, do singular, do verdadeiro e único, do justo, do diferente — enfim, uma ordem fundada num *momento histórico* cuja maior propriedade é o fato de ela ser *representável somente naquele espaço*.

E tal movimento é passível de ser captado através da musicalidade levemente desafinada e desfreqüente da Corporação Musical Operária da Lapa (CMOL), entidade fundada por imigrantes italianos, em São Paulo, no ano de 1881, com o nome de *Lyra da Lapa*.<sup>64</sup> Não a música política, aquela dos hinos revolucionários, cujas melodias e letras retomam, ora a tradição internacional (filtrada no parnasianismo tupiniquim da versão nacional da letra de “A Internacional”), ora as raízes folclóricas de um regionalismo sertanista (que acaba incorporando a visão do popular como pitoresco, tão a gosto das nossas elites) — tendências essas presentes no opúsculo *Hymnos e Canticos Libertarios*, editado pelos anarquistas no Rio de Janeiro, em 1923.<sup>65</sup> Não, não é dessa música que agora falamos. Pois, nos hinos revolucionários, é ainda a direção que cria, é quem realiza a escritura das letras que se vão sobrepor a uma música de fundo: é, ainda, um discurso erudito musicado. Prenhe de parnasianismo:

“A pé ó vítimas da fome!  
A pé famélicos da terra!  
A ígnea Razão ruge e consome  
a crosta bruta que a soterra!”

Ou então, a imagem pitoresca do cântico “Nhô-Procópio pacifista”:

“se acabando puro o Brazi quasi intêro  
esse tipo de brazilêro  
que inşina os moço a matá  
que arreserva os fios da gente graúda  
de co'a canáia miúda  
nos quarté se misturá”.<sup>66</sup>

Não, não é dessa música que vivem os velhos operários da CMOL. Mas, talvez, de uma simples valsa ou dobrado, de um samba-rural ou de uma marcha-rancho.<sup>67</sup> Aqui, nesse espaço,

conversei em 1975 com o integrante mais antigo da Corporação, o sr. Adelino Gonçalves, na época com 83 anos de idade, clarinetista desde menino, nascido em Ribeirão Pires, filho de imigrantes espanhóis e italianos, ex-mecânico das oficinas de manutenção ferroviária da “Cia. Inglesa” (antiga *São Paulo-Railway*). De nossa conversa, restou uma gravação, da qual selecionei o trecho seguinte, por considerá-lo uma expressão elementar da voz da classe. Confundem-se, assim, a voz do sr. Adelino e as notas esparsas de uma antiga valsa que ele cantarolava no meio da conversa. Pois, nesse momento e espaço determinados, com efeito, a voz do sr. Adelino e as notas dedilhadas na clarineta soam para nós como uma só forma elementar de expressão do discurso da classe, que se mistura nas brumas da memória e da velhice, como as neblinas eternas de Paranapiacaba, no Alto da Serra, espaço que retém o relato:

“Já toquei em baile também. Agora, o baile é que é pior (do que a banda). Passa a noite inteira lá feito louco. Mas é bom, né? (...)

“Só que a gente (da orquestra) fica num lugar alto. O soalho é como esse, mas é... três, quatro vezes mais do que isso de comprimento, de tamanho... Daí a gente começava a tocar, daí o pessoal começava a dançar, tirava as moças, ia dançando.

(ensaia um trechinho na clarineta)

“(...) prá dançar, prá baile, prá tocar na rua também serve.

Sempre gostei (de tocar).

(toca um fragmento de valsa na clarineta e depois reproduz o trecho cantarolando).

“(...) Tá certo... Com isso (o fato de ele tocar na orquestra dos bailes operários de Ribeirão Pires e Paranapiacaba) eu não ia dançar. Lá uma vez ou outra, disfarçado... porque o resto (do pessoal da orquestra) não gostava... E assim eu deixava o clarinete lá e ia dançar...

“A música é coisa boa!...

Os bailes lá no Alto da Serra? Lá era bom!... Dava prá dançar bastante. Mas lá o salão era grande. O salão ia como daqui lá naquela casa, lá. Largo assim!... Tinha uma largura! Mais um, mais um pouco, mais um tanto como daqui

ali... mais largo do que isso... Era grandão. A Companhia que fez, a Cia. Inglesa... Foi ela que fez aquilo... E os empregados iam. Ia família também. Ficavam sentadas lá no banco. Se eu queria dançar, eu chegava lá e pedia prá ela, prá ela dançar, ela saía... Não, era vestido, com vestidos bem vestido, bonito, as moças lá, mulher, os homens também...

Nunca, nunca tinha encrenca, nunca tinha nada. Sempre ia bem."<sup>68</sup>

#### NOTAS

(1) THOMPSON, E. P.: "Eighteenth-Century English Society: Class Struggle without Class" in *Journal of Social History*: 3(2), maio 1978: cf. pp. 146-150. Retomando as colocações de E. P. Thompson em relação ao conceito de classe, ao considerá-lo como categoria *histórica* e, portanto, indissolúvelmente vinculado à *iuta de classes* (as classes não preexistem aos conflitos de classes, não têm uma realidade independente desses conflitos, mas, pelo contrário, formam-se no seu bojo), poderíamos lembrar duas utilizações viáveis: a) *classe* referenciada a um conteúdo histórico real, ligado diretamente à experiência concreta de seus membros, ao "modo de vida" de suas relações sociais, econômicas, culturais e políticas, às instituições criadas nesse processo; b) *classe* como categoria heurística ou analítica que objetiva organizar a evidência histórica, mantendo com esta, porém, uma correspondência apenas indireta. Esta segunda observação é importante, acredito, para evitar-se uma formulação *empirista*, ingênua e factual das propostas de Thompson. Ao retomar o sentido *histórico* elementar da noção de classe. Thompson polemiza tanto com a sociologia positivista e funcionalista de tradição norte-americana, zelosa em *estancar* o conceito de classe através de tabelas de estratificação e indicadores restritivos, quanto com o estruturalismo (metafísico e idealista, segundo o autor) de raiz francesa e comum aos trabalhos althusserianos.

(2) FOSTER, John: *Class Struggle and the Industrial Revolution*. Londres, Methuen & Co. Ltd., 1977: cf. caps. 5 e 7.

(3) VICINUS, Martha: *The Industrial Muse*. Nova Iorque, Harper and Row, 1974.

(4) WILLIAMS, Raymond: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 18. Não pretendo resolver as várias tensões conceituais em torno de "cultura" no corpo deste trabalho. Relembro apenas que "cultura", aqui, estará designando tanto as produções materiais ligadas ao campo das "artes", quanto sistemas ideológicos mais ou menos configurados, além de se referir, a nível do movimento da classe, a um processo social constitutivo de práticas e relações distintas (apreendidas através dos discursos registrados na memória coletiva das associações de classe, imprensa operária, militantes e antigos membros da classe etc.). Nesse sentido, as associações de classe e instituições como o jornal constituem lugares privilegiados dos signos culturais de que tratamos.

(5) GRAMSCI, A.: "Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios metódicos", in *Antologia*. Madri, Siglo XXI, 2ª ed., 1974, pp. 491-493.

(6) Cf. HARDMAN, F. Foot: "Os Inventores Desconhecidos" in *Relatório n.º 1* (UNICAMP/FAPESP, mestrado, agosto 1975, pp. 65-69). Publicado recentemente sob o título "Os Inventores Desconhecidos: História Social e Memória Operária", *Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira*, OC/UFPb, (1), junho 1982, 57-61. Por outro lado, é importante ressaltar que o mutualismo não foi uma tendência original do movimento operário brasileiro, mas sim um momento constitutivo da formação internacional do proletariado como classe. Uma breve síntese dos movimentos de ajuda mútua e do cooperativismo entre os operários europeus, nessa perspectiva, encontra-se em HENDERSON, W. O. — *A Revolução Industrial: 1780-1914*. São Paulo, Verbo/EDUSP, 1979, pp. 142-153.

(7) CONNIFF, M.: "Voluntary Associations in Rio, 1880-1930: a new approach to urban social dynamics", Stanford University, mimeo., abril 1973.

(8) VARGAS, M. T. e LIMA, M. A.: *Teatro Operário em São Paulo (anarquista)*. São Paulo, IDART, datilo., 1977 (relatório de pesquisa), p. 39, nota 11.

(9) Cf. WERNER, Helena Pignatari: *Raízes do Movimento Operário em Osasco*. São Paulo, Cortez, 1981, cap. IV, p. 53.

(10) Cf. HARDMAN, F. Foot & LEONARDI, V.: *História da Indústria e do Trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo, Global, 1982, cap. 15, p. 302.

(11) Cf. Entrevista de Antonio Felix da Silva (presidente da L. A. O. N. R.) a F. Foot Hardman: Natal, fev. 1979. Cf. também SILVA, A. F.: "Liga Artístico-Operária Norte-riograndense — Fundada a 28.2.1904 — 75 anos de atividade". Natal, 28.2.1979, datilo. Cf. ainda VASCONCELOS, João Carlos: *A "Liga" e a Greve da "Central" em 1920*. Natal (RN), folheto, s. ed., 1953.

(12) Na cidade de Valença, no Recôncavo Baiano, pode constatar que a antiga associação mutualista beneficente e centro cultural dos operários têxteis da Cia. Valença Industrial, criada no final do séc. XIX, foi transformada em sindicato estatal da categoria, nos anos 30; a nova estrutura oficial incorporou, inclusive, todo o patrimônio pertencente à antiga associação (prédio, instalações, móveis etc.). Entender essa transição como momento crucial da luta de classes e examinar os mecanismos ideológicos e de violência utilizados pelo aparelho de Estado é um trabalho ainda, em grande parte, a ser desenvolvido. Algumas indicações sumárias sobre o caráter e os rumos da luta sindical nos anos 20-30 podem ser confrontadas em: HARDMAN, F. Foot & LEONARDI, V., *op. cit.*, cap. 17; vide em especial o item "Anos 20: continuidade e transição", pp. 354-59. Cf. também o artigo de HARDMAN, F. Foot, "O Movimento Operário e a Revolução de 30", in *Brasil História: texto e consulta*. (vol. 4: A Era de Vargas). São Paulo, Brasiliense, 1981, cap. LXXXVII:103-112. Apóio-me também em TOCANTINS, M. S.: "Partido Operário e Sindicato Reivindicativo: uma única estratégia". Inédito, mimeo., 72 pp. Ainda nessa mesma direção de análise teórico-política da transição sindical no Brasil, ver as recentes e interessantes contribuições do coletivo "Edgard Leuenroth", em especial os artigos de SADER, Eder, "Do Anarquismo ao Comunismo (1900-1929)", e de LÖWY, Michael, "Do Movimento Operário Independente ao Sindicalismo de Estado (1930-1945)", in *Introdução a uma História do Movimento Operário Brasileiro no Século XX*. Belo Horizonte, Vega, 1980, pp. 11-51.

(13) TROTSKY, L.: "Os sindicatos na época da decadência imperialista" in *Escritos sobre Sindicato*. São Paulo, Kairós, 1978, pp. 101-109. Para uma análise

histórica geral do movimento sindical europeu e norte-americano no séc. XIX, sua implantação e implicações políticas, ver a coletânea de MARX, K. & ENGELS, F., *El Sindicalismo*. Barcelona, Laia, 1976, 2 vol., em especial vol. I: "Teoría, Organización, Actividad". Para uma síntese sumária e factual da evolução internacional do sindicalismo, ver LEFRANC, G., *O Sindicalismo no Mundo*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1974, em especial cap. III: "O sindicalismo perante os regimes totalitários", pp. 63-75.

(14) Além de FOSTER, J., *op. cit.* e VICINUS, M., *op. cit.*, cf. também a interessante intervenção de HOBBSAWM, E. J.: "As classes operárias inglesas e a cultura desde os princípios da revolução industrial", in *Níveis de Cultura e Grupos Sociais* (colóquio da Escola Normal Superior de Paris/7-9 maio 1966). Lisboa/Santos, Cosmos/Martins Fontes, 1974, pp. 239-263.

(15) BUONFINO, G.: *La política cultural operaia*. Milão, Feltrinelli, 1975.

(16) Cf. DOMMANGET, M., "Présentation" in LAFARGUE, Paul: *Le Droit à la Paix*. Paris, F. Maspero, 1977. Retomo e comento essas considerações em HARDMAN, F. Foot: "Trabalho e Lazer no Movimento Operário" (prefácio) in LAFARGUE, P.: *O Direito à Preguiça*. São Paulo, Kairós, 1980.

(17) Cf. KUCZYNSKI, J.: *Evolución de la clase obrera*. Madri, Guadarrama, 1967, pp. 161-184.

(18) Cf. BOGGS, James: *La Revolución Americana*. Barcelona, Nova Terra, 1968, pp. 13-30.

(19) "O movimento operário, o Sindicalismo como apareceu e como foi, ficaria desconhecido, oculto por detrás duns organismos corporativos que foram denominados de sindicatos e, como consequência dessa ocultação, os sindicatos nacionais (criados sob Salazar) parecem ainda hoje a muita gente como o início dum movimento qualificado dos trabalhadores.

"Não é de admirar que, desvinculado do movimento sindicalista, criado por imposição legal, o 'sindicato nacional' durante muito tempo apenas tivesse para os trabalhadores o caráter de uma agência de cotização, um encargo sem utilidade nem recompensa." (SANTANA, Emídio: "Introdução" in SOUSA, Manuel Joaquim: *O Sindicalismo em Portugal*. Porto, Afrontamento, 5ª ed., 1976, p. 7). O autor desta importante obra foi operário fabricante do setor de calçados e um dos grandes expoentes do anarco-sindicalismo português: a 1ª edição é de 1931, momento decisivo na transição sindical.

(20) THOMPSON, E. P., *op. cit.*, p. 147.

(21) CAMPO, H. del: *Los Anarquistas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 83. Para uma breve resenha comparativa da bibliografia sobre o movimento operário argentino e brasileiro, nesta fase inicial, apóio-me em trabalho anterior: HARDMAN, F. Foot: "Classe Operária, Sistema Político e Estado na Argentina (1878-1918): elementos para uma análise comparativa". *Textos de Debate*, UFPb/Mestrado em C. Sociais, (2), julho 1982, pp. 56-70.

(22) GORI, P.: "Ideale" in *Canti d'Esilio*. Spezia, "La Sociale", 1912 (*Opere*, vol. XII), p. 142.

(23) GORI, P.: *Opere*. Spezia, "La Sociale", 1912 (vols. IX, X, XI e XII).

(24) GORI, P.: "Il Congresso Internazionale Operaio e Socialista di Londra (1 agosto 1896)" in *Pagine de Vagabondaggio*. Spezia, "La Sociale", 1912 (*Opere*, vol. IX), pp. 99-117.

(25) Cf. DICKMANN, E., cit. in CAMPO, H. del, *op. cit.*, pp. 48 e 73.

(26) GORI, P.: "Ai lavoratori del mare"; "Ai lavoratori di Sicilia" (Lettere

Aperte); "I miei primi di maggio": *Pagine di Vagabondaggio*, *op. cit.*, pp. 13-28 e 184-190. Ver ainda, além do clássico "bozzetto dramático social" *Il Primo Maggio*, os poemas: "Tempesta di Maggio"; "Il canto dei lavoratori del mare"; "Il canto dei lavoratori della terra": *Canti d'Esilio*, *op. cit.*, pp. 19-20 e 56-61.

(27) GORI, P.: "In Difesa di un Ideale" in *Pagine di Vagabondaggio*, *op. cit.*, pp. 123-131.

(28) GORI, P.: "Ideale", *op. cit.*, p. 132. "Ideall... profundo/ céu, pelo qual se elevam as árduas audácias do mundo!.../ Qual é a meta, o ápice? Quem sabe? Vamos! caminhemos/ por esta trilha infinita, combatendo/ diante do sol, vencedores, sem se importar com a multidão/ de gente que ri, e que não tem bandeira./ Nós venceremos. E quando, do cimo dos montes,/ virmos o sol resplandecer sobre novos horizontes/ e do gênero humano, não mais besta de carga,/ chegar até nós o alegre e elevado idioma/ enaltecendo o amor para além do ódio e da guerra,/ bendizendo a imensa pátria do homem: a terra,/ e elevar-se-ão as estrofes das mentes e corações amigos,/ e os cantos das esposas, das mães felizes,/ e dos velhos — sabedorial... e das crianças — tesouro/ de grandes olhos celestes e cabelos de ouro,/ oh, volto então o olhar para a trilha percorrida,/ obscuros mas fatídicos apóstolos da verdade,/ militantes infatigáveis de uma santa utopia,/ talvez cansados e desalentados cairemos pela via,/ mas diante do porvir lançando a grande saudação/ nos sentiremos jovens, orgulhosos de ter vivido."

(29) Cf. *La Battaglia* n° 51, 3.9.1905; *A Terra Livre*, n° 17, 27.9.1906; *A Lanterna*, 28.9.1912; *La Battaglia* n° 393, 13.4.1913; *A Lanterna*, 10.7.1915.

(30) *La Protesta Humana*, 2.8.1912, cit. in CAMPO, H. del, *op. cit.*, p. 86.

(31) *O Amigo do Povo*, n° 16, 22.11.1902, p. 4.

(32) *La Protesta*, 30.12.1924, cit. in CAMPO, J. del, *op. cit.*, p. 54.

(33) *Voz do Povo*, 13.9.1920, p. 1. Vide também Apêndice a este vol., "O Impasse da Celebração".

(34) Cf., p. ex., *A Obra*, n° 9, 14.7.1920, p. 10; *O Internacional*, n° 22, 8.12.1921; *Alba Rossa*, n° 21, 30.8.1919; *A Plebe*, n° 81, 11.9.1920, p. 4.

(35) *A Plebe*, n° 88, 6.11.1920, p. 4.

(36) *A Plebe*, n° 9, 17.9.1919, p. 4.

(37) *A Plebe*, n° 14, 23.9.1919, p. 2.

(38) *Idem, ibidem*.

(39) *Idem, ibidem*.

(40) *A Plebe*, n° 15, 24.9.1919, p. 2.

(41) ENGELS, F.: *A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra*. Lisboa, Presença, 1975. Ver, em especial, os capítulos: "A imigração irlandesa" e "Os resultados", pp. 131-185.

(42) ENGELS, F.: "Los obreros de Wuppertal, 1839" in *Escritos*. Barcelona, Península, 2ª ed., 1974, p. 123.

(43) TROTSKY, L.: "La vodka, l'église et le cinématographe" in *Les questions du mode de vie*. Paris, U.N.E., 1976, col. 10/18, pp. 66-72.

(44) Cf. *Echo Operario*, Rio Grande, n° 129, 1899, p. 2 cit. in LEONARDI, V.: *Origines historiques du syndicalisme brésilien (1858-1908)*. Paris, Université de Paris VIII, tese de mestrado, mimeo., 1973, p. 79. Paralelamente a este conflito, percebe-se o desenrolar de outro, a nível do discurso da direção operária. Pois o artigo do jornal socialista, sugestivamente intitulado "Cá pelo Brasil", critica a massa de operários por não terem defendido Quintella. Mais uma vez, contrapõe-se a consciência do operário europeu à do operário nacional, em detrimento deste. E a "falta de edu-

cação", motivo tão caro ao pedagogismo social-democrata, é dada como causa daquela indiferença. O objetivo de *Echo Operario* é manifesto: "Desejamos abrir-lhes os olhos (dos operários) à luz do socialismo".

(45) Cf. VICINUS, M. *op. cit.*, p. 150.

(46) Ver LAFARGUE, P.: *O Direito à Preguiça*, São Paulo, Kairós, 1980.

Ver, em especial, o prefácio a esta obra de HARDMAN, F. Foot: "Trabalho e Lazer no Movimento Operário".

(47) Cf. "Festas Socialistas" in *O Socialista*, São Paulo, nº 22, 11.10.1896, pp. 1-2.

(48) Cf. *O Operário*, Teresina (PI), Ano I, nº 9, maio 1906, p. 1. Sobre a assimilação do Primeiro de Maio pelo Estado e burguesia e sua transformação de dia de luta e mobilização em "efeméride do trabalho", ver DOMMANGET, M.: *Historia del 1.º de Mayo*. Barcelona, Laia, 1976, cap. XVI: "La Fiesta del Trabajo". Sobre os aspectos simbólicos e rituais, ver cap. XVII: "Aspectos, pasado y porvenir del 1.º de Mayo". Cf. também FOOT/LEONARDI, *op. cit.*, p. 320.

(49) *O Amigo do Povo*, nº 53, maio 1904, p. 1.

(50) *Idem, ibidem*, p. 2. Ver também HARDMAN, "Classes subalternas e cultura", pp. 51-55.

(51) *O Amigo do Povo*, nº 6, 21.6.1902, p. 4.

(52) HOBBSAWM, E. J.: "As classes operárias inglesas e a cultura desde os princípios da revolução industrial", *op. cit.*, pp. 244 e 246.

(53) *Idem, ibidem*. Como ilustração dessa dialética entre separatismo e assimilação, anota Engels, em 1844, "a popularidade das conferências sobre assuntos econômicos, científicos e estéticos que freqüentemente se realizam em institutos das classes trabalhadoras, em especial nas dirigidas por socialistas". E acrescentava: "Tenho-me encontrado, por vezes, com operários de casacos de fustão desapertados, que estão mais bem informados sobre geografia, astronomia e outros assuntos do que muitos membros instruídos das classes médias da Alemanha. Não há melhor prova da extensão que os trabalhadores britânicos atingiram na sua própria educação do que o fato das obras modernas mais importantes em filosofia, poesia e política serem, na prática, lidas apenas pelo proletariado." *Apud* HENDERSON, W. O., *op. cit.*, p. 144.

(54) VICINUS, M., *op. cit.*, p. 225.

(55) FRANZINA, Emílio: *Merica, Merica*. Milão, Feltrinelli, 1979. Cf. "Introduzione", pp. 11-72.

(56) Ver o recente e provocante estudo de BOSI, Ecléa: *Memória e Sociedade (Lembranças de Velhos)*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1979. Na verdade, a memória operária constitui um veio fascinante para a recuperação, do ponto de vista de uma psicologia social comprometida com a crítica do capitalismo, das microrrelações e tessituras do imaginário entre o mundo do trabalho e a sociedade global. A nível da história social, os relatos operários podem servir à reconstrução de um painel sócio-cultural interessantíssimo sobre as origens da industrialização: ver, p. ex., PLUM, Werner: *Relatos de Operários sobre os primórdios do Mundo Moderno do Trabalho*. Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

(57) Sobre a persuasão no discurso político, ver OSAKABE, H.: *Argumentação e Discurso Político*. São Paulo, Kairós, 1979. Sobre as dificuldades da propaganda em português sentidas pela imprensa anarquista, ver HARDMAN, F. Foot: "Classes subalternas e cultura" in *Ordem/Desordem* nº 7, 1.º sem. 1977, Belo Horizonte, Fac. Comunicação da UCMG, pp. 36-58.

(58) LEUENROTH, Edgard: *A Poesia Social na Literatura Brasileira* (Antologia). São Paulo, s. ed., s. d. (obra inédita e inacabada).

(59) Cf. *A Terra Livre* cit. in RODRIGUES, Edgar: *Socialismo e Sindicalismo no Brasil*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1969, pp. 210-212.

(60) Cf. Trotsky, L.: "Il faut lutter pour un langage châtié" in *Les questions du mode de vie, op. cit.*, pp. 98-103.

(61) Ver apêndice, "O Impasse da Celebração", nota nº 5.

(62) Cf. GALLO, E. & CONDE, R. C.: *La República Conservadora*. Buenos Aires, Paidós, 1972: pp. 214-215, cit. in HARDMAN, F. Foot: "Classe Operária, sistema político e Estado na Argentina", *op. cit.*, pp. 68-69, nota 12.

(63) Cf. BOSI, E., *op. cit.*, cap. IV. Tratei também deste tema na análise literária de "Primeiro de Maio", conto de Mário de Andrade: cf. Apêndice, "O Impasse da Celebração". Sobre a relação com os bondes da Light e seu itinerário nas ruas da cidade de São Paulo, baseio-me na entrevista do Sr. Miguel (italiano), ex-motorneiro, concedida a F. F. Hardman e M. E. S. Boito em 9.10.1975, em São Paulo, na sede da C. M. O. L. Sobre a relação lúdica com as locomotivas (código cifrado de apitos entre os ferroviários), baseio-me na entrevista do Sr. João, ex-maquínista e membro do Centro Beneficente dos Empregados em Locomotivas da Cia. Paulista de E. F. (1901- ), concedida em Campinas, em junho 1976, na sede da Associação Humanitária Operária Campineira (1916- ).

(64) Cf. HARDMAN, F. Foot: "Corporação Musical Operária da Lapa" in *Relatório nº 2. UNICAMP/FAPESP*, mestrado, fevereiro/1976: pp. 56-60. Cf. também o documento primário assinado por BARBIERE, Victor sobre a C. M. O. L., s. d., datilo., 3 pp. Na verdade, a existência de bandas e outros agrupamentos musicais entre operários não constitui um evento solitário na formação da classe. Ocorreu até com certa freqüência, reunindo trabalhadores por fábrica, bairro, setor de produção ou nacionalidade, sendo uma atividade, no mais das vezes, vinculada à própria vida das entidades sindicais. Na Bahia, por exemplo, ainda no séc. XIX, assinalava-se a presença do *Recreio Musical União dos Chapelleiros*: "Foi fundada nesta cidade (Salvador) em 5 de fevereiro de 1885. Conta ela 125 sócios, sendo: efetivos, 59 e *dilletanti*, 66. O seu capital é atualmente de 3:970\$000. Esta sociedade tem por fim ensinar e aperfeiçoar o ensino musical entre seus associados". (Cf. VIANNA, Dr. Francisco Vicente — *Memoria sobre o Estado da Bahia feita por ordem do Exm. Sr. Dr. Joaquim Manuel Rodrigues Lima, Governador do Estado da Bahia*. Bahia (Salvador), Typ. e Encad. do "Diário da Bahia", 1893, p. 397.

(65) Autores Vários: *Hymnos e Canticos Libertarios e Indicador das Associações Operárias*. Rio de Janeiro, s. ed., 1923, 26 pp.

(66) *Hymnos e Canticos...*, *op. cit.*, p. 18. Ver ainda, na mesma obra, "Sertanejo Rebelde", p. 17. Para a crítica do cunho elitista e pitoresco da "literatura sertaneja", apóio-me nas obras de Antônio Cândido.

(67) Não se trata, neste caso, de nenhuma tradição operária "pura". Pelo contrário, a presença musical operária refundiu-se, na verdade, com uma tradição popular muito mais ampla e variada, onde diferentes veios de manifestações sonoras anônimas e perambulantes inscreveram suas marcas culturais nas esquinas e ruas da cidade, reelaborando, por sua vez, as dicotomias rural/urbano, europeu/nacional, erudito/popular etc. Ver, a propósito, TINHORÃO, J. R.: *Música Popular — Os Sons que vêm da Rua*. Rio de Janeiro, Eds. Tinhorão, 1976.

(68) Entrevista de Adelino Gonçalves a F. F. Hardman e M. E. S. Boito em 17.10.1975 (gravação em São Paulo, na sede da C. M. O. L.).



Itália Fausta (Faustina Itália Polloni, 1880(?)-1952), imigrante italiana, operária têxtil, atriz dramática de grupos do teatro operário, chegando, posteriormente, ao grande estrelato de companhias profissionais. (MIS: *Memória Paulistana*, 1975.)

## CAPÍTULO 2

# A Estratégia do Desterro

O final da fala do operário Adelino, que acabamos de ouvir, reinstaura um espaço marcado pela harmonia das relações humanas, por uma nova ordem relativamente positiva e equilibrada: “Nunca, nunca tinha encrenca, nunca tinha nada. Sempre ia bem”. Na permanente tensão entre o momento particular e “espontâneo” da cultura e o momento universal e “dirigido” da política, tentaremos, aqui, nos aproximar da ordem estabelecida pelo discurso anarquista; e debater em que medida essa ordem anárquica identifica-se ou afasta-se dos personagens reais que pretende expressar: os explorados e oprimidos.

Desde logo, é importante anunciar que o *desterro*, levado às suas últimas conseqüências pela defesa da “cultura operária” intransigente, nas concepções anarquistas, encontrava bases sólidas nas condições reais de existência da força de trabalho formadora do proletariado no Brasil. Havia uma situação concreta, marcada pela necessidade de ampliação do exército industrial de reserva, de intensificação da exploração capitalista e de consolidação do capital industrial nascente, que determinavam o incremento da mais-valia absoluta, o isolamento e segregação sócio-cultural e até geográfica da massa proletária pela burguesia. Era necessário fixar esse proletariado oriundo da imigração, assegurar sua manutenção e reprodução como força de trabalho “pura” e barata. José Sérgio Leite Lopes analisou em pormenor o sistema de *servidão burguesa* representado pelas *Vilas Operárias*, pro-



cesso comum na Europa, durante a fase de proletarização massiva dos trabalhadores rurais e de instalação de um regime fabril de produção.<sup>1</sup> No Brasil, nessa primeira fase, houve uma proliferação de vilas operárias contíguas à fábrica e nos terrenos sob domínio da empresa, especialmente em regiões do interior, em áreas próximas da zona rural, onde inexistia um mercado de força de trabalho plenamente configurado. Mas, além de regiões menos capitalizadas, como nos Estados do Nordeste, o sistema de Vilas Operárias chegou a ser utilizado com frequência, pela burguesia industrial, em grandes fábricas do setor têxtil de São Paulo e Rio de Janeiro.<sup>2</sup> Nessas cidades, combinava-se essa forma de “aprisionamento” do proletariado com o próprio isolamento étnico-espacial a que estavam condenados os bairros proletários.

O que a massa dos *senza patria* teria como contribuição, numa pátria de bacharéis e oligarcas, a não ser a sua própria *presença*, por si só portadora de um sentido revolucionário e, por isso mesmo, tão incômoda e arriscada aos olhos das classes dominantes e seu Estado? Assim, para a burguesia, o proletariado não existe como *classe*: isso é apenas um designio baixo de meia dúzia de agitadores. O proletariado será desterrado pela ideologia dominante, combinada à repressão férrea, inexistindo como parte da “*Realidade Nacional*”: não se trata ainda, aqui, da tão decantada exclusão política; a exclusão, aqui, é anterior ao mundo da cidadania e dos direitos políticos, é sócio-cultural, é ampla e indiscriminada. Excomungam-se o proletariado, como *raça de bárbaros*, do convívio no espaço e no tempo dos *civilizados*; é uma exclusão do direito de vida, para além da sua reprodução mecanizada como força de trabalho. Tudo o que o proletariado *foi realmente*, além de força de trabalho “pura”, ele arrancou-o a duras penas na luta de classes; e, para o discurso burguês, era necessário, a todo momento, extirpar essas lutas e conquistas como obra de malfeitores estrangeiros “disfarçados” de operários.

Nesse sentido, no discurso da burguesia, a classe operária não teria existência à parte, mesmo que fosse como força de trabalho viva. Na verdade, ela será transformada em peça do acervo capitalista, em elemento inanimado e morto do próprio patrimônio do capital, lado a lado e indistinguível no parque de máquinas, técnicas, edifícios, terrenos etc. A inversão será

completa: animado será o maquinário fabril, a energia hidráulica que o movimentará. Os operários serão apenas os habitantes do domínio capitalista, capazes de trabalhar somente na medida em que se tornam habitantes daquele mundo, frutos do próprio engenho industrial. Essa formulação transparece, com maior evidência, nos anúncios industriais dos grandes complexos fabris do setor têxtil, no período estudado. Por exemplo, num ilustrativo anúncio do grupo Rawlinson, Müller & Co., proprietário da fábrica de tecidos *Carioba*, próxima à cidade de Americana (SP), o único ser movente é a cachoeira que fornece energia à fábrica, além dos bem instalados fusos e teares. Os operários não são apresentados na produção, mas no lugar de seu esquecimento deliberado pela memória burguesa e de seu aprisionamento pelo controle do capital: a *vila operária*, composta não de operários, mas sim de “150 casas higiênicas”.<sup>3</sup> Nessa operação era preciso, com efeito, *higienizar* a paisagem criada pelo capital fabril, transformar a sujeira perniciososa do trabalho vivo em peça reluzente do trabalho morto.

Esse esquema repete-se nas construções ideológicas do discurso burguês com poucas variações. Em outro monumental anúncio da famosa Fábrica Votorantim, já em 1922, a referência à Vila Operária também ressalta não os seus moradores reais, mas meramente a criação do gênio empreendedor capitalista. A vila é um apêndice bem-sucedido na coleção de peças acumuladas pelo capital e na hierarquia das funções técnicas da produção:

“Nas proximidades da fábrica foi construída a *Villa Operária*, onde estão *localizados* os operários, e onde existem, além de *casas modernas, grandes e bem construídas para gerência, administração e Mestres*, diversos grupos de *bons prédios operários* no total de 440, todos iluminados a luz elétrica; e prédios próprios para divertimentos (teatros), igreja, campo de esportes, etc.

*O número de casas operárias da Villa vai ser aumentado consideravelmente*”.<sup>4</sup>

Como não poderia deixar de ser, a foto que ilustra esse texto mostra um grupo de casas operárias, ao longe, diluídas na paisagem campestre dos domínios de Antonio Pereira Ig-

nácio. O texto do anúncio, longa apologia desse industrial em quatro folhas, desemboca numa foto de "um dos detalhes mais belos do MONUMENTO DA INDEPENDÊNCIA", completando, assim, magnificamente, sua operação de converter o produto do trabalho vivo dos assalariados em fetiches do museu capitalista de mercadorias, em suportes da nacionalidade.

Para que essa conversão fosse completada com a maior eficácia ideológica possível, isto é, garantindo desde o berçário a reprodução passiva da força de trabalho como apêndice do patrimônio capitalista, a Igreja desempenhou um papel muitas vezes decisivo; talvez, um dos melhores exemplos do tipo de intervenção da Igreja católica no controle social do operariado tenha sido o da Vila Operária Maria Zélia, pertencente ao grupo Jorge Street, até 1925, quando foi adquirida por Nicolau Scarpa. Aqui, o paternalismo católico, de pesada tradição autoritária, aliou-se aos abençoados desígnios do capital. No álbum editado pelo já então Cotonificio Scarpa, depois da transferência de propriedade, fartamente ilustrado, encontraremos um verdadeiro arsenal ideológico montado pela Igreja na Vila Operária. Completa-se, aqui, um ciclo da concepção burguesa em relação à massa proletária: eram os bárbaros e gentios à espera da santíssima cruzada cristã que os resgataria do inferno selvagem para o paraíso civilizado das engrenagens fabris. Essa catequese tentava garantir, pois, a passagem da barbárie à civilização pela via da passividade do rebanho, da ordem e paz no trabalho, evitando o pecado que traria para o progresso do capital qualquer ovelha desgarrada. Nesse sentido, o anticlericalismo dos grupos anarquistas era plenamente cabível: a imagem de "Vampiros sociais" desenvolvida por *A Lanterna*, em relação aos cléricos, ganhava contornos de dramática verdade, dada a função da ideologia católica.

Mas vejamos alguns exemplos da sacrossanta obra evangélica na Vila Maria Zélia. Aqui, também os feitos da Igreja não surgem com autonomia, mas como frutos abençoados e dependentes do deus-capital. A *Cruzada Eucarística*, por exemplo, é apresentada como "um meio eficaz de conservar as virtudes da pureza, da obediência, da docilidade etc. nos corações das crianças que Nosso Senhor (Nicolau Scarpa? nota de FFH) tanto ama. Crescendo dentro deste ambiente, os

meninos de hoje, serão os honestos operários de amanhã". O arsenal, como já disse, é muito extenso, acompanhando as crianças operárias desde a creche até a idade adulta: Jardim da Infância e Grupo Escolar, dirigidos pelas pias irmãs da Imaculada Conceição; grupos de catecismo, missões de Vicentinos, União de Moços Católicos — a primeira do Estado de São Paulo (*sic*) —; Filhas de Maria, Liga Católica "Jesus, Maria, José", que se apresenta integralmente para fazer o bem do capital, revelando a teia de santos que enredava toda a família operária:

"O operário, principalmente, o lar obreiro, precisa de um exemplo eficaz de virtude e trabalho. Nada mais apropriado do que o oferecido pela Sagrada Família — Jesus, Maria, José.

Operários que foram eles sempre resignados dão à grande classe trabalhadora, magnífico exemplo de conformação com a vontade da Providência na dor e na alegria. Esta inspirada idéia atraiu a simpatia de 80 homens de boa vontade que formam o batalhão da Liga Católica.

Aí, encontram paz para seus corações, muitas vezes, angustiados.

É um salutar bálsamo a religião, sobretudo, para a classe sofredora, que se sente feliz junto aos operários de Nazaré — Jesus, Maria, José".

As fotos que acompanham o texto são, também, extremamente didáticas com suas legendas. O prédio escolar é mostrado vazio, em vista exterior, com os necessários adjetivos de *higiênico* e *elegante*. Nas fichas dos alunos do Jardim e Grupo Escolar, além de detalhadas informações físicas e biológicas, interessantes para a preparação de uma força de trabalho mais sadia e produtiva, encontra-se espaço para as seguintes *observações pedagógicas*: Atenção; Memória; Inteligência; Comportamento. O que seria escrito nesse espaço? Podemos, de longe, imaginar. Assim, a rede ideológica fábrica-Igreja-família-escola estava monoliticamente fixada, sob a batuta do capital. Que se completava com uma fanfarra de operários, montada no melhor estilo de banda militar, com fardamento e demais ingredientes, pois se reconhecia que "após o trabalho é preciso recrear o espírito".

Numa das raras fotos humanas, vemos uma criança no bebedouro durante o recreio do Jardim da Infância. Seu olhar, entre curiosa e assustada, parece desconhecer o já programado percurso a ela reservado; descalça, debruçada sobre o bebedouro, é um raro momento de sensibilidade do fotógrafo, que captou uma imagem viva, em movimento, da existência proletária anterior à sua representação e represamento pela ideologia burguesa. Numa outra foto, um grupo numeroso de crianças brinca em roda; a legenda, entretanto, denuncia a linha pedagógica que se esconde por trás da imagem:

“As borboletas mimosas saltitam no pátio interno do Jardim da Infância”.<sup>5</sup>

A metamorfose ideológica propiciada pelo arsenal capitalista, invertendo as leis da natureza, iria tentar transformar as borboletas mimosas nas lagartas ordeiras do regime fabril. Ou, como disse o patrão J. Abdalla, anos mais tarde, durante a greve de Perus, em 1962: “Eu sou a lâmpada e os operários, as mariposas; uma a uma virão a mim e eu as destruirei”.

\* \* \*

A luta de classes determinava, portanto, uma desigual concorrência entre as agências ideológicas montadas pela burguesia e os meios culturais precários organizados pelas associações operárias sob orientação anarco-sindicalista. Sobre esse processo, nada mais ilustrativo do que acompanhar a reação do anarquismo, no Brasil do começo do século, à penetração do cinematógrafo e seu uso eficaz pela Igreja. Esse tema foi recorrente, ao que parece, na história do movimento operário: em 1923, Trotsky, também combatendo os males da ideologia religiosa e do alcoolismo na classe operária russa, sugere o cinematógrafo como solução alternativa, devido a seu poder de galvanização do público pela magia visual e sonora de imagens em movimento, pela criação de um ritual e um espetáculo: nesse caso, era ainda o Partido e o Estado que deveriam centralizar a divulgação desse novo instrumento na cultura das massas operárias; Trotsky via com otimismo, naquelas alturas, a possibilidade de o cinema vir a derrotar as influências da Igreja e da vodka.<sup>6</sup>

No caso do Brasil, as próprias origens artesanais da atividade cinematográfica, pelo menos em São Paulo, estiveram de início intimamente ligadas aos imigrantes italianos, incluindo-se aí, necessariamente, elementos da classe trabalhadora.<sup>7</sup> Além disso, pesquisas recentes, coordenadas por Cosme Alves Netto no Rio de Janeiro e Jean-Claude Bernardet em São Paulo, têm revelado a presença da classe operária como tema e objeto da antiga filmografia brasileira, em especial na trajetória dos primeiros documentários e cine-jornais produzidos entre 1898 e 1930.<sup>8</sup> Por outro lado, rapidamente, as salas de projeção iam se transformando em lugares de grande popularidade, freqüentados por toda a sociedade paulistana: os anúncios de espetáculos cinematográficos e de novas salas de projeção, aparecidos com regularidade no jornal *Folha do Povo*, a partir de 1908, indicam os primeiros embriões da comercialização posterior do cinema.<sup>9</sup> Nesse sentido, a reação anarquista ante o uso do cinematógrafo pela Igreja católica era compreensível: revelava, a um só tempo, a preocupação em renovar a crítica aos veículos da ideologia dominante e a perplexidade — como Trotsky, mais tarde — que reconhecia o poder revolucionário da linguagem cinematográfica.

Num artigo de 1916, intitulado “O Teatro e a Igreja”, a crítica volta-se contra o aparelho de Estado e a preocupação é com a concorrência desleal de uma “disposição policial cinema-religiosa” em face do teatro operário:

“Nessa semana que se aproxima, essencialmente carnavalesca, a que o vulgo chama *Semana Santa*, existe uma determinação policial, estúpida, como afinal sói ser toda ordem da polícia. Consiste essa determinação em proibir as representações teatrais quando não sejam inteiramente sacras. Corporiza esta arbitrariedade um desmerecido protecionismo ao cinematógrafo, que, achando-se só em campo, sem a concorrência dos espetáculos dramáticos, tem na tal semana, a de maior lucro em todo o ano. Sangrando a paciência do público com a vida, paixão mais miudezas de Cristo, confeccionando de Bíblia nas unhas, diferentes filmes de estafados assuntos religiosos, vêm, policialmente autorizados, os empresários dos cinematógrafos, abrindo maior fundura no depauperado organismo teatralista”.<sup>10</sup>

Em outro artigo, já em 1919, a crítica concentra-se na instalação do cinematógrafo em uma igreja; aqui, a perplexidade torna-se desconfiança eivada de puritanismo:

“Os padrecos, coitados, andam às tontas para ver se conseguem escorar o edifício da sua seita parasitária, exploradora e assassina.

(...) eles lançam mão de todos os recursos de catequização e fanatismo.

