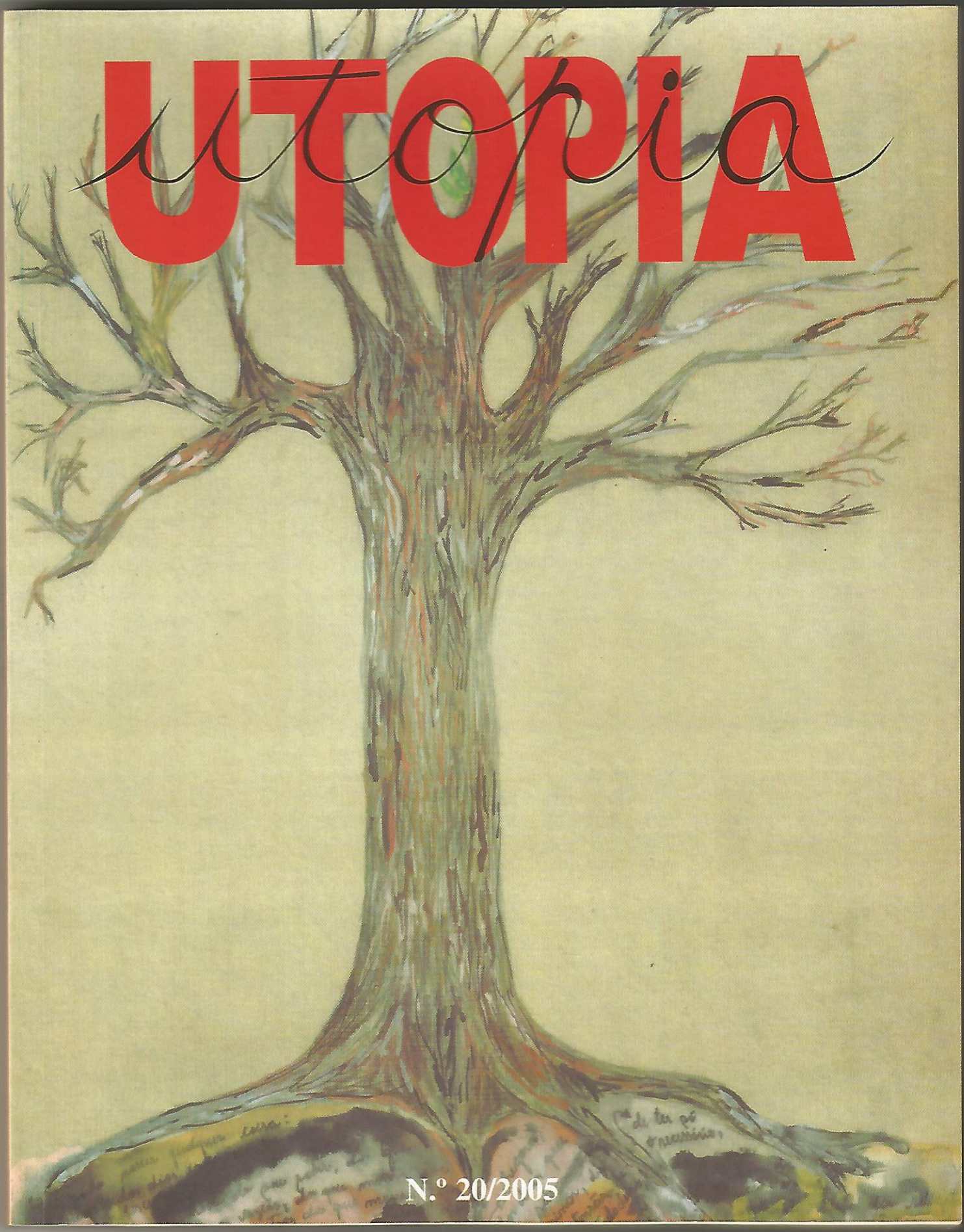
UTOPIA



N.º 20/2005



"A Anarquia e a Poesia são uma obra de séculos e irrompe espontaneamente ou não irrompe"

António Maria Lisboa, Abril de 1950

Utopia

REVISTA ANARQUISTA DE CULTURA E INTERVENÇÃO

20

6,00 Euros
(Isento de IVA)



DIRECTOR
Mário Rui Pinto

COLECTIVO EDITORIAL
Alice Bonilha,Carlos António Nuno, Guadalupe Subtil, J. M. Carvalho Ferreira, Ilídio Santos, Manuel de Sousa.

COLABORADORES
Alberto Hermano, Alicia Zarate, Antoni Castells, Armando Veiga, Arno Gruen, Attila Toukkour, Carlos Díaz, Claire Auzias, Christian Ferrer, Edson Passeti, Eugénia Gomes, Francisco Madrid, Herculano Lapa, Jorge Silva, José Janela, José Luis Felix, José Tavares, Luciano Lanza, Luís Chambel, Maria Oly Pey, Mimmo Pucciarelli, Quin Sirera, Roberto Freire.

CAPA
ALICE BONILHA
"Raízes Utópicas"

ARRANJO GRÁFICO
Alice Bonilha

PROPRIEDADE
Associação Cultural A Vida
Publicação semestral registada no Ministério da Justiça com o nº118640

IMPRESSÃO
Gráfica 2000 - Cruz Quebrada

REDACÇÃO E ASSINATURAS
Apartado 2537-1113
Lisboa Codex - Portugal

e-mail: culturalavida@sapo.pt

INTERNET
http://www.utopia.pt

Sumário

Editorial - 2

Avesso do Avesso - 8

Aviso a tempo por causa do tempo - 12

⊙Dossier artes & anarquia

Arte e anarquia - 15
ALÍCIA ZARATE

Do Artista e da Arte como Coisas - 19
MANUEL DE SEABRA

A Reforma da Escola Nacional de Belas-Artes de Montevideu (1959-1971) - 24
SILVESTRE PECIAR BASIACO

A permanência da anarquia: a propósito de uma antologia do surrealismo português - 34
CLAUDIO WILLER

Incursões pelo Teatro Anarquista - 40
MANUEL ALMEIDA E SOUSA/MÁRIO RUI PINTO

Os anarquistas no imaginário cinematográfico - 51
PIETRO FERRUA

Não há arte sem sensibilidade anarquista - 65
JOSÉ MARIA NUNES

Ciclo de Cinema José María Nunes - 69

Não há Utopias Portuguesas? - 71
MARIA LUÍSA MALATO BORRALHO

Cronologia de alguns dos principais movimentos artísticos do Século XX - 83

A atuação das mulheres no processo reivindicatório da classe operária na cidade de Santos - 85
LIANA FERREIRA DA SILVA

Controvérsia – Miséria e grandeza do trabalho: algumas notas marginais - 91
JOÃO FREIRE

Eduardo Pereira: Um homem que lutou pela emancipação social - 96
JOSÉ MARIA CARVALHO FERREIRA

livros & leituras - 98

Publicações Recebidas - 109

editorial

Uma nova vaga de atentados, agora em Londres e na Indonésia, aparentemente desencadeada por grupos islâmicos, fez retomar as polémicas e os diferentes argumentos dos que pretendem compreender as razões que levam a essa violência indiscriminada contra a população do mundo ocidental e os que só pensam em ampliar as políticas de repressão e controlo social por parte do Estado. Atingimos, no entanto, um ponto de incomunicabilidade, já que nenhuma das partes entende os argumentos da outra, muito menos compreendem, os defensores do poder imperial, o que pode levar alguém, jovem, a matar-se num ataque sangrento contra as população de uma cidade ocidental.

Para nós, já o dissemos depois dos atentados de New York e Madrid, (leia-se a Utopia n.º 13), acções indiscriminadas contra pessoas inocentes não são possíveis de ser entendidas como parte de nenhuma guerra social, nem como respostas a uma situação injusta. Mesmo que as populações tenham a sua co-responsabilidade no andamento do mundo e nas políticas desencadeados pelos seus estados, o inimigo só pode ser caracterizado como o conjunto de grupos e classes sociais detentores da riqueza e do poder, bem como aqueles que servem na primeira linha de defesa das suas políticas: exércitos, polícias, serviços secretos e alta burocracia. Se é compreensível, do ponto de vista libertário, que um palestiniano, um iraquiano, um islâmico, ou quem quer que seja que sinta indignação e revolta contra uma sociedade que continua a ser intrinsecamente injusta, possa desencadear acções contra estes inimigos, já não é aceitável, na tradição racionalista e revolucionária dos movimentos anticapitalistas, que a violência cega se abata sobre uma qualquer pessoa só porque é cidadão de um certo país ou por estar num dado lugar de uma cidade. Essa é a diferença entre a acção revolucionária e o terrorismo estatal, fas-

cista ou messiânico. No entanto, os grupos de acção islâmicos parecem dividir os homens, não usando categorias políticas relacionadas com classe e poder, mas em crentes e infiéis, o que legitima toda a violência contra esse amplo espectro de seres humanos que podem ser caracterizados como infiéis. Alguns poderão argumentar que anarquistas, como Emile Henri, também desencadearam acções indiscriminadas. Sendo verdade esse facto, que não deixou de provocar polémica no movimento libertário da época, é preciso reconhecer que foram actos isolados, decididos individualmente, com uma componente emocional e de consequências restritas. Nada que se compare ao terrorismo fascista e às acções desencadeadas por grupos de cunho religioso.