Domingo, na igreja do Belenzinho, houve sessão... cinematográfica, com o intuito evidentíssimo de atrair, para aí meia dúzia de pobres de espírito. De modo que a Igreja — que já era taverna, casa de tavolagem, bordel elegante e frege tenebroso — acrescentou, agora, a todas essas boas qualidades a de casa de... espetáculos!”<sup>11</sup>

Com efeito, naquele momento, apenas se esboçava a implantação de um verdadeiro sistema cultural de massas, apoiado na indústria cultural e tendo o Estado como principal implementador. Na Europa, esse processo contou com a colaboração dos partidos social-democratas e comunistas burocratizados: é assim que, na França, durante o governo da Frente Popular, consolidou-se um sistema de lazer estatal, montado sob o signo do assistencialismo reformista.<sup>12</sup> Claro, no que elas tiveram de positivo para a classe operária, essas medidas representaram conquistas do seu movimento reivindicatório; mas, concomitantemente, marcaram um novo momento de assimilação das reivindicações pela burocracia estatal e partidária. No Brasil, no pós-1930, o Estado generalizou uma “política social” autoritária e paternalista: na cidade de São Paulo, por exemplo, é na época do Estado Novo que se propagarão os *parquinhos municipais*, especialmente voltados para o atendimento das crianças da classe trabalhadora. Percebemos que a ordem ideológica privatizada pela ação da burguesia, processo comum na Primeira República, irá sendo lentamente substituída pela intervenção estatal nos domínios da previdência social, do treinamento de mão-de-obra e do lazer operário estandardizado. Bem mais tarde, em 1959, a publicação do trabalho de Acácio Ferreira, *O Lazer Operário*, já se colocava dentro da perspectiva de uma *organização ra-*

*cional* do tempo livre. Por isso, na atmosfera eufórica do nacional-desenvolvimentismo, seu autor dedica a obra aos governantes, técnicos e administradores. Paralelamente, a pesquisa de campo realizada na periferia de Salvador (BA) indicava o rádio, cinema, futebol, dominó e candomblé como as principais formas de lazer da massa operária. A influência do mar e dos grupos de vizinhança era também notada.<sup>13</sup>

A transformação da antiga “cultura operária” em “cultura de massas” já foi tema de vários estudos, incluindo-se a obra de Hoggart para o caso da Inglaterra, no século XX, e a pesquisa de Ecléa Bosi sobre as leituras de operárias da região de São Paulo, na última década.<sup>14</sup> Todos os autores são unânimes em afirmar a diluição de valores tradicionais no meio operário, em meio ao avanço rápido da penetração dos artefatos da indústria cultural. Não se trata, aqui, de considerar tal penetração de maneira absolutizante e totalitária (embora a vocação implícita do capitalismo monopolista o seja), pois essa visão não aprofunda a análise das contradições culturais, permanecendo no inventário descritivo das culturas destruídas, o que redundava, muitas vezes, no imobilismo pessimista que não transcende a constatação da própria tragédia, que não atravessa essa superfície com um sentido de classe. Trata-se, pelo contrário, de buscar os sinais dessa tensão, dessa contradição permanente, onde a dominação da indústria cultural se faz e refaz, sendo “atualizada”, a cada momento, pelo conflito latente e/ou manifesto de “separatismo” versus “assimilação”. Por exemplo, no caso já referido da mudança de padrão da festa-propaganda para o festival-espetáculo (cap. 1), podemos entrecruzar na análise, além do feixe principal de relações entre o discurso anarquista e o discurso da classe, a concorrência dos meios de comunicação massiva em expansão e o próprio manancial mais elaborado da ideologia dos industriais, ao combinar a repressão com a assimilação através de festas, piqueniques e outros atrativos de lazer operário patrocinados diretamente pelas empresas. Mais do que constatar essas mudanças de padrão, a análise deve discutir duas questões subjacentes:

1. Nunca houve, mesmo nos momentos iniciais de formação do proletariado, uma cultura “autenticamente” operária. Essa busca sempre foi produzida pela expectativa de algumas direções do movimento operário (no caso que anali-

samos, das correntes anarquistas); ou pelas ilusões de uma pequena burguesia ativista e intelectualizada. A propósito disso, Hobsbawm lembra que, além do problema da *assimilação* do discurso dominante (cf. cap. 1) a classe operária não chegou a criar uma cultura própria, pois seu modelo, nesse caso, "saiu de uma tradição cultural mais vasta, a das *classes subalternas pré-industriais*" que, na história social da Inglaterra, estão representadas pelos setores oriundos do artesanato e trabalhadores semi-assalariados de oficinas e manufaturas.<sup>15</sup> No Brasil, verificamos o nascimento de uma classe operária sem vínculos diretos com uma "cultura nacional", mas, pelo contrário, sendo uma combinação internacional de tradições culturais européias diversas, trazidas com os imigrantes, com a experiência (menos significativa nessa fase, mas sem dúvida presente) advinda do trabalho camponês, do passado escravista e do pequeno setor artesanal das cidades. Trata-se de tão extensa heterogeneidade, combinada à própria diversidade regional interna que, no Brasil como na Rússia (do final do século XIX e início deste) não se chega a configurar nitidamente um modelo cultural com um mínimo de coesão e unidade.<sup>16</sup> Em função desse problema, derivado da própria dinâmica de constante renovação e modificação da força de trabalho, bem como da divisão social do trabalho e da dominação de classe, Trotsky prefere trabalhar com a noção aproximativa de cultura pré-proletária,<sup>17</sup> para designar algo que nunca se completa como um sistema acabado, mas se desenha sempre como um esboço, um arcabouço de elementos instáveis e em permanente reelaboração, no confronto entre o passado e o presente da luta de classes.

2. Em que medida seria possível a uma determinada direção do movimento operário desenvolver uma "resistência" efetiva, no plano cultural, à penetração dos meios de comunicação de massa? Já que a ideologia dominante é um aspecto inerente à dominação política de classe, como resolver, situando-se apenas no plano das mentalidades e de uma consciência de classe idealizada e abstrata (portanto, no plano das idéias), um problema que é essencialmente político, produto da desigual correlação de forças entre as classes no capitalismo? Como resolver fora da luta política a questão ideológica, que é parte integrante da dominação de classe e que, portanto, só pode ser superada junto com toda a dominação

de classe, pela via da revolução social, pela destruição do Estado que concentra essa dominação?

A concepção iluminista do *saber é poder* teve influência considerável nas propostas de várias correntes do movimento operário mundial. Ainda hoje presenciamos a obstinação com que grupos afoitos e presunçosos de pequeno-burgueses tentam "levar a consciência" até as massas. Por ser uma visão calcada no mito iluminista do *saber*, ela impregnou-se fortemente em certos programas pedagógicos para a classe operária. Na corrente social-democrata autoritária de Lassalle, esse pedagogismo crente na "conscientização" já aparecia no Programa de Gotha.<sup>18</sup> Aliás, o Partido Social-Democrata alemão "fez escola" nesse sentido, literalmente: em 1906 foi fundada, em Berlim, a Escola Central do partido, tendo mestres dirigentes como Bebel, Mehring, Rosa Luxemburgo, entre outros. Na foto clássica desta Escola, aparece, ao fundo da classe, um retrato de Pestalozzi, o grande pedagogo suíço do Iluminismo.<sup>19</sup>

Até os setores mais à esquerda da social-democracia não estiveram imunes a essa concepção *exterior* em relação à consciência revolucionária da classe operária. Lenin, em 1902, no *Que Fazer?*, também incorre na mesma visão de uma consciência transportada desde fora para as massas, através da vanguarda e do partido. Essa visão, no prefácio de 1907 à mesma obra, foi parcialmente relativizada. Parece que se supunha o seguinte: as massas abandonadas à sua própria espontaneidade nunca ultrapassarão uma "consciência sindicalista", o que a Revolução de 1905 e a Comuna de Paris em 1871 haviam desmentido, com a construção de organismos próprios de poder pela classe operária.<sup>20</sup>

Foi durante a Comuna de Paris que se inscreveram com maior vigor as propostas libertárias no campo do ensino e da educação. Herdadas das idéias de Proudhon e Blanqui, entre outros, representaram um momento importante na luta pela laicização do ensino, processo iniciado um século antes pela Revolução Francesa e que interessava ao proletariado ampliar.<sup>21</sup> Posteriormente, a obra de Francisco Ferrer veio selar a concepção anarquista de Escolas Livres. Certamente, muitas das tendências contemporâneas em torno de uma "revolução pedagógica" nada têm de inéditas ou espetaculares, se comparadas com a perspectiva de Ferrer, essa sim, uma posição





vida simples". Leuenroth, redator de *A Lanterna*, elogiou a iniciativa daquela sociedade, "mas disse lamentar que o regime naturalista, no presente, apenas possa ser praticado por uma minoria de privilegiados, que são os senhores da terra".<sup>28</sup>

Dada a quase inviabilidade historiográfica de acompanhar a vida interna dessas escolas, acredito que seja interessante tentar estabelecer os elos dessa prática cultural como o próprio movimento operário. Nesse sentido, trata-se de acompanhar o molecular movimento de mobilização em torno da necessidade de criação das Escolas Livres, processo aberto após o assassinato de Francisco Ferrer, em outubro de 1909, e que se estende, numa fase de refluxo e percalços, até sua inauguração, no final de 1913; e, também, acompanhar o debate que se travou na imprensa operária, após o seu fechamento pela repressão, em 1919, como momento particular da reação burguesa e governamental indiscriminada contra o conjunto do movimento operário e suas instituições de classe.

No primeiro desses momentos, iremos encontrar o percurso de cerca de quatro anos (1909-1913) que separa a morte de Ferrer da inauguração das Escolas do Brás e Belenzinho, período de preparação e propaganda que, por sua própria demora, revela as dificuldades materiais e organizativas daquela experiência. Porém, não faltaram esforços, num momento difícil, de refluxo generalizado das mobilizações operárias. Como exemplo rico, temos as comemorações de 13.10.1911, no segundo aniversário da morte de Ferrer, com um comício popular no largo de São Francisco. Mais do que os discursos veementes em memória do fundador da Escola Moderna e em protesto contra a "reação clérigo-monárquica espanhola", expressão particular da miséria e opressão vivida pelos trabalhadores de todo o mundo, é interessante acompanhar o ritual coletivo que se desenvolve no decorrer da manifestação. Símbolos, gestos, passeata, palavras de ordem; esses são alguns elementos que constroem um movimento especial, que tornam a manifestação algo mais amplo e vivo do que o discurso anarquista. Dialeticamente, porém, é só através da mediação deste discurso que podemos viajar até as proximidades do movimento. A comemoração é vista como obra dos "elementos avançados de São Paulo". E o êxito do comício (apesar de não se fornecer o número aproximado de participantes) é imputado ao fato de que "o povo ainda acede

ao apelo dos que se dedicam à defesa dos seus direitos". A organização do evento contou com reuniões preparatórias de pessoas e grupos interessados, formação de Comitês (um Central, composto por "operários de propaganda" e vários outros "para os diversos arrabaldes") e distribuição de boletins no centro e nos bairros.

O Comício realiza-se no mitológico largo de São Francisco. Entre a multidão, vêem-se os cartazes em homenagem aos "mártires do Livre-Pensamento", confeccionados pelo *Círculo de Estudos Sociais Conquista do Porvir*, do bairro da Bela Cintra (*sic*). Mais do que a retórica, a cena e o movimento, como se pudéssemos captá-los cinematograficamente:

"Subindo às grades da estátua de José Bonifácio, falou em primeiro lugar, dando início ao comício, o operário serra-leiro Maffei que, em feliz improviso...". "As últimas palavras do companheiro Maffei foram cobertas por uma salva de palmas".

A tribuna solene dos bacharéis e liberais é profanada por operários e agitadores. O movimento operário "sobe às grades da estátua". Sucedem-se os oradores: João Penteado; Lucas Mascuro; Edgard Leuenroth que, da "incômoda tribuna", enaltece a figura de Firmín Sagristá, "artista extraordinário" condenado a 12 anos de prisão; J. Mitchell; dois operários anônimos, um russo e um espanhol, que discursam em castelhano: e, embora o articulista não tenha conseguido transcrever seus nomes e discursos, garante que eles não saíram da "linha", a julgar pelos aplausos arrancados. E, de repente, a ruptura na sucessão de discursos pela entrada em cena de um movimento mais carregado de significações:

"Um outro companheiro dispunha-se a falar, quando todas as atenções foram atraídas para o Largo do Ouvidor, de onde vinha a

#### COLUNA DO BRAZ

que, precedida por uma banda de música e de muitos cartazes entrou no Largo de S. Fco., por entre os aplausos calorosos e vivas entusiásticos da massa de povo que ali estava".

“Sobe à grade”, desta vez, Leão Aymoré (um dos que, aparentemente, conduzia a *Coluna do Braz*; essa figura será, nos anos seguintes, um dos mais destacados organizadores das Escolas Livres em São Paulo), que

“terminou convidando o povo a percorrer em coluna o centro da cidade, no que foi logo atendido, pondo-se

### A COLUNA EM MARCHA

pela R. Benjamim Constant, descendo a R. Mal. Deodoro, R. XV de Novembro, subindo depois a R. de São Bento e entrando

### NOVAMENTE NO LARGO

onde falou novamente o companheiro Maffei...”.

Após a marcha, o ritual do discurso renasce como se a palavra ganhasse novo sopro pela energia liberada das massas em movimento. Sobe à tribuna Edgard Leuenroth e dá seu último recado. As massas operárias que, por instantes carregados de sentido histórico, se apropriaram do espaço público da cidade, desaparecem mais uma vez, como ao término de uma festa, por trás da paisagem brumosa e fabril do “espaço operário”, de onde haviam vindo à tona. Como a própria dialética do ritmo desigual do movimento operário, o momento de sua aparição súbita e desaparecimento repentina acompanham, simultaneamente, o esvanecer desse discurso único: as palavras do articulista chegam ao ponto final, assim como as notas musicais da banda operária que se inscrevem no desfecho da cena:

“E aí terminou o comício por entre vivas à liberdade e à emancipação humana, formando-se em coluna, os companheiros do Braz que, *incorporados e com a sua música à frente regressaram ao bairro, onde se dissolveram.*”<sup>29</sup>

Um outro momento a se deter é o do fechamento das Escolas Operárias. Aqui, o que ressalta não é tanto a sua influência no movimento operário, mas sim os efeitos daquela atividade cultural sobre a ordem dominante. Apesar de seus

reconhecidos limites, provocou uma reação violenta das instâncias policial e jurídica do aparelho de Estado. O governo estadual fechou-as, alegando, como pretexto, que não obedeciam às normas em vigor com respeito à legislação do ensino. Na verdade era um golpe certo contra o movimento operário e, em particular, contra o anarquismo. Isso, em 1919, quando o ascenso grevista, desde julho de 1917, assustava a classe dominante e o governo. É interessante ressaltar, entretanto, como o fez a própria imprensa anarquista, que o Supremo Tribunal Federal, julgando recurso jurídico, apesar de dar ganho de causa ao governo, teve dois votos dissidentes, favoráveis à Escola Moderna.<sup>30</sup> Na atmosfera desse debate, Maurício de Lacerda escreve veemente artigo de crítica à repressão e de defesa das Escolas Livres e João Penteada, publicado em *A Plebe*, com o título: “A Escola na Prisão”.<sup>31</sup>

O problema das relações com a ordem dominante repõe, dramaticamente, as vicissitudes de uma cultura que vivia o dilema entre *separatismo/assimilação*; de uma “política cultural” que tinha sua existência premida entre o *desterro* no espaço e o *sucumbir* no tempo.

\* \* \*

Na concepção anarquista sempre foi contraditória a definição de um sentido plenamente configurado para o conceito de *classes* e o processo específico de sua formação e desenvolvimento na *luta de classes* característica do capitalismo. Estou falando de uma contradição, não de uma tendência estática e acabada. Reconhecer tal contradição não significa negar, como fizeram certas análises stalinistas, a presença das correntes anarquistas como tendências integrantes do movimento operário mundial, inscritas irreversivelmente na sua história. Aliás, Marx e Engels, na sua acirrada crítica ao anarquismo, seja na polêmica com Proudhon, seja nos conflitos com Bakunin na AIT, jamais deixaram de considerar essas correntes como elementos inerentes à própria dinâmica contraditória do movimento operário.<sup>32</sup> Justamente por isso, esse embate político travava-se no *interior* do movimento operário: os anarquistas eram considerados interlocutores e não desqualificados como apêndices extemporâneos ou “desvios” acidentais.

A meu ver, entretanto, houve uma ruptura entre o movimento anarquista mundial que interveio na luta de classes até a guerra civil espanhola, início da II Guerra Mundial, e, posteriormente, as gerações que reapareceram já nos anos 60, retomando propostas “anarquizantes”, estando filiadas, contudo, não mais ao movimento operário e sim a movimentos radicais da pequena burguesia nas Universidades, nos meios artísticos, nas manifestações da juventude na Europa e nos EUA, marcadas pelos signos de maio de 68 e Woodstock. Essa ruptura marcou uma descontinuidade abrupta, não só a nível de gerações, mas também a nível do ideário e do enraizamento nos movimentos sociais. Quando, já no final da década passada, era reconstruída na Espanha a CNT, com o ressurgimento de toda a força e tradição do anarco-sindicalismo, estamos falando, sem dúvida, ainda, da presença libertária no movimento operário; quando, por outro lado, em maio de 68, Cohn-Bendit declara ser “um marxista como Bakunin o era” e conclui, nessa perspectiva, que “os estudantes revolucionários podem jogar um papel primordial no combate”, estamos falando de uma coisa bem diferente, isto é, da radicalidade de um discurso no seio do movimento pequeno-burguês.<sup>33</sup>

Mas voltemos à contradição do conceito de *classe* no pensamento anarquista. Bakunin, em *Étatisme et Anarchie*, irá destacar a maior potencialidade revolucionária das massas na Itália, região menos industrializada do que outros países da Europa, justamente porque ali ele vislumbra uma energia muito mais promissora nos “sentimentos de desespero das camadas mais pobres” da população. Bakunin contrapõe as idéias e aspirações da “vanidade burguesa” que já estariam impregnando setores do proletariado europeu à *incultura* das massas despojadas na Itália, em particular de setores do campesinato e do “proletariado em farrapos”, expressão que guarda parentesco com *lumpenproletariado*.<sup>34</sup> Assim, a *incultura* das turbas incontroláveis de andrajosos é tomada como tendência revolucionária mais conseqüente do que a *cultura aburguesada* que já estaria bloqueando setores do proletariado de países mais industrializados, onde a hegemonia político-ideológica da burguesia se constituía com maior solidez. Esse tema, de qualquer modo interessante, seria retomado por Gramsci, justamente na análise da história das classes na

Itália, quando desenvolve o problema das relações dialéticas entre dominação política e dominação cultural, entre Estado e sociedade civil, entre coerção e persuasão, no processo de conquista da hegemonia. E Trotsky, em contexto diverso, analisa os efeitos da “incultura relativa” (em comparação com o peso das tradições culturais e ideológicas da burguesia sobre o proletariado de outros países europeus) da classe operária russa na Revolução: parece que ele pretende sugerir, nesse caso, uma maior potencialidade do proletariado russo no desencadeamento do “*momento político*” da Revolução de 1917 e, dialeticamente, uma maior gama de obstáculos no “*momento cultural*” de construção de uma nova sociedade, após a tomada do poder.<sup>35</sup>

De qualquer modo, em que pesem os elementos reais em torno dos quais se apóia a desconfiança de Bakunin com respeito ao proletariado moderno de fábrica (basta acompanhar a trajetória reformista da social-democracia, tendo como respaldo a “aristocracia operária”) podemos localizar essa atitude dentro de um padrão comum aos teóricos anarquistas, que buscam as fontes do *élan* revolucionário não numa análise de classes, mas numa concepção universalista e abstrata, que resgata a força motriz das mudanças históricas na miséria e desespero das amplas massas de “explorados e oprimidos”. Assim, a energia revolucionária que poderia destruir o capitalismo está, de certo modo, localizada na multidão dos desposuídos, na ralé, na plebe multiforme e selvagem, nas turbas urbanas, nas massas pobres do campo, enfim, numa amálgama de grupos subalternos pré-industriais (embora sobrevivam e até recrudescam após a Revolução Industrial), cujas revoltas já foram estudadas por G. Rudé e E. J. Hobsbawm. Essa tendência, com nuances e diferenças de enfoque, aparecerá, também, nas obras de Proudhon, Tolstói e Kropotkin, entre outros.<sup>36</sup>

Se as afirmativas a respeito desse distanciamento das concepções anarquistas primitivas em relação ao proletariado fabril como classe são válidas num sentido geral, cumpre assinalar a seguinte ressalva: o anarco-sindicalismo ou sindicalismo revolucionário, como tendência específica, acabou tendo, em sua prática, estreitas relações com a classe operária urbana, não só dos setores tradicionais de produção, mas também do setor industrial moderno. E isto ocorreu tanto em

países da Europa (Espanha e França, entre outros, sendo dois exemplos notáveis), quanto na América Latina (Brasil e Argentina, por exemplo). A teoria do sindicato operário como meio privilegiado da emancipação social, centro da doutrina anarco-sindicalista, acabava sendo uma “atualização” relevante dessa corrente diante de suas raízes mais “arcaicas”, isto é, as antigas utopias comunitárias anarquistas. Mas esta maior aproximação do proletariado de fábrica não eliminava suas contradições, que eram reinscritas sob novos termos. Pois o obreirismo universalista e abstrato do anarco-sindicalismo, de que nos fala Julio Godio, era, de certa forma, afinal, o “outro lado” da mesma vocação para o isolamento social e o autodesterro na “cultura operária”; condição esta propiciada, agora, entre outros fatores históricos, pela existência de um proletariado em formação que vivia a dupla situação de imigrante estrangeiro e força de trabalho segregada pelo capital e o Estado.

Na imprensa operária brasileira, um dos exemplos mais ilustrativos dessas várias tensões do discurso libertário é o surgimento do jornal *A Plebe*, cuja epígrafe vem se colar ao próprio significado genérico do título: “*Porta-voz dos oprimidos*”. E seria especialmente nas páginas desse jornal que a festa operária de propaganda tradicional alteraria seu conteúdo, com a chegada da época dos grandes festivais proletários, muito mais populares e públicos do que na fase anterior (ver cap. 1). Aqui, mantém-se a contradição, inclusive nos termos: apesar de ser ainda denominado de *proletário*, o festival se aproxima mais de um grande espetáculo popular e massivo, onde os contornos de classe ao mesmo tempo se revelam e se diluem. Na fase anterior, tínhamos um contorno de classe aparentemente mais nítido, mas sendo o seu selo impresso pela marca doutrinária e voluntarista de uma direção; nessa segunda fase, o selo da direção se torna menos marcante, permitindo, inclusive, com maior vigor, a presença maciça da classe operária, se bem que diluída no meio da multidão e do espetáculo, no duplo sentido da palavra *diversão*. No modelo da festa de propaganda, a classe é muito mais uma *representação* necessária construída pelo discurso anarquista, apesar de sua presença real e massiva estar ainda distante do Salão Celso Garcia. No modelo do festival proletário, a classe está muito mais presente, pelo menos fisicamente,

embora não apareça com tanta nitidez na representação do espetáculo feita pelo discurso anarquista. Este último esteve, nesse caso, muito mais tolerante à incursão de aspectos “externos” a uma “cultura operária”, veículos da adesão popular ao acontecimento (e, portanto, da própria classe operária). São novos ingredientes que surgem como atrativos e catalisadores da massa popular. Assim, aparecerão — lado a lado com a conferência, o teatro social e a música da fase anterior — como novos elementos catárticos do entusiasmo da plebe, o cinematógrafo, o futebol, competições esportivas com a presença de clubes da “sociedade” (Tietê, Athletica, Aliança Militar, Liga Cyclo-Motocyclista etc.) e a disputa concorrida de medalhas e postos, em que pese a denominação das taças de “Escola Moderna” ou “Proletária”.<sup>37</sup>

Essa atitude menos puritana e mais permeável à influência de elementos “estranhos” à “cultura operária” se, por um lado, tornava as atividades culturais anarquistas mais suscetíveis às técnicas e artefatos de uma embrionária indústria cultural, retomava, por outro lado, no seu aspecto lúdico e multiforme de espetáculo, uma *tradição popular anterior* à era industrial, vinculada à trajetória do carnaval e do circo.

Nesse particular, o imaginário popular-infantil que sempre projetou fantasias e sonhos nas figuras míticas de uma zoologia humanizada, através da tradição das *fábulas* e das raridades do espetáculo circense, seria traduzido pelo discurso anarquista como recurso simbólico de representação da sociedade burguesa. Por exemplo, numa nota referente a “Palcos, Telas e Arenas”, o jornal *A Plebe* comenta:

“Circos. O público das galerias, numa explosão de alegria, mudou o nome das feras em exposição. Atualmente passaram a chamar-se o leão Matarazzo, a hiena Jorge Street e o urso Penteado”.<sup>38</sup>

E, no exemplar festival do Jardim da Aclimação, o articulista, ao se referir às feras enjauladas, não deixa por menos:

“Às feras! E lá se iam os magotes de pessoas passar pelas grades das jaulas dos terríveis felinos que o dr. Carlos Botelho colecionou num recanto do seu jardim, como exemplares típicos da espécie burguesa...”



E, podemos garantir, ao apreciar aquelas garras aduncas e os afiados dentes, a opinião geral da multidão cautelosa é que feliz foi o deputado que ali as enjaulou como espetáculo demonstrativo da burguesa gente...".<sup>39</sup>

Esses exemplos são esclarecedores. Não se trata, pela "política cultural" anarquista, de incorporar os elementos lúdicos do espetáculo como um fim em si mesmo, como livre e incontrollável expansão do êxtase popular e da espontaneidade coletiva. Voltamos às teses apontadas no capítulo 1: a "alegria estuante" deve aliar-se à utilidade da "propaganda fecunda", enquanto *meio eficaz e subordinado*. A presença daqueles elementos só se justifica se forem fiéis como instrumentos mobilizatórios aos desígnios da propaganda libertária. Se alcançarem este fim, serão um meio duplamente eficaz, porque demonstrarão, afinal, a "bela capacidade" da organização anarquista na criação de uma *ordem*; demonstrarão, dentro da temática da *respectability*, que não só a burguesia é capaz de forjar espetáculos, mas que também os anarquistas sabem manejar e obter êxito massivo com cinematógrafos, fanfarras, bailes, clubes de regata, futebol, medalhas, competições, zoológicos etc.

Nesse sentido, não se trata da recuperação passiva da tradição circense, mas de sua utilização em novo contexto político-cultural, servindo-se de sua popularidade entre as massas. Na verdade, seria necessária toda uma pesquisa monográfica para descobrir os elos entre a tradição popular da sátira menipéia e da poesia-fábula, tão presente na obra de Trilussa, e o processo de carnavalesação do discurso e de certos espetáculos públicos impulsionados pelo anarquismo.<sup>40</sup> Da mesma forma, uma pesquisa sobre a popularização do *jogo do bicho*, no Brasil, deveria buscar as raízes do fascínio público pelas livres associações de uma ordem numérica fundada num bestiário.<sup>41</sup> E, finalmente, em relação aos espetáculos circenses, às *troupes* de saltimbancos, artistas mambembes, mágicos e outras formas de arte popular ambulante,<sup>42</sup> tentar reunir os elos que combinam, nesse mosaico, tradições culturais européias, trazidas com a imigração, e aspectos da vida popular brasileira cotidiana, nas zonas rurais e urbanas do país.

Difícilmente o discurso do historiador social poderia se

aproximar da riqueza e variedade dessa tradição cultural, tributária de inúmeras nações e períodos históricos, onde a classe operária *também* esteve presente, sem contudo marcá-la com um selo próprio. Por exemplo, na imprensa operária que pesquisamos, eram freqüentes, especialmente no final do século XIX, notas referentes a espetáculos circenses. Isso, tanto em regiões menos industrializadas (por exemplo, Maranhão), como em centros industriais (Rio Grande, RS) ou em bairros que se proletarizavam rapidamente com os contingentes imigratórios (Brás, São Paulo). Por exemplo, na antiga *Folha do Braz*, mais um jornal de bairro e menos um jornal classista, encontraremos, com regularidade, anúncios circenses:

### "CIRCO UNIVERSAL"

#### LARGO DA CONCÓRDIA — BRAZ

Afamada Companhia Equestre e Gymnastica do laureado e popular artista:

ALBANO PEREIRA

Hoje

grandioso espetáculo

Hoje

com um programa novo

Exercícios de alta equitação

A arte equestre em toda sua amplitude!

IMPORTANTÍSSIMA PANTOMIMA!

às 8 e meia horas em ponto".<sup>43</sup>

Os anúncios comerciais e industriais dessa folha também são um indicador do consumo popular e do cotidiano no bairro. Além da imortal *Emulsão de Scott*, dos cigarros em carteirinhas marca "Campos Salles", de alimentos, roupas e materiais variados, encontramos anúncios que testemunham melhor as condições da vida popular, exatamente na virada de século, por entre ricas gravuras da arte gráfica da época:

“CHAPELARIA FERREIRA (com uma caricatura de um boneco com cartola e chapeuzinhos espalhados na orelha, olhos, nariz etc.)

Pedimos aos respeitáveis moradores do Braz para visitarem (...) nossa casa onde encontrarão lindíssimo sortimento em Patentes (cartolas) de seda, duros, moles, castor, lebre e nútria.

Não há necessidade de ir ao centro da cidade para comprar um bom chapéu”.

“AO BALÃO MONSTRO (com uma gravura delirante e indescritível)

Liquidação de: espelhos de cristal; ferragens; molduras; quadros; louças finas e grossas; papéis pintados; lampiões; chaminés para lampiões; objetos de cristal; vidros bisquit; jarros para flores; papel de seda; lanternas; molas; baús de folha; vidros para vidraça.

Temos também um bonito sortimento de fogos de salão, foguetes, balões de diversos tamanhos e bandeiras para St<sup>o</sup> Antônio, S. João e S. Pedro”.<sup>44</sup>

Em meio ao universo fragmentário e diverso da paisagem urbano-industrial em formação, sob o signo do modo de produção de mercadorias, haveria lugar para uma “comunidade cultural” homogênea e distinta? A nova *raça* de homens que eram obrigados a acorrer ao mercado para colocar à venda sua força de trabalho, em troca de sua mera reprodução — os proletários — teria condições para forjar, no interior da sociedade de classes, um universo coeso e autônomo que já superasse, de início, a representação fragmentária, dispersiva e alienada das relações sociais?<sup>45</sup>

De qualquer modo, o circo e o carnaval, apesar das direções e propostas, permaneceram como elementos lúdicos e cenários de um tempo mítico que encarnava a fantasia e o desejo incontido de viver em liberdade. Ainda no século XIX, na cidade portuária e industrial de Rio Grande, o jornal social-democrata *Echo Operario* noticiava espetáculos que, muito antes de ideologias e programas, eram um atrativo

popular consagrado pelas massas trabalhadoras, em sua “alegria estuante”:

#### “A LOS TOROS

Teremos hoje excelente tourada no circo da praça Marquez do Herval.

Segundo promete estará digna de ver-se”.

#### “CIRCO AMERICANO

Tem continuado a fazer a alegria do público a importante companhia Simoni...

Excelentes artistas, perfeitos acrobatas e equilibristas, tem elementos para fazer carreira no nosso Estado, que é apreciador desta ordem de trabalhos.

(...) mas o que achamos mais extraordinário é o *homem vulcão*, engolidor de espadas, que nos admira deveras.

Disse que dá hoje os últimos espetáculos”.<sup>46</sup>

Mas voltemos ao problema de como a concepção cultural anarquista tentava enquadrar a “alegria estuante”, em função dos objetivos da emancipação social. Sua atitude é basicamente contraditória, entre o puritanismo ideológico e a necessidade de cativar o interesse popular.

Além do baile, sempre criticado, mas sempre presente nos programas das festas de propaganda, vale a pena se fixar em um exemplo revelador das diferentes avaliações que se colocavam para a cultura anarquista: nesse caso, em relação ao carnaval. Num interessante artigo, publicado no periódico anarquista *A Guerra Social*, no Rio de Janeiro, em 1912, o articulista, apesar da reafirmação de sua crítica à “mascarada”, revela lucidez no julgamento de que a atitude popular foi uma demonstração de desprezo pelo Estado, pois tratava-se de um carnaval subsequente à morte do barão do Rio Branco. Assim, se a “mascarada” é olhada com suspeita pelo puritanismo anarquista, nem por isso se deixa de reconhecer com admiração o gesto de indiferença do público pelo luto oficial do governo e pelo ideário patriótico, índice às avessas de certo grau de consciência. Portanto, nem só de alienação vive o entusiasmo popular:

### "A MASCARADA

(...) o povo, dez dias depois (da morte do barão de Rio Branco), veio para a rua e divertiu-se a valer demonstrando assim que acima da Pátria e das desgraças desta está a mascarada.

A mascarada em si não me diverte: quase que me entristece ainda mais. O que me divertiu foi o carnaval de agora, ou por outra, a atitude do carioca".<sup>47</sup>

Mas, se a concepção cultural anarquista sempre ficou com um pé atrás diante das manifestações folclóricas e da tradição popular que escapassem ao controle dos próprios núcleos de propaganda ácrata, associações sindicais e outros organismos libertários, trata-se então de examinar, um pouco mais detidamente, os materiais de construção dessa mitológica e impenetrável *cidadela obreira*. E, nesse sentido, os grupos de *teatro social*, ao configurarem uma representação — dramática ou hilariante — que se localizava num cenário e tempo distintos, fornecem algumas pistas.

\* \* \*

Da negação absoluta do Estado, o pensamento anarquista deriva seu refúgio pleno na comunidade solidária que revitaliza a galeria passada de heróis e glórias para o ritual de alimentação triunfalista e profética de um *avvenire* promissor e libertário. Gérard Bloch, em sua crítica ao anarquismo, sugere que este simplesmente procedeu a uma inversão de sinais em relação à própria mística burguesa do Estado:

"A mística do Estado, cuidadosamente conservada pela burguesia — o Estado, cuja razão não é aquela de todo o mundo, o Estado, ao qual a burguesia, como ao seu Deus, atribui uma maiúscula — estende seu domínio, simplesmente invertido, sobre os anarquistas. O Estado não é, a seus olhos, um produto histórico da divisão em classes da sociedade, que não pode, portanto, ser "abolido", mas que deve desaparecer juntamente com a própria sociedade de classes; é, pelo contrário, um fenômeno em si, a encarnação de Satã".<sup>48</sup>

É interessante observar que esse tipo de representação ideológica não foi propriedade exclusiva do pensamento anarquista. Como assinalou a polêmica crítica de Marilena Chauí, a historiografia brasileira de esquerda incorreu sistematicamente na operação intelectual que acabou por forjar um *Estado demiurgo*.<sup>49</sup> E o pensamento teórico liberal, mais recentemente, tem inventado a contrapartida a esse mágico poder estatal, isto é, o refúgio seguro nos seios recônditos e protetores da *sociedade civil*. Frente aos poderes infernais do Estado demiurgo, nada como se alimentar nas tetas bem organizadas da loba romana "sociedade civil". Ressurge, assim, o ideal do comunitarismo, cultivado entre pequenos gramados vicejantes de democracia, substituindo, nessa ideologia, a própria natureza contraditória da sociedade de classes.<sup>50</sup>

Mas, feita essa digressão *en passant*, indicando a permanência de certas representações ideológicas, apenas que apresentadas na atualidade com novas fantasias, retornemos ao tema principal. A moral anarquista esteve sempre preocupada em montar uma fortaleza cultural que resistisse aos males da ordem dominante e fosse como um campo de treinamento para a comunidade do porvir. No plano estético, essa postura traria, em muitos casos, uma tensão não resolvida entre o novo e o velho, entre a tradição do conhecido e a energia explosiva e criadora do desconhecido. Entre a recuperação racional de um equilíbrio passado e a aventura que rompe as comportas da razão, situam-se as contradições vividas — de forma diferenciada — na obra de vários autores: Proudhon, Tolstói, Bakunin, Kropotkin, entre outros.<sup>51</sup> O aspecto conservador presente nessa contradição produziu, muitas vezes, formulações que chegavam às raias da ética protestante, embora tal puritanismo se manifestasse de forma tão retrógrada apenas excepcionalmente:

"Pois, assim como existem tantos lugares onde os trabalhadores se mergulham nos vícios, podiam e podem existir outros que exercitando-os às virtudes, à economia principalmente, pusessem um paradeiro a tantos desvarios e corrupção. Como por exemplo, com grandes vantagens para o governo, estabelecer-se em todas as cidades e vilas, onde houvesse agência do correio, caixas econômicas onde eles pudes-

sem depositar sem dificuldades a sobra do essencialmente necessário".<sup>52</sup>

Embora essa verdadeira ética da ordem fundada na poupança e no trabalho não seja representativa (felizmente!) do pensamento anarquista, serve para ilustrar de forma extrema e excepcional um dos aspectos da contradição entre passado e futuro nas doutrinas libertárias. Aqui, vimos como o "desvario" é tomado como sinônimo de vício social, como um mal que deve ser interdito. Numa visão exatamente contrária, em duas obras libertárias, encontraremos a apologia do "desvario" como canal de um novo equilíbrio: trata-se de *No Hospício*, de Rocha Pombo; e de *Véda do Mundo Novo*, de Octavio Brandão.<sup>53</sup> Porém, o que finalmente aproxima esses dois pólos contrários em relação à concepção do equilíbrio humano é um mesmo individualismo que, na sua desconfiança superior em relação às "massas imbecilizadas pela ignorância, (...) impotentes para qualquer feito grandioso e durável",<sup>54</sup> impõe um equilíbrio forçado: num dos extremos, por uma caderneta de poupança e, no outro, pelo espírito condutor e profético de algum Veda hindu.

Os exemplos que tomei, repito, não são representativos de uma "tendência média", mas casos-limites de certas formulações. Pois o percurso da estética anarquista esbarrou, em geral, na configuração de uma dupla baliza: a *cidade-única* de que fala Kropotkin, inspirada na unidade entre arte/vida/trabalho, que sua utopia recupera no passado da Grécia antiga e da Idade Média, terá sua ressurreição marcada na *cidade-operária* do porvir. O equilíbrio comunitário perdido na tradição reencontrar-se-á na anunciada utopia libertária.<sup>55</sup>

Comenta Kropotkin:

"Pobre Velazquez! Pobre Murillo! Pobres estátuas gregas, que *viviam* nas acrópoles de suas cidades e que se afogam hoje sob as cortinas de pano rubro do Louvre! (...) A arte da Idade Média, como a arte grega, não conhecia esses armazéns de curiosidades que chamamos um museu ou uma galeria nacional. Esculpia-se uma estátua, fundia-se um bronze ou pintava-se um quadro para serem colocados em seu lugar próprio num monumento de arte comunal. Aí a obra vivia, era

uma parte vivente do todo, e contribuía para a unidade de impressão produzida pelo todo".<sup>56</sup>

E, nessa mesma linha de sensibilidade, Proudhon defende uma *arte em situação*, contra a arte "artificial", exclamando:

"O concerto é a morte da música".<sup>57</sup>

Dessa perspectiva, deriva uma posição ambígua em relação às vanguardas estéticas. Kropotkin, por exemplo, volta-se contra os poetas simbolistas franceses (apesar de vários deles se declararem inspirados no anarquismo); critica o romantismo, com as boêmias e torres de marfim daí derivadas; ridiculariza o naturalismo e a obra de Zola (em que pese a grande popularidade do autor de *Germinal* em certos meios anarquistas, particularmente no Brasil); mas, em contrapartida, é tolerante em relação aos movimentos modernistas na Rússia.<sup>58</sup>

Nesse caso, mais do que a "vanguarda" anarquista ter se aproximado da vanguarda estética, o que parece ter ocorrido foi o contrário, pelo menos no exemplo elucidativo da França na *belle époque*. Ali, os principais expoentes do simbolismo, da luta pelo verso livre, do pós-impressionismo lançavam mão de apelos aos ideais anarquistas:

"Durante vários anos, nas páginas da *Révue Blanche* (publicação anunciada, várias vezes, nas listas de bibliotecas e quermesses da imprensa anarquista do Brasil — *nota de FFH*) e em *Entretiens politiques et littéraires*, fundadas por Vielé-Griffin, a colaboração dos poetas simbolistas e dos escritores anarquistas indica a proximidade de seus pontos de vista. Quando a polícia se apoderou, em 1894, da lista de assinantes de *La Révolte* (outro periódico anunciado nas listas de correspondência da imprensa operária brasileira — *nota de FFH*), descobre nela os nomes de Mallarmé, Leconte de Lisle, Rémy de Gourmont, Pissarro, Signac (...) Quando nos processos contra os anarquistas, os simbolistas tomam a defesa dos acusados. O próprio Mallarmé vai aos tribunais para depor".<sup>59</sup>

Finalmente, é importante pesquisar a concepção em torno da arte cênica no anarquismo europeu, pois está vinculada de forma estreita ao impulso alcançado pelos grupos libertários de *teatro operário* no Brasil. As primeiras formulações em torno do conceito de *espetáculo* apareceram na obra de Proudhon. Essa noção prende-se a um ponto de vista que, baseado na defesa da *arte em situação*, coloca a atividade criativa no interior de uma totalidade representada pela experiência vivida por inteiro:

“Durante meu cativeiro em Sainte-Pélagie, em 1849 (prisão política, após a Revolução de 1848), chegou a haver ali cerca de 80 prisioneiros políticos... Todas as tardes, uma meia hora antes do fechamento das celas, os detidos se reuniam no pátio e cantavam a *oração*; era um hino à liberdade atribuído a Armand Marrast. Uma única voz dizia a estrofe, que em seguida repetiam os quinhentos desgraçados detidos no outro setor da prisão. Mais tarde essas canções foram proibidas, e isso foi para os prisioneiros uma verdadeira agravação da pena. Essa era música *real*, realista, aplicada, *arte em situação* como os cânticos na igreja ou as fanfarras no desfile, e nenhuma outra música me atrai tanto”.<sup>60</sup>

É este ritual da experiência coletiva vivida que fundamenta a totalidade do *espetáculo*. É por isso que “nenhuma obra de arte de nosso tempo subsistirá tal como é; tudo deverá ser refundido. Não existe ainda um espetáculo, mas apenas fragmentos mutilados de espetáculos”.<sup>61</sup> É justamente no campo desse conceito que encontraremos as formulações mais inovadoras e modernas em Proudhon, contracenando com sua visão tradicional em outros domínios. O *espetáculo*, em Proudhon, é fruto da produção *coletiva e simultânea*:

“A tragédia, a comédia e a música chegaram, *cada uma*, a um alto grau de perfeição: mas como *não* chegaram a isso simultaneamente, o espetáculo não pode alcançar sua plenitude. Os compositores modernos necessitam libretos novos, para os quais não encontram ainda poetas”.<sup>62</sup>

Posteriormente, a formulação da proposta de um *teatro livre*, formado por grupos de amadores voluntariamente asso-

ciados, contra a comercialização da atividade profissional das grandes companhias teatrais, encontrou em Kropotkin e Jean Grave seus principais idealizadores. Este último, influenciado diretamente pelo anarquista russo, coloca o espetáculo como uma forma de arte *do povo, para o povo e pelo povo*. Haveria uma integração harmônica de todas as funções do trabalho coletivo de criação teatral, cuja totalidade e perfeição finais seriam alcançadas com a superação das diferenças formais entre *artista/obra/público*, desde que o espectador pudesse participar na própria elaboração do drama; essa visão é inteiramente afinada com a perspectiva libertária mais ampla do anarquismo para a sociedade, baseada no princípio da organização livre e espontânea:

“Haverá sempre indivíduos que sentirão a inquietude de fazer peças teatrais, outros de interpretá-las, e tais indivíduos se encontrarão e associarão suas aptidões. O que haveria de mal em que aqueles que têm o gosto pelo espetáculo viessem, cada um segundo a possibilidade de suas aptidões, trazer o concurso de sua ajuda para a decoração, a montagem de cena, a confecção de vestuário ou qualquer outra ajuda acessória? (...) Se cada um dos espectadores pudesse tornar-se útil, a seu modo, para a execução da obra a que assistisse, seu gozo intelectual aumentaria com isso”.<sup>63</sup>

A prática dessas concepções será desenvolvida, em especial, por grupos teatrais ligados às associações e imprensa anarco-sindicalistas. É o caso da França, por exemplo, com a emergência do grupo *L'Art Social*, entre 1896-1901.<sup>64</sup> No Brasil, já na primeira década deste século, surgirão, principalmente no Estado de São Paulo e no Rio de Janeiro, dezenas de grupos anarco-sindicalistas de teatro social, com representações sistemáticas anunciadas pela imprensa operária. Já que o sindicato se define, nessa corrente, “como a *forma social* do movimento revolucionário, destinada a substituir o Estado”, ele deve constituir todo o universo do operário, preenchendo suas necessidades materiais, morais e culturais. É nesse mundo próprio, ligado à vida dos bairros proletários e animado pela imprensa libertária, que o *teatro social* poderia realizar a catarse totalizadora de uma nova ordem fundada na



solidariedade e emancipação humanas. Nesse sentido, o teatro é meio, é uma "arma" destinada a "fazer rebeldes", sendo grande somente na medida em que subordina, eficazmente, "a forma à Idéia (libertária)".<sup>65</sup>

Assim, se nas teorias de Proudhon ou Kropotkin encontramos a utopia de uma arte inteiramente colada à vida dos homens, espetáculo que só poderá ser vislumbrado em toda sua plenitude na *cidadela obreira* do futuro, aqui, na prática atualizada do anarco-sindicalismo, que se faz no presente, percebemos a arte como um meio catártico de propaganda. Na impossibilidade de se viver a integralidade da *cidade-única* no capitalismo, a arte, como os homens, deixa de ser livre para se converter em instrumento didático de conscientização. Não existe nenhum paradoxo nesse percurso: trata-se da contradição inerente ao conjunto da estética anarquista, sempre oscilante entre uma arte "libertária" e uma arte "de tendência", entre o desconhecido e o conhecido, entre a livre criação e o convencional.

No Brasil, até recentemente, a efervescente e popular atividade dos grupos de teatro operário era uma ilustre estrangeira na historiografia social e literária. No estudo especializado de Miroel Silveira, por exemplo, que trata da contribuição italiana ao teatro brasileiro, era de se esperar uma referência àquela produção. O autor, entretanto, preferiu investigar a influência das grandes companhias profissionais da Itália que faziam apresentações no Brasil; talvez, o único fio que nos reata com o mundo subterrâneo do teatro operário, emudecido pelo silêncio da crítica dominante, seja a presença da belíssima e inefável Itália Fausta, um dos raros casos individuais de quem conseguiu sair do anonimato de operária tecelã e atriz amadora de um grupo libertário para o estrelato e imortalidade do teatro profissional e da arte oficial.<sup>66</sup>

Entretanto, o silêncio da historiografia não se justifica cientificamente, a não ser em função da velha e persistente operação ideológica de "ocultar o que terá sido óbvio". Pois mesmo para além da imprensa operária, até há poucos anos de difícil acesso, a presença do *teatro social*, pelo menos em São Paulo, nas primeiras décadas deste século, foi uma atividade que extrapolou um único sentido marcadamente classista e operário, para se inscrever numa tradição popular mais

ampla, que tem suas raízes na dramaturgia de folhetins produzidos na Europa. A imensa coleção de peças editadas em folhetins pela série "Biblioteca Dramática Popular", da Casa Teixeira, em São Paulo, e distribuídas nacionalmente, indica uma tendência favorável de público bem mais significativa do que o silêncio da crítica poderia fazer supor. Nessa coleção foram editados, inicialmente, autores de Portugal e da França, dentro da classificação nos gêneros *drama* e *comédia*, incluindo-se, por exemplo, o clássico e célebre *Gaspar, o Serra-lheiro*, uma das peças mais representadas no meio operário.<sup>67</sup>

Recentemente, a pesquisa inédita de Maria Thereza Vargas e Mariângela Alves Lima foi a primeira tentativa séria de desbravar um mundo, até então praticamente desconhecido, afora as referências indispensáveis das obras de memória anarquista de Edgar Rodrigues.<sup>68</sup>

Uma primeira questão a considerar é a existência de uma produção teatral paralela, de responsabilidade direta dos núcleos e associações anarco-sindicalistas, que não se confunde com a vertente dos folhetins, acima citada. Na produção direta, a cargo de grupos filiados aos sindicatos, as raras edições de textos representados (escritos na Europa ou no Brasil) são impressas e publicadas pelas gráficas da imprensa operária. Entre a produção européia, destacam-se os textos de Pietro Gori (ver cap. 1), representados, com frequência, na língua original, pelo menos nos anos iniciais. Entre a produção escrita no Brasil, destacam-se as peças de Neno Vasco, Mota Assunção e Avelino Fóscolo.<sup>69</sup>

A organização anarco-sindicalista do teatro operário fica bem manifesta na leitura desse regulamento do Grupo Dramático Teatro Social, fundado no Rio de Janeiro, em 1906:

"Realizou-se no dia 16 do corrente, na sede do Sindicato dos Tipógrafos, a Assembléia Geral deste grupo, sendo discutidas e aprovadas as suas bases fundamentais, que são as seguintes:

- 1º — O G. D. T. S. será composto de operários e operárias que pertençam às suas associações de classe e estejam quites com as mesmas;
- 2º — Ficarão isentos da exigência da cláusula anterior os mestres e contra-mestres que por lei dos sindicatos de suas classes a eles não possam pertencer;

- 3º — Os seus fins são: promover, logo que se tenha capital bastante, a criação da Casa do Povo e propagar por meio de espetáculos as modernas doutrinas sociais;
- 4º — Este Grupo será administrado por um secretário que terá a seu cargo a direção de todo o expediente e por um tesoureiro que terá em boa ordem a parte financeira;
- 5º — Haverá um diretor de cena, que igualmente com o secretário e o tesoureiro será aclamado em Assembléia Geral e a quem compete a distribuição das partes e escolha das obras que deverão representar-se;
- 6º — Serão considerados desligados do grupo os companheiros que, sem causa justificada, se recusarem ao desempenho dos papéis que lhes forem distribuídos, ou comissões de que forem encarregados para o bom andamento do espetáculo;
- 7º — Os espetáculos em benefício de operários serão concedidos mediante solicitação das comissões administrativas dos sindicatos a que pertencerem, só sendo atendidos os sindicatos que tenham prestado o seu apoio ao Grupo Dramático Teatro Social.

Depois de aprovado o estatuto acima, foi aclamado o seguinte diretório: secretário: M. C. Nogueira; tesoureiro: Antonio S. Monteiro e diretor de cena: M. Ferrer.<sup>70</sup>

É em torno desse momento, em particular, que Neno Vasco desenvolve uma crítica teatral anarco-sindicalista, publicada como prefácio ao texto de Mota Assunção, *O Infanticídio*, escrito especialmente para o Grupo Dramático Teatro Social, em 1906. Antes disso, em São Paulo, o jornal *O Amigo do Povo*, no período 1902-1904, tinha iniciado uma crítica teatral anarquista que defendia a concepção do teatro catártico e de fácil comunicação com a platéia, encarnado na vida operária e, por isso mesmo, eficaz meio de propaganda: é o caso, por exemplo, do comentário sobre o drama *Giustiziere!* do operário Sorelli, exemplar amostra dessa concepção.<sup>71</sup> Por outro lado, a crítica ao romantismo de tradição folhetinesca, incapaz de fazer a ponte entre *forma* e *ideal*, portanto inadequado aos desígnios ácratas, é ironicamente exposta, como na nota sobre uma festa operária dos gráficos, em São Paulo, em 1904 (na época, sob influência dos social-democratas):

“(...) O drama *Amor e Desventura* (que título!), arcaico dramalhão de capa e espada, com duelos e grandes frases grotescamente heróicas, borracheira idiota, capaz de fazer evacuar uma sala cheia de gente de bom gosto mais depressa do que uma carga de cavalaria com o *salve-se quem puder* dos momentos de pânico, pode servir para muita coisa, inclusive para comover as pedras, mas para educar os assistentes nem por sombras! Nem vale a pena falar da comédia e do baile...”<sup>72</sup>

Assim, vemos uma tensão entre certa tendência do gosto popular e os ideais da dramaturgia anarco-sindical. O prefácio de Neno Vasco à edição de 1907 (pela tipografia de *A Terra Livre*) de *O Infanticídio* é, sob certo ângulo, mais interessante do que o próprio texto da peça, valendo como raro documento da concepção anarco-sindicalista do “teatro operário”. Por sua riqueza e profundidade, vale a pena transcrevê-lo na íntegra. É digna de nota a insurgência intransigente do texto contra o maniqueísmo romântico da tradição dos folhetins, cujo maior representante foi, sem dúvida, o popularíssimo *Gaspar, o Serralheiro*. Novamente, reaparece a tensão entre a consciência de uma liderança e o desejo espontâneo das massas (já diluído no “popular”):

#### “UMA ESPÉCIE DE EXPLICAÇÃO

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, e que tem percorrido todos os teatros de amadores — o ‘Gaspar, o serralheiro’... — e o Mota ‘teve talvez 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:

— Oral 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 acto. Tinha uma idéia. Eu conheço o facto real que lh'a sugeriu; toda a peça está cheia de realidades.

Atrás do primeiro acto, veio outro, e depois outros; e o drama foi entregue aos amadores que o... representaram. Ia a dizer: que o degolaram; e creio que o poderia dizer, porque os camaradas filodramáticos são gente de espírito e incapazes de considerar a minha franqueza como uma ofensa à sua habilidade e boa vontade. O facto é que o Mota, à 2.<sup>a</sup> representação, resolveu levar para casa o original e não permitir que de novo o expusessem no palco à avidez do público.

E era sua intenção firme guardá-lo na gaveta, quando começam a vir os pedidos de grupos filodramáticos e até — oh! esperança! — o duma companhia de artistas. Esta era uma esperança e aqueles... moravam longe, podiam... representá-lo à sua vontade. Publiquemo-lo. E o Mota enviou-me a sua obra, para publicar.

O autor, entretanto, não está completamente satisfeito com o seu drama. Pergunta-se se não seria melhor publicá-lo... como artigo de jornal. A mim, porém, a peça agrada-me. Tem defeitos? Não quero fazer-lhe a crítica. Recuo de bom grado perante essa tarefa, que deixo aos críticos competentes e aos leitores. E como o amigo Mota se queixa dos amadores, de todo o coração desejo que este drama cheio de vida, de idéias e de honestidade, encontre intérpretes hábeis e experimentados que o façam reviver, que façam palpitar as suas cenas em toda a sua paixão, e que dêem ao público a compreensão nítida dos intuitos profundos e honestos do autor: fazer pensar, apontar chagas com um remédio ao lado, e nunca fazer rir, fazer passar o tempo à custa das misérias que afeiam e ensangüentam o nosso tempo.

São Paulo, 13 de fevereiro de 1907. NENO VASCO".<sup>73</sup>

Separaram-se, agora com maior nitidez, portanto, duas tendências no *teatro operário* no Brasil: 1) a tradição folhetinesca; 2) a produção diretamente saída dos quadros do anarco-sindicalismo. Com efeito, não era sem razão que a crítica anarco-sindicalista voltou-se contra o passadismo romântico; se ele já

era problemático na Europa, onde nasceu, como meio adequado da propaganda libertária, seu *descabimento* (em relação à concepção estética anarquista) era muito maior aqui. O exame de alguns exemplares dessa tendência, através da coleção "Biblioteca Dramática Popular", como no caso de *Operários em Greve* e *A Honra do Operário*,<sup>74</sup> revela a presença dos valores mais tradicionais do *artesanato* europeu, que desenvolveu a ética do trabalho e a harmonia dos companheiros irmanados nas habilidades manuais no espaço da pequena oficina. Aqui, estamos próximos da utopia da *cidade medieval*. Em *Operários em Greve*, apesar de o título prometer alguma espécie de explosão, iremos reencontrar, não o movimento social de uma classe, mas a velha moral dos artesãos orgulhosos de seu ofício, que paralisam o trabalho, não contra o capital, mas contra as prepotências individuais do filho mau, inábil em conduzir os negócios do pai (esse sim, o mestre e patrão querido que, em gesto caridoso, concede a jornada de 8 horas).<sup>75</sup> Assim, não é à toa que Mota Assunção e Neno Vasco espinafrem a "velha concepção cênica de Deus e do Diabo". É contra essa religiosidade moralista e retrógrada, própria do conservadorismo e da mentalidade artesanal, que se volta a crítica anarco-sindicalista, atualizada, no mínimo, pela existência de um novo exército industrial formado por contingentes massivos do proletariado internacional.

*O Infanticídio*, tentativa de superar o "carrancismo", revela, entretanto, o impasse entre o projeto político-cultural e sua realização formal. Com a ação ambientada no Rio de Janeiro e com personagens operários de nomes nacionais (Maria Rosa, Margarida, Carlos, João etc.), o texto, entretanto, revela uma artificialidade e desequilíbrio marcados pela tensão entre o intuito manifesto de propaganda e o drama construído, cuja ação, quase que exclusivamente, lhe serve de mero apêndice e pretexto.<sup>76</sup> Esse parece ter sido, com frequência, um dos impasses que comprometiam seriamente a verossimilhança da literatura anarquista, no Brasil daquela época. Não se pode recusar essa crítica, dizendo que ela é mera preocupação formalista de estetas; ao afetar o efeito de verossimilhança, o descompasso formal comprometia, igualmente, as relações dessa literatura com a "realidade social" e com os critérios libertários da "verdade histórica", prejudi-

cando — direta ou indiretamente — a eficácia e os efeitos da desejada propaganda.<sup>77</sup>

Assim, no exemplo de *O Infanticídio*, em meio aos sofrimentos de uma família operária carioca, sucedem-se os temas da doutrina anarquista: o militarismo e a degradação do homem; a prostituição oficial e não-oficial e a condição feminina na sociedade de classes; a farsa ilusória do aparelho jurídico do Estado; a situação específica de degradação humana nos presídios. No momento de desfecho do drama, uma dupla voz se entrecruza, na explosão característica da turbulência do discurso anarquista. A primeira voz, de uma das prisioneiras, recupera o passado heróico e sangrento da Revolução Francesa e da Comuna de Paris: é a voz da *história mitificada* pelo discurso flamejante do vulcão libertário. A segunda voz, da personagem central (Justina), heroína e vítima da ação do drama, também se transborda, como a voz da história, em febre, comoção incontrolável, até a loucura. A razão da história mitificada intercepta um drama individual, abre suas comportas e dá vazão à loucura. O fogo, elemento básico na mitificação da história, encontra-se com as águas primitivas e anteriores a qualquer linguagem articulada e coerente.

Ouçamos os diálogos finais:

“1ª — A mais importante dessas tentativas de libertação do povo foi a chamada revolução francesa.

2ª — Já ouvi dizer, já... Conte, conte... Uma professora deve saber bem essas coisas.

JUSTINA — Conte, sim, conte... Eu quero saber.

1ª — Pois foi assim. O povo, cansado de sofrer, revoltou-se, furioso como nunca. As guilhotinas giraram continuamente, dia e noite, a cortar cabeças de altos senhores, juizes, magistrados, ricos, nobres, tiranos...

2ª — Diz que até o rei e a rainha foram degolados...

1ª — Foram sim. E andaram aos pedaços pelas ruas. O povo vingou-se. Foi uma mortandade horrível, sinistra. Não se respeitava nada. Mulheres e crianças foram degoladas...

JUSTINA, aflita — Até crianças! minha Nossa Senhora!

1ª — Sim, até crianças, filha. Os soldados não respeitavam coisa alguma. Depois, uma noite, pela calada entraram nas prisões que estavam cheias de gente de toda a casta, e mata-

vam a torto e a direito, apunhalando pobres inocentes!... JUSTINA, olhando esgazeada para a porta — Nas prisões!... Credo! minha Nossa Senhora!

2ª — Que horror!

1ª (com entusiasmo e sem reparar na aflição das companheiras) — É para isso que servem os governantes, os ricos, os tiranos do povo! Em 1871, também em Paris, aconteceu o mesmo. Os operários, fartos de sofrer a escravidão e a miséria a que os ricos os condenavam, revoltaram-se e proclamaram a famosa *Commune*. Durou setenta e tantos dias essa conquista. Os presos inocentes foram postos em liberdade e o povo tinha melhorado de sorte. Mas depois o exército retomou a cidade e a população foi passada a fio de espada, mandada guilhotinar e enterrada viva.

JUSTINA, cada vez mais agitada... — Jesus! credo!

2ª — Misericórdia!

1ª, com fervor — Trinta e cinco mil pessoas sofreram a vingança da burguesia! Mulheres e crianças inocentes foram enterradas vivas!

JUSTINA — Crianças... crianças... Ah! (levantando-se e apontando para a porta, recua aterrada). Aí vêm eles! Aii Socorro! Socorro!

1ª, erguendo-se para a acalmar — Não é nada, filha, sossega!

2ª, idem — Isto foi há muito, Justina; não é nada.

JUSTINA, delirando cada vez mais — Arreda! Arreda! Arreda!... Aí vêm eles! Socorro! É o Juca, o Juca! Socorro! O meu filho! mataram o meu filho, socorro! Socorro!

1ª, tentando em vão aproximar-se de Justina — Justina!... Justina!... (À parte.) Doida!

2ª — Socorro!... Está doida!...

(O guarda da lanterna, seguido de outros, aparece à grade e ouve-se o ranger das chaves e das correntes da porta.)

JUSTINA — Arreda, arreda!... Não vou! Socorro!... Mata-ram o meu filho, mataram o meu pai!... Socorro!...

2ª — Está doida, doida, a pobre Justina — doida!...

2º PRESO — Sim; é para isso que servem as prisões.

CAI O PANO”.<sup>78</sup>

Essa solução dramática, catastrófica e apocalíptica, não é residual nem episódica na literatura anarquista. Trata-se de

um "messianismo geológico" que reintegra o tempo ao corpo da terra, que reinstaura a humanidade errante na Natureza sábia em seu devir permanente, inexorável e violenta nos seus terremotos e abalos sísmicos, condição necessária para o equilíbrio do Universo. A natureza humana, aqui, não tem uma essência própria, mas é parte de uma consciência atada à eternidade do próprio Universo. A revolução social é, nessa visão, um epifenômeno das leis inabaláveis do evolucionismo naturalista e universal. Elisée Reclus, anarquista, geógrafo enciclopédico, além de escritor de estilo, realiza muito bem essa faceta universalista e cósmica da concepção de movimento revolucionário no pensamento anarquista. A fraternidade libertária internacional encontra na *Terra-mãe* sua grande *benfeitora*: pois é da Terra que saem as lavas incandescentes da erupção vulcânica dos tempos; é para lá que convergem todos os elementos dispostos, apenas na aparência, de modo fragmentário no espaço. Não na estática aparência, mas no movimento de evolução-revolução, sempre renovado, inscreve-se, afinal, a infinita e completa harmonia da unidade homem-natureza.<sup>79</sup>

Em 1920, num poema publicado na sessão "Antologia Libertária" do jornal *A Obra*, Octavio Brandão, ainda anarquista, realizava magistral e didaticamente essa concepção vulcânica das contradições universais. Ouçamo-lo na íntegra:

### "SOB O DESMORONAR DOS MILÊNIOS

Desmoronar maravilhoso dos milênios!...  
Irromper imortal dos picos solitários,  
Combinação sutil dos gases homogêneos,  
Vulcões acesos como inquietos lampadários:

Tudo isto vejo em ti, grandiosa Geologia,  
Reveladora da alma êxul da terra astral.  
Ciência da Dedução, a ciência química  
Os homens na visão da luta mineral.

Sinto em mim, mais de mil jazidas de quimeras  
Veios da Perfeição, minas do Pensamento.  
Minha energia veio através de mil eras.  
Ora fásca de bulha, ora clamor de Vento.

Meu gênio vive em ti, Geologia selvagem,  
Porque ele como tu é feito de explosões.  
Pulsa nesta minha alma o anseio da voragem,  
Terremotos, motins, geleiras, erupções!

A vida universal foi um hinário à luta,  
Uma batida heróica em busca do Equilíbrio,  
Combate que se fez na Natureza bruta  
Através da hecatombe e do desequilíbrio.

Cataclismos, o Caos, conflitos, erosões,  
Cenários varonis, brutais da Orogenia,  
Maremotos, simuns, abismos, convulsões...  
Que é tudo isto senão o ardor da Geologia?

O rumor é a alma da água, o ruído é a alma de tudo  
Regato sem fragor é córrego sem alma.  
Amo o estrondo porque revela o conteúdo  
Vital que há no universo — o orbe que não se acalma!

Metamorfose é a lei fatal da Natureza  
Que transforma o paul e a lagoa em canal.  
Foi ela quem me fez tão cheio de aspereza  
Tão bárbaro e revoltoso, abrupto e desigual.

Viu minha alma por entre os milênios, as eras,  
Todo o drama brutal das grimpas e lagoas.  
E é por isso que estão vibrando em mim — crateras  
Abismos, vendavais, montanhas, KRAKATOAS."<sup>80</sup>

Nesse universo, a palavra humana é substituída pela voz, imediatamente clara de significação, dos ruídos da natureza. A luta de classes foi, de certa forma, reduzida como pálida expressão de uma *luta mineral* muito mais profunda e básica. E, assim, a *solidariedade humana*, configurada no espaço utópico de uma *comunidade dos desterrados*, retorna aos primórdios dos tempos, para se enraizar como *solidão primitiva* dos elementos materiais *soterrados*. A Terra, sozinha, volta a reinar.

## NOTAS

(1) Cf. LOPES, J. S. L.: *Fábrica e Vila Operária: Considerações sobre uma forma de servidão burguesa*. São Paulo, CEDEC, mimeo., 1979.

(2) Além do setor têxtil, outros setores se organizaram nesses moldes. É o caso do antigo complexo industrial de Caieiras, município da periferia norte da Grande São Paulo, pioneiro nas experiências do coronel Rodovalho na produção de cal, cerâmica, papel e extração de pedras de cantaria, ainda no séc. XIX. A partir de 1890, a Cia. Melhoramentos adquiriu aqueles empreendimentos, exercendo um controle praticamente monopolizador do uso do solo naquela área, bem como da força de trabalho que vivia confinada nos terrenos da empresa, no sistema de vilas operárias. Em 1900, a empresa contava com cerca de 250 operários (a quase totalidade, de estrangeiros) e 1000 moradores na sua "Villa". Cf. PAZERA JR., E.: *Caieiras: um município da faixa periférica da metrópole paulistana*. São Paulo, FFLCH/USP, xerox, 1982 (Dissertação de Mestrado em Geografia), cap. 3.

Várias dessas antigas vilas operárias sobreviveram até os dias atuais, especialmente em regiões menos capitalizadas, onde o setor têxtil tradicional preservou características de grandes núcleos fabris relativamente isolados, de propriedade familiar e com traços semi-rurais: no Nordeste, p. ex., é o caso da fábrica de Fernão Velho (subúrbio de Maceió), da fábrica Santa Cruz (Estância, interior sergipano) e da fábrica da Passagem (Neópolis, Sergipe, às margens do rio São Francisco).

(3) Cf. CAPRI, R.: *O Brasil e seus Estados — São Paulo*. São Paulo, Poca-Weiss, s. d., — ver anúncios industriais ao final.

(4) Cf. *Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1822 a 1922-23)*. Rio de Janeiro, Anuario do Brasil/Almanak Laemmert, 1923: ver, na parte final de Publicidade, pp. XCVI-XCIX. (grifos meus).

(5) Todas as citações referentes à Vila Maria Zélia estão no álbum ilustrado editado pela Sociedade Anonyma Scarpa, sobre o Cotonifício e a Vila, em São Paulo, por volta de 1926 (a edição que consultei estava mutilada e não foi possível obter a citação bibliográfica completa).

(6) Cf. TROTSKY, L.: "La vodka, l'église et le cinématographe" in *Les questions du mode de vie*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976: pp. 66-72. Na verdade, ao longo deste texto, Trotsky parece oscilar entre uma proposta didático-pedagógica e "dirigida" — para o cinema — e uma perspectiva mais ampla, ao concebê-lo como forma de liberação do desejo e do imaginário das massas populares, como instrumento de mero lazer e diversão, tecnicamente poderoso. Com efeito, essas duas posturas parecem se alternar no conjunto do texto. O termo "cinematógrafo", aqui, pode ser visto como indicador de um certo encantamento do dirigente bolchevique diante das maravilhas de uma invenção original, materializada num artefato da técnica moderna: ele ainda contempla, perplexo, a magia que aquela pequena máquina é capaz de criar sobre um pedaço de pano branco.

(7) Cf. GALVÃO, M. R. Eliezer: *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.

(8) Por exemplo, entre 1899 e 1901 ocorrem os registros mais antigos de três filmes rodados pelos irmãos Alfredo e Pascoal Segreto, sobre os *Círculos Operários Italianos* de São Paulo e Rio de Janeiro (reuniões e desfiles): cf. Cinemateca do Museu de Arte Moderna, *Cronologia Cinematográfica Brasileira (1898-1930)*. Rio de Janeiro, MAM, 2ª ed., 1979, pp. 7-10. Em maio de 1917, alguns cine-jornais já

apresentavam cenas de "um grande comício operário" no Rio de Janeiro. Ocorre, também, o registro filmográfico de piqueniques e festas operárias organizadas por algumas fábricas, como, p. ex., as "Festas dos Operários da Casa Auler & Cia." (Rio de Janeiro, 1911) ou o piquenique anual dos empregados da Cia. Calçados Clark, em Santos, nos anos de 1927 e 28, contendo: "chegada à praia José Menino, baile ao ar livre, corrida: o vencedor, aspectos dos bondes etc." A nível do universo simbólico-cultural, algumas referências são interessantíssimas, como o documentário de Anibal Requião (Curitiba, 1911), intitulado: "Entrega do Estandarte à Seção de Ginástica da Sociedade de Operários Alemães". Quanto ao processo de trabalho no interior da fábrica, são muitas as referências à produção de documentários patrocinados pela própria empresa, com evidente cunho ideológico e publicitário, como, p. ex., o filme "Fabricação de Chapéus" (1913), cujo anúncio dizia: "Filme cedido pelo Sr. Alberto Rodrigues, proprietário da chapelaria Alberto (São Paulo). Mostra o conforto e as garantias que cercam os operários" (cf. BERNARDET, J. C.: *Filmografia do Cinema Brasileiro, 1900-1935: jornal "O Estado de S. Paulo"*. São Paulo, Comissão de Cinema — Secretaria de Cultura, 1979). Tanto o trabalho de Bernardet, como o levantamento pioneiro coordenado por Cosme Alves Netto, da Cinemateca do MAM-RJ, contém vários registros de documentários do trabalho industrial em setores como o têxtil, ferroviário, mecânico, hidrelétrico, cigarros, mineração, alimentos etc., além de temas conexos relativos às exposições industriais, imigração e colonização, portos, mecanização da agricultura e revoltas como a dos marinheiros em 1910 ou a do Contestado. As produções localizam-se não só na região São Paulo—Rio de Janeiro, mas também no Paraná, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia (setor fumageiro de Cachoeira e São Félix) e Pará, onde, em 1912, registra-se um filme de Ramón de Baños, produzido em Belém, sobre a "Manufatura de Cordelaria e Arpilleras" (cordas e arpés para embarcações). Infelizmente, para a memória histórica do trabalho e para os olhos contemporâneos, a quase totalidade dessa produção está perdida, excetuando-se as raríssimas películas sobre a Fábrica Votorantim (1922) e as indústrias Matarazzo e Crespi (anos 20), recuperadas pela equipe do projeto "Imagens e História da Industrialização no Brasil (1889—1945)", através do DCS/UNI-CAMP, em 1976.

(10) Cf. *Folha do Povo* ("Jornal Independente"). São Paulo, Ano I, nº 1, 15.3.1908 até Ano II, nº 72, 4-5.6.1909.

(10) Cf. FIGUEIREDO, Romualdo: "O Teatro e a Igreja" in *A Lanterna* — nº 286, 28.2.1916.

(11) Cf. "Cinematographo numa Igreja" in *A Plebe*, Ano III, nº 16, 23.9.1919, p. 1.

(12) Cf. DOMMANGET, M.: "Présentation" in LAFARGUE, P.: *La Droite à la Paresse*. Paris, F. Maspero, 1977.

(13) Cf. FERREIRA, A.: *O Lazer Operário*. Salvador (BA), Progresso, 1959. Ver, em especial, pp. 87-110. Sobre este livro, cf. também os comentários de Astro-gildo PEREIRA: *Crítica Impura*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 324-55.

(14) Cf. HOGGART, R.: *As Utilizações da Cultura* (trad. port. de *The Uses of Literacy*). Lisboa, Presença, 1973-1975, 2 vol. Cf. BOSI, E.: *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. Petrópolis, Vozes, 2ª ed., 1973.

(15) Cf. HOBBSAWM, E. J.: "As classes operárias inglesas e a cultura desde os princípios da Revolução Industrial" in *Níveis de Cultura e Grupos Sociais*, Lisboa/Santos, Cosmos/Martins Fontes, 1974, p. 245.



(16) Cf. TROTSKY, L.: "L'Homme ne vit pas que de Politique" in *Les questions du mode de vie, op. cit.*, pp. 23-36. Este artigo trata especificamente das relações entre cultura e política. Sobre o problema da heterogeneidade sócio-cultural do proletariado, cf. pp. 28-29. Sobre essa "mistura" de tradições no panorama cultural da cidade de São Paulo, no início deste século, comenta o historiador Warren DEAN: "De cima para baixo a cidade metrópole embrionária exibía a integração na vida 'moderna' da cultura europeizada e popular. O futebol chegaria alguns anos depois; os empregados da companhia de gás e das estradas de ferro praticavam o sport bem antes do aparecimento dos primeiros clubs. Em nossos teatros e lugares públicos exibiam-se filmes europeus, ainda que nenhuma casa de espetáculos tivesse sido construída com a destinação específica de cinema. Era a época que prenunciava a Belle Époque paulista dos anos de 1914, quando Ana Romilda Gennari, filha de imigrantes italianos chegados em 1880, animaria filmes mudos tocando ao piano operetas francesas e austríacas como a 'Duquesa do Bel Tabarin' ou a 'Princesa dos Dólares'" (cf. DEAN, W.: "São Paulo em 1900" in *Vila Penteado*, São Paulo, FAU/USP, 1976, p. 27).

(17) Cf. TROTSKY, L.: *Literatura e Revolução*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969, pp. 170 e 189. Nessa mesma perspectiva dialética, são esclarecedores os artigos de Victor SERGE inseridos na coletânea *Revolução e Cultura Proletária* (Amadora/Portugal, Fronteira, 1977), que reúne textos sobre a Revolução de Outubro e a literatura social, escritos desde o "calor da hora" até o final dos anos 20, ver, em especial, a crítica às teorias obreiristas da cultura e à noção pequeno-burguesa de "cultura operária" (pp. 53-59), bem como os apêndices relativos à "literatura proletária".

(18) Ver a crítica a essas concepções em MARX, K. e ENGELS, F.: *Crítica da Educação e do Ensino*. Lisboa, Moraes, 1978.

(19) Cf. BUONFINO, G.: *La Política Cultural Operária*. Milão, Feltrinelli, 1975; Cf. DROZ, J. (org.): *Histoire Générale du Socialisme*. Paris, PUF, 1974, vol. II, planche VI.

(20) Sobre essa discussão, cf. *A Questão do Partido*, São Paulo, Kairós, 1978.

(21) Cf. FROUMOV, S.: *La Commune de Paris et la Démocratisation de L'École*. Moscou, Eds. Progrès, s. d.

(22) Cf. CAMPO, H. del: *Los Anarquistas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, p. 85.

(23) Dizia o anúncio da Escola Libertária *Germinal* (Bom Retiro, São Paulo, 1904): "Trabalhadores, não vos iludais!... (...) Ai! do deserdado que confia na providência dum deus quimérico, na tutela do governo ou na beneficência burguesa!... (...) Trabalhadores, despertai!... Nas escolas subsidiadas, ortodoxas, oficiais, esgota-se a potencialidade mental e sentimental dos vossos pequeninos, com a masturbação vergonhosa e constante de mentirosa solidariedade no trabalho, na expansão e nas calamidades pátrias. (...) Animai os promotores ou regentes de escolas racionalistas, das quais sejam rigorosamente banidas as superfluidades e traições do ensino ortodoxo." (cf. *O Amigo do Povo*, nº 63, 26.11.1904, p. 4 — cit. in HARDMAN, F. F. & LEONARDI, V.: *História da Indústria e do Trabalho no Brasil*, cap. 16, p. 327).

(24) Cf. *A Lanterna*: nº 50, 24.9.1910; nº 51, 1.10.1910; nº 109, 21.10.1911; nº 213, 18.10.1913; nº 214, 25.10.1913; nº 216, 8.11.1913; nº 225, 10.1.1914; nº 228, 31.1.1914; nº 262, 26.9.1914; nº 292, 28.10.1916. Sobre o lançamento inicial da campanha pró-fundação de Escolas Livres, cf. *A Terra Livre*, nº 65, 1.1.1910, p. 4; cf., também, *A Lanterna*, 27.11.1909. Sobre o fechamento posterior e suas repercussões,

cf. *A Plebe*: Ano II, nº 3, 8.3.1919; Ano III, nº 23, 9.8.1919; Ano IV, nº 51, 7.2.1920; Ano IV, nº 84, 2.10.1920.

(25) *A Lanterna*, nº 225, 10.1.1914, p. 4.

(26) *A Lanterna*, nº 228, 31.1.1914, p. 3.

(27) *A Lanterna*, nº 292, 28.10.1916, p. 4. Para uma síntese das principais propostas político-pedagógicas de Ferrer em relação à Escola Moderna, ver TRAGTENBERG, Maurício: "Francisco Ferrer e a Pedagogia Libertária". *Educação & Sociedade*, I(1), set. 1978: 17-49. É interessante observar que os anarquistas estiveram entre os primeiros teóricos que se preocuparam em definir uma especificidade e autonomia do universo infantil no desenvolvimento da aprendizagem. Em outro contexto, no campo do teatro social, é bem sugestivo o seguinte comentário de um jornal anarco-sindicalista, após a apresentação de um grupo filodramático de crianças (*Attore Infantele*): "...a peça é excessivamente trágica para crianças. Para elas, querem-se coisas alegres e ligeiras, com as quais também se pode fazer boa propaganda. (grifos meus) Foram torturá-las obrigando-as a fingir dores que elas não sabem ainda fingir!... (...) não abusem; a peça era absolutamente imprópria". (cf. *O Amigo do Povo*, nº 31, 1903, p. 4)

(28) *A Lanterna*, nº 292, 28.10.1916, p. 4.

(29) Toda essa matéria está no artigo intitulado "A Comemoração do dia 13", in *A Lanterna*, nº 109, 21.10.1911, p. 2 (os grifos do trecho final são meus).

(30) Cf. *A Plebe*, ano IV, nº 84, 2.10.1920, p. 4.

(31) Cf. *A Plebe*, ano IV, nº 54, 7.2.1920, p. 4.

(32) Cf. MARX, K.: *Miséria da Filosofia*. Lisboa, Estampa, 1976; cf. ARRU, A.: *Clase y Partido en la Primera Internacional*. Madri, A. Corazón, 1974; cf. MARX & ENGELS: *O Partido de Classe*. Porto, Escorpião, 1975, vol. II ("Problemas de organização").

(33) Citado in BLOCH, Gérard: "Marxisme et Anarchisme", *Études Marxistes* nº 1, jan. 1969, pp. 2 e 4. Este texto foi traduzido no Brasil recentemente: cf. *Marxismo e Anarquismo*, São Paulo, Kairós, 1981: pp. 9-25. São mantidas, aqui, as citações da edição francesa.

Essa solução de continuidade na trajetória do movimento anarquista não é privilégio apenas de suas correntes. No movimento trotsquista, só para citar outro exemplo, encontraremos uma mesma analogia, em que pesem as diferenças políticas evidentes entre essas tendências. Entre a geração contemporânea de Trotsky, que o acompanhou até 1938, até o início da II Guerra, marcada pela dupla repressão (burguesa e stalinista) contra seus quadros e, por outro lado, a geração do pós-guerra, que se multiplica em divisões de correntes até a atualidade, existe um abismo profundo, não só físico, mas social: é a distância que separa uma experiência inicial vinculada ao movimento operário e sua tradição internacional, herdeira, mesmo que indiretamente, dos frutos e problemas da Revolução Russa e, por outro lado, a experiência limitada de quem se autoproclama direção por decreto ("e vinde a nós os operários") revezando-se em seu doutrinário sectário, triunfalista, irremediavelmente isolado do movimento operário, cultivando as variações em torno dos últimos modismos ideológicos da pequena burguesia, mal disfarçados sob a religiosidade dogmática do *militantismo*. Acredito que, neste quadro, cada vez mais se acentuou, especialmente após 1940-45, uma crise profunda que tem isolado (com muito mais ênfase, certamente, do que na época passada que analisamos: final do século XIX e três primeiras décadas deste século) as pretensas "direções revolucionárias" do movimento operário em seu conjunto. Após a falência política dos partidos tradi-

cionais (social-democratas e comunistas, i.e., II e III Internacionais) nunca chegou a se configurar, de maneira minimamente estável, uma nova direção mundial com raízes reconhecidas no movimento operário. Esse drama tem continuado, na atualidade, após os rumos burocratizantes assumidos pelas revoluções do pós-guerra, a chinesa (1949) e a cubana (1960), que chegaram a constituir, em certos momentos e lugares, uma espécie de "esperança alternativa" para a crise de direção.

Dentro desta perspectiva de leitura da crise do movimento operário mundial, apóio-me, entre outros, em três autores que, embora em contextos históricos diversos, viveram suas experiências no interior de PCs burocratizados e romperam com a estrutura organizacional stalinista, permanecendo, porém, no campo da luta de classes e do pensamento dialético com raízes no materialismo histórico. Para uma crítica do estruturalismo marxista de matriz althusseriana, bem como de suas derivações acadêmicas no meio universitário, ver E. P. THOMPSON, *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981: esta obra estabelece, inclusive, uma clivagem na chamada "tradição marxista", após o massacre da Revolução operário-popular na Hungria, em 1956, pelo Estado burocrático soviético. Para uma crítica da noção abstrata e metafísica de "consciência de classe", a partir da burocratização do PC alemão, ver o interessante texto de Wilhelm REICH, *O que é a consciência de classe?* Porto, H. A. Carneiro, 1976: este opúsculo, originalmente escrito em 1934, com o pseudônimo de Ernst Parell, na Dinamarca, onde o autor se exilou após a ascensão do nazismo, é uma contribuição para a elucidação das mediações psicossociais entre a direção e a classe no movimento revolucionário. Reich reintroduz os elos necessários entre *consciência de classe* e *vida real das massas*; aparentemente, elos perdidos a partir da burocratização do organismo partidário e da cristalização dogmática de sua direção. Para uma crítica do stalinismo espanhol, tanto em sua vertente tradicional quanto na modalidade eurocomunista atual do PCE, vide o magistral ensaio autobiográfico de Jorge SEMPRÓN, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. Este autor também acerta contas com o "marxismo universitário de luvas brancas e miolo mole" e desenvolve largamente o tema da mística doutrinária e da religiosidade militante, como aspectos simbólicos essenciais do modelo stalinista de organização.

(34) Citado in BLOCH, G., *op. cit.*, p. 3. A expressão, na versão francesa, aparece como *le prolétariat en haillons*.

(35) Cf. TROTSKY, L.: *Les questions du mode de vie*, *op. cit.*, pp. 27-35.

(36) Baseio-me, aqui, em GODIO, J.: *Inmigrantes Asalariados y Lucha de Clases, 1880-1910*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973; WOODCOCK, G.: *O Anarquismo*. Lisboa, Meridiano, 1971; RESZLER, André: *La Estética Anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974; BLOCH, G.: *op. cit.*

(37) Cf. *A Plebe*: Ano III, nº 6, 13.9.1919; nº 14, 23.9.1919; nº 15, 24.9.1919; Ano IV, nº 88, 6.11.1920.

(38) *A Plebe*, Ano III, nº 5, 11.9.1919.

(39) *A Plebe*, Ano III, nº 14, 23.9.1919.

(40) Sobre a contribuição da tradição popular, através dos gêneros literários carnavealizados (nas modalidades dos "diálogo socrático" e da "sátira menipéia") na literatura romântica do século XIX, cf. BAKHTINE, M.: *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970 — vide cap. IV. Um exemplo interessante de sátira e fábula populares na produção poética é a obra de Trilussa: cf. DUARTE, P. (trad. e introd.): *Trilussa*, São Paulo, Marcus Pereira, 1973.

(41) Cf. PARAGUASSU, C.: *Memória sobre o Jogo do Bicho*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1954.

(42) Cf. SCHMIDT, A.: *Saltimbancos* — São Paulo, Saraiva, 1950; cf. Museu da Imagem e do Som: *Memória Paulistana*. São Paulo, MIS, 1975.

(43) *Folha do Braz*, Ano II, nº 74, 25.6.1899, p. 4. E no Maranhão, ainda no séc. XIX, um jornal operário anunciava a presença do *Circo União* na cidade de São Luís: cf. *O Operário*, nº 20, 7.5.1893, p. 3. Na verdade, variadas tradições culturais aproximavam o operariado do universo circense. A nível das biografias, é interessante ressaltar a trajetória do palhaço e cantor Eduardo das Neves (1871-1919), que antes da vida de artista houvera sido ferroviário da Central do Brasil, demitido por ocasião das greves do início da República: cf. TINHORÃO, J. R.: *Os Sons que vêm da Rua*. Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1976, vide cap.: "Os Círcos e os Pavilhões", pp. 139-160. Esses elementos estimulam um sugestivo paralelismo sobre a mobilidade instável dos círcos e da força de trabalho urbano-industrial, o caráter itinerante e migratório de ambos.

(44) *Folha do Braz*, Ano III, nº 91, 26.11.1899, p. 4. Sobre a vinculação entre as litogravuras e marcas de cigarro com a vida popular urbana, na cidade do Recife, no século XIX, ver a interessante pesquisa: MOTA, Mauro: *História em Rótulos de Cigarros*. Recife, IJNPS/MEC, 1965.

(45) Esta discussão deriva de anotações de aula do curso da profa. M. Sylvia CARVALHO FRANCO (São Paulo, FFLCH/USP, 1980). Ver também, o artigo da autora: "Organização Social do Trabalho no Período Colonial", in *Discurso*, (8), maio de 1978: pp. 1-45.

(46) *Echo Operario*, Rio Grande (RS). Ano II, nº 72, 14.1.1898, p. 3; nº 73, 1.1.1898, p. 4.

(47) *A Guerra Social*, Rio de Janeiro, Ano I, nº 14, 28.2.1912, p. 1.

(48) BLOCH, G., *op. cit.*, pp. 7-8.

(49) Cf. CHAUI, M.: "Apontamentos para uma crítica da Ação Integralista Brasileira" in *Ideologia e Mobilização Popular*. São Paulo, CEDEC/Paz e Terra, 1978.