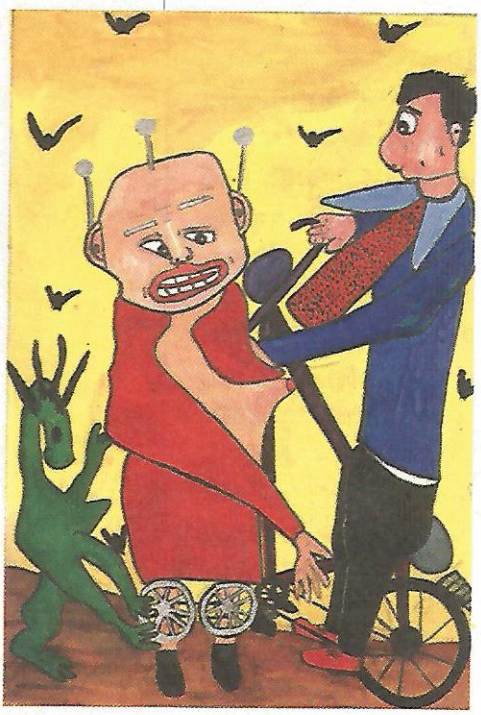
Dito isto, é preciso recordar que as forças imperiais irão continuar a fazer pagar aos seus povos as consequências das suas políticas de domínio e não parece que o aumento do controlo social, por via da lei e da ampliação de um estado policial, possa impedir o que quer que seja, quando a determinação e a raiva dos seus inimigos é total.

Quanto a nós continuaremos a opor-nos àquelas políticas e às guerras de sujeição e de domínio, lutando simultaneamente contra o fortalecimento do aparelho de repressão do Estado, que se pretende legitimar a partir da ameaça do terror imprevisível. Novas leis de controlo estão em marcha e a ampliação do poder e da acção discricionária das forças policiais e dos serviços secretos já se fizeram sentir, na pessoa de um trabalhador brasileiro, imigrante em Londres, que foi a primeira vítima do assassinato legalizado.

Finalmente, falta saber onde nos levará esta espiral de violência, dado o perfil social dos grupos islâmicos e das características da Jihad (guerra total ao inimigo infiel em nome de Deus), na qual, espírito messiânico se mistura com a determinação suicida de provocar o máximo de impacto nos países inimigos. Afinal o islamismo militante, enraizado na *umma*, comunidade mundial dos crentes, é a única ideologia orgânica universal, social-

mente relevante, sobrevivente nesta sociedade global mercantilizada. Nada de bom nos auguram os próximos anos.

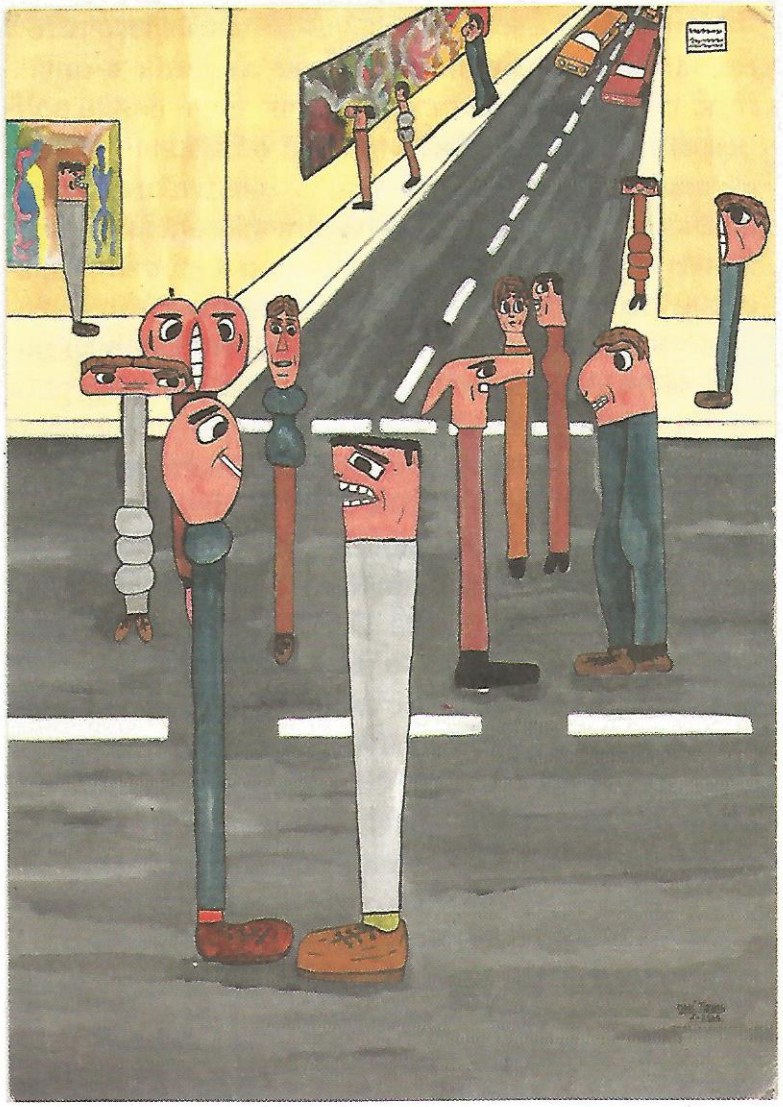
No Brasil o esgoto parece ter rebentado. O escândalo de corrupção na política, que afundou o PT num mar de lama, vem demonstrar que nenhum partido está imune a esse fenómeno da corrupção a partir do Poder e que o Sistema sabe usar em seu benefício as fraquezas humanas e o cinismo ideológico. Já vimos toda esta novela com os partidos sociais-democratas e com os verdes, o PT não poderia escapar. Desde que se desenhou a estratégia da última eleição presidencial no Brasil, a vitória de Lula foi pensada como produto de uma política pragmática de acordos com os grupos dominantes. A sua política económica e social foi por essa razão de continuidade e de recusa de rupturas. Por isso, as suas alianças e negociatas posteriores só poderiam acabar por administrar os velhos esquemas que viabilizam tais políticas de consenso no país, ou seja, distribuir cargos e dinheiro. Espantoso é que Lula consiga aparentar um desconhecimento destes esquemas e que a maioria dos chamados cidadãos ainda decidam dar um crédito sentimental de confiança ao ex-operário agora Presidente. O que é certo é que a máquina do partido, administrada por ex-trotsquistas, ex-comunistas e ex-guerrilheiros, está a demonstrar, dia após dia, como toda a prática política institucional dentro do Estado é idêntica à dos outros partidos. Como disse Francisco de Oliveira, o conhecido sociólogo que foi um dos fundadores do PT: «O PT é uma formidável máquina burocrática (...) Não é ideologia, não, é interesse material, é emprego (...) e Lula é uma enorme fraude».



José Tavares, delhate, 1999

Mais uma vez se confirma que não há espaço para a mudança a partir de dentro do Sistema e que o reformismo social-democrata é uma mera gestão política dos conflitos sociais em favor do Capital. Resta a esperança, tantas vezes vã, de que os movimentos sociais e as pessoas, o povo, tirasse alguma conclusão positiva da experiência, aumentando sua autonomia e capacidade de lutar pelos seus próprios interesses independentemente dos partidos e do Estado, perdendo suas ilusões sobre as mudanças a partir de cima, típicas da política brasileira populista. Veremos.

Portugal viveu mais uma campanha eleitoral autárquica, preparando-se para a mãe de todas as eleições: a presidencial. Mas quando as eleições são autárquicas é que se vê bem, para quem ainda tem dúvidas, o quão baixo caíram as coisas na política. Desde passeios de helicóptero a frigoríficos, tudo se prometeu em troca de um lugarzinho de vereador. Se estes lugares são assim tão mal pagos, conforme se ouve apregoar, porquê tantos candidatos, tanta ânsia de poder? Será só a natureza humana... ou haverá mais qualquer coisa? Os factos que vão sendo revelados demonstram que com efeito há mais qualquer coisa. E abundam os políticos autárquicos supostamente a contas com a "justiça" ou a serem investigados por ela. Não é que isto seja um grande problema em Portugal. Tudo se resolve para os ricos. Haja dinheiro para bons advogados e conhecimentos para se estar informado e poder-se fugir a tempo ou ir protelando as decisões com a conivência de juízes. E se, em nome de uma pseudo campanha partidária de limpeza ética, alguns destes políticos são expulsos dos seus partidos, logo se encontra o dinheiro suficiente para o financiamento de uma "candidatura independente". Só que os candidatos a contas com a justiça são uma ponta do iceberg, a maioria dos outros não serão diferentes e os negócios e negociatas entre autarcas e empreiteiros são demonstrados pelas políticas de desordenamento urbano em quase todos os concelhos onde a palavra de ordem é betão e asfalto. Por isto, o dinheiro fácil que circula nos meios



José Tavares, s/d.

políticos não é preciso investigar, porque o que é preciso mesmo é "aumentar a participação dos cidadãos". E no fim tudo acaba bem. Os partidos expulsam, os candidatos auto-propõem-se, os eleitores elegem. Como é bom ser representante político, dos de sempre, é óbvio, em Portugal. Até quando? Quando será que a desilusão com a política gerará a vontade da auto-organização e da autogestão?