(50) Uma interessante "arqueologia" do sentido romântico-conservador da noção de *comunidade* pode ser lida no recente ensaio de Roberto ROMANO, *Conservadorismo Romântico: origem do totalitarismo*, São Paulo, Brasiliense, 1981. Essa leitura pode elucidar, p. ex., algumas pistas em torno das matrizes românticas do ideal comunitário da "cidadela obreira" no pensamento anarquista. Este veio de análise, inclusive, contribui para esclarecer a trajetória reacionária, assumida por algumas vertentes do sindicalismo europeu: é o caso, p. ex., da tendência representada por Sorel, na França, e do corporativismo fascista de matriz italiana. Antônio CÂNDIDO, no ensaio "Teresina e os seus amigos" (in *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, pp. 11-80) traça um interessante perfil biográfico-político de alguns militantes social-democratas radicais, como Edmondo Rossoni, que, à moda de Mussolini, passaram para os quadros do fascismo. Eric J. HOBBSAWM, a propósito do filão conservador do movimento operário britânico representado pelo fabianismo, lembra a influência do racionalismo iluminista e seu papel ideológico de substituição: "Já que eles (fabianos) não acreditavam na classe trabalhadora ou na luta de classes, eram forçados a recair sobre forças vagas tais como o progresso da educação e o esclarecimento de todas as classes..." (cf. *Os Trabalhadores*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981, p. 263). Este autor resalta, ainda, entre as "alternativas" teóricas, em face do *laissez-faire*, "uma variedade de tradições não-liberais pos-

síveis (...): o hegelianismo alemão na filosofia, os economistas históricos e o *Kathedersozialisten* (também alemão), os positivistas (franceses) e o verdadeiro socialismo (tanto francês como alemão)". (op. cit., p. 266). Nas várias modalidades e confluências dessas tradições, pode-se vislumbrar, de um lado, a afirmação positiva do Estado, que desembocaria no reformismo social-democrata e, mais tarde, no realismo totalitário de caráter stalinista; e, do lado oposto, a negação absoluta do Estado e o dilema do autodesterro na "comunidade do porvir", sob as bases ideais de um paraíso perdido e estanque no passado, que representa o impasse das utopias anarquistas.

Para uma crítica do reaparecimento da ideologia comunitária travestida em noções como a de "realidade nacional", no pensamento político brasileiro mais recente, ver o artigo de M. Sylvia CARVALHO FRANCO: "O Tempo das Ilusões" in *Ideologia e Mobilização Popular*, op. cit., pp. 151-209.

(51) Cf. RESZLER, A., op. cit., caps. II, III e IV.

(52) *O Livro-Pensador*, São Paulo, n° 36, 18.6.1904, p. 3.

(53) Cf. POMBO, Rocha: *No Hospício*. Rio de Janeiro, Garnier, 1905, pp. 163-176; cf. BRANDÃO, Octávio: *Véda do Mundo Novo*. Rio de Janeiro, 1920, aforismo n° 206, pp. 45-50.

(54) Cf. BRANDÃO, O., op. cit., n° 33, pp. 7-8.

(55) A invenção da *cidade ideal* é um tema recorrente nas utopias inglesas desde o Renascimento, formando uma tradição que se desenvolveria até os socialistas reformadores utópicos (franceses e ingleses) da primeira metade do séc. XIX. Ver, a propósito: PLUM, Werner: *Utopias Inglesas, modelos de cooperação social e tecnológica*. Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979; MARX, K. & ENGELS, F.: *Les Utopistes e Utopisme & Communauté de l'Avenir*. Paris, F. Maspero, 1976 (Introd., trad. e notas de Roger DANGEVILLE). O recente ensaio de Horácio GONZÁLEZ sobre a Comuna da Paris retoma de maneira muito viva essa tradição temática do movimento operário em torno da *cidade*: neste caso, a realização — no espaço de alguns dias — da utopia sob a forma do poder dos *communards* e do "governo da cidade". Analisa, ainda, os discursos que tomaram a Comuna como *epopéia* ou como *forma social* (cf. GONZÁLEZ, H.: *A Comuna de Paris: os assaltantes do céu*. São Paulo, Brasiliense, 1981).

Na verdade, os reformadores socialistas da 1ª metade do séc. XIX, ao intervir socialmente com projetos práticos, já marcam uma diferença fundamental em relação às utopias renascentistas. As várias tentativas de efetivar propostas de nova organização do espaço nas sociedades industriais terão desdobramentos e influências sobre algumas tendências modernas da arquitetura urbanística do séc. XX. Vale a pena transcrever, a propósito, o seguinte comentário de Leonardo BENEVOLO: "A tendência dos utopistas a intervir no ato, sem esperar uma reforma geral da sociedade, adquire nesse sentido um valor permanente de estímulo, e a cidade ideal por eles imaginada entra na cultura urbanística moderna como um modelo pleno de generosidade e de simpatia humana, muito distinto da cidade ideal do Renascimento.

"As esquemáticas descrições de Owen, de Fourier e de Cabet constituem, além disso, o grande manancial de idéias de onde sairão em seguida as experiências urbanísticas do período posterior, até a atualidade. (...) "A investigação teórica dos reformadores socialistas será utilizada por Howard nas *garden cities* e por desenhistas alemães nas *Siedlungen* do primeiro pós-guerra, empobrecendo o conceito de cidade ideal até fazer dela um elemento subalterno da metrópole moderna: o bairro satélite mais ou menos independente. Entretanto, os programas e iniciativas nascidos

antes de 1848 seguem existindo em nossa cultura para indicar um nível muito mais ambicioso, a saber, a organização de toda a paisagem urbana e rural sobre a base de novas relações econômicas e sociais". (cf. BENEVOLO, L.: *Los Orígenes del Urbanismo Moderno*, Madri, H. Blume, 1979, pp. 114-115). Esta obra traça um apanhado histórico dos mais interessantes sobre os projetos urbanísticos do socialismo utópico do séc. XIX, em particular Owen ("Instituição para a Formação do Caráter"), os planos urbanísticos e de transporte dos saint-simonianos, o *Falanstério* e *Familistério* de Fourier e Jean Godin, a "Comunidade de Ícaro" (Cabet). Além disso, analisa o início da legislação urbanística na Inglaterra e na França, a partir de 1850, com especial atenção para os projetos da burguesia e a intervenção do Estado no espaço das grandes concentrações urbanas. Sobre as contradições ecológico-territoriais do capitalismo, a questão urbana e seu tratamento na obra de Marx e Engels, ver também: QUAINI, Massimo — *Marxismo e Geografia*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, em especial cap. V, pp. 125-145.

No Brasil da 2ª metade do séc. XIX, estas utopias repercutiram nas origens do processo de formação do proletariado como classe. Ver, a propósito, FOOT HARDMAN & LEONARDI, *História da Indústria e do Trabalho no Brasil*, op. cit., em especial os capítulos 6 e 8. Um dos exemplos mais interessantes é o projeto encaminhado ao Congresso Nacional, em 1891, por cinco cidadãos brasileiros, do Rio de Janeiro, "membros da classe operária", que fundaram uma companhia com vistas à constituição de um "Bairro Operário", modelado artisticamente e sob as regras da moderna higiene", a ser localizado na região da baía de Sepetiba, em zona do Distrito Federal, em área cortada pela E. F. Central do Brasil e de fácil acesso para a navegação de pequena cabotagem. O projeto, que requer favores e garantias dos poderes públicos, para sua consecução, prevê uma área inicial de 57 km<sup>2</sup> e o "engrandecimento" do Bairro Operário até tornar-se uma *cidade industrial*. O grande ideal comunitário reaparece, seja a nível simbólico, na arquitetura projetada: "Todas as fábricas poderão ter diversas frentes e independentes, como se observa na Praça Industrial, em cujo grande jardim será erguida a estátua do trabalho"; seja a nível ideológico, na argumentação do discurso: "...um centro industrial onde patrões e operários produzirão com interesse, sob o regime de uma vida menos precária e portanto mais feliz; uma parte do povo, que de princípio fosse despertada pela conveniência da instrução, colhendo assim seus belos frutos e elevando desse modo a Pátria ao nível das nações mais adiantadas do velho mundo." (cf. *Requerimento de José Ponciano de Oliveira e outros aos Membros do Congresso Nacional, propondo-se, mediante certos favores a construir um Bairro Operário (...) em zona do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, 15.10.1891, 10 fls. — Brasília, Arquivo Histórico da Câmara dos Deputados, Ano 1891, etiqueta n° 3.687, doc. orig. manuscrito); cf. também referência in FOOT & LEONARDI, op. cit., p. 147.

(56) Cf. RESZLER, A., op. cit., pp. 59-60.

(57) *Idem*, cf. pp. 27 e 60.

(58) *Idem*, cf. pp. 60-61. Para uma reflexão sobre as mediações entre vanguarda estética e vanguarda política na obra de crítica literária de Trotsky, tendo como pano de fundo a Revolução proletária na Rússia de 1905, ver o interessante trabalho de Norman GERAS: *Masas, Partido y Revolución: expresión literaria y teoría marxista*. Barcelona, Fontamara, 1980, parte I: "Literatura de la Revolución", pp. 9-73.

(59) Cf. RESZLER, A., op. cit., p. 95. Não é de surpreender que os anarquistas não procurassem as vanguardas artísticas, mas fossem por estas buscados.

Esse movimento "unilateral" expressava, em certa medida, as diferenças sociais muitas vezes profundas entre os dois segmentos. Eram artistas marginais e intelectuais dissidentes que buscavam uma comunhão ideológica com o anarquismo, um compromisso instável e, às vezes, apenas dileitante. No Brasil, p. ex., isso ocorreu com certa frequência no meio de escritores descontentes com os rumos do novo regime republicano, especialmente no Rio de Janeiro e também em São Paulo (cf. cap. 3). Quanto aos anarquistas, eles não se colocavam jamais como "vanguarda política" (embora pudessem se considerar particularmente "iluminados" na guerra permanente contra os poderes da ignorância); e a sua pretensa auto-suficiência filosófica e, inclusive, estética, não os estimulava muito a alianças mais estáveis fora do restrito circuito de suas próprias instituições.

(60) Cf. RESZLER, A., *op. cit.*, p. 28.

(61) *Idem, ibidem*.

(62) *Idem*, p. 29.

(63) *Idem*, p. 67.

(64) *Idem*, pp. 68-70. A propósito, cf. também DURAND, X.: "L'art social au théâtre: deux expériences (1893, 1897)" in *Le Mouvement Social* (91), abril-junho 1975: pp. 13-33. Na verdade, a tradição do teatro social remonta às primeiras associações operárias da Europa pré-1848: p. ex., na associação alemã de operários de Bruxelas, em 1847, havia canto, declamações e teatro; lá, chegou a ser representada uma pequena peça de um ato, escrita por Engels, sobre uma luta de barricadas num pequeno estado germânico que terminava com a abdicação do príncipe. Marx chamava a atenção para esta interessante combinação entre discussão sindical e política e entretenimentos coletivos. Era, inclusive, sua mulher Jenny quem organizava, naquelas associações (foram fundadas duas em Bruxelas, por volta de 1847, com a participação de seu marido) esses eventos culturais. Cf. "Carta de Marx a Herwegh, de 26.10.1847" e cf. MAYER, Gustav: *Friedrich Engels, Eine Biografie*, citados in BUONFINO, G., *op. cit.*, p. 16, nota 16.

(65) RESZLER, A., *op. cit.*, p. 69.

(66) Cf. SILVEIRA, M.: *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. São Paulo, Quíron/INL-MEC, 1976, pp. 69-93.

(67) Cf. C. TEIXEIRA & Cia.: *Bibliotheca Dramatica Popular*. São Paulo, Ed. Teixeira (coleção de peças teatrais em folhetins).

(68) Cf. VARGAS, M. T. & LIMA, M. A.: *Teatro Operário em São Paulo (Anarquista)*. São Paulo, IDART, xerox, 1977 (Relatório inédito de pesquisa); cf. RODRIGUES, E.: *Nacionalismo & Cultura Social (1913-1922)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1972. Agradeço, aqui, a gentileza de Maria Thereza Vargas e do IDART em possibilitarem o acesso àquele relatório de pesquisa.

(69) Cf. VASCO, Neno: *Pecado de Simonia*, citado por VARGAS, M. T. & LIMA, M. A. *op. cit.* Um resumo detalhado dessa peça, logo após suas primeiras representações, por volta de 1907, aparece no artigo "A Nossa Festa", de *A Terra Livre*, nº 43, 4.8.1907, p. 3. Cf. ASSUNÇÃO, Mota: *O Infanticídio*. São Paulo, Tip. da "Terra Livre", 1907. Cf. FÓSCOLO, Avelino: *O Semeador*. Taboleiro Grande (MG), Tip. de "A Nova Era", s. d.

(70) Publicado em *Novo Rumo*, nº 14, 19.9.1906 e citado por VARGAS, M. T. & LIMA, M. A., *op. cit.*, pp. 36-37.

(71) "AS NOSSAS FESTAS

"Mais uma bela noite de propaganda: a de sábado passado, 18. Foi a primeira representação do drama em um prólogo e dois atos do camarada G. Sorelli —

*Giustiziere!* O assunto ficará conhecido, dizendo nós que se baseia numa tragédia cujo prólogo se passa nas ruas de Milão e cujo epílogo se desenrola em Monza, *Giustiziere* é Gaetano, aquele a quem tanta miséria, tanto sofrimento, faz erguer o braço num gesto desesperado de protesto e de vingança.

O nosso caro Sorelli não é um escritor, não é um dramaturgo; mas é um operário e a vida que ele nos põe em cena, conhece-a, vive-a. Por isso foi bem sucedido, e o seu drama, sobretudo no prólogo, agradou muito, como lho mostraram os quentes aplausos que recebeu. *Ai está um bocado de teatro que nos vai dar pretexto para muita propaganda.* (grifos meus)

O desempenho foi bom. Especializemos apenas a *sig.* E. Camilli que esteve magnífica no seu papel de *Giuditta*. E vá lá: falemos também de Hirsch, que fez figura no seu papel de *doutor* (e ficou-lhe o nome!) e no de *cav. Arnaldi*, em que, juntamente com Pozzolo — o futuro comendador *sig. Gervasi* (que patife!) conseguiu fazer-se odiar pela sala. Valeu seres dos nossos, amigo Hirsch... Ainda assim fica-te o nome de *doutor*: quem não quer ser lobo, não lhe vista a pele...

Depois do drama a *sig. Dacol* e uma graciosa pequerrucha recitaram poesias. Falaram em seguida os camaradas Cerchiai e Morales. Ricardo Gonçalves disse ainda algumas palavras sobre Zola. Seguiu-se uma rifa de vários objetos e uma comédia, em que um padre se viu em palpos de aranha e fez rir toda a gente. Depois o baile do costume.

Quanto mais festas destas melhor." (*O Amigo do Povo*, nº 14, 1902, p. 2 — sessão "Crônicas")

Esse documento, de 1902, um dos primeiros exemplos da concepção teatral do anarco-sindicalismo no Brasil, foi localizado por mim numa pesquisa sobre o jornal *O Amigo do Povo*, em 1975, e apresentado em *paper* no curso de pós-graduação "Trabalho e História Social" (de Michael Hall e P. S. Pinheiro). Depois, publiquei-o, na íntegra, no meu artigo: "Classes Subalternas e Cultura" in *Ordem/Desordem*, Belo Horizonte, Fac. Comunicação/UCMG, nº 7, 1977, p. 48. Posteriormente, o mesmo documento, devido a seu caráter modelar, foi de novo publicado na coletânea organizada por HALL, M. e PINHEIRO, P. S.: *A Classe Operária no Brasil (1889-1930: documentos)*. São Paulo, Alfa-Omega, 1979, vol. 1, pp. 32-33.

(72) Cf. *O Amigo do Povo*, nº 57, 1904, p. 4 — citado em HARDMAN, F. Foot: "Classes Subalternas e Cultura", *op. cit.*, p. 56. Essa tensão entre o romantismo folhetinesco e o realismo social-proletário aparecia em outras críticas: p. ex., quando o mesmo jornal anarco-sindicalista considerou que a representação do drama *Una Notte a Firenze* de Alexandre Dumas, numa festa da Liga de Resistência entre Chapeleiros, "francamente, estava ali um pouco deslocada" (cf. *O Amigo do Povo*, nº 10, 1902, pp. 1-2, cit. in HARDMAN, F. F., *op. cit.*, p. 47).

(73) Cf. ASSUNÇÃO, M.: *O Infanticídio*, *op. cit.*, pp. I-II.

(74) Cf. SILVA, João Alves da (Jacques): *A Honra do Operário* (drama em 3 atos — imitação). São Paulo, Teixeira, nº 142; cf. VICTORIA, F. Napoleão de: *Operários em Greve*. São Paulo, Teixeira, s. d.

(75) Cf. VICTORIA, F. N., *op. cit.*

(76) A propósito dessa questão, ver a interessante crítica de VERÍSSIMO, José: *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Garnier, 1907, vol. VI, pp. 208-209 e 225-229.

(77) A questão da "verdade" não é uma contradição que afeta somente à literatura anarquista, mas a toda tradição social ou militante na criação literária, onde o compromisso político é um dado manifesto. Em outro contexto, quando das narra-

tivas de Trotsky sobre a Revolução de 1905, p. ex., Norman GERAS, *op. cit.*, analisa o problema das relações entre linguagem e verdade (cf. pp. 64-67). Este é um campo vastíssimo de tensões experimentadas por várias literaturas socialistas. É ainda N. Geras quem examina, em meio à efervescência de imagens e ao torvelinho de cenas próprias de uma conjuntura revolucionária (1905), as relações dialéticas entre o aparente caos da realidade histórica e uma nova ordem política subjacente instaurada por um duplo movimento: a utopia revolucionária das massas e o discurso do escritor-militante (cf. *op. cit.*, pp. 39-45).

(78) Cf. ASSUNÇÃO, M., *op. cit.*, pp. 49-51.

(79) Cf. RECLUS, E.: "Tudo muda — na vida física e na vida social!" in LEUENROTH, E.: *O Anarquismo — Roteiro da Libertação Social*. Rio de Janeiro, Mundo Livre, 1963, p. 13. Cf. também, RECLUS, E.: *Nouvelle Géographie Universelle. La Terre et les Hommes*. Paris, Hachete, 1887-1894: vol. I, livro 1, cap. 1, pp. 1-8; vol. 1, "Avertissement", pp. I-IV; vol. XIX, "Dernier Mot", pp. 793-796.

(80) Cf. *A Obra*, São Paulo, Ano I, nº 9, 14.7.1920, p. 9. Na verdade, trata-se aí do estabelecimento de uma certa "cosmogonia social", que não esconde suas raízes filosófico-literárias no romantismo do séc. XIX. Vê-se claramente, nas imagens desse texto, ecos tardios, p. ex., de um Victor Hugo em *Os Trabalhadores do Mar*. O tema da concepção de uma *história solar* em Hegel e sua análise como manifestação do "conservadorismo romântico" estão desenvolvidos em ROMANO, Roberto, *op. cit.*, pp. 26-71.

Por outro lado, o milenarismo implícito na visão de mundo anarquista, com o forte sentido ético e a religiosidade que lhe é peculiar, remonta aos movimentos das classes subalternas pré-industriais, no séc. XIX. Ver, a respeito, os estudos de E. J. HOBBSAWM sobre as seitas operárias na Grã-Bretanha ou sobre o anarquismo milenarista entre os camponeses e artesãos da Andaluzia: cf. *Rebeldes Primitivos*, Rio de Janeiro, Zahar, 1970, pp. 97-119 e 159-188. A respeito da contradição que marca essa trajetória de desterro, comenta Hobsbawm: "O anarquismo clássico, portanto, é uma forma de movimento de quase impossível e efetiva adaptação às condições modernas, apesar de ser o resultado delas. (...) Por isso, a história do anarquismo, mais ou menos solitária entre a dos movimentos sociais modernos, é a de um fracasso irremediado e, a menos que se verifiquem modificações históricas imprevisíveis, figurará nos livros ao lado dos anabatistas e dos restantes profetas que, embora não estivessem desarmados, não sabiam o que fazer com essas armas, e foram derrotados para sempre". (p. 119)

## CAPÍTULO 3

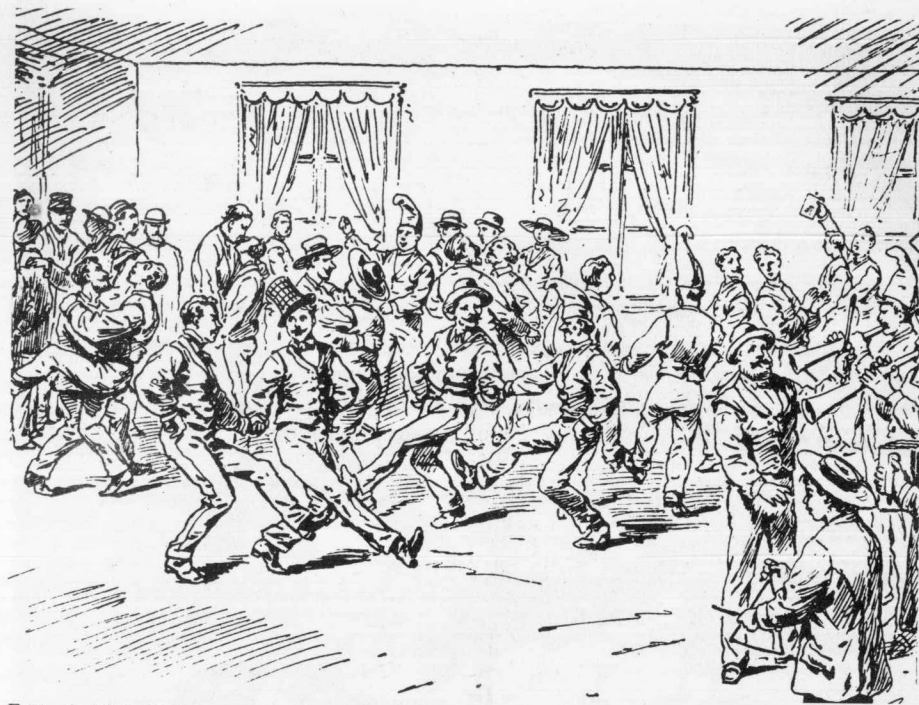
# Epílogo: Sinais do Vulcão Extinto

Este capítulo não pretende ser uma "conclusão final". É, antes de tudo, a indicação de algumas pistas e sugestão de certos problemas em torno de uma temática que mal começa, nestes últimos anos, a sair da casca do ovo na historiografia social brasileira. Tendencialmente, as análises da "cultura popular" que tentaram sair do pitoresco e da visão nacionalista burguesa acabaram por enfatizar, em seu afã tenaz de desenvolver a crítica, uma teoria da "alienação" e da "indústria cultural" que, por outro lado, pulverizou a presença cultural das classes subalternas, chegando a homogeneizar — de forma absolutizante e elitista — os efeitos ideológicos da dominação de classe e a unidimensionalizar os meios de comunicação de massa na cultura contemporânea. Na versão tradicional, tínhamos o conservadorismo folclorizante e presunçoso em relação às manifestações do "popular"; na segunda versão, temos a indústria cultural transformada em deusa e os setores subalternos em seus passivos e fiéis seguidores. Estas duas versões, aparentemente opostas, completam-se no seu preconceito comum em relação às classes populares e na sua rejeição persistente em considerar o problema das práticas culturais no interior de classes antagônicas que se definem nas suas mútuas relações contraditórias. Nesse sentido, é necessário assinalar, mais uma vez, que os processos culturais de uma sociedade se forjam nos movimentos e nas lutas entre as diferentes classes; a cultura e as questões daí derivadas também são determinadas na luta de classes.

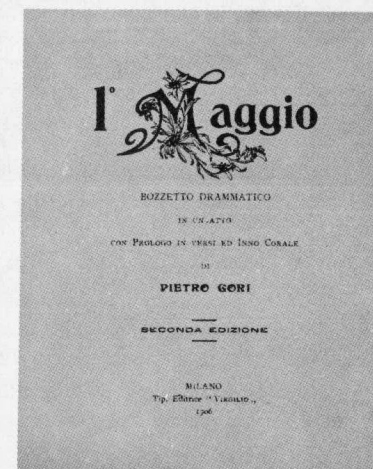
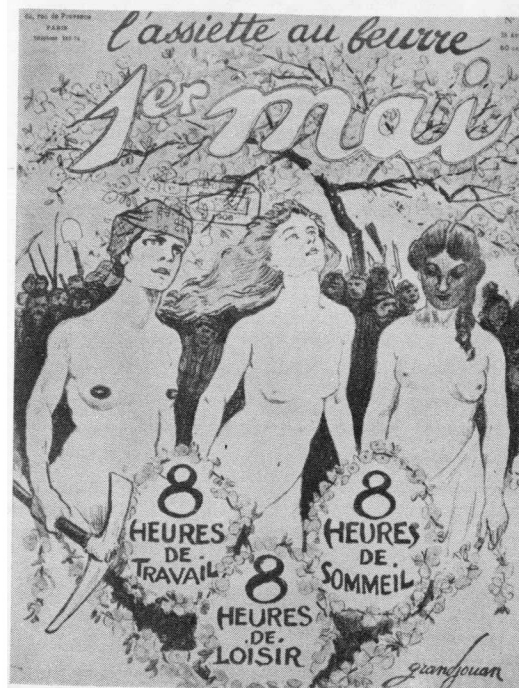


Dentro desse quadro de indagações, são sugestivas as perspectivas lançadas por Raymond Williams, no tocante às relações *classes/cultura*: “A distinção crucial está em formas alternativas de se conceber a natureza da relação social”.<sup>1</sup> De qualquer forma, ao lado dessa marca distintiva ligada à “concepção das relações sociais” (difícil de detectar por se encontrar integrada na prática e no discurso das classes subalternas, que incorporam, simultaneamente, elementos da ideologia dominante), a presença cultural da classe operária se definiria, igualmente, segundo Williams, a nível de uma contribuição mais difusa, porém real, na constituição do próprio processo cultural abrangente da totalidade social. Não se pode, nesse caso, portanto, falar rigorosamente de uma cultura burguesa “pura”: a produção cultural, por se dar numa sociedade de classes, é portadora de suas contradições, atuando, igualmente, como elemento constitutivo de seus processos. Claro está que a cultura assim gerada, no que possui de dominante (que é seu principal conteúdo), acaba por favorecer a reprodução da sociedade de classes e de sua forma de dominação específica tal qual ela é. Porém, essa cultura, numa análise mais atenta, poderia revelar, nos interstícios de seus discursos, a presença subterrânea e efetiva de aspirações e concepções próprias da forma de existência social e da posição relativamente diferenciada das classes trabalhadoras. A análise poderia se encaminhar, então, invertendo a ordem habitual que buscava nomear os mecanismos da “alienação”, para o exame desse caráter contraditório dos processos culturais: desvendar, por exemplo, a maneira pela qual uma literatura dominante — através de diversas mediações — acaba, enfim, por integrar valores, temas e formas de linguagem significativos da atuação real das forças subalternas na vida e nas representações de determinada sociedade. Nesse caso, tenta-se apreender os “efeitos pertinentes” da presença sócio-cultural e política das classes trabalhadoras, não no sentido de uma “cultura paralela”, mas na direção das marcas e sinais deixados pela existência coletiva dos grupos subalternos a nível dos processos culturais abrangentes de uma formação social. Essas “marcas e sinais” não são apêndices ou resquícios folclóricos, mas elementos constitutivos da heterogênea e contraditória elaboração dos sistemas culturais.

No Brasil, a historiografia literária sempre teve dificul-



Festa do 1º de Maio em Berlim, 1890 (*Histoire Générale du Socialisme*, t. II).



Capa do folheto da famosa peça teatral de P. Gori, *Primo Maggio*, das mais encenadas pelos grupos operários (MASP: *Itália-Brasil*, 1980).

O 1º de Maio e a luta pela jornada de 8 horas no movimento operário francês, 1906 (*Histoire Générale du Socialisme*, t. II).



ALTO DA BELAVISTA  
1920  
LEMBRANÇA DE AMIZADE  
DO 3º CONG. OP. BRAS.



Militantes anarco-sindicalistas posam para a formação de um painel de “lembranças”, durante a realização do 3º Congresso Operário Brasileiro (COB), no Rio, em 1920 (Arquivo Edgard Leuenroth — AEL/UNICAMP).



Distribuição de alimentos durante a epidemia de gripe espanhola, em 1918 (AEL/UNICAMP).



Massa de operários da fábrica de tecidos Votorantim, interior de SP, anos 1910 (AEL/UNICAMP).



Oratório no interior da Fábrica Sta. Cruz, têxtil, fundada no séc. XIX (Estância, SE) (Foto: Helena França, 1982).



Crianças da vila operária Maria Zélia, componentes da "Cruzada Eucarística", São Paulo, anos 1920 (AEL/UNICAMP).



Aspecto da vila operária da antiga fábrica da Passagem, do complexo industrial de Peixoto Gonçalves S.A. (tecidos, cerâmica), no interior de Sergipe, às margens do Rio São Francisco (Foto: Helena França, 1982).



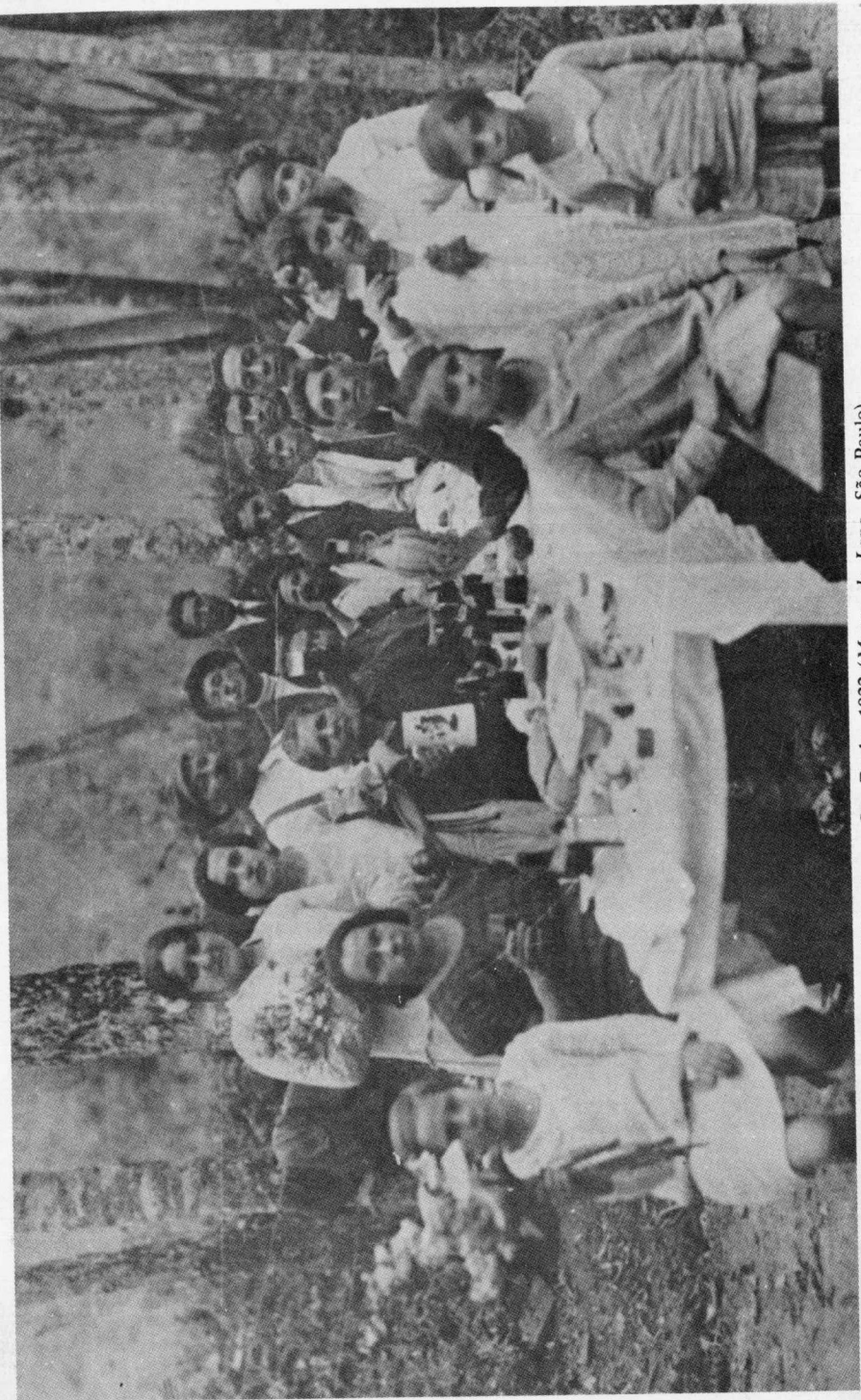
Entidade religiosa na vila operária da fábrica da Passagem, empresa Peixoto Gonçalves S.A., em Neópolis, SE (Foto: Helena França, 1982).

Centro de Recreação Operária instalado no bairro proletário anexo à fábrica Sta. Cruz (Estância, SE) (Foto: Helena França, 1982).



Cinema no interior da vila operária da fábrica da Passagem, Neópolis, SE (Foto: Helena França, 1982).





Piquenique popular numa chácara da Vila Leopoldina, Lapa, São Paulo, 1922 (*Museu da Lapa, São Paulo*).



Trabalhadores num piquenique de 1º de Maio, Vila Leopoldina, São Paulo, 1922 (*Foto da capa*) (*Museu da Lapa, São Paulo*).



Vila Operária Maria Zélia, São Paulo, anos 1920:  
menina do Jardim da Infância no bebedouro, durante  
o recreio (AEL/UNICAMP).



ANO 1908

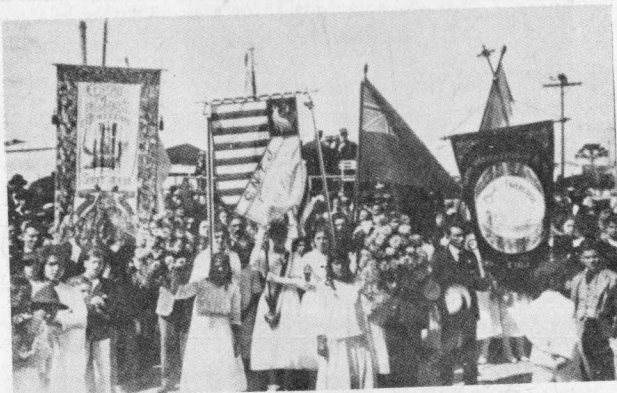
Festa de inauguração da Cooperativa  
Internacional da Lapa, para consumo de famílias  
operárias, São Paulo, 1908 (*Museu da Lapa,*  
São Paulo).

dades em definir uma escola ou tendência dominante entre o final do século XIX e o advento do Modernismo, em 1922. Isso, tanto em relação à prosa quanto à poesia. Com o tempo, passou-se a denominar genericamente de *Pré-Modernismo* a toda aquela fase da produção literária cujas marcas são a de heterogeneidade e contradição: uma época transitória entre o naturalismo carregado de um Aluísio Azevedo (*O Cortiço*, 1890) e a Semana de 1922. Trata-se de um longo intervalo, de aproximadamente três décadas, onde o signo de *transição* indica uma situação cultural efervescente, em que a definição acabada de tendência ou escolas — apesar das teias dominantes enredadas pelo parnasianismo, não só no discurso literário, mas no jornalismo, na retórica política etc. — torna-se impossível. O termo “pré-modernismo”, além de afirmar essa transitoriedade, toma como critério de periodização um movimento literário *posterior*, baseando-se nos aspectos de anunciação dessa ruptura que se inscrevem em alguns autores e obras do início do século, considerados, assim, “precursores”. Nesse sentido, Alfredo Bosi chama a atenção para as dificuldades com que se defronta o historiador literário desse período, o qual “terá de situar e entender tanto essas obras tensas, saídas da fissura ou de verdadeiros rachos na consciência dominante, quanto outras e numerosas páginas que se engendraram como simples variantes sonoras dos discursos-em-curso”. Nessa contradição, distinguem-se as obras “que apontam para o futuro, enquanto crise e modernidade” e as “que exprimem melhor o peso do idêntico”.<sup>2</sup> Portanto, trata-se de um intervalo marcado não pela estabilidade de certa escola ou corrente, mas pelas incertezas trazidas por toda transição. *Pré-modernismo* é uma expressão que não define o que realmente predomina no contexto literário daquela época, mas apenas a preparação de um terreno, por certo íngreme e escorregadio, onde se dará posteriormente um movimento de contornos mais nítidos (inclusive nas suas contradições).

Essa situação de crise e transição foi apanhada, de modos diversos, por vários autores que trataram do período. Alfredo Bosi sintetizou e problematizou essa tensão.<sup>3</sup> Lúcia Miguel-Pereira pesquisou em detalhe a imensa gama de características temáticas e de estilo da prosa de ficção, entre 1870 e 1920.<sup>4</sup> José Veríssimo e Elísio de Carvalho, críticos contem-



Corporação Musical Operária da Lapa, fundada em 1914 a partir da antiga Lyra da Lapa. Foto de 1934 (*Museu da Lapa*, São Paulo).



Festa na Vila Operária Maria Zélia, São Paulo, anos 1910 (Abril Cultural, Arquivo *Nosso Século*).



Brincadeira musical do grupo “Pé de Porco”, durante comemoração do 1º de Maio numa chácara da Vila Leopoldina, São Paulo, 1922 (*Museu da Lapa*, São Paulo)



porâneos daquela transição, testemunharam com lucidez a presença de novos caminhos e a diversificação literária ocorrida.<sup>5</sup> Astrojildo Pereira levantou os problemas da presença do *social* na literatura de Machado de Assis, motivo de acirrada polêmica com a visão mais acentuadamente stalinista de Octavio Brandão, que viu na obra machadiana as perniciosas marcas da decadência e do niilismo.<sup>6</sup> Renato Pacheco, já na linha de uma sociologia da literatura, assinalou, em artigo pioneiro, a importância do tema da *imigração* na produção da época.<sup>7</sup> Wilson Martins, recentemente, em sua monumental e enciclopédica pesquisa, tem levantado inúmeros e inéditos elementos para se repensar a produção cultural naquele período.<sup>8</sup> E, em análises específicas, Antonio Arnoni Prado — discutindo as contradições da obra de Lima Barreto — e Vera Chalmers — acompanhando veios desconhecidos da formação literária de Oswald de Andrade — lançaram importantes elementos de contribuição para o aprofundamento do exame das intrincadas relações entre literatura e sociedade, na República Velha anterior a 1922.<sup>9</sup>

Das dificuldades de análise do “Pré-Modernismo” derivou-se um certo descompasso na explicação das origens do Modernismo. Parece que se acentuou, como uma espécie de consenso, a seguinte formulação: os contatos com a vanguarda estética européia foram determinantes; sem eles, não teria sido possível ocorrer a ruptura temática e de linguagem, na profundidade com que isso ocorreu, a partir de 1922; não teria sido possível, portanto, aos autores modernistas, superar crítica e esteticamente a estreiteza mental e o reacionarismo provinciano e bacharelesco das elites oligárquicas da República, em particular a hegemonia da burguesia cafeeira paulista.<sup>10</sup> Como resultado dessa visão, o Modernismo parece situar-se na seguinte contradição: os seus aspectos inovadores, sejam temáticos ou estilísticos, são frutos da importação de propostas estéticas das vanguardas européias (futurismo, dadaísmo, cubismo, pós-impressionismo etc.); seus aspectos retrógrados e passadistas, embebidos de um nacionalismo conservador, resultam das determinações internas, isto é, da dominação oligárquico-burguesa. Na verdade, esse tipo de interpretação que aqui esquematizamos sumariamente parece de uma visão dualista, tão presente na historiografia e sociologia brasileiras, que acaba por confundir a dialética

com dicotomias abstratas e formais do seguinte tipo: fatores “externos”/fatores “internos”; “moderno”/“atrasado”; etc.

O questionamento que deve ser feito, neste balanço, é a possibilidade de uma reavaliação crítica que comece pela elementar indagação: o que tornava possível, no interior da formação sócio-cultural brasileira, a “importação” de contribuições estéticas da vanguarda internacional? E, derivada daí, a questão mais essencial: como foi possível a integração desses aspectos “forâneos” no processo interno e nacional de elaboração intelectual e artística, aguçando a própria crise dos discursos e intervindo internamente nas suas “soluções”? Está subentendida, aí, uma inversão de termos que tenta descobrir as determinações do cosmopolitismo modernista, não a partir do “exterior” (que, no seu extremo, colocaria as viagens de Oswald de Andrade à Europa como mais decisivas do que as contradições internas da sociedade brasileira), mas, pelo contrário, a partir do novo já inscrito como aspecto imanente e determinante da vida material e de suas representações, na produção cultural desenvolvida no Brasil daquela época.

No passado, a história literária padeceu, muitas vezes, do mecanicismo que colocava o *social* à frente e por cima do próprio objeto literário, ocultando-o ideologizando-o de vez. Depois, foi a vez do “especificismo”, isto é, dos cortes estruturalistas e formalizantes que pretenderam, em vão, dar um estatuto insuspeito de ciência à análise literária: nessa operação, a literatura novamente desapareceu, agora não sob a névoa de projetos ideológicos dogmáticos e principistas, mas sob a capa de uma lógica formal e abstrata, que converteu o processo estético de criação e expressão literárias em um discurso reiterativo de fórmulas. Seja no recheamento forçado de preconceitos, seja no esvaziamento também forçado pela metalinguagem formalista, a literatura deixou de ser vista e reconhecida como parte integrante, mas específica, dos processos sociais. Não tenho nenhuma pretensão de superar esses impasses, nas linhas finais de um trabalho de análise política. Isso cumpre, antes de tudo, aos estudiosos da literatura. Localizo, apenas, um quadro de discussão, tentando provocar algumas questões, a partir das intersecções inevitáveis entre os processos políticos e culturais analisados até aqui.

Em primeiro lugar, estou convencido de que a presença de uma classe social em formação (o proletariado industrial),

com todos os elementos que tal presença implicou — imigração massiva, um movimento de classe próprio, internacionalismo sócio-cultural e político, modificações no perfil urbano-industrial da sociedade, alterações drásticas nos “modos de vida” e na linguagem popular de certas cidades, como São Paulo — foi um aspecto essencial e determinante de todas as tensões, contradições e mudanças vividas pela produção literária “pré-moderna”. Atrever-me-ia a sugerir, inclusive, que foi essa presença o fator mais importante do caráter *transitório*, agudamente instável e desequilibrado, dos discursos daquela fase. O cosmopolitismo modernista não se viabilizaria, portanto, a partir de uma “dependência externa”, mas das fissuras que a presença crescente de uma força de trabalho internacional, tão numerosa quanto anônima, já vinha produzindo na ordem dominante há, pelo menos, três décadas.

É claro que essa determinação foi mediada. E tão complexas foram as mediações que se ocultou, na aparência e na crítica posterior, a força interveniente representada pela formação de uma classe tão nova quanto fundamental. E entre tais mediações (onde se localiza, sem dúvida, a operação de “esquecimento” promovida sistematicamente pela ideologia burguesa), gostaria de privilegiar, nas linhas seguintes, aquela que, nas pesquisas deste trabalho, apareceu com relativo e particular significado: a produção de uma literatura social de *cunho libertário*, seja diretamente pelas agências de cultura criadas pelos núcleos anarquistas (imprensa operária, publicações dos próprios sindicatos e órgãos classistas), seja indiretamente, na produção literária de certos intelectuais de origem pequeno-burguesa, produtores de discursos que poderíamos chamar de “anarquizantes”: pois, se por um lado, não estão enraizados de forma plena no movimento operário e nas lideranças ali produzidas, constituem, entretanto, porta-vozes mediatos dos ideais anarquistas e elementos dissidentes e radicais na sua recusa dos discursos dominantes.

Nesse caso dos “intelectuais dissidentes”, temos um primeiro exemplo claro dos efeitos da presença da classe operária e de seu movimento sobre setores (embora bem reduzidos, significativos) da pequena burguesia. E tais efeitos não se faziam, nem imediata nem mecanicamente, mas pela mediação de um núcleo dirigente e ativista, representado pelos

militantes das instituições operárias anarquistas, anarco-sindicalistas e, em menor grau, social-democratas.