Este número da revista Utopia é especial porque se trata de um número de aniversário. Dez anos passaram, vinte números se publicaram, desde o início da revista em 1995. Tem sido com prazer mas, também, com muito esforço

(sobretudo financeiro) que temos tentado não deixar morrer este projecto anarquista. As discussões em torno de cada edição continuam a ser intensas, profundas e raramente consonantes com todos os pontos de vista, quer pelas muitas dificuldades de intervenção crítica e cultural em matérias que, não sendo inovadoras, exigem, no entanto, participações actuais, activas e pertinentes, quer pelas dificuldades de participação sentidas a vários níveis. Não sabemos quantos números mais é que conseguiremos publicar, mas uma coisa é certa, a Utopia, enquanto existir, será sempre uma voz dissidente, uma voz contra a corrente do consenso generalizado, procurando incentivar a reflexão, o debate, o diálogo, a autonomia e a acção directa dos indivíduos em prol de uma sociedade solidária, anti-capitalista e autogestionária. A arte e a criatividade são parte desta busca que os seres humanos vêm fazendo, ao longo da história, por uma existência individual e social digna de ser vivida, fugindo às amarras da necessidade, da sujeição e da dominação. Nesse sentido, a criação artística é também resultante da insatisfação humana que gerou as utopias sociais e toda a acção rebelde. Por isto, este número da Utopia é dedicado em grande parte ao tema da arte e da criação.

avesso do avesso



Quantas vítimas do terror?

Como escreveu Bernard Shaw «quando um homem deseja matar um tigre, chama a isso desporto, quando um tigre deseja matar um homem, este chama a isso ferocidade» ou como disse Jules Michelet «quantas vítimas do terror? Alguns minutos de uma batalha napoleónica». Em Londres morreram 50 ou 100 pacatos cidadãos anónimos, quantos morreram no Iraque, na Palestina, no Afeganistão, em África...? Os nossos cidadãos valem mais que os homens e mulheres de terras longínquas? Os crimes do Império podem ser legitimados pelos interesses económicos, pela mentira política ou pela declaração formal de guerra?



Sindicatos dinamarqueses denunciam os trabalhadores ilegais

Segundo a imprensa, na Dinamarca a polícia tem a colaboração dos sindicatos para encontrar os trabalhadores ilegais. Como a polícia não dá conta do recado agora recebe a colaboração dos sindicalistas para caçar os trabalhadores imigrantres ilegais. Tudo em nome da defesa do Estado Social. Não são os empresários, que não respeitam os direitos desses trabalhadores, que devem ser encontrados e denunciados, mas sim os imigrantes que, por razões económicas, entram no país em busca de melhores salários, mesmo que eles sejam bem inferiores ao dos dinamarqueses. Se a moda pega!



Os «Socialistas» e os desempregados

O mesmo governo que dá os salários gordos aos gestores, que distribui os cargos públicos pelos seus amigos, e é complacente com o aumento das desigualdades sociais escandalosas neste país, mostra-se agora muito preocupado com as «regalias» dos desempregados. É necessário obrigar os malandros a trabalhar (mesmo que não haja emprego) e controlar as suas vidas... Para isso vão ter de ficar duas horas de manhã em casa e outras duas na semana seguinte à tarde! Só que para controlar essa decisão vão ter de contratar alguns milhares de jovens fiscais «socialistas» para confirmar onde param esses desempregados malandros. Dessa forma combatem-se dois males: a malandragem dos desempregados e a falta de emprego dos nossos (deles) jovens!



Central Nuclear? É agora ou nunca, pensam "eles"....

Pois é! Eis o que os tais senhores que não sabem o que fazer ao dinheiro que têm pensam neste momento para Portugal - investir numa central de energia nuclear - para não ficarmos tão dependentes do petróleo que os nossos "inimigos" qualquer dia não exportam para nós. E os argumentos que lançam para o fazer? Porque é a energia mais pura do planeta, porque é o investimento mais seguro que se pode fazer ao cimo da terra, blá, blá, blá... Claro que não convém sequer falar agora de Chernobyl e outros desastres nucleares do passado, porque são isso mesmo: passado. Os mortos e os feridos não falam e o tempo já passado fez esquecer muita gente dos perigos que este tipo de energia constitui para a humanidade. Quase não se ouviram vozes contra esta solução (com excepção da Quercus, claro!) , ao contrário, foram muitos os que escreveram na imprensa sobre as potencialidades deste investimento em Portugal. Significará o silêncio que quem cala consente? Para nós, "ENERGIA NUCLEAR NÃO, NUNCA, OBRIGADO". Invistam antes em hospitais, escolas, habitação, aqui ou onde quiserem



Quem diria!

Como já se esperava, Mário Soares, o Restaurador, é recandidato a Presidente da Republiqueta. O homem da mala dos dólares (vide Rui Mateus) em 74 e 75, o responsável por abrir as escotilhas para que os ratos voltassem no final dos anos 70, o restaurador do capitalismo português está de volta. Como os tempos são outros fala de paz, da globalização alternativa, de ecologia. A sua capacidade de reciclagem política é infinita. Entre os apoiantes do primeiro momento desta nova candidatura não faltam ex-esquerdistas, até aqueles da "revolução ou morte". Como a revolução não resultou escolheram a putrefacção em vida. Há poucos meses um conhecido ex-dirigente esquerdista convidou Mário Soares para um debate, ele logo aproveitou para ironizar: Quem diria! Também nós podemos dizer: quem diria, os ex-revolucionários apoiam agora o salvador do capitalismo paroquial, ainda os veremos a cantar juntos, com uma lágrima no olho direito: "Bem unidos façamos desta luta final!!!"



Proudhon e Katrina

O caos causado por um furacão em Nova Orleães permite tirar algumas conclusões. Desde logo que, por maior que seja o poder económico e tecnológico do Império, é absolutamente ineficaz e impotente para lidar com os problemas ambientais e sociais. Um evento natural arrasa uma vasta região e são os pobres, os negros, os velhos e a população fragilizada que é deixada para trás e abandonada à sua sorte. Passada a tempestada, essa população abandonada, sem comida, água e medicamentos, começa a entrar nos estabelecimentos comerciais e a abastecer-se do que precisa ou deseja. Logo as autoridades decidem mandar urgentemente polícias e soldados para restabelecer a ordem e com instruções para prender ou matar os «criminosos» que resistam! Mesmo debaixo de água, abandonada, inútil, a propriedade é o mais sagrado valor para o sistema capitalista e intocável, mesmo no meio do caos e do desespero. Como disse o velho Proudhon: «a propriedade é um roubo». Mais uma vez o podemos constatar em Nova Orleães.



As Periferias em Revolta

A ideia nuito democrática do reino da paz social às vezes desaparece, de repente, por detrás do incêndio provocado pela revolta social. Não é a primeira vez que a periferia pobre de Paris acorda insatisfeita, mas este mês de Novembro as labaredas alastraram rapidamente pelos bairros populares e estenderam-se já a outras cidades francesas. Carros às centenas, empresas, esquadras foram incendiadas,em confronto aberto os jovens franceses filhos da imigração ateiam o fogo da sua insatisfação e revolta mostrando à sociedade que afinal nem tudo está bem. A esse movimento das ruas responde o governo com milhares de polícias, a ameaça de mobilizar o exército (lembram-se do maio de 68?) e o ministro com a tradicional prepotência ameaça "limpar a escumalha das ruas". Como resposta os jovens prometem limpar a canalha do poder. Só que agora não são estudantes entediados,futuros políticos e intelectuais do Sistema, nem tem um Sartre a apoia-los...



Banqueiro propõe: a solução é reduzir os salários dos trabalhadores

Todos sabemos que os salários dos trabalhadores portugueses são os mais baixos da União Europeia. Apesar disso, o presidente do BPI, Fernando Ulrich, declarou no Expresso que a solução para a competitividade seria baixar os salários dos trabalhadores em pelo menos 10%. Quando alguém dá a cara fazendo afirmações deste tipo, que é uma declaração explícita de guerra, só demonstra que Portugal continua um país de brandos costumes, pois se não fosse assim, isso seria o suficiente para os atingidos pedirem directa e pessoalmente explicações ao dito Senhor.

Aviso a tempo por causa do tempo

Declara-se para que se saiba:

1º que não apoiamos qualquer partido, grupo, directriz política ou ideologia e que na sua frente apenas nos resta tomar conhecimento: algumas vezes achar bom, outras achar mau. Quanto à nossa própria doutrina, os outros hão-de falar.

2º que não simpatizando com qualquer organização policial ou militar, achamo-las, no entanto, fruto e elemento exacto e necessário da sociedade – com quem não simpatizamos igualmente.

3º que sendo nós indivíduos livres de compromissos políticos permaneceremos em qualquer local com o mesmo à vontade. Seremos nós os melhores cofres fortes dos segredos do estado: ignoramo-los.

4º que sendo individualidades e, portanto, abjeccionalmente desligados das normas convencionais, temos o máximo regozijo em ver essas mesmas normas nas componentes da sociedade. Assim delas daremos, por vezes, testemunho e mesmo ensino.

5º que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento estabelecido (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes.