\* \* \*

Poucas são as referências bibliográficas a respeito da literatura social libertária do início do século. Na sua própria época, afora os comentários de José Veríssimo e Elísio de Carvalho, o silêncio deve ter sido a tônica do discurso dominante; o mesmo não ocorria na imprensa operária, que noticiava o lançamento de “romances sociais” e outras obras dessa vertente literária.<sup>11</sup> A nível da crítica, além dos dois autores indicados, é preciso lembrar o nome de Lima Barreto, que em seus artigos jornalísticos sempre se interessou pela produção da literatura social e militante.<sup>12</sup> Finalmente, é necessário assinalar o artigo pioneiro de Fernando de Azevedo, publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo* (1925) — “A Poesia Social no Brasil” —, onde o autor traça de forma inédita e exemplar um panorama sociológico-literário da evolução histórica dessa problemática na literatura brasileira, desde Castro Alves até Afonso Schmidt, buscando as fontes filosóficas da concepção da poesia como *função social* tanto no positivismo quanto na tradição romântica.<sup>13</sup>

Na atualidade, por sua vez, raríssimas e esparsas referências àquela produção foram feitas nos textos de Lúcia Miguel-Pereira e Fábio Lucas; a atenção mais pormenorizada e recente de Wilson Martins constitui, certamente, uma exceção.<sup>14</sup> Esse problema do interesse da crítica literária pelo tema revela todo seu caráter de *classe*, se considerarmos a diferente atitude de autores anarquistas como Edgar Rodrigues, Edgard Leuenroth e Roberto das Neves, entre outros, que possuem estudos diretamente voltados para a literatura social anarquista no Brasil; sem falar do trabalho biográfico em torno do poeta libertário-parnasiano Martins Fontes (filho do pioneiro socialista Silvério Fontes), feito pelo memorialista operário Jacob Penteadado.<sup>15</sup>

Uma primeira constatação a fazer sobre a literatura anarquista militante é sua diferença em relação à literatura social produzida após o Modernismo, nos anos 30-40, não filiada aos ideais comunitários e ácratas e mais vinculada a uma proposta de realismo socialista: trata-se, por exemplo, de O



*Gororoba*, de Lauro Palhano (1937), sobre os trabalhadores da Amazônia; de *Navios Iluminados*, de Ranulpho Prata (1937), sobre a vida dos portuários santistas; de *E agora, que fazer?*, romance épico sobre a construção da E. F. Noroeste do Brasil, de Tito Batini (1941), ou mesmo *Filhos do Povo*, do mesmo autor, romance descritivo da vida de um sapateiro anarquista, em São Paulo (1945) e que, apesar da proximidade temática, inscreve-se num contexto sócio-cultural e numa vertente literária diversa. Poderíamos lembrar, ainda nessa esteira, a intrigante obra, recentemente recuperada, de Patrícia Galvão (a musa *Pagu*) que, sob o pseudônimo de Mara Lobo, publicou em 1933 o romance *Parque Industrial*, onde o panfletarismo e o engajamento na ortodoxia partidária (PCB) aliam-se curiosamente a uma forma narrativa entrecortada e elíptica, lembrando o estilo telegráfico modernista, se bem que complicado e desequilibrado pela própria ideologização do discurso e compromisso explícito com um conteúdo de “mensagem social”. Na literatura social dessa fase posterior pode-se incluir também o Oswald de Andrade de *Marco Zero* (1943), muito mais panfletário e resvalando no realismo socialista do que o também “social” *Os Condenados* (1922), esse sim, um pouco mais próximo da tematização do desterro social e da marginalização urbana, tão a gosto da literatura anarquista.

Outro aspecto a ressaltar é a plena configuração da literatura de cunho anarquista nos cânones literários da época: com efeito, ela será conservadora, em geral, no que diz respeito à linguagem; a forma do soneto será a preferida na poesia e a narrativa tradicional (narrador linear e onisciente) aparecerá no romance social. Porém, essa indicação, por si só, não basta para a crítica descartar essa produção; pelo contrário, o interesse deve aumentar, considerada essa contradição: uma literatura premida entre a *respectability* das formas convencionais e o compromisso social com o universo dos “de baixo”. Isso provocou, muitas vezes, um descompasso, uma estranheza (que foi precocemente assinalada pela crítica precursora de José Veríssimo) que, dialeticamente, a meu ver, produziu alguns raros momentos de originalidade e inovação naquela literatura; um padrão de beleza certamente distinto dos modelos estéticos consagrados. Essa constatação, entretanto, não nos deverá conduzir pelo fácil atalho do equívoco

oposto, que seria recair numa visão apologética e acrítica, colocando num pedestal tudo o que emanasse o mágico odor do “popular”, prática essa peculiar de certas tendências do pedantismo pequeno-burguês ou mesmo de certos mitos dogmáticos das organizações comunistas tradicionais, que transformam essa “volta às raízes obreiras” num veículo de propaganda oficial e desfiguração dos processos espontâneos de criação, sob o manto protetor do realismo socialista estatal. É necessário frisar, portanto, ao mesmo tempo, que aquele desequilíbrio formal da literatura social, produto de uma contradição, enveredou também, com muitíssima freqüência, pela inverossimilhança grosseira, linearidade discursiva insípida e panfletarismo retórico.

De qualquer modo, seja nas profundezas da expressão ainda não articulada do social, seja na superfície já elaborada e contraditória das formas textuais, o pensamento e a literatura libertária inscreviam-se inteiramente na história literária “nacional”: quem os colocava de fora era o discurso dominante. Retornamos, nesse particular, ao tema da “importação” de valores e de vanguardas. A burguesia sempre preferiu a manteiga dinamarquesa; mas em se tratando de proletários, não poderia jamais admitir a invasão de ideais “alienígenas”. Lançava mão de um nacional-ufanismo que tanto reiterava velhas raízes quanto escondia a sua própria submissão ao imperialismo. E uma das tradições prediletas do discurso burguês sempre foi o sangue católico-colonial de nossa gente, Anchieta pulsando nas veias do pacífico rebanho etc., etc. A sátira e a blague na imprensa anarquista (elementos certamente precursores de certa ironia demolidora presente no Modernismo) não deixavam por menos: quem “importava” o quê? quem estava “por fora”? tratava-se de nomear os critérios e as referências em torno das quais o discurso ideológico das classes dominantes designava e bania os “estrangeiros”. Enfim: quem eram os verdadeiros “estrangeiros e culpados”? Vejamos a solução proposta a esse impasse num corrosivo e bem-humorado poema anticlerical:

#### “CONTRABANDO

Aproxima-se o barco recheado  
da venenosa, hipócrita semente

Traz o casco veleiro enferrujado  
Dos portos europeus é procedente

O povo, pela praia, aglomerado,  
Tendo o rosto desfeito horrivelmente  
Exclama: 'Está São Paulo condenado  
À convivência infame dessa gente:

Quatro dúzias de padres, tipo freira,  
Chegaram, meu Jesus, isso é demais  
Para a cabrália terra brasileira!

E um negrinho que andava pelo cais,  
Acrescenta, a pular sobremaneira:  
'Fora, com tão imundos animais!'

José Etelvino"<sup>16</sup>

A partir de 1902, seriam publicados os primeiros "romances sociais" de cunho anarquista. Em Minas Gerais aparecia *O Caboclo*, de Avelino Fóscolo.<sup>17</sup> É um romance de costumes típico, afinado inteiramente com a tendência do regionalismo sertanejo, que teve grande influência no período. O romance não supera o descritivismo folclórico e pitoresco, que, como já assinalou Antônio Cândido, revela um ranço elitista por trás da pretensa recuperação do "popular". Avelino Fóscolo (1864-1944), mineiro e filho de imigrantes portugueses, é um dos raros exemplos de escritor anarquista cuja produção se dava fora da região Rio-São Paulo. Colaborou em vários jornais da imprensa operária: em *A Lanterna*, por exemplo, em 1913, publicou uma crônica autobiográfica em folhetins, onde narra episódios de sua infância em Vila Rica, intitulada *No Circo*.<sup>18</sup> Como romancista, estreou em 1890, com *A Mulher*, bem ao estilo naturalista, escrito em colaboração com Luís Cassiano Pereira. Editado sempre em Minas Gerais, a divulgação de suas obras era, por certo, diminuta, assim como seu público.<sup>19</sup> Publicou, após *O Caboclo*, vários outros "romances sociais": *O Mestiço* e *A Capital* (1903); *Vulcões* e *O Jubileu* (1920); *A Vida* (1921). Escreveu uma peça de "teatro social": *O Semeador*, publicada inicialmente como opúsculo, na tipografia do jornal *A Nova Era*, em

Taboleiro Grande, interior mineiro. Este drama em três atos foi reeditado em Belo Horizonte, já em 1921. A ação passa-se numa fazenda, envolvendo a figura do coronel e de seu filho rebelde, Júlio, que se investe nas tarefas libertárias de "regeneração social" dos lavradores. Os diálogos são pesados, servindo de meros canais para a propaganda dos ideais ácratas. Mais uma vez, num recurso de fundo romântico e muito utilizado na literatura anarquista, amor e objetivos libertários entrelaçam-se sob a égide da fraternidade humana universal:

"*Laura* — Pobre de mim! Que mérito posso ter, simples camponesa dedicada aos trabalhos domésticos e aos cuidados que lhe merecem os velhos pais?

*Júlio* — Como o sol, espargindo prodigamente calor e luz que são a vida da terra, difundes a instrução nas inteligências infantis. Sei o papel de fada benéfica representado por ti nestes campos, semeando no cérebro das crianças, com uma abnegação sublime, o germe do saber, esses primeiros rudimentos conduzindo à conquista de um paraíso na terra. E não é o óbulo azinhavrado da retribuição que te sustenta nesse apostolado, mas o desejo de desvendar as trevas ofuscando os cegos de espírito.

(...)

*Laura* — Há em suas palavras algo de misterioso e novo que não compreendo.

*Júlio* — Compreende-lo-ás mais tarde: escolhi-te para consórcia na tarefa de regeneração social."<sup>20</sup>

Esse tema, de fundo tolstoiano — assimilando os valores de um cristianismo primitivo, que no caso do escritor russo inspirava-se na experiência do *mir*, comuna agrícola primitiva da Rússia<sup>21</sup> — estará presente, também, com muita força, no romance social *Regeneração*, de M. Curvelo de Mendonça (1870-1914).<sup>22</sup> Numa decadente fazenda do interior do Rio de Janeiro, o "Engenho Jerusalém", o profético e libertário administrador Antônio — leitor de Fourier, Kropotkin, Tolstói, Ruskin e Carlyle, como o próprio autor — fará sua obra de reformador social, transformando, com efeito, a abandonada e deserta Jerusalém numa terra prometida. Diante de José Doutor, morador da fazenda, fabricante de farinha e curan-

deiro dos colonos, o discurso culto de Antônio é de admiração pela “pureza dos simples”; somente que o discurso do camponês continua dominado e submergido pela voz do saber de Antônio, identificada com a do narrador impessoal e onisciente:

“Empolgara-o a linguagem cândida, honesta e franca que borbilhava como um jorro d’água cristalina nos lábios desse camponês analfabeto. Tinha ficado mudo a mirar o aspecto jovial e inteligente de seu interlocutor”.<sup>23</sup>

Não apenas a voz de Antônio emudece, mas principalmente a voz do camponês. Permanece a fala ilustrada da razão, presente no mito iluminista do *saber é poder* e incorporada pelo discurso anarquista. Daí deriva uma crença inabalável no progresso técnico e na racionalidade da organização espontânea e solidária do trabalho:

“Outros operários azeitarão aquelas rodagens entreadas e o vapor, penetrando-lhes os tubos agora poeirentos, fará a expansão do movimento e da atividade industrial na confecção do açúcar. Milagre espantoso do trabalho” (...)

“As turbinas, o vácuo de Greiner, a tacha de Wetzel, que representavam os melhores aparelhos ali existentes do grande aperfeiçoamento introduzido no fabrico do açúcar, estavam enferrujados, pela administração rotineira e estúpida” (...)

“E José desvelava-se no enriquecimento da pobre terra devastada pelos cultivadores empíricos e indolentes, que lhe tinham sugado e exaurido a força produtora. A irrigação, a drenagem e o revolvimento freqüente restituíam-lhe a vida e a energia (...) levando o carinho e o amor para o seio latente da natureza”.<sup>24</sup>

A “regeneração social” é marcada também pelo reencontro do homem com a natureza. As mezinhas de José Doutor são revalorizadas, pois aí “até os próprios corpos ressuscitavam, enfim libertos das drogas venenosas das farmácias e da medicina oficial”.<sup>25</sup> A regeneração social ganha, assim, claros contornos bíblicos:

“Jerusalém enfim livre, a terra do sonho e da esperança finalmente conquistada (...)”

“...a narrativa saudosa de uma vida de paz e amor numa como terra encantada que manava leite e mel”.<sup>26</sup>

Entre as reformas feitas, destacam-se a escola (“*edifício da luz*”) e a *vila operária*:

“Habitações confortáveis... coração de amor... convidavam a universalidade dos operários dos campos e das cidades a vir viver a vida solidária no doce recinto do trabalho livre e da educação nova”.<sup>27</sup>

A crença na obra regeneradora do espírito representada pela educação aproxima-se das propostas racionalistas da Escola Moderna:

“A missão do professor era, pois, despertar, guiar, encaminhar as energias; mas não contê-las, reprimi-las com os velhos processos que encheram de ódio as escolas.”<sup>28</sup>

Por fim, o desfecho de um novo mundo é novamente marcado pelos signos da explosão universal e do incêndio, retomando o mito do dilúvio de Noé, agora não sob o reino das águas, mas sob o império do fogo:

“Esse era o fogo, o espírito novo que, a despeito de todas as forças contrárias, percorria eletricamente a superfície do planeta, acendendo os corações, criando as idéias, formando as asas desses pobres seres implumes que são os homens de hoje”.

“(...) regeneração total e perfeita... pela realização suprema de todos os sonhos... dos doutrinadores e apóstolos de todos os tempos”.<sup>29</sup>

Curvelo de Mendonça, sergipano, vinculou-se ao grupo de intelectuais “anarquizantes” do Rio de Janeiro, os quais, além dos escritos, tomaram a iniciativa de criação da Universidade Popular do Ensino Livre, em 1904. Elísio de Carvalho enumera os seguintes nomes, incluindo-se ele próprio e Cur-

velo: Érico Coelho, Felisbello Freire, Joaquim Murtinho (*sic*), José Veríssimo, Rocha Pombo, Rodolpho Bernardelli, Moraes de los Ríos, Deodato Maia, Carvalho e Bhering, Evaristo de Moraes, Fábio Luz, Pedro do Coutto, Silva Marques, Araújo Viana, etc.<sup>30</sup> Na verdade, a formação intelectual desses homens era bem eclética, incluindo-se leituras de Comte, Spencer, Darwin, Zola, Carlyle, Ruskin, Gorki, Kropotkin, Tolstói, Proudhon, Stirner, Nietzsche, Mirbeau, Bakunin, Reclus etc. Disso resultava um evolucionismo positivo e determinista, um individualismo que se desdobrava desde uma visão materialista até um certo espiritualismo místico.<sup>31</sup>

De qualquer modo, a presença de autores anarquistas teve sua influência, mesmo que difusa, como na obra de Lima Barreto ou Martins Fontes. Entre os clássicos do anarquismo, parece que Kropotkin, em especial *A Conquista do Pão*, foi um dos autores mais lidos.<sup>32</sup> É evidente que as contradições surgissem a partir de tão eclética formação; e a partir, também, da posição desses intelectuais dissidentes no interior da pequena burguesia do Rio de Janeiro e sua inserção no contexto da luta de classes. Sabemos, por exemplo, que Curvelo de Mendonça foi grande amigo e admirador do industrial baiano Luís Tarquínio,<sup>33</sup> pioneiro na instalação de uma vila operária na fábrica têxtil da Boa Viagem, em Salvador, ainda no final do século passado: parece que tal afinidade pode, em parte, explicar a idealização de Curvelo em torno da vila operária, no romance *Regeneração*, tomando-a como sinônimo das comunidades agrícolas tolstoianas, mito muito distante, por certo, das condições reais de exploração e controle social impostas nesses redutos pelo capital (cf. cap. 2). Na verdade, em que pese a ideologia reformadora e paternalista dos Street, dos Tarquínio, dos Pereira Ignácio, a *vila operária* não corresponde nem de longe ao mito comunitário anarquista da *cidade obreira*.

O ecletismo e erudição estiveram também presentes nas obras de Elisio de Carvalho (1880-1925), Pedro do Coutto e Rocha Pombo, entre outros. O primeiro deles, como crítico literário, foi ardoroso defensor do *Naturismo* como corrente estética, que ele diferencia do "falso e artificial" naturalismo, apesar de inspirar-se igualmente na matriz francesa representada pelo já clássico e popularíssimo romance *Germinal*, de Emile Zola.<sup>34</sup> Seu trajeto literário posterior o aproximaria de

Ronald de Carvalho e, portanto, da tendência nacionalista conservadora do Modernismo: sua obra de 1919, sobre a indústria siderúrgica nacional, já revelava essa vocação.<sup>35</sup> Na verdade, antes disso, sua carreira profissional o afastara definitivamente dos arroubos libertários juvenis para comprometê-lo diretamente com o aparelho policial do Estado. É na qualidade de diretor do Gabinete de Identificação e de Estatística e diretor da Escola de Polícia do Rio de Janeiro, em 1912, que publica, à guisa de "vocabulário organizado" para os seus pupilos, o manual: *Gíria dos Gatunos Cariocas*.<sup>36</sup> Nada como unir a "utilidade pública" ao agradável passatempo de pesquisa e de recuperação das "raízes populares". Talvez para essa prática autoritária de "ida ao popular" tenha servido, de algum modo, o seu passado "libertário": de qualquer modo, ficamos sabendo, nesse manual, que *trabalho* é "ação de roubar ou furta" e que *estado-maior* é igual a "xadrez", não por acaso, certamente.<sup>37</sup>

Pedro de Coutto (1872-1953), em *Caras e Caretas*<sup>38</sup>, desenvolve a sátira caricatural de figuras conhecidas da política dominante nacional. Essa tradição de sátira política esteve presente numa certa corrente da imprensa humorística e de pasquins da época, como nas revistas *Caretas*, *D. Quixote*, *O Parafuso*, *A Rolha*, *O Garoto* etc. Na verdade, a tradição satírica possui raízes que extravasam, certamente, o discurso anarquista: mas, nessa época, algumas intersecções parecem ter ocorrido. Sem falar na linha humorística e de sarcasmo demolidor adotada pela imprensa libertária, principalmente anticlerical (por exemplo, *A Lanterna*), a sátira esteve presente, também, por exemplo, nas páginas de *O Pirralho*, que combinava crítica social e literária. Ali, encontraremos as caricaturas de Voltolino e a escrita de estilo macarrônico, baseada no registro da fala misturada dos bairros de forte concentração de imigrantes italianos (Brás, Barra Funda, Bexiga etc.). Nas páginas de *O Pirralho*, Marcondes Machado (futuro Juó Bananére) e Oswald de Andrade, em 1911, escreviam "*As cartas d'abax'o Piques*" (Abaixo Piques era o nome popular do bairro da Bela Vista). Posteriormente, Juó Bananére, o barbeiro do Bexiga, se afirmaria na sua sátira e linguagem própria, que rompia na prática com os esmeros do parnasianismo, em *La Divina Incrência* (onde as bem sacadas paródias a Gonçalves Dias e Olavo Bilac surgem como verda-

deiras precursoras da crítica modernista) e, juntamente com Antonio Paes, em *Galabáro* (onde predomina a caricatura política satírica).<sup>39</sup>

Não estamos falando diretamente, aqui, de literatura anarquista ou "operária". No caso da escrita macarrônica e da sátira política, trata-se da mediação de um punhado de escritores da classe média paulistana que, de certa forma, rompiam com os cânones literários bacharelescos. Para se entender o caráter e os limites dessa ruptura, deve-se chegar até a existência de uma massa compacta de imigrantes assalariados, cuja presença, por si só, redefinía aspectos da vida sócio-cultural na cidade de São Paulo. Vera Chalmers estudou em detalhe as ambigüidades da boêmia paulistana, ao mesmo tempo dependente do mundo oligárquico e relativamente marginal do sistema cultural dominante.<sup>40</sup> É nesse caldo de cultura híbrido e instável que se formaram alguns grupos de intelectuais cuja atuação posterior no Modernismo seria decisiva. Oswald de Andrade foi um deles, chegando a confessar que o "impressionaram bastante" as atividades e repentinas aparições do movimento operário e da imprensa anarquista, na simbólica figura de Oreste Ristori.<sup>41</sup> O poeta e estudante de direito Ricardo Gonçalves (1883-1916) foi outro exemplo de quem manteve alguns contatos mais próximos com o movimento anarquista, naquela fase. Na imprensa operária eram comuns referências a seu comparecimento e participação (com discursos ou poemas) em comícios, festas de propaganda etc. Ricardo Gonçalves esteve ligado a um grupo da boêmia paulistana (*Minarete*) onde participavam Martins Fontes, Monteiro Lobato e outros. Seu comprometimento mais ativo com o anarquismo (do que, por exemplo, as simpatias difusas e meramente intelectuais de um Oswald de Andrade), combinou-se com uma produção poética bem parnasiana, como nos sonetos fiéis ao modelo, em *Ipês*.<sup>42</sup> É bom que se diga que isto não tem nada de paradoxal: a dupla face de Gonçalves é um bom exemplo da própria unidade contraditória do discurso anarquista, apesar de não podermos considerá-lo um militante típico, mas apenas um simpatizante do meio intelectual.

Num dos seus poemas libertários, Ricardo Gonçalves retoma a imagem da explosão vulcânica de uma voz coletiva até então soterrada:

## "REBELIÃO

- (...) Como um vago murmúrio,  
Mansa a princípio, ela ecoa,  
Depois é um grito bravo  
Que pela noite reboia,  
Que para a noite se eleva  
Num pavoroso transporte,  
Como um soluço de treva,  
Como um frêmito de morte.
- (...) Ah! nesse grito funesto,  
Nesse rugido, palpita  
Um rancoroso protesto.  
É o povo, a plebe maldita  
Que, sombria, ameaçadora,  
Nas vascas do sofrimento,  
Mistura aos uivos do vento  
A grande voz vingadora.
- (...) E quando começa a luta,  
Quando explodir a tormenta,  
A sociedade corrupta,  
Execrável e violenta,  
Iníqua, vil, criminosa,  
Há de cair aos pedaços  
Há de voar em estilhaços  
Numa ruína espantosa".<sup>43</sup>

Outro exemplo claro desse parnasianismo libertário está na obra de Martins Fontes (1884-1937). Formado no ambiente socialista do pai, em Santos, desde logo Fontes manteve contatos com os rasgos socializantes presentes na obra de Eça de Queiroz e Antero de Quental, este último diretamente envolvido nas origens do movimento operário português.<sup>44</sup> Posteriormente, esse filão foi ampliado com a leitura de clássicos anarquistas, Bakunin e Kropotkin, entre outros. Foi um dos poetas parnasianos mais populares, tendo uma vasta obra, superior a 30 volumes. Na série de conferências e textos publicados em *Fantástica* (1936), ressaltam "Kropotkin" e "Para um filme fantástico", este último uma espécie de roteiro su-

mário para uma superprodução com o título: *O Maior Homem da Humanidade — A História da Vida de Pedro Kropotkin (Epopéia em três Atos)*.<sup>46</sup> Nos exclamativos versos do poema-título de *Vulcão* (1926), reaparece a imagem flamejante, só que despida de seu véu social, para se fundir com a alma lírica do poeta:

“A Terra escalda! O ar fulge! Abre-se o fervedouro  
Do Inferno! Que esplendor! Que espetáculo de ouro!  
Sou eu! em erupção! O incêndio reproduz  
Meu coração-vulcão, que se desfaz em luz”.<sup>46</sup>

Mas quando se pensa nas relações entre a expressão literária e a questão social, no período assinalado, imediatamente vêm à baila as tensões e densidade do percurso traçado pelo pensamento e obra de Euclides da Cunha (1866-1909). Considerado por vários críticos literários, biógrafos e sociólogos como um dos pais do socialismo brasileiro (pelo menos no plano das idéias), essa tese, a julgar pelo polêmico ensaio monográfico de José Aleixo Irmão (1960), carece de fundamento empírico e parece ter sido mais um dos mitos apologéticos desenvolvidos por uma tradição retórica totalmente avessa à pesquisa de fontes históricas. Na verdade, o exame atento da duplamente célebre estadia do engenheiro-escritor em São José do Rio Pardo, interior paulista, onde dirigiu a reconstrução de uma moderna ponte metálica e terminou a redação dos imortais *Sertões* (1898-1901), não estabelece nenhum elo direto de ligação, conforme rezava a lenda, entre Euclides da Cunha e o movimento operário socialista local, seja a nível de participação em eventos (por exemplo, comícios de 1º de Maio), seja a nível da redação de manifestos, programas, jornais e outras publicações das associações operárias mutualista e social-democrata daquela cidade.<sup>47</sup>

Entretanto, se a crítica da visão mitológica em torno de uma quimérica militância socialista de E. Cunha parece ter procedência, não se justifica também o equívoco oposto, que consiste em isolá-lo de quaisquer influências “perniciosas”, colocando sua obra e discurso “acima de quaisquer suspeitas”, recaído-se no nacionalismo reacionário da ideologia dominante. Não há dúvida de que alguns contatos houve, com

esse “caldo de cultura” determinado pela presença operária, por mais tênues e meramente intelectuais que possam ter sido. Francisco Escobar, advogado e militante socialista de São José do Rio Pardo, foi um grande amigo e correspondente regular de Euclides, cujo interesse pelas “reformas sociais” está explícito em vários escritos. Em artigos como “Um Velho Problema” (*in Contrastes e Confrontos*, 1907), delinea uma visão clara em termos de um socialismo reformista e evolutivo, calcado nos aperfeiçoamentos da jurisprudência e no papel certamente decisivo do próprio Estado. Suas vagas simpatias para com o marxismo estão, como em grande parte dos intelectuais progressistas brasileiros dessa época, mediadas por um positivismo bem dosado.<sup>48</sup> E se, neste caso, nos dermos ao trabalho de analisar em detalhe, não as correntes anarquistas, mas algumas expressões da social-democracia no Brasil (por exemplo, um Piccarolo ou mesmo um Silvério Fontes), veremos que o reformismo socializante de Euclides nada tem de “anômalo”, mas se inscreve plenamente no universo mental do evolucionismo positivo e ilustrado desses socialistas.

Outro escritor paulista da literatura social a destacar é o editadíssimo Afonso Schmidt (1890-1964), poeta e romancista, com dezenas de novelas populares e crônicas da vida popular urbana de São Paulo. Já próximo de 1920, seus poemas começaram a aparecer em páginas dos jornais da imprensa operária. É o caso, por exemplo, do soneto “Semeadores”, dedicado à solidariedade dos estudantes por ocasião do empastelamento de *A Plebe*.<sup>49</sup> Em 1920, é anunciada a publicação de um folheto de Schmidt, já sob a orientação do grupo comunista *Zumbi*, intitulado: “Palavra de um comunista brasileiro à Liga Nacionalista Mocidade das Escolas”.<sup>50</sup> Com efeito, Afonso Schmidt liderou, nessa época, a formação desse grupo, inspirado no *Clarté* francês, de Henri Barbusse; era uma proposta que, assumindo mais um “comunismo” intelectual do que prático, não foi além de seus manifestos iniciais. Schmidt, tido como um dos participantes da Semana de 22, negou publicamente, anos depois, suas ligações com o nascimento do Modernismo.<sup>51</sup> Em que pese uma certa aproximação com o realismo socialista, esse autor, que manteve volumosa produção até os anos 50, não deixou de ser considerado pela crítica literária anarquista. Na antologia organizada por Edgard Leuenroth figuram, entre outros, seus poe-



mas “Os Pequenos Varredores”; “Jardins Fechados”; “Vida Simples”.<sup>52</sup> A sua primeira fase é poética, somente mais tarde iria aderir aos romances populares. No poema “Jardins Fechados”, o tema da apropriação dos espaços públicos pela plebe reaparece:

“Outrora estes jardins eram fechados  
 Por venerandas grades de arabescos;  
 Defesa inútil contra os namorados  
     Madrigalescos...  
 Os logradouros eram cidadelas  
 E fortalezas de uma idade morta;  
 Havia guardiães e sentinelas  
     Em cada porta.  
 — ‘O povo, com seus hábitos libertos  
 Não respeita os lugares mais sagrados’,  
 Pensava-se. — E os jardins, agora abertos,  
     Eram fechados”.

Quando se fala do esmero formal da produção literária anarquista no Brasil, deve-se lembrar o nome do exemplar sonetista parnasiano José Oiticica (1882-1957), mineiro radicado no Rio, com vastíssima obra poética, além de contista, dramaturgo, lingüista e estudioso de fonologia e filologia. Chegou a iniciar a publicação de um *Novo Dicionário Popular da Língua Portuguesa, Prosódico e Ortográfico*, interrompido com sua morte e doado como importante subsídio a Aurélio Buarque de Holanda.<sup>53</sup> Vamos contrastar, aqui, dois poemas de sua autoria, indicadores da amplitude e das tensões temáticas e de linguagem na literatura anarquista. No primeiro deles, do início do século (sua primeira obra, *Sonetos*, é de 1911), encontraremos o purista formal e parnasiano, antimodernista convicto, apegado ao padrão discursivo mais convencional; no segundo exemplo, já após 1930, temos a sátira política bem a gosto do labéu anarquista, apesar de ainda prisioneira da forma de soneto (aqui, Oiticica utiliza o pseudônimo de “João Vermelho”):

#### MEU PENSAMENTO

“Meu pensamento é nobre e aristocrata...  
 Sonha palácios, torres, Melisandes;

Ama o plinto, um minueto, uma balada.  
 É D. Quixote e aplaude os feitos grandes.

Preza a arte extrema, onde algo se delata  
 Do Homem, do Fim, do Amor, de Orion, dos Andes.  
 Detesta o plebeísmo, a bambochata  
 De cubismos, foxtrotos e jazbandes.

Quer ver a idéia sã na forma pura,  
 A linha, o tom, o acorde, o estilo, a rima,  
 Onde a emoção, zainfe irial, fulgura

E, como intenta erguer-se a uma Obra-Prima  
 Desdenha as fantochadas da Impostura,  
 E sobe, sobe sempre, ao mais acima”.

#### VIVA O CHEFE DO TRABALHO!

“Pessoal, dê uma ‘viva’ ao chefe do Trabalho!  
 Collor merece manifestação:  
 deu-vos brida, selim, chinha e vergalho  
 e uma alfafa legal a prestação.

Viva ‘iô-iô’ Lindolfo e seu esgalho:  
 o Evaristo, o Agripino e o Pimentão!  
 Eles vos levam, águias, para o talho,  
 bem amarrados à legislação.

Gritai, ovacionai, enchei de vento  
 a empáfia do Lindolfo safardana  
 ex-bernardista que vos perseguiu!

Gritai, com vosso grito uno e violento,  
 mandando o claque vil que vos engana  
 à grandíssima pata que os pariu!”.<sup>54</sup>

Essa contradição entre os cimos dos montes do Parnaso, onde tremula a Idéia, a Palavra que guarda as portas do palácio da anarquia<sup>55</sup> e, por outro lado, a voz subterrânea das massas, o rumor incontrolável da energia represada no centro da Terra,

pode muito bem ser sintetizada pela imagem do *vulcão*: pois este é uma montanha especial que, tendo a veleidade de chegar às neves eternas da pureza da forma, é, ao mesmo tempo, canal para as turbulentas impurezas lá de baixo; o discurso anarquista pretendeu, sempre, ser a cratera mais alta que expelisse a fome e a fúria mais profunda; uma erupção vulcânica que atingisse as nuvens e derretesse as neves, repondo as coisas e os homens em novo equilíbrio.

Em *No Hospício* de Rocha Pombo (1905) é o lado metafísico — o delírio lúcido e simbólico da loucura — que é privilegiado. Não é à toa que Wilson Martins reafirma ser esse um exemplo acabado (e quase único, no Brasil) de simbolismo no romance.<sup>56</sup> Seria interessante comparar a diferença enorme de tratamento estilístico que o tema da loucura recebe no anarquismo individualista e mental de Rocha Pombo com a sátira (muito mais popular e social, em certo sentido) de Machado de Assis em *O Alienista* e no capítulo sobre o delírio, em *Memórias Póstumas de Braz Cubas*. Rocha Pombo (1857-1933), ligado ao grupo de intelectuais “anarquistas” do Rio, confirmaria umas simpatias difusas pelos libertários nas suas crônicas jornalísticas reunidas em *Contos e Pontos* (1911): ali, misturam-se artigos contra a “tirania russa” (czarismo) e favoráveis ao “povo russo”, a propósito da Revolução de 1905; um artigo contrário à lei de expulsão de estrangeiros; e um texto endereçado “A um operário”, onde reaparece um pedagogismo autoritário em torno da velha tecla da “falta de consciência das massas”.<sup>57</sup> Porém, sua adesão ao anarquismo foi inferior, certamente, à de um Fábio Luz. Não nos esqueçamos de que Rocha Pombo, como historiador didático, enveredou pelos rumos mais tradicionalistas, factuais e personalistas de nossa historiografia, a julgar pelos vários manuais por ele postos à luz.<sup>58</sup>

Em *No Hospício*, o mito da comunidade igualitária aparece na *Villa*, uma das inúmeras visões delirantes do internado Fileto.<sup>59</sup> Em seu manuscrito “Legendas”, Fileto retrata uma viagem cósmica sobre a Terra, no sentido Oriente para Ocidente, única via de acesso à explosão libertária:

“Olhei para baixo e com algum esforço distingo o Himalaia. Eu tinha deslocado com o meu pé o pico Everest e este tinha ido parar quase em cima das Filipinas” (...) “Fizemos em

seguida uma infinidade de voltas em torno do globo, e o anjo me disse que me dera essa maçada para me fazer uma sensação deliciosa — a sensação de um dia eterno, pois nós acompanhamos o sol”.<sup>60</sup>

Apesar de tão no alto, a sensação do personagem-narrador, que descobrira Fileto e se internara voluntariamente, ao sair do hospício, é “a de quem sai de um subterrâneo”. Por que esta inversão? É que o próprio mundo está invertido. O personagem-narrador comenta sobre o ambiente exterior:

“Também a terra estava tão triste! Ia tudo tão mudado! Os homens cada vez mais falsos, mais pequeninos e sempre tão banais!”

E escrevia para Fileto:

“...o nosso mundo, o único mundo das almas é mesmo esse que aí tivemos”.<sup>61</sup>

A cena final, num cemitério, reintroduz o tema da morte, fazendo um paralelismo com o último manuscrito de Fileto, intitulado “O Apocalypse”.<sup>62</sup> O simbolismo de Rocha Pombo, aqui, chega às raias da vertente mais afastada do social na literatura brasileira, por seu cunho intimista e metafísico.<sup>63</sup>

O higienista carioca Fábio Luz (1864-1938), certamente, teve outro grau de filiação na corrente libertária da literatura no Brasil. Seu nome ficou conhecido nos meios anarco-sindicalistas em função do trabalho de conferencista social. Algumas de suas conferências chegaram a ser editadas como panfletos pelas gráficas dos jornais ou sindicatos operários: como exemplos, citemos *A luta contra a tuberculose do ponto de vista social* (Rio, 1913); *A Internacional Negra*; *Nós e os Outros...* (conferência lida no festival de *A Plebe*, agosto de 1922, editada pela Biblioteca Social “A Inovadora”, de Rodolpho Felipe). Entre sua numerosa obra literária, encontramos amostras de variadas tendências: o romance doutrinário e militante, como em *Ideólogo* (1903) e *Os Emancipados* (1906); a vertente regionalista sertaneja, como em *Elias Barão* e *Xica Maria* (1915); e o filão claramente parnasiano no estilo e neo-romântico na temática, como nas novelas *Virgem-*

*Mãe; Sérgio; Chloé* (1910) ou *Holofernes* (1938). Parece que Fábio Luz acabou preferindo as novelas mais curtas como gênero, depois de sua estréia em 1902 (*Novelas*), caminho talvez menos pesado do que a trilha experimentada nos seus dois romances maiores e mais marcadamente ideológicos (1903 e 1906). Em *Nunca!...*, novela editada em conjunto com outras, em 1924, o autor opta pela descrição dos tipos populares dos comboios suburbanos da E. F. Central do Brasil — “verdadeiro Caleidoscópio” — segundo afirma.<sup>64</sup> No prefácio, fala sobre as possibilidades do esperanto, tema caro à literatura anarquista, consciente da contradição entre o internacionalismo proletário e as línguas nacionais.

Mas será, além de conferencista e novelista, como ensaísta e crítico literário, que Fábio Luz completará sua obra. Em *Ensaio* (1930) analisa as relações entre a literatura e o meio.<sup>65</sup> Em *Dioramas* (1934), fala da obra de Rocha Pombo, faz a necessária apologia do pensamento de Kropotkin e recebe com bons olhos o romance proletário de Lauro Palhano (*O Gororoba*).<sup>66</sup> Já em *A Paizagem (no conto, na novella e no romance)* (1922), tece interessantes considerações sobre a relação homem-natureza do ponto de vista de sua expressão literária:

“As onomatopéias, as frases sincopadas e exclamativas suprem a impossibilidade da exata representação fônica de tais maravilhas (da natureza).”

“Nem de outra linguagem se serviam os rapsodas, os trovadores da idade média e os mágicos, Blondel ou Merlin; era a linguagem das profecias, dos salmos, dos livros e poemas sagrados — Vedas, Puranas, Mahabharata, Saukuntala, etc.”  
 “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”.<sup>67</sup>

Neste livro, porém, o mais significativo é a publicação do texto de uma *Primeira Lição do Curso Elementar de Literatura, Iniciado no Centro Cosmopolita, em 14 de Novembro de 1913*. Esta palestra proferida por Fábio Luz, primeira de uma série proposta, era parte do programa de um curso promovido pelos anarco-sindicalistas do Rio e realizado na sede do Cen-

tro Cosmopolita (o ativo sindicato dos empregados em hotéis e restaurantes) destinando-se, portanto, a trabalhadores. O professor faz uma síntese da origem do homem e da escrita, do problema da diversidade lingüística, enveredando pelas literaturas da Antiguidade e fixando-se na mais antiga delas (“e, entretanto, talvez a mais elevada moralmente”): a literatura hindu. Retoma o mito da criação do mundo e do dilúvio universal (*Leis de Manu*). Ao referir-se à lenda das Rãs (por Vasichta), retoma o mito universal dos sons da natureza como a forma mais primitiva e perfeita de linguagem:

“Quando as chuvas benfazejas refrescam a terra, ouve-se o coaxar das rãs, semelhante ao mugir das vacas. Quando chega o outono, as rãs correm umas para as outras, para mitigar a sede: são felizes na estação nova, por isso se visitam. Saltando, brilhante de gotas de água, a rã amarela vai visitar a rã verde. Uma responde à outra formando um concerto ensurdecador, pois que no meio dos pântanos falam ao mesmo tempo. Muge uma como as vacas, outra grita como as cabras; umas são verdes, outras são amarelas, de tamanhos diferentes, são entretanto, rãs todas elas.

Os sacerdotes, quando vem a noite, derramam o soma e ao redor do vaso que o contém, cantam hinos, como as rãs coaxam ao redor do lago”.<sup>68</sup>

No início dessa palestra, Fábio Luz expõe a sua concepção das funções do estudo da literatura. Compara-o ao estudo da história geral. Esse discurso é dirigido claramente para ouvintes compostos de operários militantes. Aí se justifica a ida da literatura aos *cimos* do espírito, enquanto a história ainda tinha a necessidade de relatar as vilanias, as baixezas, as guerras; uma história marcada pela miséria e sangue da humanidade no solo da Terra. A literatura, pelo contrário, deveria dar conta de uma utopia libertária que se localiza para além desse tempo e espaço, num quadro de pura beleza e perfeição. Pensada assim, “a literatura não é um passatempo inútil, mas representa a melhor base para o estudo real das civilizações e dos progressos, retrocessos, quedas e vôos do espírito humano”, colocando-nos “em consoladora comunicação com os grandes pensadores e com os reais progressos do espírito na evolução contínua (...)”. Nesse sentido, a litera-

tura recuperaria o *outro lado* da história, a “desse espíritos que honram o gênero humano e o gênio das raças, para nosso eterno gáudio e para nossa glória, quase todos revoltados e revolucionários”.<sup>69</sup> No momento em que esse discurso pretende ser didático, propondo-se como aula de um curso para operários, surge a questão: haveria ouvintes na classe operária carioca — afora um núcleo reduzidíssimo de militantes cultos — para tamanha erudição?<sup>70</sup> Em outras palavras: como fazer a ponte entre o manancial da “literatura” e o curso da “história”? Como viajar aos céus sem perder os pés na Terra? Como fazer a Idéia e a Palavra incorporarem-se plenamente às lavas do Vulcão?

Esse tipo de problema reaparece na própria concepção anarquista de literatura *social*. Na antologia organizada por Edgard Leuenroth, por exemplo, é a mera tematização que lhe serve de critério para selecionar autores e poesias: vem daí uma inevitável “mistura”, que engloba desde poetas consagrados, como Tobias Barreto, Vicente de Carvalho, Castro Alves, Cruz e Souza, Jorge de Lima e Guilherme de Almeida, até os poetas libertários mais conhecidos e, finalmente, autores quase anônimos surgidos nas colunas da imprensa operária. Esses últimos, sempre presentes nas seções literárias dos periódicos anarquistas, necessitariam um estudo à parte. Convencionais na forma, os temas que abordam, entretanto, são totalmente inéditos no horizonte literário da época, porque estão vinculados, de modo inextrincável, a eventos relevantes do próprio movimento operário. Por exemplo, a morte de Ferrer suscitou uma série enorme de poemas desse teor; o Primeiro de Maio era outro tema “poetizável”; e a repressão sobre o trabalhador, na fábrica e fora dela, aparecia também com frequência. Quando da deportação de operários, acorriam esses poetas anônimos aos cantos de páginas da imprensa operária, fazendo da literatura uma forma de denúncia e celebração reiterada da solidariedade de classe. Em 1919, por exemplo, o jornal *Nova Era*, do Rio de Janeiro, publicava um poema assinado por Adalberto Viana, “A deportação dos operários”, e dirigido “aos déspotas”.<sup>71</sup> E, já em 1925, apareceu no Suplemento Semanal ilustrado de *A Batalha* (Lisboa) um poema de Domingos Braz, um dos operários deportados para a região do Oiapoque, no Amapá. É de lá do seu desterro nas selvas que ele escreve estes versos, que valem

muito mais por sua contextualização num momento dramático do movimento operário:

“NO SILÊNCIO DAS SELVAS...  
DO EXÍLIO

(sob a ameaça da morte, vendo os companheiros sucumbir, Domingos Braz dá este exemplo de firmeza libertária, que oferecemos aos que recuaram por pusilanimidade ou malabarismos políticos)

Na negra solidão deste degredo infindo,  
Neste recanto agreste onde a malária impera  
Numa angústia ferina e atroz que desespera,  
A vida a pouco e pouco se vai, além, sumindo.

Em meio da mata brava a Razão prolifera,  
Medra, se concretiza e, alegre, vai florindo.  
O vergel do futuro, esperançoso e lindo  
C'os frutos da Verdade acena a quem espera.

(...) Oiapoque, 1925”<sup>72</sup>

Octavio Brandão, em *Véda do Mundo Novo* (1920), combina exemplarmente as profecias de um espírito superior com os elementos materiais concretos resgatados na superfície do planeta e numa “hospedaria de 3ª classe”, onde o autor reencontra o *Irmão Ideal*.<sup>73</sup> Também inspirado nos aforismos da literatura oriental, Brandão incorpora frases de Nietzsche, revela-se um defensor da Vanguarda — necessária em função do estado crônico de imbecilidade das massas —, apela às forças primitivas da Natureza, fazendo apologia da expansão dionisiaca e apresenta-se como machista inveterado ao tratar do tema da emancipação feminina. Descobre que seu sobrenome está ligado ao sentido de fogo, incêndio (*brand*) e propõe um *Canto do Futuro*, cujo movimento e sentido estarão incorporados, de modo indissolúvel, à sucessão quase infinita de objetos, paisagens, seres e espaços:

“...Encostas, escarpas, caminhos, espaços, grimpas, cavernas, lombadas, cordilheiras...

Chispas, barcas, veleiros, cúpulas, sinos, cidades, igrejas, ruas, ressacas, clarabóias, oficinas, portais, empórios, marinheiros, linhas, paralelas, pontes, cais, diques, ganchos, guindastes, alvarengas, manufaturas, vigamentos, tamboeiras, caruaras, dínamos, garroeiros, turbilhões, marretas, pneumáticos... selvas, sóis, mundos, dores, vagas, ventos... os espaços livres, amplísimos, em que o pensamento galopa sem freio, ó espaços desenfreados!

Eis o meu Canto — meu delírio, meu desvairamento”.<sup>74</sup>

Fica como provocação para os historiadores literários o convite a uma pesquisa mais pormenorizada sobre várias analogias sugestivas entre *Véda do Mundo Novo* (1920) e o *Prefácio Interessantíssimo* de Mário de Andrade (1921), em que pese o estilo muito mais elaborado e a preocupação menos doutrinária e mais livremente lírica do autor de *Paulicea Desvairada*. De qualquer modo, salta aos olhos, como no texto de Brandão, a forma entrecortada de apresentação, a proposta do *Desvairismo* como nova tendência estética; e, no seu desdobramento, se no texto de Brandão temos o entendimento do Caos, do Desequilíbrio e da Desordem como bases necessárias dos seus opostos, em Mário de Andrade reafirma-se:

“Existe uma ordem inda mais alta, na fúria desencadeada dos elementos”.

“A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exata das reivindicações”.

E, finalmente, citando G. Fock:

“Toda canção de liberdade vem do cárcere”.<sup>75</sup>

Para a literatura libertária era necessário, afinal, percorrer todo o percurso de volta ao *lixo cultural* mais profundo, única maneira de resgatar a voz dos desterrados. Para que a erupção vulcânica não fosse apenas uma mera imagem romântica ou figura de cartão-postal. Era preciso fazer das

cinzas e cacos a matéria-prima de uma nova ordem: recapturar a fúria primitiva dos elementos, atravessar o vulcão restaurando os elos entre a fábrica subterrânea de lavas e sua dispersão revolucionária pelo universo.

G. Pellegrini di Daniele, num dos melhores exemplos da literatura anarquista panfletária e satírica, editou em São Paulo no ano de 1905, em italiano, os seus corrosivos *Sonetti inodori*, intitulados: *Ne L'Impero delle Merde...* Ali, o autor restitui sua crítica social no interior da verdade biológica mais primordial:

“Con la merda non si scherza.  
Chi non caca, muore”.<sup>76</sup>

É a partir dessa experiência, condição da própria *vida*, anterior e fundante do sentido da palavra *merda*, que Daniele propõe o grande ato de evacuação coletiva sobre os princípios de ordem e autoridade prevaletentes. E anuncia, como próximo lançamento: *Ne la Repubblica dele Merde...* Está retomada, aqui, de certo modo, a relação dialética entre “*La cara y el culo*”, de que nos fala Octavio Paz.

Cornélio Pires (1884-1958) foi outro membro da boêmia paulistana pré-modernista, conhecido por seus estudos regionalistas sobre o dialeto caipira, citado algumas vezes na imprensa operária e presente na antologia de Edgard Leuenroth, com o poema sertanista “O Pobre e o Rico (Canção do Jeca)”.<sup>77</sup> Apesar de suas bastante fluidas relações com a literatura libertária (o ponto de intersecção dá-se mais em torno da sua postura de folclorista e de pesquisas sobre o “popular”), ele foi muito feliz na criação do “poemeto” *O Monturo*, editado em folheto, por volta de 1911, em São Paulo. O raríssimo exemplar que pesquisei fazia parte da coleção de Leuenroth, o que por si só é algo sintomático. A edição é ilustrada por Oswaldo Pinheiro, com uma caricatura de Voltolino. Apesar do estilo convencional, que não nega raízes parnasianas, a proposta temática é inovadora, assim como as imagens sugeridas nas ilustrações.

Trata-se da sucessiva fala de objetos perdidos num monturo:

“E eis o que vi e ouvi desse despojo  
que em tempos figurou na sociedade  
— O que ele disse, ao mundo causa nojo,  
porque disse a verdade.”

Sucedem-se as confissões proibidas de uma botina velha de aristocrata, um chinelo podre de operário, uma ponta de charuto de um capitalista, um esburacado pé de meia, um pedaço de espelho de madames, um chapéu sem abas que afirma:

“Mistério!... É só mistério o crânio humano!  
Quantas idéias entre si contrárias,  
ali pululam no lutar insano,  
por mais contraditórias e mais várias”.

E seguem-se uma velha cinta de couro cru de um caipira, um travesseiro podre, de palha, de um bordel, que atesta:

“— Ninguém sabe avaliar  
as mágoas da prostituta!”

E, depois, uma luva que foi branca, a pena de um juiz, outra pena (de político), um tinteiro desbeijado, uma pena enferrujadíssima (de poeta) e, finalmente, o velho cão (pensionista do Monturo, com o olhar vago de filósofo), que assinala toda a dialética do lixo:

“E quando o sol te alumia  
e te queimando te oprime,  
evaporas todo o dia,  
e vais ser nuvem sublime,  
bela e alvadia!

Da Terra vais pelas veias,  
ou pairas lá pela altura,  
de Vida o mundo recheias,  
e em Chuva e em água tão pura,  
desencadeias!

E voltam teus elementos,  
unidos, transfigurados,

ainda há poucos momentos  
repelidos, rejeitados  
como nojentos!

Não! Ele não se consome!  
E assim, se transfigurando,  
vai e vem, muda de nome,  
sublime e bom, saciando  
a nossa fome!”<sup>78</sup>

A arte do poeta resgata dos elementos perdidos e clandestinos do monturo a possibilidade mesma da vida. Ali se escondem todos os seus principais segredos. A arte do poeta, neste caso, restabelece, a partir do universo fragmentário, caótico e inanimado dos objetos mortos, os elos de sua identidade com o caráter do trabalho coletivo, transformador da natureza. O ofício daquele que, com sua palavra, revolve os entulhos e desvenda a sociedade é o mesmo daquele outro que, com sua vassoura, limpa a cidade e aglomera o lixo em algum velho depósito de arrabalde.

Na ilustração de capa desse folheto, aparece, em amarelo e preto, a impressionante figura de um varredor de rua. Era quem faltava.

#### NOTAS

(1) Cf. WILLIAMS, R.: *Cultura e Sociedade*, op. cit., p. 333. Uma crítica sobre as análises e práticas correntes de cientistas e grupos militantes em relação à “cultura popular” encontra-se em CHAUI, Marilena: “Notas sobre a cultura popular”. *Arte em Revista* nº 3, São Paulo, Kairós, 1980, pp. 15-21. Para uma análise histórica em perspectiva da questão da cultura popular desde o Renascimento e sua transfiguração pelos veículos literários de massa, no caso da Inglaterra, ver Leo LOWENTHAL, *Literature, Popular Culture and Society*. Palo Alto (Califórnia), Pacific Books, 2ª ed., 1968.

(2) Cf. BOSI, A.: “As letras na Primeira República” in *O Brasil Republicano* (2) SP/RJ, DIFEL, 1977, p. 296 (*Hist. Geral da Civil. Bras.*, 9 — Dir.: Fausto, B.).

(3) Cf. BOSI, A., art. cit.; cf. BOSI, A.: *O Pré-Modernismo*, São Paulo, Cultrix, 1966.

(4) Cf. MIGUEL-PEREIRA, L.: *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, J. Olympio/INL, 3ª ed., 1973.

(5) Cf. VERÍSSIMO, J.: *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1905-1907, vols. V e VI; cf. CARVALHO, E. de: *As Modernas Correntes Estheticas na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1907.



(6) Cf. PEREIRA, A.: *Interpretações*, Rio de Janeiro, C. E. B., 1944; cf. PEREIRA, A.: *Crítica Impura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963. O debate com Octávio Brandão deu-se nas páginas da *Revista Brasiliense*, no início da década de 1960.

(7) Cf. PACHECO, R. J. C.: "O Imigrante na Literatura Brasileira de Ficção". *Sociologia*, XVIII (3), agosto 1956: pp. 201-232.

(8) Cf. MARTINS, W.: *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978, Vols. IV, V e VI, que abrangem o período 1877-1933.

(9) Cf. PRADO, A. Arnoni: *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, Cátedra/INL, 1976; cf. CHALMERS, V.: *3 Linhas e 4 Verdades (o jornalismo de Oswald de Andrade)*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

(10) Vale a pena ressaltar um dos primeiros ensaios que tentaram apontar a presença de fatores sociais internos, além dos usuais intercâmbios com as vanguardas: ver BRITO, Mário da Silva: *História do Modernismo Brasileiro: I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 2ª ed. rev., 1964. Este trabalho, com inequívoca vocação jornalística, apareceu em sua versão inicial numa série de artigos na revista *Anhembi* (n.ºs 40 a 52, março 1954 a março 1955). Contém referências pontuais à imigração (pp. 27-8), ao "ensaio" revolucionário de 1905 e à Revolução Russa de 1917 (pp. 95-8), à expansão do comunismo e primeiras divulgações do maximalismo no Brasil (pp. 98-101), à greve geral de 1917 (pp. 102-03), à questão social em São Paulo (pp. 146-47) e à emergência do Grupo Zumbi (pp. 150-52). O autor chega a relacionar *en passant* o social ao literário: "Estávamos na era industrial e em função dela os problemas se proporião. A greve (geral de 1917) era um sinal da nova conjuntura social, política e econômica. A situação literária seria mudada logo, também. E de modo também conflituoso". (cf. p. 103) Porém, permanece ainda uma separação entre as duas instâncias que, apesar da aproximação marcada pelo ritmo da transição e do conflito, continuam a correr como paralelas, talvez pela dificuldade real de penetrar nos elos perdidos da necessária mediação.

(11) Cf. VERÍSSIMO, J., *op. cit.*, 1905-1907; cf. CARVALHO, E., *op. cit.*, 1907.

(12) Cf. BARRETO, L.: *Impressões de Leitura*. São Paulo, Brasiliense, 1956. Nesses artigos de crítica, Lima Barreto analisa problemas da literatura militante; destacam-se as referências a dois outros importantes autores anarquistas do Rio de Janeiro: Domingos RIBEIRO FILHO (*Sê Feliz*, 1904; *Cravo Vermelho*, 1907; *Vãs Torturas*, 1911), polemista e crítico que aparecia com certa frequência na imprensa operária (cf., p. ex., "Cafagestes Intelectuais" in *A Plebe*, Ano III, n.º 27, 23.8.1919) e José Saturnino BRITO (*Entre Neblinas*, 1919), autor de várias obras sobre "socialismo progressivo" e cooperativismo.

Ainda a nível de crítica literária, ver as obras de Astrogildo PEREIRA, *op. cit.*, que por sinal escreveu um Prefácio aos artigos de Lima BARRETO reunidos em *Bagatelas* (São Paulo, Brasiliense, 2ª ed., 1961).

(13) Cf. AZEVEDO, F. de: "A Poesia Social do Brasil" in *Ensaio*, São Paulo, Melhoramentos (*Obras Completas*, vol. V). Não é casual o fato de que este artigo tenha sido relacionado por Edgard Leuenroth para servir de prefácio à coletânea inédita que preparava, *A Poesia social na literatura brasileira*. Sobre a poesia libertária, além de referências a Ricardo Gonçalves e José Oiticica, comenta textualmente Azevedo: "O sr. Hermes Fontes que vibra dolorosamente no soneto 'Justiça', eleva-se também nas estrofes dedicadas a Ferrer e, sobretudo em 'O homem' (*Cyclo*

*da Perfeição*, 1915) a alturas tranqüilas donde o pensamento desprega o vôo para sondar, num largo sonho libertador, os horizontes do futuro. O fuzilamento de Ferrer, na fortaleza de Monjuich (1909), açulando por toda a parte, como uma represália, a idéia da revolução social, repercutiu, também no Brasil, na poesia 'O dragão de Monjuich', de Fanfa Ribas, na sátira 'Os Sete bandidos de Ferrer', de Gomes Ferro, outro riograndense, e em 'Ferrer' do sr. Herman Fontes, que saúda o infeliz anarquista 'como um dos semeadores da colheita de amanhã'. É depois desse fato, e talvez como sua conseqüência, que começou a engrossar, no Brasil, a pequena falange dos poetas sociais em que se enfileiram, com uma sinceridade febril, Max de Vasconcellos, Manuel Custódio de Mello Filho e Raymundo Reis, entre outros, unidos pela comunhão de ideais que se refletem, mais ou menos intensamente, nas suas produções, ainda à espera, perdidas em jornais, da página de um livro que as liberte da obscuridade". Tal observação, escrita em 1925, mantém até hoje uma vigorosa e perturbadora atualidade.

(14) Cf. MARTINS, W., *op. cit.*, 1978; cf. MIGUEL-PEREIRA, L., *op. cit.*; cf. LUCAS, F.: *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970. Talvez o primeiro registro disponível acerca da "literatura social", no Brasil, seja a referência de Wilson MARTINS ao aparecimento, já no ano de 1877, do volume de poesias de Francisco Moura Coutinho Bastos intitulado *As Musas Proletárias*, incluindo "canções de vários tipos" e que, "infelizmente, não pode ser localizado" (cf. *op. cit.*, vol. IV, p. 16). Segundo o mesmo autor, essa corrente era também pronunciada, ainda no séc. XIX, por alguns escritos de Otaviano Hudson, já na esteira do Monte Parnaso.

(15) Cf. RODRIGUES, E.: *Nacionalismo & Cultura Social (1913-1922)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1972; LEUENROTH, E.: *A Poesia Social na Literatura Brasileira* (antologia inacabada e inédita); NEVES, R. "Introdução", in OITICICA, J.: *Ação Direta*. Rio de Janeiro, Germinal, 1970, pp. 7-39; PENTEADO, J.: *Martins Fontes — uma alma livre*, São Paulo, Martins, 1968.

(16) *O Livre Pensador* — São Paulo, n.º 129, 8.5.1906, p. 3.

(17) Sobre Avelino FÓSCOLO, farmacêutico e membro da Academia Mineira de Letras, ver: RODRIGUES, E., *op. cit.*, 1972; MIGUEL-PEREIRA, L., *op. cit.*; MARTINS, W., *op. cit.*, vols. V e VI. 1902 foi também o ano do lançamento de *Os Sertões* (Euclides da CUNHA) e *Canaã* (Graça ARANHA): sobre o caráter social precursor dessas duas obras, cf. BOSI, A., 1966, *op. cit.*

(18) Cf. "No Circo" in *A Lanterna*, seção de folhetim (p. 4), a partir do n.º 213, 18.10.1913.

(19) Cf. MARTINS, W., *op. cit.*, vol. V, p. 194.

(20) Cf. *O Semeador*. Taboleiro Grande (MG), Tip. de "A Nova Era", s. d., pp. 18-20.

(21) Cf. RESZLER, A.: *La Estética Anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, cap. II.

(22) Cf. MENDONÇA, C. de: *Regeneração*. Rio de Janeiro, Garnier, 1904. O fundo tolstoiano da obra é reconhecido pela própria crítica anarquista que deu ampla divulgação ao livro: cf., p. ex., *O Amigo do Povo* cit. in HARDMAN, F. F.: "Classes Subalternas e Cultura", *op. cit.* Ainda sobre este romance, ver a crítica de José VERÍSSIMO, *op. cit.*, vol. VI, pp. 225-229; Wilson MARTINS, *op. cit.*, vol. V, pp. 241-244.

(23) *Regeneração*, *op. cit.*, p. 29.

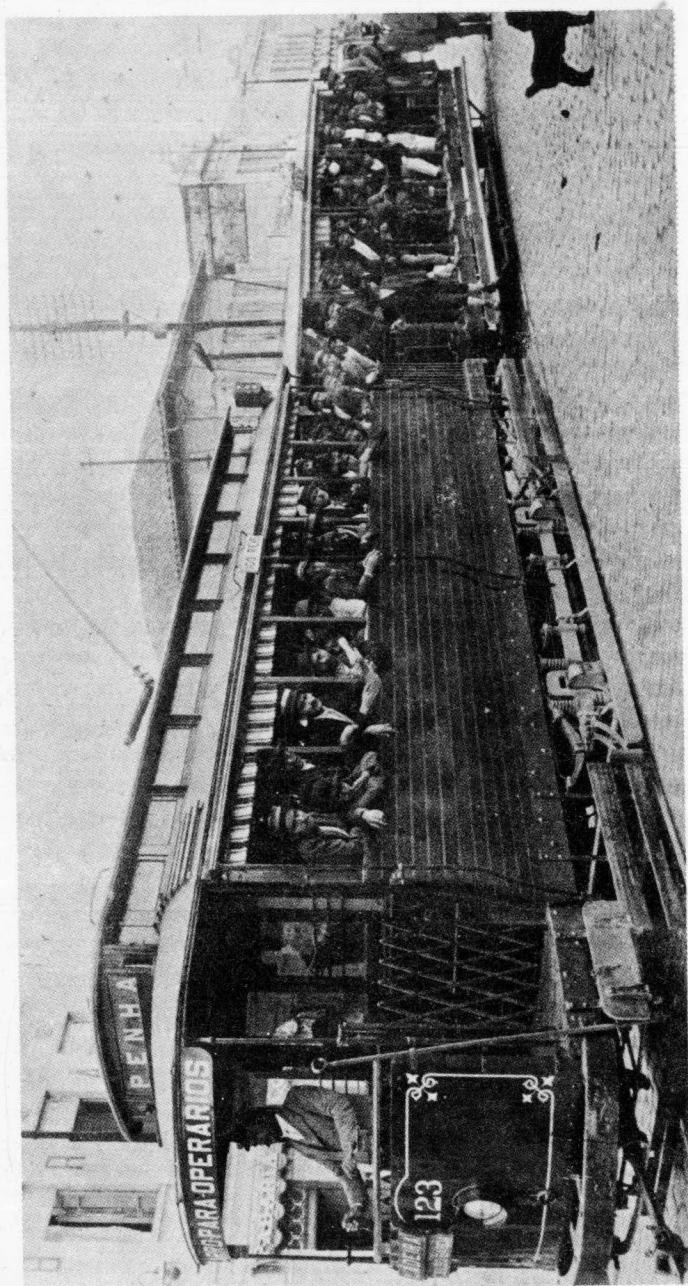
(24) *Idem, ibidem*, p. 31, pp. 145-146 e 183-184.

- (25) *Idem, ibidem*, pp. 180-181.
- (26) *Idem, ibidem*, p. 139.
- (27) *Idem, ibidem*, p. 168.
- (28) *Idem, ibidem*, p. 173.
- (29) *Idem, ibidem*, pp. 225-231.
- (30) Cf. CARVALHO, E., *op. cit.*, 1907, item "Minha Formação Literária", pp. 191-216. Sobre a experiência da *Universidade Popular do Ensino Livre* e seu fracasso, cf. FOOT HARDMAN, F.: "Classes Subalternas e Cultura", *op. cit.*, p. 51; FOOT & LEONARDI, *História da Indústria e do Trabalho no Brasil*, *op. cit.*, p. 326. Este evento foi coberto na imprensa operária, entre outros, pelo jornal *O Amigo do Povo*, de São Paulo: cf. do nº 48 (que anuncia o lançamento da UPEL, em mar. 1904) ao nº 62 (set. 1904, que justifica seu iminente fechamento).
- (31) CARVALHO, E., *op. cit.*, 1907, pp. 191-216. Em *Bárbaros e Europeus* (Rio de Janeiro, Garnier, 1909), ensaio de crítica e filosofia, Elísio de CARVALHO dedica, entre outros, um capítulo ao pensamento de Max Stirner. Antônio CÂNDIDO no artigo "Radicais de Ocasião" (*in Teresina etc.*, *op. cit.*, pp. 83-94) apanhou muito bem o clima intelectual do Rio, no começo do século, e as contradições que envolveram esse ecletismo com algum rasgo libertário ou socialista, muitas vezes pedante, como no caso do próprio E. de Carvalho; por outro lado, recupera traços menos conhecidos da obra de João do Rio, "que revelam um inesperado observador da miséria", uma aproximação dos "humildes", dos operários e seu movimento, em crônicas esparsas mas lúcidas (pp. 90-4).
- (32) CARVALHO, E., *op. cit.*, 1907, pp. 191-216. Sobre esse problema da influência literária dos autores clássicos do anarquismo, cf. também: MARTINS, W., *op. cit.*, vol. V, p. 559 e vol. VI, p. 184; PENTEADO, J., *op. cit.*
- (33) Cf. MARTINS, W., *op. cit.*, vol. V, p. 359. Sobre o controle social existente na pioneira vila operária da fábrica da Boa Viagem, cf. FOOT & LEONARDI, *op. cit.*, p. 199; as teses de S. Stein (1957) e de J. L. Pamponet Sampaio (1975), citadas na parte I da mesma obra, também fazem referências à vila operária construída por Luís Tarquínio.
- (34) Cf. CARVALHO, E., *op. cit.* Do mesmo autor, cf. também: *Delenda Carthago (manifesto naturista)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 2ª ed., 1901.
- (35) Cf. CARVALHO, E.: *Brasil, potência mundial*. Rio de Janeiro, 1919.
- (36) Cf. CARVALHO, E.: *Gíria dos Gatunos Cariocas*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1912.
- (37) *Idem, ibidem*.
- (38) Cf. COUTTO, P.: *Caras e Caretas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1912.
- (39) Cf. CHALMERS, V., *op. cit.*, Parte I. Cf. BANANÈRE, Juó (pseud.): *Galábaro*, São Paulo, 1917; e *La Divina Increnca*, São Paulo, 1924. Este é um veio dos mais interessantes para se acompanhar o processo literário "interno" que esteve na base da ruptura modernista. A "italianidade proletária" de São Paulo influenciaria, diretamente, as obras posteriores de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, entre outros. Um elo perdido nesse processo de "preparação do terreno" parece ter sido a obra precursora, e já moderna no estilo, de Adelino Magalhães (*Casos e Impressões*, 1916; *Visões, Cenas e Perfis*, 1918; *Tumulto da Vida*, 1920), onde já desponta algo da "escrita telegráfica" na narrativa e um expressionismo voltado para os aspectos cotidianos da vida popular urbana da grande cidade. O proletariado é focalizado em várias cenas de textos relativos às greves operárias do período 1917-20. A crítica de Wilson MARTINS é bastante enfática na

- revalorização de Adelino Magalhães, embora reconhecendo, também, uma involução dessa modernidade precoce na sua obra posterior a 22: cf. *op. cit.*, vol. VI, pp. 61-5, 122-25 e 184-85.
- (40) Cf. CHALMERS, V., *op. cit.*, Parte I.
- (41) Cf. ANDRADE, O.: *Um Homem sem Profissão: sob as ordens de mãe*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974 (são memórias autobiográficas).
- (42) Cf. GONÇALVES, R.: *Ipês*. São Paulo, Monteiro Lobato, s. d.
- (43) Citado frequentemente na imprensa operária anarquista: cf. LEUENROTH, E.: *A Poesia Social na Literatura Brasileira*. Jacob PENTEADO, 1968, *op. cit.*, cita um poema de Martins Fontes em homenagem a Ricardo Gonçalves ("Dom Ricardito") que faz referência a uma longa capa espanhola, esvoaçante, usada pelo poeta após um tiro que levou no ombro, durante um comício dos ferroviários (provavelmente na greve da Paulista, em 1906, na qual R. Gonçalves, à frente dos estudantes do largo de São Francisco, destacou-se em solidariedade ativa).
- (44) O poeta Antero de Quental esteve na raiz das primeiras organizações operárias de Portugal, vinculando-se estreitamente, também, à trajetória da Primeira Internacional (AIT). Militou inicialmente no *Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas* (1852-72). Fundador e um dos editores do jornal *O Pensamento Social* (1872-73), um dos primeiros porta-vozes do socialismo e da AIT em Portugal; na ocasião, foi o redator do opúsculo *O que é a Internacional?*. Participou da criação, também, a partir de 1872, da *Associação de Resistência Fraternidade Operária*; este núcleo mantém estreitos contatos com a corrente marxista na AIT, incluindo Engels, Mora e Lafargue. Chegam a projetar a sua expansão para o Brasil, em função das facilidades étnico-lingüísticas. Eça de Queiroz manteve intensa correspondência com Antero, tendo recebido deste uma influência ideológica decisiva, embora permanecendo muito mais na condição de simpatizante da "causa operária". Possui vários folhetins dedicados à Comuna, à Internacional e à "flâmula flamejante" da Revolução. Os escritos sociais de ambos participaram ativamente da formação literária humanista de Martins Fontes. Ver, a propósito da militância de Quental: SOUSA, Manuel Joaquim de — *O Sindicalismo em Portugal*, Porto, Afrontamento, 5ª ed., 1976, caps. I e II; FOOT & LEONARDI, *op. cit.*, p. 233. A respeito de Antero e Queiroz e sua influência sobre Fontes, ver: PENTEADO, J., *op. cit.*, 1968, pp. 96-102 e p. 120.
- (45) Cf. FONTES, M.: *Fantástica*. São Paulo, J. Fagundes, 1937.
- (46) Cf. FONTES, M.: "Vulcão" *in Vulcão*. Santos, Tip. do Inst. D. Escolastica Rosa, 1926. Sobre a formação literária de M. Fontes, ver, do próprio autor: *Nós, as abelhas: reminiscências da época de Bilac*. São Paulo, J. Fagundes, 1936. Cf. também PENTEADO, J. *op. cit.*, 1968.
- (47) Cf. IRMÃO, J. Aleixo: *Euclides da Cunha e o Socialismo*. São José do Rio Pardo, Casa Euclidiana, 1960, 227 pp. mais Anexos. Esta obra vale muito mais pela análise histórica original (se bem que de uma perspectiva conservadora) do movimento operário local e o nascimento das associações de classe: o *Clube Socialista dos Operários*, em 1900; sua subdivisão posterior no *Clube dos Operários 1.º de Maio — Honra e Trabalho* (1901), de caráter mutualista; e no *Clube Internacional "Os Filhos do Trabalho"* (1900), de caráter socialista, sob a direção de Pascoal Artese, Alberto Nardini (membros da colônia italiana) e Ignacio de Loyola, Francisco Escobar (advogados, intelectuais e amigos de Euclides da Cunha). Este último núcleo manteve estreitos laços com o grupo social-democrata de São Paulo, editor de *Avanti!*. O livro analisa em detalhe a evolução deste movimento socialista local, suas

- (53) Cf. NEVES, Roberto das: "Introdução" in OITICICA, J.: *Ação Direta*, op. cit.
- (54) *Idem, ibidem*, pp. 15-16 e 27. Neste 2º poema, Oiticica ironiza justamente as figuras de Evaristo de Moraes, Agripino Nazareth e Joaquim Pimentá, três dos expoentes do antigo grupo "comunista" *Clarté*, que, agora, comprometiam-se em altas funções de Estado com a montagem da política trabalhista de Vargas (cf. nota 50).
- (55) "... o dragão que está à porta do palácio da anarquia é apenas uma palavra" (frase de Elisée Reclus, citada como epígrafe in LEUENROTH: *Anarquismo — roteiro da libertação social*. Rio de Janeiro, Mundo Livre, 1963).
- (56) Cf. MARTINS, W., op. cit., vol. V, pp. 283-286.
- (57) Cf. POMBO, R.: *Contos e Pontos*. Porto, Magalhães & Moniz, 1911, pp. 243-248, 285-291 e outros artigos.
- (58) Além de vários manuais didáticos de *História do Brasil*, cf., p. ex., de sua autoria: *História de São Paulo* (Rio de Janeiro, 1918).
- (59) Cf. POMBO, R.: *No Hospício*. Rio de Janeiro, Garnier, 1905, pp. 215-217.
- (60) *Idem, ibidem*, pp. 171-176.
- (61) *Idem, ibidem*, p. 263.
- (62) *Idem, ibidem*, pp. 263-273.
- (63) Baseio-me, aqui, na abordagem de Antônio CÂNDIDO: cf., em especial, *Literatura e Sociedade*. Outro exemplo de desdobramento intimista e metafísico, já na poesia, aparece na obra de Pereira da SILVA: *Vae Soli!*, Curitiba, "Imp. Paranaense", 1903. Entretanto, Elysio de CARVALHO, numa perspectiva bem eclética, inclui este poeta no rol dos autores libertários ("sonhadores, visionários e aventureiros"): cf. *As Modernas Correntes...*, op. cit., 1907.
- (64) Cf. LUZ, F.: *Nunca!*... Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1924.
- (65) Cf. LUZ, F.: *Ensaio*. Rio de Janeiro. Typ. São Benedicto, 1930, pp. 31-51.
- (66) Cf. LUZ, F.: *Dioramas (Aspectos literários — 1908/1932)*. Rio de Janeiro, Canton & Reile, 1934, vol. 1; ver, em especial, pp. 116-132 e 201-206.
- (67) Cf. LUZ, F.: *A Paizagem (no conto, na novella e no romance)*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922, pp. 15-16 (grifos meus).
- (68) *Idem, ibidem*, pp. 248-249. É curioso contrastar essa retórica linear com a explosão rítmica e formal de Manuel BANDEIRA no poema *Os Sapos*, apresentado durante a Semana de 22; porém, ambos se aproximam da temática em torno do caráter policromo e polifônico das vozes no estado original da natureza e da "unidade na diversidade" de suas expressões literárias, na busca de uma nova ontologia da linguagem. Em M. Bandeira: "(...) Reduzi sem danos/ A formas a forma/ (...) Tudo quanto é belo;/ Tudo quanto é vário,/ Canta no martelo".
- (69) Cf. LUZ, F.: *A Paizagem — ...*, op. cit., 1922, pp. 223-224.
- (70) Na verdade, essa questão reintroduz o problema das relações entre os discursos da *direção* e da *classe*, dos mais candentes no plano do ensino e da educação (cf. cap. 2). No plano sindical, as antigas associações operárias sempre desenvolveram uma tradição de criar escolas, centros de estudo e cursos de formação geral/profissional para os seus membros e famílias. P. ex., a *União Operária* da cidade de Rio Grande, entidade criada no final do séc. XIX, possuía uma escola para seus 800 associados, por volta de 1898. O jornal *Echo Operario*, de tendência socialista, publica a propósito uma matéria, intitulada "Arranhaduras", onde defende a neces-

- sidade de uma escola operária de formação ampla, dirigida pela própria classe, critica os métodos educacionais do ensino burguês e tece comentários irônicos sobre o preconceito de classe externado por um gerente de fábrica que disse: "Os operários não precisam da gramática, nem estudos mais profundos do que as quatro operações". (cf. *Echo Operario*, Rio Grande, 1897, nº 56, p. 1; FOOT & LEONARDI, op. cit., p. 301).
- (71) Citado in LEUENROTH, E.: *A Poesia Social na Literatura Brasileira*.
- (72) *Idem, ibidem*. Como se sabe, após o massacre da Revolução de 1924, o governo Bernardes deportou mais de 900 prisioneiros para a localidade de Clevelândia, próxima do ponto extremo norte do país (Oiapoque, Amapá). Entre os deportados havia pelo menos cerca de 15 militantes operários anarquistas, boa parte deles morrendo em função das condições de campo de concentração a que foram submetidos.
- (73) Cf. BRANDÃO, O.: *Véda do Mundo Novo*. Rio de Janeiro, 1920, p. 50.
- (74) *Idem, ibidem*, pp. 45-50.
- (75) Cf. ANDRADE, M.: "Prefácio Interessantíssimo — Paulicea Desvairada", in *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 4ª ed., 1974. Octavio BRANDÃO, op. cit., p. 12, afirma: "Quantas coisas partiram do caos ou da desigualdade e estão marchando para a Igualdade!"
- (76) Cf. DANIELE, G. Pellegrini di: *Ne L'Impero delle Merde... (sonetti inodori)*. São Paulo, março 1905.
- (77) Citado in LEUENROTH, E.: *A Poesia Social na Literatura Brasileira*.
- (78) Cf. PIRES, C.: *O Monturo*. São Paulo, Pocaí-Weiss, 1911.



Bonde para operários, São Paulo, 1916. (MIS: Memória Paulistana, 1975.)

## O Impasse da Celebração\*

### 1 — *Um dia são vários lugares*

“No teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.”

(G. BACHELARD, *A Poética do Espaço*)

A primeira leitura do “Primeiro de Maio” de Mário de Andrade<sup>1</sup> deixou-me uma forte ressonância de espaços. Nesse caso, os vários espaços percorridos pelo personagem na trajetória narrativa, recantos da velha Paulicéia: Estação da Luz, Anhangabaú, Jardim da Luz, de novo a Estação, o Brás (Estação do Norte), Parque D. Pedro, Largo da Sé, ainda a Estação da Luz. Isto não seria novidade: sabe-se que as alusões marcantes à cidade de São Paulo permeiam a obra de vários modernistas — Oswald de Andrade ou Antônio de Alcântara Machado<sup>2</sup> e principalmente o próprio Mário, em

(\*) Este texto é uma versão revista, resumida e atualizada de um artigo escrito em 1975 e publicado originalmente na revista *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, Brasiliense, nº 6, 1978: pp. 21-37.

conto, apresenta vários *índices* fundamentais, os quais se remetem ao caráter e atmosfera ficcional que envolvem o personagem e a narrativa. Retornarei a eles mais à frente.

A próxima seqüência é a do “Jardim da Luz/lendo-pensando”, bem delimitada pelo segmento que marca a permanência de 35 sentado num banco do Jardim. Aqui, pela primeira vez, a natureza se opõe frontalmente ao personagem, desenhando um antagonismo que já é do mundo todo (prefeitura, policiais, indústria, igreja, governo...):

“O sol brilhante queimava, banco na sombra? Mas não tinha, que a prefeitura, para evitar safadez dos namorados, punha os bancos só bem no sol.”

A seqüência posterior está dividida em dois segmentos não-encadeados e centrados na ação-espaco “andar de bonde”:<sup>5</sup> no primeiro segmento, sob a marca da busca em alvo-roço (em direção à Estação do Brás, com o intuito de ver a chegada dos deputados trabalhistas); no segundo, sob o signo da fuga amedrontada (após a seqüência seguinte, que é a do “parque D. Pedro-Palácio das Indústrias/encurrallamento” — espaco da celebração permitida, oficial e dominante). Nesses dois segmentos o desespero de 35 se acompanha do “aceleramento” da narrativa, dada pelo ritmo e movimento do “andar de bonde” e pela enumeração, sob forma elíptica, das preocupações e pensamentos que compõem o “alvoroco” de 35.

A seqüência final, marcada pelos últimos quatro parágrafos do conto, é a de “Estação da Luz/retorno”, onde 35 volta à Estação comendo a maçã, revê os companheiros e se comunica com o colega 22, solidarizando-se com seu trabalho.

Dentro desse primeiro esboço, ressalte-se ainda a complexidade da construção ficcional do personagem 35. A primeira identidade que se buscava, um nome, inexistente: o número que designa 35 como também seus companheiros 486 e 22 traz a marca da atomização própria das relações capitalistas que “unidimensionalizam” as entidades específicas dos seres humanos, transformando-os em siglas numeradas de um imenso exército de força de trabalho. Desaparece o indivíduo e surge a marca registrada pelo seu trabalho: a burocracia dissolve as identidades e as substitui por números. Mas esta é

a faceta mais clara da apresentação do personagem: desde a primeira frase sabemos que estamos diante de um operário (carregador de bagagens da Estação da Luz) que se “chama” 35. A ilusão da concepção psicológica tradicional da personagem romanesca não pode reaparecer diante de um número.

Entretanto, a complexidade da construção verbal de 35 ultrapassa essa primeira constatação. Realmente, a construção do 35 se dá em torno da inter-relação permanente na narrativa entre o *fazer* e o *ser*. Esta inter-relação, ao que parece, permeando toda a narrativa, surge mais claramente em algumas seqüências. Ao lembrar confusamente das notícias dos jornais sobre os “motins” do proletariado aguardados em todo o mundo e ao ler o jornal no banco do Jardim, nestas duas ações, aflora com bastante nitidez a intrincada psicologia do personagem. Lembrando, lendo ou pensando sobre o que “estava escrito no jornal”, vai-se construindo a complexa figura do 35, a imprevisibilidade de suas emoções, a agitação de sua vida interior que nos surpreende, conforme comenta Antônio Cândido ao definir as “personagens esféricas”, noção empregada por E. M. Forster: 35 seria, então, “esférico”, pois sua construção consegue também “trazer a vida para dentro da narrativa literária”:<sup>6</sup>

“Mas o 35 não sabia bem direito, ficava atordoado com as notícias, os jornais falavam tanta coisa, faziam tamanha mistura de Rússia, só sublime ou só horrenda, e o 35 infantil estava por demais machucado pela experiência pra não desconfiar, o 35 desconfiava.”

35 tem raiva, deseja um “túrumbamba”; 35 tem medo, desconfia; e, após as notícias da proibição dos comícios e passeatas pela polícia, depois da permissão da reunião proletária no pátio interno do Palácio das Indústrias (“lugar fechado!”):

“A sensação foi claramente péssima. Não era medo, mas por que que a gente havia de ficar encurrallado assim!”

35 se exalta e por fim se comove:

“...percebeu que se regava todo por ‘drento’ dum espírito generoso de sacrificio. Estava outra vez enormemente piedoso, morreria sorrindo, morrer.”



mento pelo menos duas vozes distintas. Num mesmo trecho do conto, duas vozes caminham juntas, se misturam, voltam a se separar; é difícil discernir o lugar exato do pessoal e do apessoal:

“Os companheiros estavam trabalhando, de vez em quando um carregado, os mais eram conversas divertidas, mulheres de passagem, comentadas, piadas grossas com as mulatas do jardim, mas só as bem limpas mais caras, que ele ganhava bem, todos simpatizavam logo com ele, ora por que que hoje me deu de lembrar àquela moça do apartamento!... Também: moça morando sozinha é no que dá. Em todo caso, pra acabar o dia era uma idéia ir lá, com que pretexto?...”<sup>11</sup>

A recorrência de termos transcritos a partir da *fala* de 35, como “milhor” ou “drento”, em contraste com vocabulário em ortografia gramatical na maior parte do texto, mostra também aquela ambigüidade, pelo lado dos significantes. O próprio estilo despojado e simples, coloquial e direto (frases curtas, tempos verbais comuns, concordâncias da fala — “podia divisar ele”), rompe com uma narração erudita e rebuscada, comum no caso do narrador onisciente. A linguagem se mundaniza por completo: personifica-se parcialmente na linguagem do 35.

A partir dos elementos já levantados (ambigüidade do narrador em sua proximidade e não-identidade com 35; a complexa construção ficcional do personagem 35, baseada na mediação de seu caráter psicológico pelo fazer das ações narradas; e a trama narrativa dos espaços percorridos, isto é, o conto se diz em um dia *singular* de 12 horas que se revela na *multiplicidade* dos espaços animados pelas ações, submetendo a lógica temporal à lógica espacializada e ficcional da narração) vejamos agora como interpretar o sentido literário e ideológico do impasse da celebração.

## 2 — Celebração e Trabalho

“Os outros carregadores mais idosos meio que tinham caçoado do bobo, viesse trabalhar que era melhor, trabalho deles não

tinha feriado. Mas o 35 retrucava com altivez que não carregava mala de ninguém, havia de celebrar o dia deles. E agora tinha o grande dia pela frente.” (Do “Primeiro de Maio”).

Procuramos, junto com 35, o espaço da celebração. Já vimos que o motivo do desejo-promessa, em sua reiteração constante, provoca o crescimento de tensão dramática da procura obstinada. Essa busca afoita de 35 torna-se um plano recorrente das ações do conto. Assim, o já “estar celebrando”, como paradigma do desejo e da promessa, não realiza plenamente a celebração, fica faltando algo. 35 em nenhum momento sabe exatamente o que, mas essa falta é notória no próprio caminhar ansioso e procura obstinada do personagem. Em que espaço se realizaria em sua plenitude o sonho de 35?

Na segunda seqüência aparece um primeiro índice dessa atmosfera da procura. 35 descarta certo caminho; neste momento, o espaço do trabalho não é o *seu* espaço, isto é, o lugar da celebração que deseja atingir:

“(...) parou de sopetão e se orientou assustado. O caminho não era aquele, aquele era o caminho do trabalho.”

Surge aqui uma tensão entre os companheiros de trabalho (que não quiseram comemorar) e o 35, entre o espaço cotidiano (Estação da Luz) e o espaço desejado por 35. Há mais índices dessa tensão: por duas vezes, 35 cruza o local de trabalho e é caçoado em sua intenção pelos companheiros. Na terceira vez, ele evita a Estação da Luz, encomprida o caminho para fugir daquele conflito, ainda em busca do lugar anunciado e indefinido, o da celebração. Esta utopia não se realiza, nem na segunda seqüência (rumo ao Jardim da Luz) e nem na seguinte (sentado num banco do Jardim). O Jardim da Luz prometia ser aquele espaço, a natureza ainda anunciava a celebração e convidava ao banco de jardim; e o da Luz, 35 “entendia mais”:

“O mais prático era um banco de jardim, com aquele sol maravilhoso. Nuvens? umas nuvenzinhas brancas, ondulando no ar feliz. Insensivelmente o 35 foi se encaminhando de novo

para os lados do Jardim da Luz. Eram os lados que ele conhecia, os lados em que trabalhava e se entendia mais. (...) Mas o Jardim da Luz ele entendia mais. Imaginou que a preferência vinha do Jardim da Luz ser mais bonito, estava celebrando.”

Se a narrativa guardasse esse último instante, se preservasse o repouso dessa imagem de encontro e lirismo, talvez o “estar celebrando” alcançasse toda a plenitude, vibrasse por todo o texto, e nós, leitores, seríamos invadidos pela felicidade do 35, por seu achado de luzes e jardins e sairíamos calados e o conto também se calaria à altura da primeira página e do parágrafo número 7.

Mas foi o mundo que invadiu aquele instante de encontro, recolocando a ansiedade, raiva e desejo de 35, ou seja, recolocando o conto em seu lugar de procura e descaminhos. A alma voltou-se a confundir, a certeza foi embaçada pelas imagens do jornal que ele leu em seguida. O mundo de fora invade o recanto e substitui a calma do abandono pelas metralhadoras que agora já “estavam em cima do jornal, nos arracha-céus, escondidas, o 35 sentiu um frio”. O sol acompanha o jornal rompendo com o repouso momentâneo; já há um frio em 35 por dentro e muito calor por fora; o equilíbrio anunciado antes se rompe:

“O sol brilhante queimava, banco na sombra?”