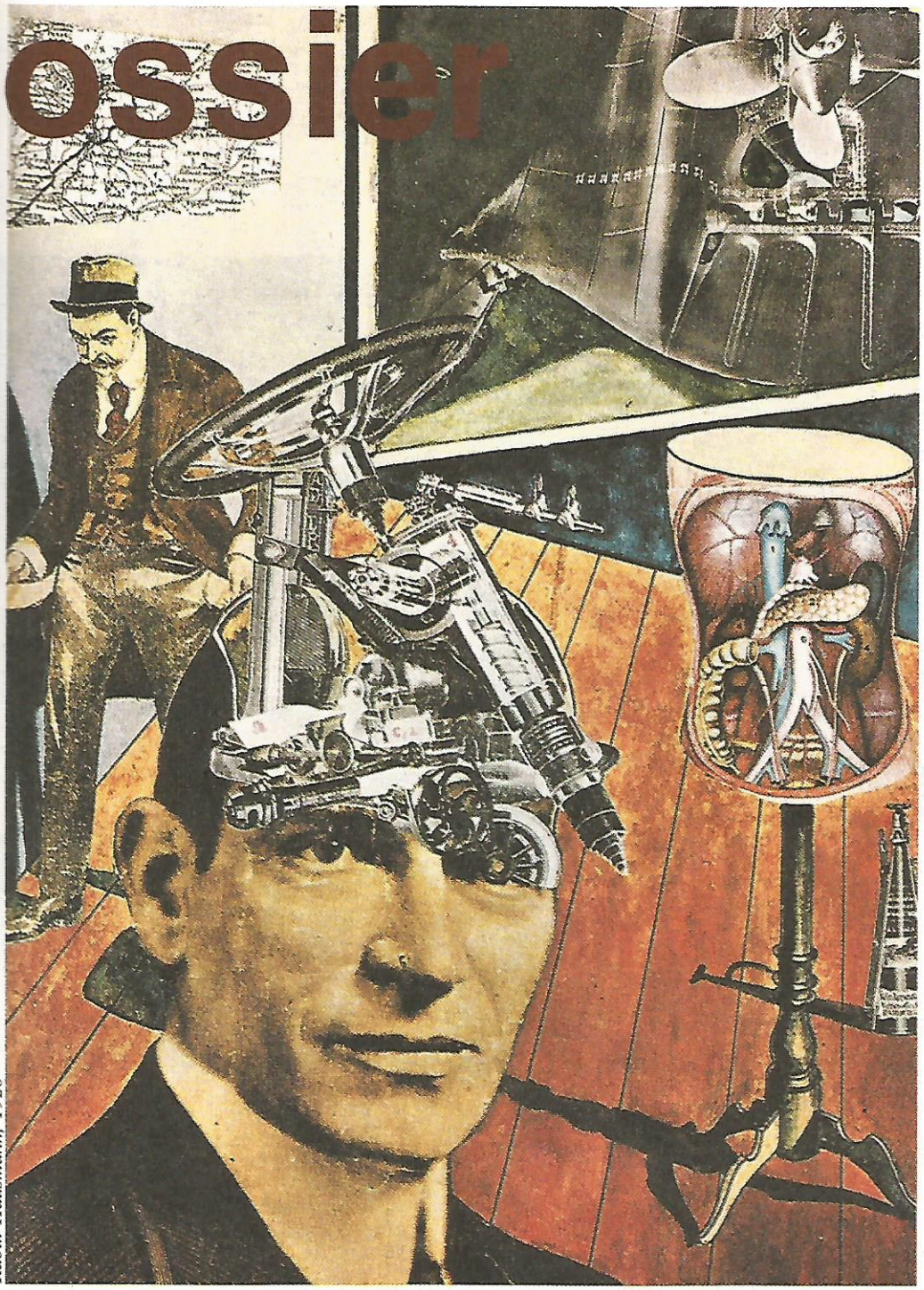
6º que a crítica é a forma da nossa permanência.

Acreditamos que nestes seis pontos fundamentais vão os elementos necessários para que o Estado, os Governos, a Polícia e a Sociedade nos respeitem; nós há muito que nos limitamos neles e neles temos conhecido a maior liberdade. Não se têm do mesmo modo limitado o Estado, a Polícia e a Sociedade e muito menos o seu último reduto: a família. A eles permaneceremos fiéis pois todo o nosso próprio destino e não só parte dele a estes seis pontos andam ligados como homens, como artistas, como poetas e por paradoxo como membros desta sociedade.

António Maria Lisboa
Julho de 1953

P.S.: Este texto seria um «comunicado» dos surrealistas portugueses a publicar na revista editada por Simon Watson Taylor, em Londres. Foi impresso pela primeira vez em 1956, em folha volante feita a copiógrafo por Luiz Pacheco, que datou o texto de 1953, ano da morte do poeta.

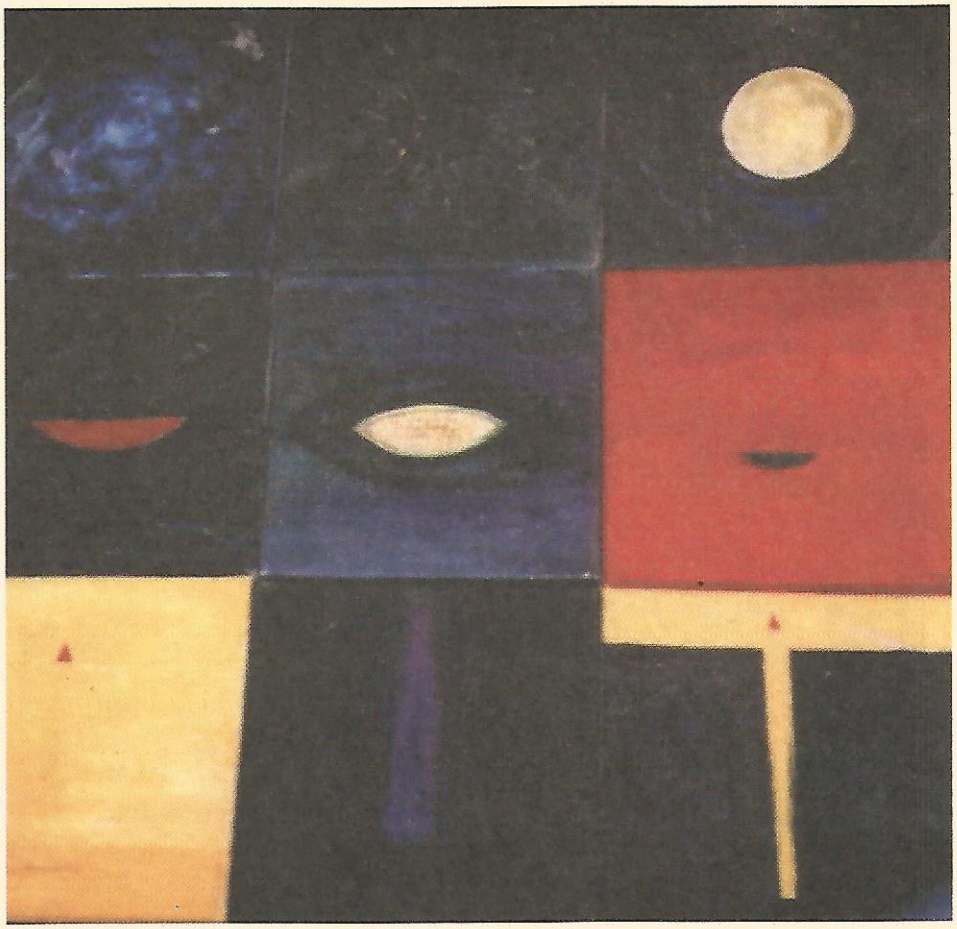
dossier



Raoul Hausmann, 1920

artes & anarquia

Alicia Zarate, 2005



Arte e anarquia

ALÍCIA ZARATE

Neste mundo ocidental judaico-cristão, superpovoado de imagens e sons, entrecruzam-se uma infinidade de informações, carregadas de números, siglas e "-ismos".

Apresentados como diferentes, novos, de ruptura, difundem-se pensamentos vazios de conteúdo, mimetizados com o dominante, repletos de banalidades, estereótipos e repetições, que actuam como ruído de fundo ou como elemento de distracção; pensamentos nascidos mortos que alimentam o circuito da morte estéril.

E aqui surgem-me uma série interminável de perguntas:

- Que função cumpre a arte hoje? E a anarquia?

- Se a liberdade é essencial, tanto para um(a) artista como para um(a) anarquista, quando se é artista e quando se é anarquista? E artista anarquista? E anarquista artista? Quem o(a) legitima ou como?

- Quando uma pessoa adere ao ideal acrata, transforma-se em anarquista? O facto de pintar, desenhar, actuar, cantar ou fazer qualquer outra actividade aceite e conhecida como artística, torna-me artista? Ou deve-se estar incorporado(a) no circuito de mercado ou do Estado e viver apenas de e para a dita actividade?

- Um(a) artista é produtor(a) de objectos e / ou serviços como um(a) trabalhador(a)?

- Artista anarquista é quem se ocupa de temas ligados à anarquia? Considera-se artista anarquista apenas pelos temas que aborda, ou faz arte panfletária para a anarquia, embora na

prática esteja inserido calmamente – e diria até com prazer – num ou vários circuitos de poder?

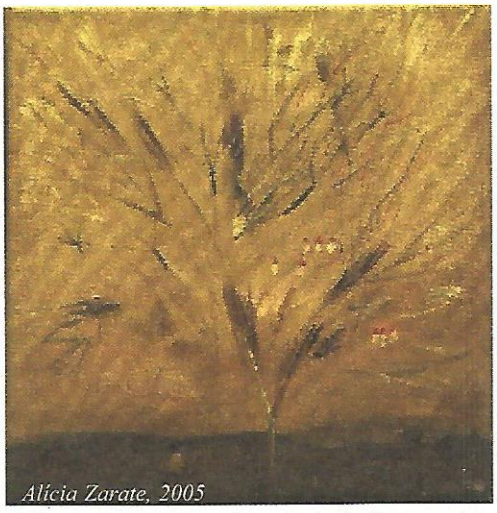
• Se a obra – convencional ou não – se difunde no mercado da arte ou em centros culturais oficiais ou não, e se o seu autor(a) apoia diferentes iniciativas anarquistas, será artista anarquista?

Sendo assim, estas perguntas estão também impregnadas pelo pensamento dominante, pela tendência em esquematizar, classificar, estabelecer hierarquias, dar receitas e colocar etiquetas.

Odeio as receitas e as etiquetas!

Servem apenas para excluir, excluir-nos, separar-nos das coisas e dos seres que amamos, encobrem o medo, isolam-nos e debilitam-nos. Tiram-nos a poesia.

A poesia é a possibilidade de nos deixarmos guiar pela intuição rumo a caminhos inexistentes ou apenas explorados, vivendo intensamente – sem juízos nem censura – o instante gerador de mudanças, minúsculas talvez, mas vitais. Permite-nos relacionar o mundo exterior com o mais profundo e desconhecido de nós próprios, surpreendermo-nos. Nesse momento de sinceridade, de ingenuidade que nos permite *ser*, colocarmo-nos em sintonia com outro *ser*, embora não haja coincidência no espaço tempo, como ocorre com a leitura de um "haiku" escrito no Japão no século XII, ou ouvindo uma canção de um CD, ou esperando o pôr-do-sol nas margens de um rio. Quando se entra em contacto com o *ser* abrem-se novos mundos; produz-se um deslizar do lugar habitual de onde observamos a vida, o que por sua vez produz outra deslocação. Nesse instante poético valorizamos a procura, mais do que o seu resultado.


Alícia Zarate, 2005

Mas para chegar a esse momento, deve-se fazer o esforço de procurar o silêncio como espaço de reflexão. Na arte, isto é válido, tanto para o(a) artista, como para a pessoa que se aproxima da obra, já que requer uma participação activa.

Há escravatura maior do que pressupor estarmos vivos, quando na realidade se está morto dando sinais biológicos de vida e, sem advertir, se é apenas um escravo que alimenta o circuito da morte estéril? Morte que transforma tudo em artigo de consumo, não apenas objectos, como também alimentos, água, recursos naturais, paisagens, amanheceres, ocasos, guerras, mortes, ideais, arte, infância, velhice, sexo, rebeldia, jogo, emoções, amor, ilusões, sofrimentos, solidariedade e muitos etceteras mais.

A morte estéril paralisa-nos com medo, proíbe-nos a expressão de sentimentos e de emoções não claramente autorizados e pretende homogeneizar-nos numa vida monótona, monocórdica. Não apenas induz a existência de um paraíso, como se pode aceder a ele com um cartão de crédito em pequenas prestações mensais.

Essa morte vai criando necessidades fictícias, afasta-nos da consciência do nosso próprio corpo como parte da natureza, como órgão de percepção e faz-nos esquecer que o corpo e a mente formam uma unidade.

Será que para acalmar a angústia perante a nossa própria morte, em vez de *ser* queremos *ter*? Ter uma profissão, ter êxito, ter certezas, ter tudo prolixamente documentado, perpetuamo-nos em objectos, obras, museus, monumentos, filhos, apenas para que fiquem rastos do nosso passar pelo tempo; em vez de ser médico(a), professor(a), cozinheiro(a), amante, pai, mãe, amigo, amiga. Para isso perde-se a eternidade do instante, de viver intensamente a vida.


Alícia Zarate, 2005

Uma obra de arte reflecte o *ser*, pouco interessam os materiais, o maior ou menor grau de destreza ou habilidade na matéria, se o(a) artista transmite o seu espírito, a sua energia vital. Embora a civilização as considere "artesanais", muitas obras realizadas com elementos que formam parte da vida quotidiana de uma pessoa, por exemplo, búzios, pedrinhas, troncos de madeira, plumas, são obras de arte porque surgem desse lugar de sinceridade, de ingenuidade, do instante poético.

A arte é o pensamento em acção, que surge da busca do *ser* guiado pela intuição e expresso com emoção. É expressão de vida, um acto de liberdade.

A arte é subversiva, modifica, tanto o(a) autor da obra, como quem mergulha nela. Se assim não fosse, teria nascido morta, porque neste caso a intenção do(a) artista é material e isso cria competências, rivalidades, hierarquias, como diz Kandinsky.

A anarquia aponta para se chegar a uma sociedade organizada em liberdade, onde ninguém quer, nem pode impor a sua própria vontade, nem submeter pessoas; sociedade na qual se promove a horizontalidade, a autogestão, a acção directa, a solidariedade. Como a arte, a anarquia é também expressão de vida, mas neste caso o pensamento e a acção estão ligados pela razão. Então... um(a) artista pode ser anarquista? Pode um anarquista ser artista?

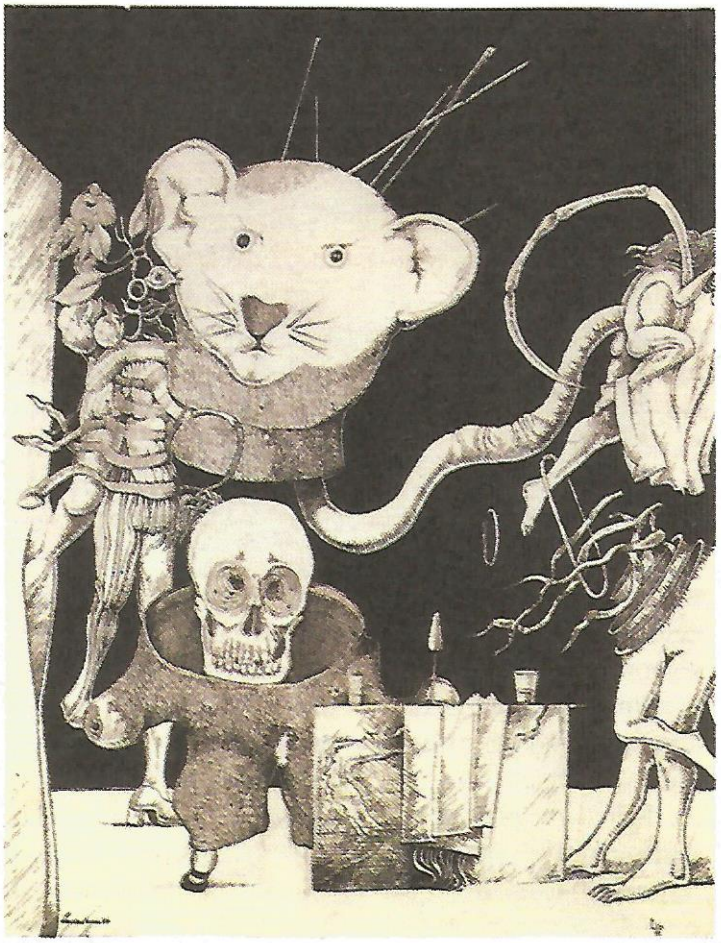
À primeira vista, pareceria que não. Mas, se à Arte – como se expressou acima – a razão não a cataloga, nem introduz no circuito da morte estéril, é possível ser artista anarquista ou anarquista artista.

Nas palavras de Artur Modesto, segundo me referiu um companheiro: "Não sou anarquista. Tento ser anarquista, porque ser anarquista nesta sociedade é muito difícil".

Parafraseando-o: "não sou artista, nem anarquista. Tento ser artista e anarquista, porque ser artista e anarquista nesta sociedade é muito difícil". Mas é este o desafio.

Para não sermos triturados pela morte estéril, convido-vos a dar espaço à poesia, a submergir nela. Ela parirá pensamentos vivos, fecundos, sem etiquetas.

Traduzido por Guadalupe Subtil



"Todos os corpos estão saciados; as consciências, resignadas. Não existe mais sequer aquela inquietação que atravessa o vazio dos ossos: só uma imensa satisfação de inertes almas bovinas."