Não havia sombra possível: o poder local colocava os “bancos só bem no sol (...) para evitar safadez dos namorados”. Relembro aqui que M. Foucault, ao falar dos procedimentos de exclusão do discurso, ressalta a existência de duas regiões proibidas no discurso das sociedades ocidentais: a sexualidade e a política. Isto porque, no limite, o discurso sempre carrega em si o perigo latente de se converter em objeto de prazer ou de poder.<sup>12</sup> No conto, a proibição da “safadez dos namorados” é simultânea à leitura por 35 da proibição da política (“comícios nas ruas e passeatas”). Talvez aqui, nesta região excluída, estivesse uma possível concretização plena do ato de celebrar. Já se vê, então, como que o desejo de celebrar pode ser preenchido pelo sentido de uma prática política que está proibida. A polícia, as armas e a comemoração oficial e

permitida negam a utopia de 35. Nunca saberemos se aqueles “comícios e passeatas” realizariam melhor a celebração prometida. O contexto literário, isto é, o mundo narrado e exterior a 35, de policiais nas ruas desertas e bares fechados, impediu a possibilidade de verificação.

Não obstante, 35 em seu desvario de “turumbambas”, incêndios e morte sorridente *sabe*, ao contrário, que a concessão dominante não tem nada a ver com sua celebração. Sabe que o espaço da comemoração oficial (pátio interno do Palácio das Indústrias, “lugar fechado”) não é o procurado: “(...) mas por que que a gente havia de ficar encurralado assim!” A única resposta ao permitido, o único protesto imaginado é o incêndio anárquico:

“(...) saíam todos enfurecidos do Palácio das Indústrias, pegavam fogo no Palácio das Indústrias, não! a indústria é a gente, ‘operários da nação’ (...)”

As labaredas imaginárias se estendem do Palácio das Indústrias à igreja de São Bento e ao palácio do general da Região Militar:

“(...) deve ser gaúcho, gaúcho só dá farda, pegamos fogo no palácio dele.”

Seria esta imensa fogueira sonhada o cenário ideal da grande celebração? Aos sons e estralos da grande queima de monumentos e personagens da história dominante, dançariam os operários ciosos da sua festa? De certa maneira, sim: acredito que, possivelmente, neste fogaréu saído da cabeça de 35, possamos retornar à imagem mais colorida e recorrente de Mário de Andrade ao se referir em sua obra poética à cidade de São Paulo: “ARLEQUINAL!”<sup>13</sup> Nesse sentido, é no desvario de 35 (como o desvario do poeta em *Paulicéia*) que as coisas retornam ao seu devido lugar poético, isto é, “a alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo”. Em outras palavras, é somente neste pequeno momento imaginário que a cidade do poeta se diz como tal. No restante do conto, a “realidade literária” de São Paulo não é arlequinal, mas meramente policial: cavalarias, guardas e metralhadoras passeiam pela

cidade vazia que se guardou no feriado; ruas desertas e bares fechados.

O fogo não veio... E na próxima seqüência, um consolo é tentado: ir aplaudir a chegada dos deputados trabalhistas na Estação do Brás, a convite do jornal. A curiosidade empurrou 35 para os bondes:

“Foi correndo, estava celebrando.”

Andar de bonde aparece como caminho ou meio de acesso a uma possível celebração. Mas agora o tempo cronológico se encarrega pela única vez no conto de impedir qualquer ilusão a 35: chega ao Brás 15 minutos atrasado; a indiferença dos operários da estação local, entretanto, adverte para a inviabilidade daquele momento; a chegada dos deputados era parte da comemoração oficial que na seqüência anterior 35 rejeitara.

Poderia estar o espaço desejado no “apartamento da moça” tantas vezes lembrado? Mas a falta de pretexto e um certo orgulho de 35 impediam que o sexo se tornasse o ato celebrado. Pois ainda no Jardim, não fora ele mesmo que desprezara as “negras disponíveis” em favor de *sua* celebração? Não opusera frontalmente o “estar disponível para o prazer” ao “estar celebrando”? Vemos então o quanto era improvável que estes espaços libidinosos da “moça do apartamento”, que pelo menos cinco vezes afloram à memória do 35, se tornassem o espaço buscado. A procura do erótico poderia celebrar o prazer, mas não estaria celebrando *especialmente* o Primeiro de Maio.

Da mesma forma, 35 sabia que seu desejo afastava definitivamente o piquenique e o jogo de futebol organizados pela Mobiliadora em Santos,<sup>14</sup> pois

“(...) assim não ficava ninguém pra celebrar o Primeiro de Maio (...).”

Notemos como a celebração, desse modo, no texto, não pode ser feita fora de São Paulo. O espaço desejado para a celebração incide forçosamente sobre os espaços reais desta cidade. Formas de alienação do espaço paulistano são descartadas. A evasão ao espaço do trabalho está circunscrita aos

limites concretos das fronteiras da Paulicéia. Resta saber qual recanto da cidade poderia ser escolhido.

Já em outra seqüência, vê-se uma reprodução ampliada dos temores e ódios do 35, narrados anteriormente:

“Polícias por todo lado.”

Novamente, a natureza acompanha a violência do mundo, torna-se agressiva como a sociedade:

“(...) que diabo de sol pesado que acaba com a gente, era por causa do sol. Não podia mais se recusar o estado de infelicidade, a solidão enorme, sentida com vigor.”

Como em *O Estrangeiro* de A. Camus, o sol passa a ser *causa de*; pela voz do narrador, a natureza se torna *determinante* de ações ou sensações; é uma natureza violenta e materializada.

Nem mesmo os “movimentos coletivos de recusa” de algumas dezenas de operários que se negam a entrar no pátio interno do Palácio traz algum efeito, algum ensaio de celebração autônoma. O clima predominante é o oficial, dos “dez mil proletários no pátio e os policiais lá em cima nas janelas fazendo pontaria na maciota”. A figura do 486, colega de 35, dá o tom:

“(...) se pensava anarquista, mas no fundo era covarde.”

A dúvida e o pânico tomam conta do 35:

“Era um puxar unânime, uma fraternidade, era carícia dolorosa por todos aqueles companheiros fortes tão fracos que estavam ali também pra... pra celebrar? pra... O 35 não sabia mais pra quê.”

Então, neste clima, o espaço dominante se opõe ao espaço desejado, que aparece como “espaço de liberdade”:

“(...) o enclausuramento na casa fechada, sem espaço de liberdade, sem ruas abertas pra avançar, pra correr dos cavalarias, pra brigar...”

Estação (trabalho) possuem o mesmo nome, estão localizados frente a frente.

Na reprodução cotidiana de seu trabalho, 35 avista o Jardim como o horizonte de uma ruptura possível. Usemos os termos clássicos: no espaço da necessidade os operários enxergam um virtual espaço da liberdade. Em seguida, entretanto, estes olhares se invertem, mudam de direção: para que o lazer, então, possa ser mantido, é necessário se esconder entre as árvores. Como manter a liberdade, mesmo que provisória, tendo a necessidade como horizonte à vista?

“(...) o primeiro banco era a salvação, sentou-se. Mas dali algum companheiro podia divisar ele e caçoar mais, teve raiva. Foi lá no fundo do jardim campear banco escondido.”

A lateralidade próxima dos espaços, portanto, se chega a apontar para uma certa comunhão recíproca, não extingue, todavia, a diferença: de qualquer forma, embora vizinhos de bairro (Bom Retiro) e de avenida, existe uma Estação e existe um Jardim. Nesse quadro, como ler o retorno final de 35 à Estação? Depois de ter negado aquele espaço para poder celebrar, aquela volta “arrastada” significaria a inviabilidade total de realização do desejo, dentro dos limites da narrativa? Sim e não: aqui a obra literária abre-se em sua polissemia.

Por um lado, a retomada do trabalho (que é a retomada da história operária, em seu dia-a-dia comum) surge como resposta, triste e repetida, mas solidária, à celebração. Não era esta solidariedade com os companheiros de trabalho, entretanto, que 35 imaginara ou desejara como ato de celebração. Nesse sentido, calcados na procura frustrada do 35, podemos dizer que o conto “não realiza” o desejo: imaginemos assim que a celebração tenha sido adiada, talvez, para um virtual e futuro Primeiro de Maio. De qualquer maneira, nesse caso, a celebração está se adiando para *além* do texto literário. Não é o meu intuito, absolutamente, “cobrar” a resolução do impasse ao texto literário, no interior de sua trama narrativa: a obra de arte não tem obrigação alguma de resolver os impasses que coloca. Somos assim remetidos imediatamente ao contexto histórico-social: nessa perspectiva, o texto analisado, ao traumatizar o desejo, libera-nos, enquanto leitores, para a busca da celebração no mundo que já não é o

literário, mas o da política e da sociedade, o mundo da nossa experiência histórica. Assim, a literatura não celebra: teria a história condições de fazê-lo?

Entretanto, a volta de 35 à Estação, afora transportar a possibilidade de celebração para o exterior da narrativa, é significativa em si mesma. Pois é na retomada da solidariedade aos companheiros que o *incomum* do desejo-promessa de 35 e o *comum* do trabalho de seus companheiros voltam a se aproximar. 35 existiu em todo o conto como personagem específica, sempre enquanto suporte da ação do desejo e da procura *incomuns*. Pois que a promessa e a necessidade que sentia de celebrar o distanciaram, desde logo, dos seus iguais. Mas será que o retorno final assinala a inevitável espiral de um *trabalho* que apenas pode se autocelebrar no interior de seu próprio espaço, de seu próprio ato? A celebração prometida como marca diferencial do trabalho — enquanto linguagem operária do mundo, que deveria explodir em protesto e festa — acaba afinal prisioneira de seu mundo de malas a serem indefinidamente carregadas na Estação da Luz. Parece, então, que a experiência do trabalhador encontra sua *fala*, no texto, apenas no lugar da necessidade desse trabalho. O ato de trabalhar apareceria assim, no conto, como um momento concreto e possível da imbricação linguagem operária/mundo: imbricação que surge agora em um único termo (espaço necessário do trabalho) como experiência-dizente-de-si-mesma.

Não obstante, acredito que para mergulhar mais fundo no sentido da dialética entre os espaços da celebração (liberdade) e do trabalho (necessidade), narrados no conto como o espaço buscado por 35 e o espaço vivido pelos companheiros, deveríamos introduzir uma categoria mediadora. E o que poderia sintetizar esse confronto de espaços como mediação possível? O único instante de comunicação verdadeira, de “entendimento” pleno do 35, é o momento de sua solidariedade ao companheiro 22:

“Caíram na risada os dois. Foram andando.”

Esse instante *solidário*, ao contrário dos outros instantes *solitários* do 35 que preenchem a narrativa, pode permitir a introdução do conceito de *classe*, como mediador daqueles

espaços. Pois o “35” que se reconhece nesse final não é o do desejo-promessa, o da procura alvorçada pelos descaminhos, nem o dos incêndios arquitetados: o “35” de agora é o que se reconhece como um companheiro dos demais. Perdeu a identidade própria de antes: 35 é igual a 22. 22 e 35 são paradigmas dos demais: o trabalho — nesse espaço da necessidade, duro e sempre o mesmo — os igualiza. O cotidiano operário (de suores e pesos) recoloca a *classe operária* enquanto tal: “35” não é mais o 35 dos sonhos, é agora um membro da *classe*. O incomum e o comum voltam a fundir-se na solidariedade de classe.

Como então habitar esse espaço de repetições e preparar todavia a celebração de um espaço da novidade? Como sair da Estação, atravessar a avenida e celebrar o Jardim como a nova casa escolhida?

### 3 — *Imaginação e História: signos culturais da presença operária*

“(...) pois as paisagens dos livros que eu lia, se tinham a diferença de estar mais vivamente representadas na minha imaginação do que as paisagens que Combray oferecia aos meus olhos, nem por isso deixavam de lhes ser iguais. Pela escolha que fizera o autor, pela fé com que meu pensamento ia ao encontro de sua palavra, como de uma revelação, elas se me afiguravam — impressão que absolutamente não dava a região onde eu vivia, e muito menos o nosso jardim, produto sem prestígio da correta fantasia do jardineiro — uma parte verdadeira da própria Natureza, digna de ser estudada e aprofundada. Se, quando eu lia um livro, meus pais me permitissem visitar as regiões nele descritas, julgaria ter dado um passo inestimável na conquista da verdade.” (M. PROUST, *Em busca do Tempo Perdido*: “No Caminho de Swann.”)

Pretendo desvendar rastros de uma possível presença cultural da classe operária na história social do Brasil. Como proceder a esta “aventura de descoberta”? A experiência concreta, em seu desenrolar *único*, em sua historicidade feita de eventos *singulares*, perdeu-se: o tempo irreversível arrasta para o *passado* a dinâmica do movimento em seus atos momen-

tâneos e *reais*; uma única vez o tempo pratica esta violência contra a existência dos fatos, mas de maneira definitiva. É aqui que se localiza o “inacessível” de todo historiador: a vida mesma é essa perplexidade diante dos “inacessíveis”, sempre tardia para o passado e prematura ainda para o futuro.

Tenho de me valer, então, de uma hipótese: a de que aquela *presença* que busco desvendar deixou suas marcas em diferentes signos culturais. Essas marcas são um paradoxo: apresentam-se ao mesmo tempo como *próximas* e *distantes* da “experiência de mundo” que procuro; pois se guardam uma relação, mais ou menos vaga, de “expressar” ou “representar” sob distintas formas aquele mundo perdido, por outro lado, já estão distantes dele no tempo, cristalizaram-se no espaço como “monumentos” e *hoje* fazem parte, soterradas ou não, do mundo atual: recriaram-se relações entre a marca e o tempo, entre a marca e as sociedades em que tem perdurado; a marca já não é a *mesma* de quando no seu instante originário.

Tomemos estas marcas como “linguagem”: as coleções de jornais operários preservadas, alguma antiga casa ou trecho de rua de um ex-bairro operário, a memória de algum velho militante, referências perdidas em textos, diários manuscritos, pouquíssimos filmes e fotos amareladas, pequenos objetos espalhados pela cidade, retalhos de palavras, livros e folhetos etc. Acreditamos que todos estes fragmentos, isolados ou articulados, falam *daquele* mundo. Como esta “fala” se apresenta? Como selecionar, nessa dispersão, o que é *relevante*, isto é, o que traz o sinal operário “significativo” (enquanto estratégico para se recuperar ao menos o *percurso* “linguagem/mundo”)?

De início, vale a pena atentar para diferentes camadas de historicidade que compõem a totalidade da “história do trabalho”. E. J. Hobsbawm, em trabalho decisivo,<sup>16</sup> distingue os níveis da *classe*, do *movimento* e do *partido* ao criticar certas confusões ideológicas da historiografia corrente das classes trabalhadoras. No Brasil, esta confusão de níveis levou, por exemplo, a se assumir como “história da classe operária” o que não passava de história do Partido Comunista (ou mesmo só a biografia política de alguns líderes, como L. C. Prestes), ou história do sindicalismo oficial do Estado. Tal distinção já aponta para a existência de uma camada menos “visível” da



presença da classe operária: a de sua vivência cultural concreta, integrada ao seu próprio *movimento*; e os “efeitos pertinentes” dessa presença a nível da ordem cultural dominante.

Mesmo a noção de *memória* não assegura, por si só, nenhuma correspondência verídica entre a representação do historiador e os fatos reais. G. Bachelard comenta a esse respeito:

“Toda memória está para ser reimaginada. Temos na memória microfilmes que não podem ser lidos senão quando recebem a luz viva da imaginação (...)

Pergunta-se então: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o *valor* que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos não se sustentam mais. Existiram? Uma irrealidade se infiltrou na realidade das lembranças (...)

Assim, no limiar de nosso espaço, existem simultaneamente tomadas do ser e perdas do ser. E toda realidade da lembrança se torna fantasmagórica.”<sup>17</sup>

Sendo assim, podemos perceber que — apesar das diferenças fundamentais quanto a métodos e objetivos — tanto na atividade literária quanto na narrativa histórica, pela própria natureza contraditória da constituição de seus discursos, torna-se praticamente inviável a perfeita realização do velho mito realista da “verossimilhança”.<sup>18</sup>

\* \* \*

Existe no “Primeiro de Maio” uma certa *história* no interior da própria narrativa literária. Porém, este contexto político-social e ideológico não fica rondando o texto, contornando as suas margens. Ele não está na cabeça de Mário de Andrade apenas, ou só no período histórico brasileiro em que o conto foi escrito (1934-1942). O que importa de maneira decisiva é que o contexto é parte integrante do todo narrativo, é elemento constitutivo do próprio discurso literário.<sup>19</sup> Ninguém nos impede, é claro, de fazer as ligações plausíveis entre o espaço policiado da cidade, no conto, e o espaço policiado

do país, no Estado Novo. É evidente que a ditadura militar do período estadonovista e o refluxo do movimento operário informaram a escritura do conto: mas, mais do que isso, o ambiente histórico coercitivo *enformou* a estrutura da própria narrativa e os impasses que dali se criaram. Ante uma consciência confusa e alvoroçada como a de 35, é necessária uma segunda voz narrativa que mantenha a percepção dessa consciência: daí a ambigüidade do narrador. E a atmosfera de tensão crescente que vai se apoderando do conto, como resultado do aceleração (a nível da trama) do impasse da celebração, diz respeito ao mundo turbulento e repressivo que invade as páginas do jornal, as ruas e praças e as sensações de 35 (polícia, governo, indústria...). No entanto, não precisamos sair do conto para ver esse mundo: ele está bem dentro da narrativa. Dentro do conto, as esperanças cessaram; é a última frase, entretanto, que recoloca tudo como antes de o conto começar: “Foram andando”. Se quisermos saber para onde caminham os dois em seu andar solidário, temos de abandonar o conto (ingressando nos marcos da história), ou então, recomeçá-lo novamente, *ad infinitum*.

Já vimos como o “arlequinal” da *Paulicéia* de Mário desaparece no “Primeiro de Maio” (acendendo-se apenas no fogo imaginário do 35) para dar lugar à *ordem vigiada* e ao *vazio* das ruas da cidade. É claro que entre os quase 20 anos que separam a *Paulicéia Desvairada* e a Semana de 22 do “Primeiro de Maio”, muitos carnavais passaram (dentro e fora da literatura), levando a anarquia carnavalesca (e também trágica) de São Paulo do início da década dos anos 20 a sossobrar diante do deserto policiado que toma conta de seus espaços, no final dos anos 30. O importante aqui é notar que tanto o desvario da anarquia paulistana (lembrar do clima aberto de crise político-social e ideológica do pós-Primeira Guerra Mundial que se estende por toda a década dos 20 — a própria Semana inserindo-se no movimento dessa crise), quanto a ordem militarizada do Estado Novo estão *internalizados* na obra de Mário de Andrade, estão expostos *literariamente*.

Parece que, de certa forma, a figuração da classe operária por Mário de Andrade, neste conto, fica a meio caminho entre a imagem pálida e quase desfocada dos “Sandapilários indiferentes” nas *Enfibraturas do Ipiranga* (texto poético

apresentado como “oratório profano” em 1921) e, no pólo oposto, o já bem centrado — mas, em compensação, enquadrado nas “razões de estado” da apologia real-socialista — proletariado da “ópera-balé” *O Café* (1933-1942), percurso detectado pela estonteante e desveladora leitura de José Miguel Wisnik.<sup>20</sup> Quer dizer: se o operário 35 é uma figura bem mais visível e menos “indiferente” do que os operários nas *Enfibraturas*, por outro lado, entretanto, sua consciência “alvorçada” e difusa, sua passividade e temores diante dos símbolos estatais e patronais não permitem, ainda, divisar o salto, até aquele balé operístico-revolucionário, que o transportasse à condição de herói-redentor; ele ainda é um número, uma sigla dispersa nos espaços da cidade, um herói-fracassado. De qualquer modo, tanto nas duas perfilações básicas, quanto nessa terceira posição transitória, a problemática da *luta de classes* permanece represada no discurso de Mário, mantida em suspense e sublimada pelo culto da *unidade nacional* (seja na sua versão populista-autoritária, seja nas pesquisas do observador social e folclorista, seja — afinal — nos rasgos burocratizantes de uma visão oficialista da “arte revolucionária de Estado”).<sup>21</sup>

Poderíamos ver o interesse dessa conceituação (isto é, a sublimação de conteúdos sociais de classe mais profundos pelos códigos retóricos e noções ideológicas do discurso dominante), refletindo, por exemplo, sobre a forma e tom parnasianos dos sonetos anarquistas do início do século XX.<sup>22</sup> O problema, ao nos defrontarmos com versos como estes:

“É a luz do sol fulgurante/ Do oceano a voz pujante  
 Nas trevas perder-se vão/ Mas sobre a Virgem da harmonia  
 Curva a frente à tirania/ Sobre a força da União”<sup>23</sup>

é saber se é possível localizar onde está o “propriamente operário” de uma criação literária aparentemente tão inserida nos cânones estéticos oficiais e dominantes. A exaltação retórica da natureza idealizada foi um dos traços predominantes do parnasianismo. Essa natureza adjetivada aparece na estrofe acima: temos aqui a coincidência da temática e do código retórico com o discurso poético dominante. Mas, por outro lado, sabemos — pelo contexto — que a expressão “força da União” carrega um sentido *estranho* à retórica parnasiana,

por se remeter, na sua densidade semântica, à existência real de uma associação da classe operária. Não se trata, portanto, de uma “União” idealizada e abstrata, mas daquela União Operária concreta: teríamos aqui, assim, os sinais de expectativas libertárias e de solidariedade que *destoam* do discurso-padrão. “Força da União”, ao ser remetida, na tensão entre forma e conteúdo, para a organização material de uma classe, acaba introduzindo um *ruído* difícil de se sustentar no equilíbrio do rebuscamento idealizado do parnasianismo. Nesse sentido, na “imperfeição” do código usual e dominante, temos a marca da diferença e do peculiar (de expectativas sócio-culturais específicas).

Essa natureza idealizada é radicalmente diferente da natureza que 35 enfrenta no conto: uma água que gela e sorri, um sol que agrada ou agride. Aqui a natureza aparece materializada em atuações concretas: o sol participa da esperança do personagem ou da repressão do mundo. Recoloca-se, assim, essa relação dialética de tensão/identidade entre os termos “operário-natureza”. O operário 35 ama o Jardim da Luz: essa ligação não encerra só uma predileção geográfica, mas todo um sentido histórico (a atual moradia de 35 — espaço da necessidade — opondo-se à virtual moradia — espaço da liberdade). Aliás, o Jardim da Luz é um recanto especial da crônica histórica de São Paulo; se hoje as grades que o cercam não chamam a atenção para o seu lado, no passado era ponto de diligências,<sup>24</sup> escondendo sob densa folhagem de copas toda sorte de idílios, conspirações, repousos e animais. Diz o memorialista operário Jacob Penteadó:

“Um dos passeios preferidos pelos moradores do bairro era o tradicional Jardim da Luz (...) resolveram transformar aquele recanto em jardim zoológico. Para isso, encheram o parque de macacos, veados, avestruzes, pavões, cisnes, marrecos, socós, siriemas, jacus, rolinhas, araras, papagaios e garças, que eram o encanto da petizada e dos viajantes que chegavam do interior. Ali havia, também, um observatório, uma torre a que chamavam ‘o canudo’, mais tarde demolida, porque era o ponto preferido pelos namorados e casais que dele se serviam para fins libidinosos, e um córrego, sem nome, engrossado, no tempo das águas, pelas nascentes que vinham da chácara ‘Bom Retiro’ (...)”<sup>25</sup>

Numa relação semelhante com a natureza, operários realizavam uma festa no interior do Jardim Zoológico, isso em 1920, no Rio de Janeiro, conforme anunciam a manchete e o sumário da notícia:

“*Pró Fundação de Escolas —*

### O IMPONENTE FESTIVAL DE ONTEM DA CONSTRUÇÃO CIVIL

Cerca de 10 mil pessoas afluem ao Jardim Zoológico — O aspecto geral — A animação entusiástica dos festejos — As diversões — O discurso do camarada Mâncio — A orquestra esteve na ponta.”<sup>26</sup>

Nota-se claramente que esses espaços da natureza se tornam, hoje, cada vez mais excluídos aos operários. O avanço da destruição ecológica (efeito direto da grande indústria capitalista) encarece as “áreas verdes” remanescentes nas cidades, tornando-as objetos de consumo suntuário das classes dominantes. O próprio Mário de Andrade, ainda uma vez, fez um poema bellissimo onde já aparecia, talvez, uma das primeiras visões literárias da “tragédia ecológica”. Vejamos um trecho dessa “A Meditação sobre o rio Tietê”:

“(…) Logo o rio escurece de novo,  
Está negro. As águas oleosas e pesadas se aplacam  
Num gemido. Flor. Tristeza que timbra um caminho de morte.  
É noite. E tudo é noite. E o meu coração devastado  
É um rumor de germes insalubres pela noite insone e hu-  
mana.”

Nesta escuridão humana e aquática, onde a habitabilidade já é quase negada, desaparece novamente o *arlequinal*; ou por outra, ele não é mais o colorido que invade toda a poesia, mas apenas “um momento só” que desponta no negror do rio:

“(…) E num momento o rio  
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,  
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam.”<sup>27</sup>

Agora, arranha-céus valentes donde saltam  
Os bichos blau e os punidores gatos verdes,  
Em cânticos, em prazeres, em trabalhos e fábricas,  
Luzes e glória. É a cidade... É a emaranhada forma  
Humana corrupta da vida que muge e se aplaude.  
E se aclama e se falsifica e se esconde. E deslumbra.  
Mas é um momento só. Logo o rio escurece de novo, (...)”<sup>28</sup>

O devaneio cessa, a festa se apaga, o único brilho que resta é o do óleo pesado sobre o fundo negro das águas. A cidade arlequinal deixa de existir: onde buscar a celebração? Ainda sobre a Estação da Luz, construída em 1900, já advertia o historiador:

“De outra parte, aqui — como em todo mundo (...) — as ferrovias mutilaram a paisagem, inclusive a urbana. As locomotivas levaram o ruído, o pó e a fumaça ao coração da cidade.”<sup>29</sup>

Será difícil, então, recuperar a imagem do arlequinal para a cidade de São Paulo, muito mais para a classe operária em correria e tosse asfixiante pelos espaços compulsórios da necessidade.

Porém, mais uma vez, a política reaparece como possibilidade de se alcançar alguma celebração: é a única válvula a acionar para o rompimento com o cotidiano. É a última virtualidade de concretude para a imaginação. Michelle Perrot, historiadora francesa, preocupada em reter o discurso dos operários, em fazer “uma história operária que nos fale dos operários” e “que lhes ceda a palavra”, acaba por descobrir, em estudo recente, que a “greve operária é também uma festa”, uma “bela escapada”:

“(…) a greve não é um fenômeno amorfo, um quadro vazio: é um ser social vivo que nasce, cresce, declina e morre.”  
“Explosão de desejos latentes, de sonhos desoprimidos, liberação do gesto e da palavra, festa do povo reunido.”  
“A greve rompe com o cotidiano cinzento; por um momento, ela permite abolir a fábrica que se lhe deixa escapar (...)”<sup>30</sup>

Assim, a greve aparece em seu próprio acontecer ritualizado, como demonstração de força autônoma. A importância histórica da greve já reside no ato mesmo de sua expressão. *Política e cultura* voltam a se encontrar; digamos que a greve, enquanto superação dialética provisória do espaço do trabalho, permite — mesmo que por um breve momento — o reencontro entre o tempo *poético* e o tempo *histórico*: essas entidades separadas em permanente tensão e que, talvez — em algumas raras celebrações da política ou da arte, a greve operária surgindo tão-somente enquanto um exemplo e instante entre vários possíveis — possam reincorporar-se na utopia revolucionária desse sujeito único — a classe operária. Que é tomada aqui e agora não como aparição pré-histórica, nem como vestígio cultural pitoresco ou ídolo erigido à imagem e semelhança de seus pretensos guias e profetas, mas, simplesmente, como o ser político *atual* da práxis histórica.<sup>31</sup>

#### NOTAS

- (1) *In Contos Novos*, 4ª edição, Editora Martins, 1973: 35-48.
- (2) Vide p. ex. *Os Condenados* (1922) ou *Marco Zero* (1943), de Oswald de ANDRADE e *Brás, Bexiga e Barra Funda* ou *Cavaquinho e Saxofone* (1927 e 1940, respectivamente), de A. Alcântara MACHADO, que confessou desejar morrer em São Paulo, olhando para a cidade, das escadas da igreja do largo de Sta. Cecília.
- (3) Do poema "Inspiração" de *Paulicéia Desvairada* in M. ANDRADE, *Poesias Completas*, São Paulo, Martins, 4ª ed., 1974, p. 32. A imagem anterior do "bailado russo" está no poema "Paisagem nº 2", *op. cit.*, pp. 45-6.
- (4) A este propósito se oferece também "aquela esplêndida macarronada celebrante" que a mãe lhe pôe sobre a mesa na hora do almoço.
- (5) Ainda está para ser feita uma "fenomenologia do bonde" no Brasil do início do século XX e suas vinculações com o cotidiano da classe operária: o bonde é a ponte entre os espaços operários e os espaços dominantes da cidade. No belíssimo conto "Gaetaninho" de Alcântara MACHADO, o bonde mata o italianinho em seu espaço, em meio ao jogo de futebol de rua. Na greve ferroviária da Leopoldina, no Rio, em 1920, paralisados os trens, os operários armam piquetes nas ruas para parar os bondes (vide algumas raras e significantes fotos dessas cenas in *Caretas*, nº 615, abril de 1920). Na greve de 1917, em São Paulo, crianças operárias em festa ocupam os bondes e viajam sem pagar (cf. Boris FAUSTO, *Conflito Social na República Oligárquica: a greve de 1917*, *Estudos CEBRAP* (10), out.-dez. 1974, pp. 79-109 — publicado posteriormente in *Trabalho Urbano e Conflito Social*, São Paulo, DIFEL, 1976). E numa magnífica foto do álbum da exposição *Memória Paulistana*, do Museu da Imagem e do Som (São Paulo, 1975, vide foto nº 38), vemos o interessante registro de que o bonde também surgia como um espaço móvel dos operários, conforme atesta

o letreiro "Carro para Operários". As vestes, os rostos expressivos, o orgulho e a desordenação das poses já são signos iconográficos de uma cultura (e a presença do cão preto, nesta pausa para a posteridade, também deve ser levada em conta). O que conversavam aqueles rapazes no percurso da viagem entre a Penha e o Brás (ladeira Celso Garcia)? Como subir no bonde e continuar com eles a viagem? Haveria, no bonde, lugar para isso?

(6) Cf. A. CÂNDIDO, "A Personagem do Romance" (51-80) in *A Personagem de Ficção* (Debates, 1), São Paulo, Perspectiva, 4ª ed., 1974, vide pp. 62-63.

(7) Lembro aqui do sugestivo trecho de Alcântara MACHADO, em sua crônica "O Jornal e a Vida" (in *Cavaquinho e Saxofone*, Rio, J. Olympio, 1940): "O jornal veio demonstrar que a chamada invenção literária nunca existiu. No fundo espírito inventivo é simplesmente espírito observador. A vida é que inventa e cada vez melhor. Não há imaginação capaz de bater a realidade no terreno do extraordinário". O autor lança daí dúvidas sobre o mito realista da verossimilhança, o qual necessita duma realidade estática, exata e sob controle, para se fazer valer.

(8) "Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou o infortúnio de um personagem real só se produzem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou desse infortúnio; todo o engenho do primeiro romancista consistiu em compreender que, sendo a imagem o único elemento essencial na estrutura de nossas emoções, a simplificação que consistisse em suprimir pura e simplesmente os personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo (...). O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob o seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar." (cf. M. PROUST, "No caminho de Swann", *Em busca do Tempo Perdido*, vol. I, Porto Alegre, 2ª ed., 1957, p. 78).

(9) Vide a propósito dessa questão o excelente ensaio de T. W. ADORNO: "La posición del narrador en la novela contemporánea" (45-52) in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ariel, 1962. Como exemplo dessa problemática, lembremo-nos do belo conto de J. CORTÁZAR, "Las babas del diablo" que já em seu início se aflige (o narrador) com a difícil tarefa de narrar: "Nunca se sabrá como hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada". Também M. FOUCAULT, ao se desesperar com a necessidade de ser ele o sujeito-fundador dum discurso (aula inaugural no Collège de France, 1970, in *L'Ordre du Discours*), nada mais questiona do que a posição do narrador: "Mais que tomar a palavra, teria preferido me ver envolvido por ela e transportado para além de todo possível início".

(10) Cf. R. BARTHES: "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications* (8), 1966, Paris, Seuil, 1-27.

(11) Nôtar como existe um instante de silêncio, de ruptura temporal entre "aquela moça do apartamento" e a frase subsequente, "também: moça morando sozinha". Esta pausa da voz do narrador (indicada no texto pelo sinal de reticências entre as duas frases) sugere justamente a presença de um controle no narrar, de uma fala que, mergulhada e confundida nos pensamentos de 35, de repente se cala, fica contida no reticente: mas quem é que se cala? Obviamente não é a consciência de 35, que deveria permanecer viva todo o tempo narrativo (imaginemos que, naquelas reti-

cências que marcam o silêncio do narrador, toda uma série de lembranças eróticas de aventuras com a “moça” poderia preencher o intervalo; mas tal não ocorre). É uma “outra voz”, portanto, que interrompe as reflexões de 35.

(12) Cf. M. FOUCAULT, *El Orden del Discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 11-12.

(13) Aproveitemos a oportunidade para ver a polissemia do verbete ARLEQUIM (ao qual ARLEQUINAL se refere) no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de A. Buarque de HOLANDA, 1975, pp. 132-133:

1 — Personagem da antiga comédia italiana, de traje multicolor (feito em geral de losangos), que tinha a função de divertir o público, nos intervalos, com chistes e bufonadas, e paulatinamente se foi introduzindo nas peripécias das comédias, transformando-se numa de suas mais importantes personagens.

2 — Farsante, truão.

3 — Indivíduo irresponsável; fanfarrão, brigão.

5 — Amante cínico.

5 — Fantasia carnavalesca, inspirada na roupa dessa personagem.

6 — Inseto coleóptero, da família dos cerambicídeos, de colorido preto, entrecortado por um mosaico irregular de faixas cinzento-prateadas, em parte recobertas de vermelho-tijolo, quase encarnado (...).

7 — Pintagol (i. e., mestiço de pintassilgo com canário).

8 — Personagem do bumba-meu-boi.

Qual (ou quais) desses sentidos escolher para interpretar o arlequinal de Mário? (cf. *op. cit.*, trechos de *Paulicéia Desvairada*):

“São Paulo! comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

Arlequinall... Traje de losangos... Cinza e ouro...

Luz e bruma... Forno e inverno morno...” (de *Inspiração*);

“(…) E a ironia das pernas das costureirinhas parecidas com bailarinas...

O vento é como uma navalha

nas mãos de um espanhol. Arlequinall...

Há duas horas queimou Sol.

Daqui a duas horas queima Sol”. (de *Paisagem n.º 1*);

“(…) Fará Sol? Choverá? Arlequinall!

Mas à chuva dos rosais

O êxtase fará sempre Soll!” (de *Ode ao Burguês*);

“Arlequinall! Arlequinall!

As nuvens baixas muito grossas,

feitas de corpos de mariposas,

rumorejando na epiderme das árvores...” (de *Nocturno*).

(14) Sobre o piquenique e o futebol como novas formas de espetáculos massivos para a classe operária, vide as referências nos capítulos 1 e 2 deste ensaio. É interessante notar como Mário de Andrade já registra, neste conto dos anos 30, a tendência crescente à assimilação desses eventos pelas empresas capitalistas, que passaram a patrocinar diretamente o lazer operário. Quanto ao futebol, em particular, me parece dos mais ricos, como um veio ainda não pesquisado da historiografia cultural do Brasil neste século: a origem fabril-proletária de vários clubes de futebol

em diversas regiões do país, seja a partir de iniciativas das empresas, seja dos próprios empregados. Quem pode ignorar, p. ex., a imensa gama de *Ferroviários* e *Ferroviárias* espalhados por interiores e capitais agora? E a tradição de antigas e grandes fábricas de tecidos em criar seus próprios times, com campos e estádios funcionando no interior dos terrenos da empresa (p. ex., *Bangu*, no Rio; *Confiança*, em Aracaju, até hoje conhecido popularmente como “equipe proletária” e cujo estádio, ao lado da vila operária, no Bairro Industrial, conserva a seguinte inscrição: “Estádio Proletário Confiança”)? E que dizer do *Olaría*, do Rio, e do *Operário*, de Campo Grande, sem contar os infindáveis clubes operários de várzea e subúrbios? E a vinculação estreita de alguns dos mais populares clubes com colônias de imigrantes europeus, alguns originários de antigos bairros operários (p. ex., *Palestra Itália* — Água Branca — e *Juventus* — Moóca —, da cidade de São Paulo)?

(15) É significativa a presença, incomum, do travessão nesta frase, que ao destacar a voz de 35, separando-a da voz do narrador, acaba por enfatizar, “concretizando” e “personalizando”, o momento seguinte de *encontro e solidariedade* ao 22.

(16) Cf. E. J. HOBBSBAM, “Labor History and Ideology”, *Journal of Social History* 7 (4), verão, 1974, pp. 371-81.

(17) G. BACHELARD, *A poética do espaço*, col. “Os Pensadores”, vol. XXXVIII, São Paulo, Abril Cultural, 1974, pp. 469 e 392-393.

(18) A este propósito são muito sugestivas as colocações de Carlos FUENTES. Ao analisar a crise do realismo burguês tradicional como aspecto inerente à crise contemporânea do capitalismo (e a eclosão da “nova novela hispano-americana” como superação dialética dessa crise), Fuentes observa que, no séc. XX, uma das únicas escolas literárias que “se empenharam em prolongar a vida do realismo burguês e seus procedimentos” foi “o chamado realismo socialista da época staliniana e suas derivações, que pretendia criar uma literatura revolucionária com métodos acadêmicos e só produzia solenes caricaturas”. E, de outra parte, “o fim do ciclo de ficção burguesa” sendo “paralelo à agonia dessa classe”, é interessante observar como houve uma *transferência* do mito da verossimilhança da literatura para outros campos do conhecimento e instâncias discursivas, na medida em que “o desenvolvimento dos meios de difusão e das disciplinas sociológicas e sociais, efetivamente, anexou os temas e procedimentos da novela tradicional”. (Cf. FUENTES, C.: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972, pp. 19-22).

(19) Baseio-me aqui nas concepções de T. W. ADORNO in “Discurso sobre lírica y sociedad”, *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1972.

(20) WISNIK, J. M.: *Dança dramática (poesia/música brasileira)*, São Paulo, FFLCH/USP, 1980, xerox (Tese de doutoramento). Ver, em especial, o item “Comício da Paulicéia”, pp. 40-63; e o capítulo “Rotação das Utopias”, pp. 111-152.

(21) WISNIK, J. M., *op. cit.*: sobre o tema do nacionalismo sublimando a luta de classes, ver “Comício da Paulicéia”; sobre a “razão de Estado” como sublimadora do *arlequinall*, ver a análise do item “Ópera-Balé”, pp. 127-134. É curioso lembrar que em *As Enfibratutas*, a ordem burguesa representada pelos “orientalismos convencionais” (parnasianos e beletristas — apêndice cultural das classes dominantes), ao rogar sua *praga emocional* contra a vanguarda estética modernista, exclama, antecipando em mais de uma década algumas das “razões” do Estado Novo: “Odiamos as matinas arlequinais!” e “A verdadeira luz está nas corporações!” (*Op. cit.* p. 116).

(22) Cf. vs. exs. in E. RODRIGUES, *Cultura Social & Nacionalismo (1913-1922)*, Rio de Janeiro, Laemmert, 1972. Poderíamos ver, nesse caso, pelo lado da

retórica, em que medida o código dos textos operários coincide com o discurso das classes dominantes; pelo lado da ideologia, poderíamos levantar o sistema de expectativas culturais da classe operária. Na verdade, trata-se novamente do problema das tensões entre o *estilo* literário dominante, o discurso das lideranças cultas e a própria classe operária (cf. cap. 1). Nessa intrincada relação, percebe-se que, frequentemente, o discurso dos dirigentes acaba sendo "apropriado" pelo estilo dominante, em função de variáveis como o valor social da escrita, os signos da *respectability* etc. As expectativas sociais dos "de baixo" podem ser detectadas não só nas "rupturas" do estilo que impliquem posicionamentos distintos em face do código retórico, mas, também, em outras modalidades discursivas menos exclusivamente dependentes da escrita (artes cênicas, música, artes plásticas e gráficas, tradição oral etc.).

(23) Do "Hino da União Operária Beneficente" (Diamantina) de autoria do ourives-fundador Joviano de Aguiar (1891) in *Estatutos*, folheto, pp. 31-32.

(24) "Diligências para o bairro da Luz. Partirá todos os dias do largo da Sé para a estação do caminho de ferro da Luz uma diligência, e a mesma fará suas viagens regulares por todo o dia. As partidas da Luz para a cidade esperam o trem de ferro quando o mesmo tiver de chegar." (Ernani da Silva BRUNO, "História e Tradições de São Paulo", *apud* Museu da Imagem e do Som de São Paulo: *Memória Paulistana*, álbum, 1975).

(25) Cf. J. PENTEADO, *Belenzinho, 1910 (retrato de uma época)*, São Paulo, Martins, 1962, p. 51. Toda uma magia histórico-literária envolve a imagem do Jardim da Luz (cf. foto nº 41 do álbum *Memória Paulistana*, *op. cit.*, uma das poucas imagens existentes que registram a presença da *torre*). Esse popular "canudo" pode ser visto como o espaço proibido da história subterrânea (já que sua demolição tornou-o inacessível), da libido (os amantes furtivos) e do poder (utopia de conspirações clandestinas que em suas sombras possivelmente foram confabuladas). Retornamos, com a torre, às regiões proibidas dos discursos e aos mistérios íntimos e impenetráveis que a imagem desse lugar perdido dos castelos medievais é capaz de evocar (cf. M. FOUCAULT, *op. cit.*; cf. G. BACHELARD, *op. cit.*).

(26) Cf. *Voz do Povo*, Rio de Janeiro, 13.9.1920, p. 1. Um campo vasto e rico da psicologia social é o da pesquisa das possíveis mediações entre o imaginário infantil, a cultura popular voltada para o universo zoológico e a tradição literária dos bestiários.

(27) O poeta refere-se, aqui, aos bondes da Light. Sobre os significados sócio-culturais desse meio de transporte na história da cidade de São Paulo, cf. nota nº 5 deste texto. Na verdade, a imagem "dinossauros caxingam" carrega toda uma simbologia em relação às contradições — no interior do contínuo processo de mudança da paisagem urbano-industrial — entre o progresso técnico do maquinismo e a própria temporalidade histórica construída pela sociedade, daí resultando essa aparição fantasmagórica ou antediluviana dos artefatos e objetos nas representações culturais do imaginário popular. Essa temática estará presente, também, entre outros, na obra de Lima BARRETO (cf. a Introdução de M. Cavalcanti Proença nas *Impressões de Leitura*, São Paulo, Brasiliense, 1956).

(28) M. ANDRADE in *Lira Paulistana, Poesias Completas, op. cit.*, pp. 305-314.

(29) Ernani da Silva BRUNO, *op. cit.*, Texto nº 24.

(30) Apóio-me na sugestiva resenha de J. JULIARD: "Pourquoi la grève est aussi une fête", *Le Nouvel Observateur* (500), 10-16.junho.1974, pp. 74-75. Vide o excelente reaproveitamento dessa abordagem por Boris FAUSTO em seu estudo da

greve geral paulista de 1917, *op. cit.* Lembro também do antológico e lírico *Metello*, filme que oferece uma visão plástica do rompimento com o cotidiano durante a greve dos pedreiros (cf. cena dos operários passeando num imenso parque depois de deflagrado o conflito).