Antonin Artaud

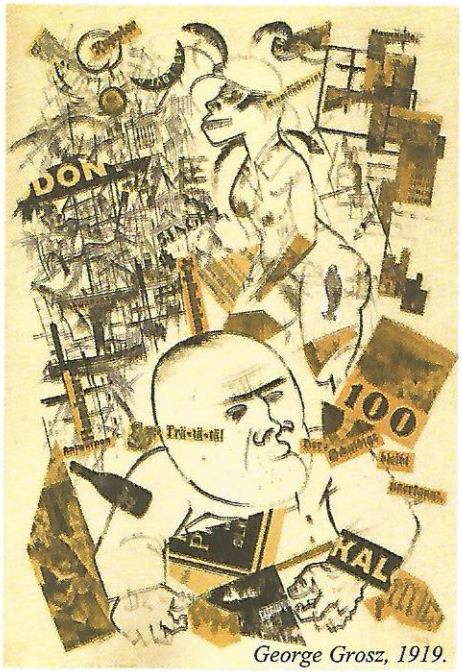
Do Artista e da Arte como Coisas

MANUEL DE SEABRA*

Durante quase 1500 dos 2000 anos de cristianismo, praticamente desde o édito de Milão (ano 313) à Revolução Francesa (1789), a Europa esteve submetida a uma feroz ditadura eclesiástica. Não só as crenças básicas, mas os mínimos pensamentos, o vestuário, os alimentos, inclusive os orgasmos e os mais ínfimos actos das populações eram censurados, controlados politicamente para manter as populações na virtude cristã da ignorância. Mal imaginavam os chamados povos bárbaros, que através do *foedus* procuravam os benefícios de uma civilização superior como era a romana, que acabariam por receber gato por lebre e em vez das luzes da civilização romana acabariam por cair no obscurantismo e nas superstições do cristianismo. As artes tinham também algo de pecaminoso pela liberdade que arrastavam como essência própria, o seu destaque para o corpo que viera dos Gregos e a sua libertinagem mental. Foram por isso também as grandes vítimas. A partir da vitória do cristianismo iniciou-se a lenta mas implacável destruição de tudo o que pudesse recordar o paganismo, pretendendo ignorar e apagar toda a civilização anterior. Vestiam-se as estátuas, se não era possível destruí-las (ou cortar-lhes os braços), a pintura – perigosa como parece que era – passou obrigatoriamente a ter que obedecer a uns cânones rigorosos, que controlavam todas as suas formas e essência.

Além de destruir toda a arte grega e romana que sobrevivera, a Igreja ocupou-se de vigiar cuidadosamente as formas e conceitos da nova arte (cristã) que se ia produzindo, não permitindo outra que não fosse a religiosa e apologética e chegando a determinar pormenorizadamente os cânones da sua composição. A terrível censura que se abateu sobre a Europa (sem comparação em nenhuma outra época histórica tanto pela profundidade como pela duração) foi total e universal. Durante

mais de mil anos, uma noite profunda, *dark ages,* abateu-se sobre a civilização. Só com o Renascimento regressou timidamente a possibilidade de respirar um pouco e de existir uma arte civil (embora as fogueiras tivessem continuado a arder até bem entrado o século XVIII), sobretudo na Itália (em Florença...), com uma aristocracia esclarecida, e nos Países Baixos, onde começava a aparecer uma burguesia enriquecida. Durante mais de mil anos, os artistas estavam exclusivamente ao serviço da Igreja ou das classes dominantes mesmo até à idade moderna. Velázquez podia pintar reis e Meninas, mas ia comer para a cozinha com os criados[1], e se Goya quis pintar as torpezas do mundo, teve que se exilar.



George Grosz, 1919.

Foi a Revolução francesa, só a Revolução francesa que, enfraquecendo a Igreja e destruindo a Nobreza, libertou o artista, atirou com ele para a rua, isto é, deixou-o desempregado. O artista obteve finalmente liberdade para pintar o que quisesse e até para morrer à fome, que foi o que quase aconteceu em alguns casos. A liberdade e dignidade recém adquiridas foram pagas em muitos casos com o estômago.

A coisificação do homem produzida pelo capitalismo teve na arte um efeito imprevisto, pois deixou-a por classificar. A arte, que nos seus inícios estava muito perto da magia, pelo menos segundo alguns autores, da devoção que levava o artista do paleolítico a representar cenas de pasto como esperança de abundância e cenas de caça como previsão dos desejos do grupo, viu-se subitamente despojado da sua posição em certa maneira privilegiada (de criado estimado). O capitalismo deu-lhe a liberdade, é certo, mas transformou também a sua arte num produto e de baixo consumo, de pouca procura, o que deixava o artista numa posição falsa e contraditória, pois, como diz Adorno, *«uma vez radicalmente separado do objecto, o sujeito reduz este a si, o sujeito devora o objecto ao esquecer o quanto ele mesmo é objecto»*. De acordo com Sílvio Ricardo Demétrio, da Universidade de São Paulo, *«o campo por excelência onde se expressa a coisificação do homem pela técnica, segundo Adorno e Horkheimer, é a cultura»*. Algo do processo pelo qual a técnica passa a ser um componente de mediação das relações sociais após a Revolução Industrial atinge o cerne das produções do espírito. A cultura mediada pela técnica passa a ser apenas uma aparência, um reflexo ideológico das contradições que perpassam a sociedade capitalista. Esta mediação dá-se exactamente através dos meios de comunicação de massa. Adorno e Horkheimer partem na sua reflexão de um questionamento sobre o estatuto da cultura diante desta mediação técnica: será possível falar-se de uma cultura de massas? Para estes frankfurtianos fundadores a resposta é negativa, pois as massas são o que destrói qualquer possibilidade de cultura como expressão do projecto emancipatório da modernidade. Para Adorno e Horkheimer a expressão "cultura de massas" é um oxímoro, isto é, uma contradição em termos justapos-

simbólica que os solda e destitui do seu sentido. O da mediação da cultura pela técnica da lógica industrial sobre o campo da superestrutura. A cultura passa a reger-se segundo os imperativos da lógica industrial de produção – é uma cultura reificada do seu sentido enquanto expressão emancipatória. A estandardização é que assinala esta produção cultural mediada pela técnica. Aquilo que na cultura é o pelo qual se criam identidades é no seu oposto, na impossibilidade identidade, uma sujeição total à que serve de base à lógica industrial: Adorno e Horkheimer descartam a possibilidade de uma cultura de massas de um fenómeno a que irão chamar Indústria Cultural. A lógica de produção do capitalismo, projectada sobre a "integra" os campos da alta e da baixa – arte e cultura popular – reproduzindo um valor fundamental, o lucro, que reifica a dimensão da cultura como um todo. As tecnologias da comunicação tornam-se no palco e mascarada da mistificação das massas permitindo as suas audiências no seu engodo. O Esclarecimento converte-se no seu oposto. Na mesma linha, Fredric Jameson, citado por S. R. Demétrio, vai ao ponto de afirmar que o contexto pós-moderno converteu o económico em cultural.

O artista sempre teve, desde as suas origens, uma situação indefinida e em certa medida misteriosa. Herbert Read não hesita em afirmar que *«o artista muitas vezes oferece à comunidade algo que esta não quer aceitar ou ao princípio acha muito desagradável»*. Por outro lado, ao ser lançado no mercado como força de trabalho, como diz Christopher Caudwell, *«desde que "pinte por dinheiro" é claro que adquire uma mentalidade capitalista»*. Ou pelo menos assim parece, pois se analisamos a situação em profundidade, podemos chegar a conclusões muito mais graves, já que a coisificação é tão total e universal, que acaba por abranger toda a realidade, a qual acaba por se confundir com o capitalismo. O que não é nada de absolutamente novo, por outro lado. Já em finais do século XIX, Oscar Wilde põe o dedo na ferida ao enunciar um dos seus famosos paradoxos, tão surpreendentes como cheios de verdade: *«Hoje em dia as pessoas conhecem o preço de tudo e o valor de nada»*. Um século depois do prisioneiro de Reading, o dinheiro praticamente já suprimiu a natureza social do indivíduo e o ser humano sente que o seu lugar no esquema capitalista é já quase o de uma espécie de okupa tolerado, com direitos muito restringidos, sempre em risco de ser despejado legalmente, ficando ainda por cima com o sentimento de que o procedimento é justo.

A literatura passou a ser indústria do livro, a massificação da música tornou-se consumo musical. O amador transformou-se em consumidor. Já Jean-Pierre Garnier tinha avisado sobre *«a diferença entre cultura e arte: a cultura seria o que nos fazem e a arte o que nós fazemos»*.

A coisificação total da arte

Examinemos agora na prática a situação paradigmática a que foi reduzido o pintor e a pintura no último meio século.

Se o leitor pretende ser pintor no mundo capitalista pós-moderno não tem as coisas nada fáceis devido precisamente à situação detectada atrás.

Em primeiro lugar, deve encontrar uma profissão prática para ganhar a vida, pois antes que da pintura possa (muito eventualmente) ti-

rar algum proveito, poderão passar vinte ou trinta anos... ou nunca acontecer.

Seguidamente, aprenda a "fazer bem". O mundo da arte é cada fez mais exigente. A coisificação do pintor deu origem à exigência de um "fazer bem" quase mecânico, que em princípio só cabia ao artesanato. O candidato a pintor tem, acima de tudo, que ter muita técnica, uma técnica indiscutível.

Depois, é preciso que tenha talento. Não pense que só "fazer bem" chega para tentar uma carreira como pintor. Como disse Herbert Read no seu livro *To hell with culture*, *"a arte não é habilidade para fazer, mas também habilidade para expressar"*. Mas expressar o quê? "Expressar a sua personalidade," disse Read, embora nos encontremos em terreno movediço, capaz de aceitar uma grande diversidade de interpretações.

Depois de assentes estas bases práticas da carreira de um artista, este tem que estabelecer a sua estratégia, que pode ter variações, mas que segue aproximadamente estas linhas gerais: o pintor tem que expor a sua obra com persistência. Isso significa que tem que aparecer frequentemente em exposições colectivas, na esperança de que numa delas um dos seus quadros possa chamar a atenção. Pode ser que isso nunca aconteça, mas tem que estar presente para que o seu nome vá aparecendo. Mas o que tem que fazer inexoravelmente é exposições individuais anualmente ou de dois em dois anos, até de três em três, mas não deve intervalar demasiado as suas exposições individuais para que o seu nome não deixe de estar presente e possa continuar no maquinismo. Não deve esquecer que está a querer valorizar (para vender um dia) um produto em concorrência com outros produtores.

Requisitos para fazer uma exposição:

Molduras – Há que emoldurar os quadros, o que é caro. Há que notar, no entanto, que a moldura é muitas vezes a alma de um quadro, uma mais valia que ajuda muito a valorizar o quadro aos olhos do (pouco provável) comprador.

Galeria – É preciso alugá-la. Durante duas semanas é o mais normal. É um alto investimento, mas *sine qua non*. Além do aluguer da galeria (em dinheiro), esta costuma impor algumas condições, como sejam:

1) Uma percentagem sobre os quadros vendidos (se vender algum, pouco provável se não forem os amigos a comprar), que pode ir de 33% a 50% (ou mais).

2) Normalmente a oferta de 3 quadros à galeria. (Este número varia muito, mas nunca é inferior a 2). São estes os quadros que, às vezes, quando abre uma exposição já estão marcados com as bolinhas vermelhas que indicam que estão vendidos. Não estão, de facto, indicam apenas que estão reservados para oferta à galeria. Estes quadros talvez acabem por ser vendidos, mas só depois de acabada a sua exposição, ou talvez fiquem em armazém à espera que vinte anos depois se valorizem. Deve reparar que, se algum visitante mostra interesse em comprar algum quadro do pintor que expõe, o galerista quase sempre subtrai o prospectivo comprador à presença do pintor e leva-o à parte, onde procura convencê-lo a comprar não uma obra do expositor actual (da qual só receberia 33%) mas alguma das obras do seu fundo (oferecidas pelos pintores anteriores, que são tudo lucro).

Catálogo – O pintor tem que mandar fazer o catálogo. Pode fazer só uma pequena folha impressa, mas é da sua conveniência fazer um catálogo bonito, se possível com a reprodução de alguns quadros, um catálogo que as pessoas queiram guardar. Isso assegura a per-

ausência do nome do pintor durante algum tempo na estante do amador de arte.

Vernissage – Pode inaugurar a exposição sozinho, mas é sempre conveniente oferecer um beberete, mesmo que seja modesto: um copo com uns salgadinhos. Indispensável um empregado de mesa com smoking a oferecer as bandejas. Cria boa impressão aos convidados.

Crítica – Não esquecer a crítica. Excepto os jornais diários que podem publicar uma notícia breve, nas revistas de arte é preciso comprar espaço e pagar ao crítico (além de ter que lhe oferecer um quadro). A não ser que o pintor tenha bons amigos influentes no meio.

Não esquecer que o preço dos seus quadros tem que ser baixo, por dois motivos: se quer vender alguns e principalmente para pôr nas mãos de alguns compradores, das galerias e dos críticos, algumas pechinchas com potencialidade de se valorizarem.

Depois de passar um mínimo de vinte anos com esta logística, se o pintor resiste, quais podem ser os resultados? Há em poder dos galeristas e dos críticos uma boa quantidade de quadros (oferecidos) que estes têm todo o interesse em começar a valorizar. Essa possibilidade depende ainda, no entanto, de vários factores, que é preciso levar em conta. Muitos pintores pensam que é muito importante dar prova da sua capacidade criativa fazendo exposições enormes, com uma centena de quadros ou mais. É um erro crasso. Não se deve esquecer que o capitalismo deu à arte o carácter de um mero produto que se regula rigorosamente pelas leis do mercado. Desde o início, juntamente com a persistência, há que ir criando escassez. Um pintor que produz muito nunca se valorizará muito. Recordemos que um dos artistas mais prolíficos do século XX, Picasso, a partir de certa altura deixou de lançar a sua produção no mercado e conservava-a em armazém. Ainda hoje aí continua. Se subitamente toda a obra de Picasso armazenada fosse lançada no mercado, haveria uma descida brusca no mercado, exactamente como se fosse petróleo ou qualquer outro produto. A escassez é portanto necessária como garantia do comprador.

Executada toda esta logística, e com o acompanhamento de um factor irracional e imponderável que se chama "sorte", é possível que o pintor chegue a ser bem cotado. Mas que não tenha uma vida muito longa. Viver muitos anos significa fazer muitos quadros e consequentemente diminuir as possibilidades de valorização. O ideal é que o pintor não seja muito prolífico e tenha uma vida curta, trinta ou quarenta anos seria o ideal. Se o pintor está morto e toda a sua escassa obra é conhecida e está catalogada, as possibilidades de valorização são enormes, a especulação pode atingir limites impensáveis. Foi a isto que o capitalismo reduziu a Arte e o Artista.

* Escritor nascido em Portugal e radicado em Barcelona.

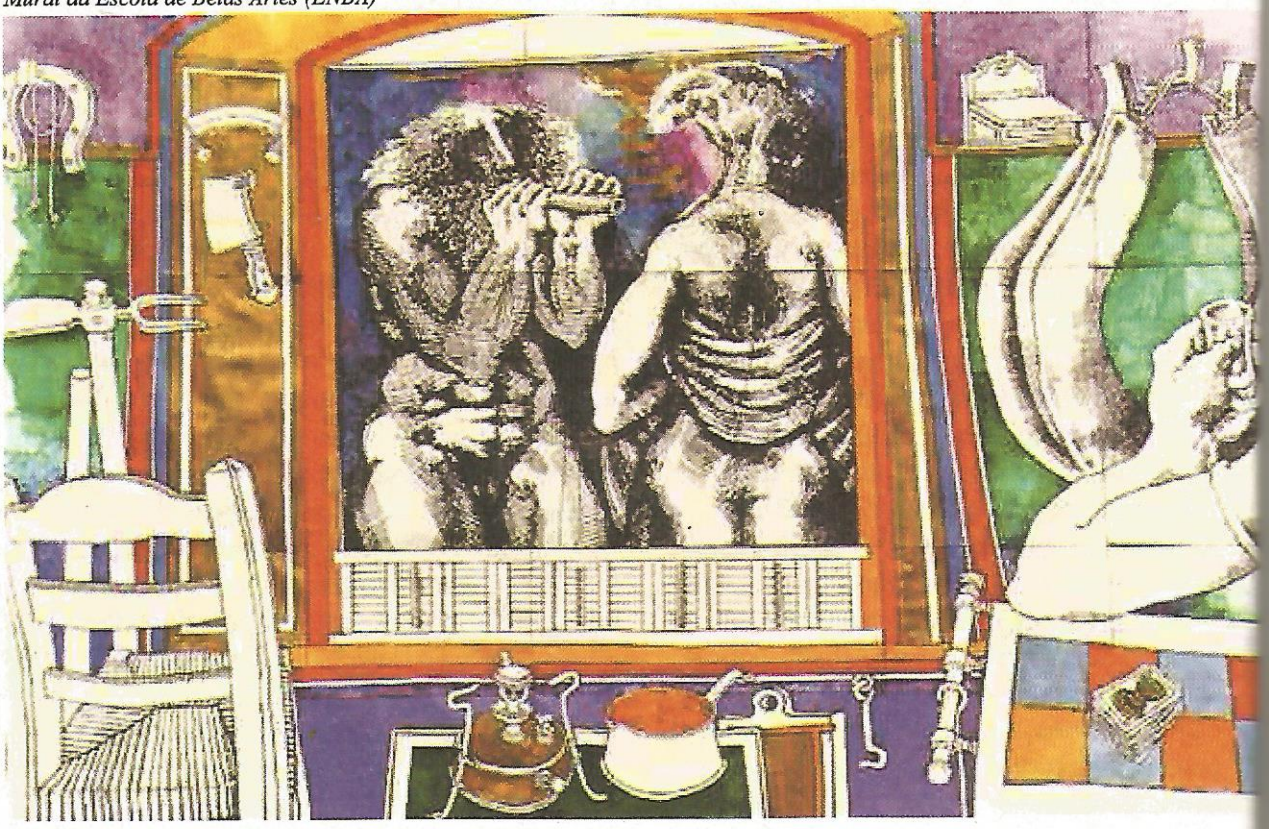
Nota:

1- Há um belo poema do soviético Pavel Antokolski, intitulado "Retrato de uma infanta" que ilustra de um modo muito eloquente a situação do artista antes da sua libertação:

As governantes vinham como carneiros. E olhavam
Para elas próprias no retrato, como num espelho. Ele ouviu uma torrente
De frases floridas. A palavra "encantadoras"
Foi afogada por baixo de um título de doze palavras.
A maxila de rei, seu pai, caiu abrindo a sua negra boca,
E, mais pálido que nunca estivera,
Grasnou: "Podes ir comer lá em baixo, Velázquez."
E afastou-se para ir sonhar com ela.