(31) O movimento de separação/aproximação desses tempos em contradição permanente tem sido o tema e a obsessão de muitos militantes, artistas e críticos, em contextos os mais diversos. GRAMSCI, p. ex., ao propor o conceito-síntese de luta cultural no plano da crítica estética, resume assim a tensão entre o político e o literato: "o literato deve ter perspectivas necessariamente menos precisas e definidas que o político, deve ser menos 'sectário', se assim se pode dizer, mas de uma maneira 'contraditória'. Para o político, qualquer imagem 'fixada' *a priori* é reacionária: o político considera todo movimento em seu *devenir*. O artista, pelo contrário, deve possuir imagens 'fixadas' e articuladas em sua forma definitiva". (cf. *Literatura e Vida Nacional*, Rio de Janeiro, Civ. Bras., 1968, p. 13; cf. também HARDMAN, F. Foot: "Estudo preliminar sobre Antonio Gramsci" in *Relatório FAPESP/UNICAMP* nº 1, 1975, Proc. 74/1159: pp. 8-25). TROTSKY, em *Literatura e Revolução* e outros textos, tem sempre em pauta essa tensão.

No plano da criação literária, sem dúvida nenhuma, o movimento modernista, no Brasil, viu-se atravessado de ponta a ponta por tal contradição ao pretender mergulhar na "realidade nacional". Mário de Andrade e Oswald, entre outros, viveram a consciência dilacerada da separação desses tempos e dos "impasses da celebração" daí resultantes. Isso, para não falarmos dos impasses de Villa-Lobos na música e Anita Malfatti nas artes plásticas.

Pelo lado da crítica, Octavio PAZ tem muito presente, em sua obra, a problemática do confronto entre os tempos poético e histórico: cf., em especial, os ensaios "A consagração do instante" e "Ambigüidade do Romance" no livro *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 51-74; cf., também, o artigo "O escritor e a política" in *Cadernos de Opinião*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, (1), 1975:82-83. O trabalho inédito de José Miguel WISNIK, *op. cit.*, é uma belíssima tentativa de buscar os entrelaçamentos e fraturas desses tempos na obra musical e literária de Mário de Andrade (cf. parte I, "Dança dramática"), bem como na poesia e música popular brasileira dos anos 70 (cf. parte II, "Trama dançante").



## Bibliografia Citada

### 1) Periódicos da Imprensa Operária:

- Alba Rossa*. São Paulo, 1919-  
*O Amigo do Povo*. São Paulo, 1902-  
*Aurora*. São Paulo, 1905-  
*A Batalha*. Lisboa, 1919-  
*La Battaglia*. São Paulo, 1904-  
*Echo Operario*. Rio Grande (RS), 1896-  
*Folha do Braz*. São Paulo, 1898-  
*Folha do Povo*. São Paulo, 1908-  
*A Guerra Social*. Rio de Janeiro, 1911-  
*O Internacional*. São Paulo, 1921-  
*A Lanterna*. São Paulo, 1901-  
*O Livre-Pensador*. São Paulo, 1903-  
*O Metallurgico*. São Paulo, 1920-  
*Nova Era*. Rio de Janeiro, 1919-  
*A Nova Era*. Taboleiro Grande (MG), 1906-  
*Novo Rumo*. Rio de Janeiro, 1906-  
*A Obra*. São Paulo, 1920-  
*O Operário*. São Luís (MA), 1892-  
*O Operário*. Teresina (PI), 1906-  
*O Pensamento Social*. Lisboa, 1872-  
*A Plebe*. São Paulo, 1917-  
*O Proletário*. São José do Rio Pardo (SP), 1901-  
*La Protesta Humana*. Buenos Aires, 1897-. (Posteriormente, passará a ser publicado com o título: *La Protesta*).  
*A Questão Social*. Santos (SP), 1895-  
*O Socialista*. São Paulo, 1895-  
*A Terra Livre*. São Paulo/Rio de Janeiro, 1905-  
*A Vanguarda*. São Paulo, 1921-  
*Voz do Povo*. Rio de Janeiro, 1920-



Capa do folheto de Cornélio Pires, *O Monturo*, com ilustração de Oswaldo Pinheiro e publicado em 1911. (Arquivo Edgard Leuenroth, UNICAMP.)

2) *Documentos, Relatos, Opúsculos e Álbuns:*

- ASSUNÇÃO, Mota, *O Infanticídio* (Drama Social em 5 Actos). São Paulo, Tip. da "Terra Livre", 1907.
- BANANÈRE, Juó (pseud.) & PAES, A.: *Galabáro*. São Paulo ("Zan Baolo", s. ed., 1917.
- BATINI, Tito: *Depoimento*. Entrevista dada a F. Foot Hardman: São Paulo, Fevereiro de 1976.
- CAPRI, R.: *O Brasil e seus Estados — São Paulo*. São Paulo, Pocaí-Weiss, s.d., (álbum ilustrado).
- CORPORAÇÃO MUSICAL OPERÁRIA DA LAPA. *Depoimento*. Documento assinado por Vitor Barbieri, s.d., datilo., 3 pp.
- DANIELE, G. Pellegrini di: *Ne L'Impero delle Merde... (sonetti inodori)*. São Paulo, março 1905.
- FOOT H., F.: "Amargo Trem-Fantasma, Amargo Obrero: uma pobre expedição a caminho do desconhecimento". *Sibila*, nº 6 (São Paulo, jan. 1974).
- FOSCOLO, Avelino: *O Semeador* (drama em 3 actos). Taboleiro Grande (MG), Tip. de "A Nova Era", s.d.
- HARDMAN, F. Foot: *Relatórios de Pesquisa (N.ºs 1, 2, 3 e 4)*. UNICAMP/FAPESP, Mestrado I e II/Proc. nº 74/1159, datilo., agosto 1975 a junho 1977.
- : "O Trabalhador Urbano no Brasil (1889-1973): um levantamento bibliográfico". *Relatórios de Pesquisa*. IFCH-UNICAMP/FAPESP, 1973-1975, Proc. nº 72/1366.
- GONÇALVES, Adelino: *Depoimento*. Entrevista dada a F. Foot Hardman e M. E. S. Boito, na sede da Corporação Musical Operária da Lapa. São Paulo, 17.10.1975.
- LEUENROTH, Edgard: *A Poesia Social na Literatura brasileira* ("Documentário da Questão Social no Brasil"). São Paulo, 1968 (?), (originais inacabados e inéditos).
- LIGA ARTÍSTICO-OPERÁRIA NORTE-RIOGRANDENSE: *Acta de Fundação*. Natal, 28 de fevereiro de 1904.
- : *Estatutos*. Natal, Tip. Expressa, 1953.
- Livro de Ouro comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (1822 a 1922-23)*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil/Almanak Laemmert, 1923.
- LUZ, F.: *Nós e os outros...* São Paulo, Biblioteca Social "A Inovadora", 1922.
- MOTA, Mauro: *História em Rótulos de Cigarros (a litogravura no antigo Recife)*. Recife, I. J. N. P. S./MEC, 1965.
- PIRES, Cornélio: *O Monturo* (Poemeto). São Paulo, Pocaí-Weiss, 1911.
- Requerimento de José Ponciano de Oliveira e outros aos Membros do Congresso Nacional, propondo-se, mediante certos favores, a construir um Bairro Operário... em zona do Distrito Federal*. Rio de Janeiro, 15.10.1891, 10 fls. (Brasília, Arquivo Histórico da Câmara dos Deputados, Ano 1891, etiqueta 3 687, orig. manuscrito).
- RIO DE JANEIRO, Museu de Arte Moderna: *Cronologia Cinematográfica Brasileira (1898-1930)*. Rio de Janeiro, Cinemateca do MAM, 2ª ed., 1979, mimeo., 128 pp.
- SÃO PAULO, Museu da Imagem e do Som: *Memória Paulistana*. São Paulo, MIS, 1975.

- SILVA, A. F.: *Liga Artístico-Operária Norte-riograndense — Fundada a 28.2.1904 — 75 Anos de Atividades*. Natal, 28.2.1979, datilo., 3 fls.
- SILVA, J. A. (Jacques): *A Honra do Operário*. (drama em 3 atos — imitação). São Paulo, Teixeira, s.d. (nº 142).
- SOCIEDADE ANONYMA SCARPA: *Álbum sobre o Cotonifício Scarpa e a Vila Operária (Maria Zélia)*. São Paulo, 1926.
- C. TEIXEIRA & Cª: *Bibliotheca Dramatica Popular*. São Paulo, Ed. Teixeira (Coleção de peças teatrais em folhetins).
- TOCANTINS M. S.: "Partido Operário e Sindicato Reivindicativo: uma única estratégia". (Inédito), mimeo., 72 pp.
- UNIÃO OPERÁRIA BENEFICENTE DE DIAMANTINA. *Estatutos*. Diamantina (MG), Tip. de "A Estrela Polar", 1959.
- VÁRIOS AUTORES: *Hymnos e Canticos Libertarios e Indicador das Associações Operárias*. Rio de Janeiro, 1923.
- VARGAS, M. Thereza & LIMA, M. Alves: *Teatro Operário em São Paulo (Anarquista)*. São Paulo, IDART, xerox, 1977 (Relatório de Pesquisa).
- VASCONCELOS, João Carlos de: *A 'Liga' e a Greve da 'Central' em 1920*. Natal (RN), 1953.
- VICTORIA, F. Napoleão de: *Operários em Greve*. São Paulo, Teixeira, s.d.

3) *Análises Teóricas e Gerais; Referências Internacionais:*

- ADORNO, T. W.: *Notas de Literatura*. Barcelona, Ariel, 1962.
- ARRU, A.: *Clase y Partido en la Primera Internacional*. Madri, A. Corazón, 1974.
- BACHELARD, G.: *A Poética do Espaço*. São Paulo, Abril Cultural, 1974 (Os Pensadores, XXXVIII).
- BAKHTINE, M.: *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, R.: "El Discurso de la História" in *Estructuralismo y Literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970:35-50.
- : "Introduction à l'analyse structurale des récits". *Communications*, Paris, Seuil, (8), 1966:1-27.
- BENEVOLO, L.: *Orígenes del Urbanismo Moderno*. Madri, H. Blume, 1979.
- BLOCH, G.: "Marxisme et Anarchisme" in *Études Marxistes*, nº 1, jan. 1969: 2-11.
- BOGGS, J.: *La Revolución Americana*. Barcelona, Nova Terra, 1968.
- BUONFINO, G.: *La Política Culturale Operaia*. Milão, Feltrinelli, 1975.
- CAMPO, H.: *Los Anarquistas*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.
- CANDIDO, A.: "A personagem de Ficção". *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 4ª ed., 1974:51-80.
- DOMMANGET, M.: *Historia del Primero de Mayo*. Barcelona, Laia, 1976.
- DROZ, J. (Org.): *Histoire Générale du Socialisme*. Paris, PUF, 1972, 3 T.
- DUVEAU, G.: *La Vie Ouvrière en France sous le Second Empire*. Paris, Gallimard, 1946.
- ENGELS, F.: *A Situação da Classe Trabalhadora na Inglaterra*. Lisboa, Presença, 1975.
- : "Los Obreros de Wuppertal, 1839" in *Escritos*, Barcelona, Península, 2ª ed., 1974.

4) *Análises Históricas e Temáticas; Memórias; Literatura; Obras Específicas:*

- ANDRADE, M.: *Contos Novos*. São Paulo, Martins, 4ª ed., 1973.  
 —: *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 4ª ed., 1974.  
 ANDRADE, O.: *Um Homem sem Profissão: sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.  
 —: *Os Condenados*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922.  
 —: *Marco Zero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira (Obras Completas).  
 ARANHA, G.: *Canaã*. Rio de Janeiro, 1902.  
 ASSIS, M. de: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1975.  
 —: *O Alienista e Outras Histórias*. São Paulo, Saraiva.  
 AZEVEDO, A.: *O Cortiço*. Rio de Janeiro, Garnier, 1890.  
 AZEVEDO, F.: "A poesia social no Brasil" in *Ensaio: Crítica para "O Estado de S. Paulo" (1924-1926) e outros estudos literários*. São Paulo, Melhoramentos (Obras Completas, V).  
 BANANÈRE, Juó (pseud.): *La Divina Increnca*. São Paulo, Folco Masucci, 1966.  
 BANDEIRA, M.: *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro, Eds. Ouro, 1966 (Pref.).  
 BARRETO, L.: *Impressões de Leitura*. São Paulo, Brasiliense, 1956.  
 —: *Bagatelas*. São Paulo, Brasiliense, 2ª ed., 1961.  
 BATINI, T.: *Filhos do Povo*. São Paulo, Brasiliense, 1945.  
 —: *E Agora, que Fazer!* São Paulo/Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1941.  
 BERNARDET, J.-C.: *Filmografia do Cinema Brasileiro: 1900-1935 (jornal "O Estado de S. Paulo")*. São Paulo, Comissão de Cinema/Secretaria da Cultura, 1979.  
 BOSI, A.: *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1974.  
 —: *O Pré-Modernismo*. São Paulo, Cultrix, 1966.  
 —: "As Letras na Primeira República" in FAUSTO, B. (dir.): *O Brasil Republicano (2)*. São Paulo/Rio de Janeiro, DIFEL, 1977:293-319 (Hist. Geral Civ. Bras., 9).  
 BOSI, E.: *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. Petrópolis, Vozes, 2ª ed., 1973.  
 —: *Memória e Sociedade (lembranças de velhos)*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1979.  
 BRANDÃO, O.: *Véda do Mundo Novo*. Rio de Janeiro, 1920.  
 BRITO, J. S.: *Entre Neblinas*. Rio de Janeiro, 1919.  
 BRITO, M. S.: *História do Modernismo Brasileiro: I) Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed. rev., 1964.  
 CÂNDIDO, A.: *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1965.  
 —: *Teresina etc*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.  
 CARVALHO, E. de: *As Modernas Correntes Estheticas na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1907.  
 —: *Barbaros e Europeus*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1909.  
 —: *Gíria dos Gatunos Cariocas*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1912.  
 —: *Delenda Carthago (manifesto naturista)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1901.  
 —: *Brasil, Potência Mundial*. Rio de Janeiro, 1919.  
 CARVALHO FRANCO, M. S.: "Organização Social do Trabalho no Período Colonial". *Discurso*, FFLCH/USP, (8), maio 1978: 1-45.  
 —: "O tempo das ilusões". *Ideologia e Mobilização Popular*. São Paulo, CEDEC/Paz e Terra, 1978:151-209.

- CHALMERS, V.: *3 Linhas e 4 Verdades (o jornalismo de Oswald de Andrade)*. São Paulo, Duas Cidades/Secretaria da Cultura, 1976.  
 CHAUI, M.: "Apontamentos para uma Crítica da Ação Integralista Brasileira". *Ideologia e Mobilização Popular*. São Paulo, CEDEC/Paz e Terra, 1978: 17-149.  
 —: "Notas sobre cultura popular". *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, (3), 1980:15-21.  
 CONNIFF, M.: "Voluntary Associations in Rio, 1880-1930: a new approach to urban social dynamics". IFCH/UNICAMP, mimeo., 1973.  
 CORTÁZAR, J.: "Las babas del diablo" in *Las Armas Secretas*. Bs. Aires, 1959.  
 CUNHA, E.: *Os Sertões*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 16ª ed., 1942.  
 —: *Contrastes e Confrontos*. Porto, Lello, 2ª ed., 1907.  
 COUTTO, P. do: *Caras e Caretas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1912.  
 DEAN, W.: "São Paulo em 1900" in *Vila Penteadó*. São Paulo, FAU/USP, 1976: 22-27. (Álbum a propósito de uma Exposição).  
 DIAS, E.: *História das Lutas Sociais no Brasil*. São Paulo, EDAGLIT, 1962.  
 —: *Memórias de um Exilado (episódios de uma deportação)*. São Paulo, 1920.  
 DUARTE, P. (trad. e introd.): *Trilussa*. São Paulo, Marcus Pereira, 1973.  
 FAUSTO, B.: *Trabalho Urbano e Conflito Social (1890-1920)*. São Paulo, DIFEL, 1976.  
 FERREIRA, A.: *Lazer Operário*. Salvador, Progresso, 1959.  
 FONTES, M.: *Vulcão*. Santos, Tip. do Inst. D. Escolastica Rosa, 1926.  
 —: *Nós, as Abelhas*. São Paulo, J. Fagundes, 1936.  
 —: *Fantástica*. São Paulo, J. Fagundes, 1937.  
 FÓSCOLO, A.: *O Caboclo*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1902.  
 —: *O Mestiço; A Capital*. Minas Gerais, 1903.  
 —: *Vulcões*. Livraria Católica Portuense, 1920.  
 —: *O Jubileu*. Juiz de Fora, 1920.  
 —: *A Vida*. Sete Lagoas (MG), 1921.  
 GALVÃO, M. R. E.: *Crônica do Cinema Paulistano*. São Paulo, Ática, 1975.  
 GONÇALVES, R.: *Ipês*. São Paulo, Monteiro Lobato, s.d.  
 GORDON, E.: *Anarchism in Brazil: Theory and Practices, 1890-1920*. New Orleans, Tulane University, 1978 (Ph. D., mimeo.).  
 GORI, P.: *Opere*. Spezia, "La Sociale", 1912 (vols. IX, X, XI e XII).  
 HARDMAN, F. F.: "Classes Subalternas e Cultura (São Paulo, 1889-1922)". *Ordem/Desordem*, Belo Horizonte, Fac. Comunicação Univ. Catól. MG, (7), 1977:36-58.  
 —: "Classe Operária, sistema político e Estado na Argentina: elementos para uma análise comparativa". *Textos de Debate*. UFPb/MCS, (2), julho 1982: 56-70.  
 HARDMAN, F. F.: *A Estratégia do Desterro (situação operária e contradições da política cultural anarquista / Brasil, 1889-1922)*. São Paulo, DCS/IFCH/UNICAMP, 1980, mimeo. (tese mestrado).  
 —: "Os Inventores Desconhecidos: História Social e Memória Operária". *Cadernos de Comunicação e Realidade Brasileira*. UFPb/OC, (1), junho 1982: 57-61.  
 —: "O Impasse da Celebração". *Almanaque*, São Paulo, Brasiliense, (6), 1978: 21-37.  
 —: "O Movimento Operário e a Revolução de 30" in Mendes Jr., A. & Mara-

- nhão, R. (Orgs.): *A Era de Vargas*. São Paulo, Brasiliense, 1981: cap. LXXXVII, pp. 103-112 (Brasil História: texto e consulta, vol. 4).
- \_\_\_\_\_: "Trabalho e Lazer no Movimento Operário" (Prefácio) in Lafargue, P.: *O Direito à Preguiça*. São Paulo, Kairós, 1980.
- \_\_\_\_\_: "Trabalho Urbano e Vida Operária". *Brasil História* (vol. 3: República Velha), São Paulo, Brasiliense, 1979:275-298.
- \_\_\_\_\_: *Os Viveres de Maio*. São Paulo, Kairós, 1980.
- HARDMAN, F. F. & LEONARDI, V.: *História da Indústria e do Trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte*. São Paulo, Global, 1982.
- HOLANDA, A. B.: *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975.
- HUGO, V.: *Os trabalhadores do mar*. São Paulo, Círculo do Livro S.A., s.d.
- IRMÃO, J. A.: *Euclides da Cunha e o Socialismo*. São José do Rio Pardo (SP), Casa Euclidiana, 1960.
- LEONARDI, V.: *Origines Historiques du Syndicalisme Brésilien*. Paris, Univ. Paris, mimeo., tese de mestr., 1973.
- LEUENROTH, E.: *Anarquismo — roteiro da libertação social*. Rio de Janeiro, Mundo Livre, 1963.
- LIMA, J.: "G. W. B. R." in *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958.
- LOBO, M. (pseud. de Patrícia GALVÃO): *Parque Industrial*. São Paulo, Alternativa (Ed. Fac-similar da original: 1933).
- LOPES, J. S. L.: "Fábrica e Vila Operária: considerações sobre uma forma de servidão burguesa" in *Mudança Social no Nordeste*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979:41-98.
- LOWY, M. et alii: *Introdução a uma História do Movimento Operário Brasileiro no Século XX*. Belo Horizonte, Vega, 1980. (Assinada pelo Coletivo "Edgard Leuenroth").
- LUCAS, F.: *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.
- LUZ, F.: *Ideólogo*. Rio de Janeiro, Tip. Altica, 1903.
- \_\_\_\_\_: *Novelas*. Rio de Janeiro, Garnier, 1902.
- \_\_\_\_\_: *Virgem Mãe; Sérgio; Chloé*. Rio de Janeiro, Garnier, 1910.
- \_\_\_\_\_: *Elias Barão; Xica Maria*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1915.
- \_\_\_\_\_: *Os Emancipados*. Rio de Janeiro, 1906.
- \_\_\_\_\_: *A Paizagem (no conto, na novella e no romance)*. São Paulo, Monteiro Lobato, 1922.
- \_\_\_\_\_: *Ensaio*. Rio de Janeiro, Typ. São Benedicto, 1930.
- \_\_\_\_\_: *Manuscrito de Helena (Diagramas de uma Paixão)*. Rio de Janeiro, Graf. Olímpica Edit., 2ª ed., 1951 (Título da 1ª ed., 1938: *Holofernes*).
- LUZ, F.: *Nunca!...* Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1924.
- MACHADO, A. A.: *Novelas Paulistas*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 3ª ed., 1973.
- \_\_\_\_\_: *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1940.
- MARTINS, W.: *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978, vols. IV, V e VI.
- MEDEIROS, M. de: *O Ensino Racionalista*. Rio de Janeiro, 1910.
- MENDONÇA, M. C. de: *Regeneração*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904.
- MIGUEL-PEREIRA, L.: *Prosa de Ficção — de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro, J. Olympio/INL-MEC, 3ª ed., 1973.

- OITICICA, J.: *Ação Direta: meio século de pregação libertária*. Rio de Janeiro, Gerninal, 1970 (sel., introd. e notas de Roberto das Neves).
- OSAKABE, H.: *Argumentação e Discurso Político*. São Paulo, Kairós, 1979.
- PACHECO, R. J. C.: "O Imigrante na Literatura Brasileira de Ficção". *Sociologia*, XVIII (3), agosto 1956:201-232.
- PAZERA JR., E.: *Caieiras: um município da faixa periférica da metrópole paulistana*. São Paulo, FFLCH/USP, xerox, 1982 (Dissertação de Mestrado em Geografia).
- PEREIRA, A.: *Interpretações*. Rio de Janeiro, C. E. B., 1944.
- \_\_\_\_\_: *Crítica Impura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- PALHANO, L. (pseud.): *O Gororoba (cenas da vida proletária)*. Rio de Janeiro, 2ª ed., 1943.
- PENTEADO, J.: *Belenzinho, 1910 (retrato de uma época)*. São Paulo, Martins, 1962.
- \_\_\_\_\_: *Martins Fontes, uma alma livre*. São Paulo, Martins, 1968.
- PINHEIRO, P. S.: "Trabalho Industrial no Brasil: uma revisão". *Estudos CEBRAP* (14), out.-dez. 1975:119-131.
- PINHEIRO, P. S. & HALL, M. M.: "The Clarté Group in Brazil", *Le Mouvement Social* (111), abril/junho 1980:217-234.
- \_\_\_\_\_: *A Classe Operária no Brasil (1889-1930: documentos)*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1979, vol. I; Brasiliense/FUNCAMP, 1981, vol. II.
- PARAGUASSU, C.: *Memória sobre o Jogo do Bicho*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1954.
- POMBO, R.: *No Hospício*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1905.
- \_\_\_\_\_: *Contos e Pontos*. Porto, Magalhães & Moniz, 1911.
- \_\_\_\_\_: *História de São Paulo*. Rio de Janeiro, 1918.
- PRADO, A. A.: *Lima Barreto: o crítico e a crise*. Rio de Janeiro, Cátedra/INL-MEC, 1976.
- PRATA, R.: *Navios Iluminados*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 3ª ed., 1959 (1ª ed.: 1937).
- PROUST, M.: *No caminho de Swann*. Porto Alegre, Globo, 2ª ed., 1957 (*Em Busca do Tempo Perdido*, I).
- QUEIROZ, E.: *A Cidade e as Serras*. Rio de Janeiro, Eds. Ouro, s.d. (Col. Prestígio).
- RECLUS, E.: *Estados Unidos do Brasil (Geografia-Etnografia-Estatística)*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1900.
- RIBEIRO Fº, D.: *Sê Feliz*. Rio de Janeiro, 1904.
- \_\_\_\_\_: *Cravo Vermelho*. Rio de Janeiro, M. Piedade & Cia, 1907.
- \_\_\_\_\_: *Vãs Torturas*. Rio de Janeiro, 1911.
- RODRIGUES, E.: *Socialismo e Sindicalismo no Brasil (1675-1913)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1969.
- \_\_\_\_\_: *Nacionalismo & Cultura Social (1913-1922)*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1972.
- SCHMIDT, A.: *Colônia Cecília — uma aventura anarquista na América*. São Paulo, Anchieta, 2ª ed., 1942.
- \_\_\_\_\_: *Saltimbancos*. São Paulo, Saraiva, 1950.
- \_\_\_\_\_: *São Paulo de meus Amores*. São Paulo, Clube do Livro, 1954.
- \_\_\_\_\_: *Bom Tempo*. São Paulo, Clube do Livro, 1956.
- \_\_\_\_\_: *O Dragão e as Virgens*. São Paulo, Brasileira, 1927.
- SILVA, P. da: *Vae Soli!* Curitiba, "Imp. Paranaense", 1903.

- SILVEIRA, M.: *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1895-1964)*. São Paulo, Quíron/INL-MEC, 1976.
- SIMÃO, A.: *Sindicato e Estado*. São Paulo, Dominus/USP, 1966.
- TÁCITO, H. (pseud.): *Madame Pommery*. São Paulo, Est. Graph. "Mário de Andrade", 1919.
- TINHORÃO, J. R.: *Os Sons que Vêm da Rua*. Rio de Janeiro, Ed. do A., 1976.
- VERÍSSIMO, J.: *Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro, H. Garnier, 1905-1907, vol. V e vol. VI.
- VIANNA, Dr. F. V.: *Memoria sobre o Estado da Bahia*. Bahia (Salvador), Typ. e Encad. do "Diário da Bahia", 1893.
- WERNER, H. P.: *Raízes do Movimento Operário em Osasco*. São Paulo, Cortez, 1981.
- WISNIK, J. M.: *Dança Dramática (poesia/música brasileira)*. São Paulo, FFLCH/USP, 1980, mimeo. (Tese de doutoramento).
- ZOLA, E.: *Germinal*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1971.



## Roteiro Sentimental

Gostaria de terminar incorporando alguns elementos da pequena história da produção deste trabalho, que se mistura, de forma irreversível, a alguns capítulos da biografia de seu autor. Sem dúvida, é uma trajetória, além de intelectual, marcadamente afetiva. Nela também se mistura um punhado de pessoas importantes, razão pela qual estas linhas finais representam, igualmente, um tributo de gratidão.

Se eu estivesse começando um livro de memórias, poderia iniciar assim: *"tudo começou naquela manhã primaveril de 1970, quando visitei o campus de Barão Geraldo e me ocorreu fortemente a certeza de adentrar numa fazenda"*. O sol forte, o milharal, a Universidade vazia (era semana da pátria): essas são algumas imagens da minha primeira ida à (ainda então) UEC, antes da sigla tipo brasil-70, UNICAMP. Quem me levou até lá foi o Décio Saes, amigo de um professor do colégio que terminava: entre assustado e curioso com a promessa de um alto saber — li, no catálogo do vestibular, a palavra comprida *e-pis-te-mo-lo-gia* que o Fausto Castilho inventara para uma das disciplinas do novíssimo IFCH — emigrei de São Paulo para Barão. Foi uma aventura, em variadíssimos sentidos, e uma longa viagem de difícil retorno.

Assim, devo ao Décio Saes aquela primeira carona, no mínimo, porque sem ela não estaria, aqui, agora, 10 anos depois, me recordando. Dos meus colegas de graduação, poderia enumerar vários. Tem, entretanto, uma figura que se sobressai numa amizade duradoura e num debate político e intelectual permanente: Armando. Sua presença puxa um fio da memória que desencadeia todo um universo da nossa vida de "estrangeiros" em Campinas, passando pelas repúblicas da av. Anchieta, Ferreira Penteado, meu primeiro emprego registro n'O CURSO, a rapaziada boa d'A Toca, os pioneiros do IFCH, o grande Márcio, Rachid e nossas equipes, a bela e doce Roseli, a chegada do endiabrado e pequeno Zé Luiz, todo um setor da geração paulistana de minha adolescência que indiretamente carreguei para lá, e que se foram bem antes de mim, com exceção de Malu, única sobrevivente — *"em certo sentido"*, corrigirão os gramáticos — do naufrágio da década passada. Sem falar do Xó, pássaro elétrico daquela cidade.

Em 1972, Paulo Sérgio, a quem devo o apoio moral e intelectual decisivo, de sua orientação e amizade em momentos-chaves de minha vida, propôs-me um projeto



de iniciação científica na FAPESP. Topei e, entre 1973 e 1974, realizei exaustivo levantamento bibliográfico sobre o trabalhador urbano no Brasil, que me foi útil na familiarização com o material historiográfico de onde nasceria, depois, o projeto de mestrado. Este também foi patrocinado pela FAPESP (1975-76), a quem agradeço formalmente aqui, pelos quatro anos de bolsa que permitiram a conclusão do bacharelado e a realização dos créditos do mestrado. Nesta etapa, uma das experiências mais importantes, sem dúvida, foi minha participação num Grupo de Trabalho que auxiliou, inicialmente, a instalação (em termos literais, desencaixotamento) do Arquivo Edgard Leuenroth no IFCH da UNICAMP. O contato direto com a memória viva dos primórdios do movimento operário abriu fronteiras que até hoje reivindicam o árduo trabalho de seu desvendamento pela pesquisa e imaginação. Mas como é que despertou-se em mim o interesse pelo tema da cultura e do modo de vida operário?

Me bacharelei, junto com ciências sociais, em refluxo. No refluxo, a classe operária desaparece da cena política: sua presença é subterrânea, invisível a olhos desatentos. Acho que essa circunstância explica, em parte, meu interesse pelo plano da vida operária. Mas tem alguns elementos biográficos que também foram decisivos. Sou nascido e criado num dos bairros operários e fabris mais antigos de São Paulo: a Lapa. Embora de origem pequeno-burguesa, convivi, na minha infância, com marcas irremovíveis do mundo operário: a paisagem ferroviária; a fábrica de fósforos *Fiat Lux* na Vila Anastácio, velhíssima, fim da linha de bonde do bairro; os apitos fabris que igualmente regulavam minha noção de transcurso do dia; o sotaque italiano nas ruas.

E, depois, em Campinas, os dois anos de Vila Industrial, a paisagem de túneis, vielas e trens e minha Caderneta Quilométrica interminável foram decisivos. Aqui neste espaço também se localiza minha história com Misa, ligada à magia da própria Vila Industrial e da velha casa de esquina da Salles de Oliveira, que só gente como Moniquinha e Ermelindo Tadeu, nossos vizinhos de então, possa, quem sabe, avaliar. No começo de 74 escrevi um pequeno texto que falava de trens, operários, numa atmosfera estranha a um relatório de FAPESP, motivo de acirradíssima contenda com meu Orientador. O texto saiu na *Sibila* nº 6 (uma das publicações subterrâneas mais relevantes da década passada), ilustrado por Edgard e Toninho, que junto com a turca Célia guardam este canto de folha. Acho que o Orientador tinha razão, por isso que o texto acabou saindo na *Sibila*: "Amargo Obrero" era uma marca de vinho que vi no metrô de Buenos Aires, cidade maravilhosa que aparece nesta ponta, que conheci a primeira vez em 72 com Ana Lúcia, que assim também tem sua participação nesta história. Buenos Aires, sem dúvida, também tem a ver com o "espaço operário". Esta noção, que apresentei num trabalho para a seleção ao mestrado, foi duramente criticada. Com razão, hoje atesto. Meus delírios em torno do "espaço operário" tinham suas razões objetivas, como estou tentando explicar. Mas eram, no fundo, uma retomada da utopia anárquica, algo semelhante ao *lugar do desterro*, da "comunidade" operária isolada do social e da história.

Há poucos dias, quando Helena me apresentou o poema sobre a estrada de ferro Great Western, de Jorge de Lima ("G. W. B. R."), fiquei surpreso com a semelhança de imagens, em que pese a diferença de estilo, em relação a esses meus textos lembrados acima, em especial o da *Sibila*; o que apenas vem demonstrar, largamente, a objetividade inabalável do universo ferroviário:

"seus carrinhos de caixa de fósforos marca olho";  
"o condutor, de bigodes parnasianos";

"cartazes do Elixir";  
"(a estrada de ferro) minha primeira mestra de paisagem";  
"Foi o maquinista que chamou uma menina da margem  
Ela conhece o apito".

(do poema "G. W. B. R.")

Muitas discussões foram importantes na trajetória desta pesquisa, já na pós-graduação. Paulo Sérgio e Michael Hall me exercitaram nas manias de arquivista, na ida às fontes documentais, combinando isso com uma vasta bibliografia de referência internacional. Michel Debrun sempre me incentivou e provocou várias perguntas frutíferas. Boris Fausto me deu a certeza de que estava num rumo promissor, ainda na fase inicial do projeto. Décio Saes em muito ajudou, com o rigor da sua crítica. Amaral Lapa e Fernando Novais, em perspectivas diversas, em muito auxiliaram no cultivo ao prazer da narrativa histórica: antes que qualquer teorismo tolo silenciasse o discurso da história, como era estúpido deixar-nos levar pelo sopro dessa flauta encantatória e saber que tudo estava ainda ali, de novo, para ser contado. Antônio Cândido deu um curso muito proveitoso em 75, no tocante à análise ideológica dos textos literários. Ali fiquei conhecendo Arnoni, cuja amizade "cartográfica" cultivo, em reencontros surpreendentes, até hoje: trocamos impressões sobre nossas pesquisas que sempre viveram a calhar. Zé Miguel, bem, esse seria um capítulo à parte, imenso: fica aqui registrado apenas, por ora, o seguinte: nossas noites de delírio são incríveis momentos de lucidez poética, fundamentais para qualquer escritura, inclusive esta. Luiz Orlandi, com sua desconfiança permanente no discurso científico, tem algum dedinho nisso tudo: até hoje me enterece ver o maldito texto "Amargo trem-fantasma, amargo obrero" citado na sua belíssima tese sobre Merleau-Ponty (*A Voz do Intervalo*, São Paulo, Ática, 1980, p. 96). Das "Marginalias" e outras trocas, ficaram ecos nem sempre traduzíveis: como o sonho que tive outro dia com a casa de massas da Zilda (— Aguardem-me para um vinho num dia desses, amigos!). Ricardo Maranhão, com quem ainda nesta última madrugada renovei velha amizade, em meio a divergências políticas permanentes e insolúveis, tem o privilégio de ter sido meu professor de História do Brasil no cursinho *Equipe*, há mais de 10 anos, cujos esquemas de aula plagiei integralmente num cursinho de Campinas, dois anos depois. E, além do mais, ele tem o privilégio da minha colaboração nos vols. 3 e 4 da série *Brasil História: texto e consulta* (São Paulo, Brasiliense), cujos capítulos foram uma das primeiras tentativas de sistematização, numa linguagem pública, de minhas pesquisas sobre o tema do movimento operário. Quanto ao Haquira, seria outro longo capítulo à parte: resumindo muito, digo que nossos discursos e nossas vidas têm tido bastante coisa em comum, principalmente depois do meu primeiro retorno a São Paulo. Sabemos compartilhar esta cidade de uma maneira que só o tempo ensina: e isto é vital, inclusive para nossa encarnada amizade. E, com Victor, eterno viajante deste século, tenho aprendido a compartilhar a simultaneidade de espaços, elemento básico em ensaios como este, que trata de uma classe internacional. Brasília, Campinas, Araras, Souza, São Paulo, Santos, Maceió e, agora, João Pessoa. Nosso trabalho comum no projeto "Imagens e História da Industrialização no Brasil (1889-1945)" — convênio DCS-IFCH-UNICAMP/STI-MIC — entre 1976-77, foi extremamente fértil: além da experiência coletiva com a equipe de pesquisadores, o contato direto com materiais iconográficos e fontes primárias inéditas e as muitas visitas a antigos "monumentos" da arqueologia industrial no interior paulista foram elementos preciosos desse nosso trajeto. Victor é o companheiro leal de momentos difíceis,



o incansável colaborador na pesquisa e na escrita, o interminável narrador de lórotas, todas altamente recuperáveis do ponto de vista histórico. Nossos serões, em Santos, na primavera de 79, foram determinantes no rumo das coisas; e esses últimos sete anos de convivência e produção conjunta deram, entre outros, um primeiro fruto, cuja etapa final efetivou-se na Paraíba: *História da Indústria e do Trabalho: das origens aos anos vinte* (São Paulo, Global, 1982). Não sabemos onde será o próximo rebento, se em Paris, Manaus, Recife ou em nenhum desses lugares; mas, certamente, a contemporaneidade de nossas andanças patrocinará, a qualquer tempo, o espaço possível do reencontro.

O período 1978-79 esteve decididamente marcado pelo meu trabalho com Fábio Landa, nós sabemos muito bem por que e em que tão vasta medida. Aos "companheiros de viagem" daquele período, minha completa gratidão, em especial ao César, que ainda me acompanha. As brincadeiras com Fábio Landa foram matéria-prima da minha vida recente: a ele, em particular, dedico este trabalho cujo impulso final deriva, em grande parte, de nossa riquíssima convivência.

Dedico a meus familiares (pai, avó, mãe e irmãs) o feliz acaso de ter nascido na Lapa. À Diva por tudo, em particular pelo lindo postal do vulcão Poás que me enviou da Costa Rica há um mês, contribuição merecida para o capítulo 3.

Castilho, cuja estima pessoal e respeito profissional ressalto aqui, acompanhou-me em dois longos anos de gratificante trabalho comum na Editora Kairós. Castilho sempre soube valorizar nosso trabalho, e sua humildade esconde uma grande alma.

Dos ex-professores e colegas do Colégio Palmares, onde trabalhei entre 1977-79, desejo citar a incrível figura de João Ribeiro, meu professor de Literatura há 12 anos atrás. Minha experiência neste período, no magistério secundário, foi a melhor saída para quem ficou trancado seis anos nos muros da Universidade. A revitalização da linguagem foi o melhor aprendizado que tenho feito com meus alunos, e João tem estado comigo neste barco. A ele e aos demais amigos e colegas daquela encruzilhada envio minha saudação fraterna: "— Vida longa, Galileu!"

Dos poucos amigos, lembro o velho e sempre presente Lelé, gente fina, junto da querida Uchi: somos compadres.

Helena, se não bastasse todo amor e carinho, atravessou comigo esta reta final, dando uma mão indispensável nas anotações da leitura de microfichas, registros fotográficos e revisão de texto. O que seria dos fabricantes de teses sem suas mulheres?

Uma primeira versão deste texto foi datilografada pelas mãos prestimosas da gentilíssima Nerah. E a Edna, que lá da cozinha, impediu que me interrompessem nas horas de aperto, merece um cuscuz.

*Cidade de São Paulo, madrugada de 21 de março de 1980 (início do outono).*

O AUTOR

PS:

Por insistência do Editor, mantenho aqui este *Roteiro*, colocado propositalmente para além dos confins da Bibliografia, poupando assim, ao leitor mais cético, qualquer esforço adicional à própria leitura do ensaio. Fiz ligeiras alterações por conta desses 2,5 anos que me separam dele.

Restaria acrescentar o seguinte: no final de 1980, reuni textos literários esparsos num trabalho que veio à luz sob o título: *Os Viveres de Maio* (São Paulo, Kairós).

Lá, talvez, leitores menos céticos encontrem outros sinais e sentidos desse malfadado "roteiro".

Mas temos pressa e já que é editorialmente impraticável resumir tudo, vamos lá: dos colegas e alunos da Universidade Federal da Paraíba, assinalo a amizade de funcionários e professores do Departamento de Ciências Sociais (representados na adorável figura humana de nossa chefe, a querida Maria Lúcia), os alunos do Mestrado em Ciências Sociais e todos os companheiros de lides sindicais da ADUFPb/JP e da ANDES.

Antonio Ramalho, mais uma vez, orquestrou a datilografia da versão definitiva, num mar de notas e adendos e correios. Nossos irmãos Tek e Tereza garantem o molho e o necessário trânsito entre as culturas.

Pesquisas regionais de história do trabalho industrial foram riquíssimas: arquivos, fábricas e investigadores nordestinos abriram largos horizontes. Vivemos *mesmo* numa República Federativa? Foi muito produtivo percorrer, em sinuosas explorações, caminhos que se espalham derrubando cercas da *Akademia*; e cruzar novos amigos em portos dos mais seguros. Assim, com Baima, em Manaus, e Jair, Cristina e Regina, em São Luís; com o pessoal da pesada no Recife (Arlindo, Mauro e tantos mais), até os afilhados Paulo Décio e Elisa, mais o pequeno Tiago, em Guaxuma; e, agora, com Jean-Robert, em Aracaju, descendo a ladeira até o grande Elenaldo, no Recôncavo, sem contar Luiz Leite, lá na enigmática Porto Velho; tudo é possível, inclusive *ciência*.

E teve uma segunda volta à Paulicéia Revirada e a preparação final do texto para este volume, — no ritmo marcado pelo compasso entre a serra e o mar, entre cidades e a serra —, valendo a pena registrar a atualíssima pista sugerida por Maria Sylvia (*A Cidade e as Serras*, de Eça de Queiroz), para nos reintroduzir no imprevisível mundo da técnica e suas representações; se preferirem, no diálogo entre natureza e cultura, civilização e barbárie etc. e tal, de volta ao movimento dos trens, neste itinerário que marca em algumas passagens minha geração (e que está algo latente, suponho, no corpo deste ensaio). Guile, Dani, Zé, Michel, Samurai (sem capacete) e Helena: nossos planos são muito bons. E, apesar de 7 Quedas, Ceci continua lá no Parque Nacional de Itatiaia à nossa espera, para uma revanche.

E agora? Sinto São Paulo no novo fluxo de cores e ritmos, nas novas estrelas que brilham. É bem melhor trabalhar na pesquisa social e na escritura contemporaneamente a este ascenso político formidável daquela que é — promessa — a personagem principal deste livro. Festas-comícios cada vez mais amplas e coloridas vêm renovar o ciclo das utopias, tornando rapidamente obsoletas algumas imagens iniciais da Introdução deste texto. Céticos, dogmáticos e escribas de birô continuam a resmungar lamúrias e ditar verdades em frascos descartáveis. "Visionários e aventureiros" permanecem encantados em suas viagem de sonhos profanos e mentiras historicamente verdadeiras. A classe operária brasileira, certamente como em nenhum outro momento de sua história, explode para o primeiro plano da cena política nacional, acompanhando a simultaneidade de ondas que crescem em vários pontos do planeta. Reacionários e revolucionários de todos os matizes voltam seus olhares para a Polônia, cuja classe operária concentra de forma cabal as principais contradições da luta de classes contemporânea. A política está nas ruas. A gente precisa ver as estrelas. Chega de bobagem.

*São Paulo-Ithabela, outubro-novembro 1982*

F. FOOT