Esta frase: "Vnizú narkomiat vas" (Podes ir comer lá em baixo, ou seja, na cozinha, com os outros criados) revela claramente o lugar do artista antes da Revolução Francesa: tinha o seu sustento garantido "lá em baixo".

Mural da Escola de Belas Artes (ENBA)



A Reforma da Escola Nacional de Belas Artes de Montevideu (1959-1971)

SILVESTRE PECIAR BASIACO*

A "Reforma da Escola Nacional de Belas Artes" (ENBA) foi uma experiência educacional no ensino de terceiro grau de clara significação "libertária". Foram promovidas mudanças nos métodos pedagógicos, no conceito de arte e na educação do povo.

No momento de sua aplicação, foi aplaudida, discutida e combatida por um Uruguai em crise. A Reforma não foi somente revolucionária internamente, exerceu sua influência no âmbito universitário, no campo das artes e até mesmo na política nacional.

Tudo começou espontaneamente entre os estudantes, que se agruparam numa associação. Depois de instaurada, em 1959, a Reforma vigorou até a ditadura fechar as portas da Universidade (1971). Com a volta da "democracia" (1985), retomou suas actividades, e hoje mantém a mesma estrutura curricular. Porém, evidentemente, com outra constelação de pessoas e em uma época que é bem diferente da década de 60.

Nos doze anos da Reforma, acima das personalidades estava "o colectivo", uma comunidade de sentimentos e acções, em que o "eu" agigantava-se no "nosso".

A Escola Nacional de Belas Artes pertencia ao Ministério da Cultura, os cargos eram nomeados politicamente e o *curriculum* era uma cópia da École de Beaux Arts parisiense. Para o ingresso, exigia-se o desenho de imitação, conforme a tradição académica européia. Era mantido o velho sistema de organização autoritária: matérias regulamentadas e obrigatórias, chamada diária, perda do ano por faltas, notas, provas, exames e "canudo final" como prêmio à obediência e adaptação aos conhecimentos "básicos" da academia do século XVIII.

O lema era "Disciplina nos fundamentos; a liberdade para depois... "A preocupação era garantir uma rigorosa seleção capaz de assegurar as honrarias do Salão Oficial e a produção para o mercado de arte da burguesia, dominado pelas galerias.

Em 1951, um grupo de estudantes se organizou para visitar a Bienal de Arte Moderna, em São Paulo. A viagem provocou confusão, desconcerto, perguntas e discussões. Ou a nossa Escola estava certa ou toda a Bienal era uma loucura. Porém, a Bienal, com a sua arte de livre experimentação, trazia a produção dos grandes centros culturais do

mundo inteiro. Estaria a nossa Escola com a verdade artística contra todo o resto do mundo?

Os professores, rejeitando o "moderno", se sentiram questionados. Paralelamente, existia uma grande agitação para que a Escola saísse da esfera do Ministério e passasse à Universidade, onde se dava a luta pela implantação da "Lei Orgânica" (autonomia do poder político, baseada nos princípios da Reforma de Córdoba de 1918, Argentina, que concretizou o "co-governo" como solução político-social). A utopia de Maio de 68 francês: 70 anos antes!

Era a época da Guerra da Coreia e de "vacas gordas" para o Uruguai liberal. A mobilização mudou o governo e se confirmaram várias conquistas populares, entre elas a Autonomia Universitária e, como consequência, a escola passou para a Universidade.



A autoridade decisória na Universidade passou a ser o Claustro, que reunia três segmentos: professores, estudantes e egressos (o povo). A discussão se orientou para os meios e os fins do projeto educacional. Formar universitários na tradição elitista para reforçar o poder? Ou socializar a cultura para todos? Em nossa Escola iríamos continuar formando arrivistas talentosos para serem premiados no Salão? Ou queríamos outra coisa? Quem sabe, a utopia de uma arte para todos? Havíamos constatado que a miséria não era só económica, era também cultural.

Incomodava-nos saber que éramos uma ilha privilegiada no meio do analfabetismo estético das grandes massas populares e que estávamos predestinados a servir o *status quo*.

A partir dessa consciência, buscamos, de todas as maneiras, transformar nosso meio social. Era necessário combater a injustiça de uma cultura reservada, até aquele momento, apenas aos que possuíam poder e tempo ocioso para ilustra-se. O primeiro estudo de uma Reforma foi o resultado de numerosas assembléias de estudantes, nas quais aprendemos a confiar mais em nós mesmos que nos professores sem concurso e naqueles que queriam barrar o projeto por autopreservação burocrática.

Como principal eixo, defendíamos a atualização da arte e que ela estivesse a serviço de todos. Estudamos pedagogia da Escola Nova, na qual o aluno é o protagonista, a experimentação livre acima dos programas, a liberdade como meio e finalidade última, o sentido colectivo superando o egoísmo individualista. Falava-se Decroly, de Langevin, de Dewey e Ferrer-Guardia. Dos liberais uruguaios, José Pedro Varela e Pedro Figari. Do anarquista Hebert Read. Porém, em geral, essas eram si-



declarava "terceirista", contra o imperialismo russo e ianque. Os destinos da Revolução Espanhola eram polemizados nos jornais. Nas ruas, lutou-se contra a tentativa de imposição do serviço militar obrigatório e o tratado militar com os Estados Unidos.

Atitudes não autoritárias se sucediam espontaneamente, por instinto ou por revolta. Alguns assumiram uma opção política consciente e se agruparam em uma federação anarquista. Nessa atmosfera, as idéias e sentimentos libertários contagiaram parte dos jovens. A nossa Reforma foi tingida por esta influência ética e política, no sentido da busca por uma liberdade construtiva, que era uma aspiração comum a muita gente.

Os que haviam assumido uma definição política libertária atuavam sempre em nome próprio. Nas assembléias evitava-se o proselitismo, sem procurar adesões partidárias. As propostas eram solidárias e antiautoritárias. A partir das individualidades, que poderiam até diferir em seus matizes políticos, procurava-se efetivar ações sociais comuns. Esses foram os antecedentes da Reforma da ENBA de Montevidéu.

A tarefa social e pedagógica era estruturar a liberdade de aprender pela arte. Nada de "ditar" cursos, nada de conhecimentos enlatados para preencher o aluno de informa-

ções que os professores acreditavam ser as "verdades básicas".

O mais simples e claro era evitar os erros das academias tradicionais e seus dogmas. O mais difícil era o que fazer para que o aluno fosse livre e criativo, autónomo e solidário, não-conformista e construtivo. A ideia que ganhou força foi a da "pesquisa desde o começo" ao lado da "rejeição de qualquer imitação", centrada no aluno como protagonista e longe da improvisação irresponsável. Nada de *laissez-faire* sem compromisso, pelo contrário, uma série de trabalhos de investigação pessoal, em que o conhecimento é produto de uma busca colectiva e a expressão é o resultado de seu entusiasmo.

Para os calouros eram organizadas aulas para estudar colectivamente a percepção do espaço, a cor, o volume, a luz, o desenho, a inter-relação dos sentidos etc. Em cada uma delas, o aluno se questionava. Isso era feito sem aviso prévio. Ele era pego de surpresa e tinha que confiar exclusivamente na experiência a ser realizada. Dessa maneira, entrava em contradição com suas idéias preestabelecidas ou deformações anteriores.

Os professores atuavam como uma grande equipe, na qual se discutiam os detalhes de antes e depois das aulas, procurando um ensino ativo. No começo, o aluno era "conduzido", a iniciativa era do programa. Ele realizava diariamente uma experiência sensível, sensorial, emocional e intelectual. As conclusões eram compartilhadas e discutidas por todos.

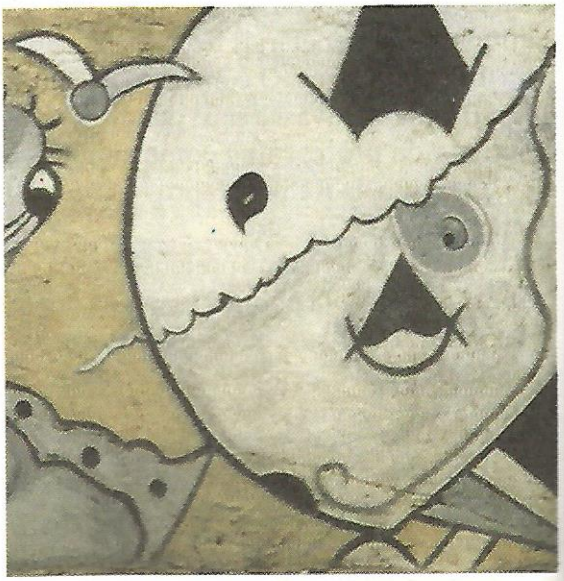
No segundo ano, cada experiência durava uma semana ou mais. A proposta era também colocada para todos, porém, os resultados de busca e elaboração pessoais davam à expressão e imaginação de cada um.

A História da Arte, a Apreciação e a Estética acompanhavam o "centro de interesse" da prática do *atelier*, onde cada um realizava a partir da sua ótica pessoal a afirmação de sua individualidade.

No terceiro ano, o estudante fazia a livre escolha de um *atelier*, no qual centraria sua atividade de pesquisa, agora sim, independente. O trabalho desenvolvido era acompanhado de perto por um professor-orientador com quem discutia os rumos e resultados de sua busca, tanto no fazer artístico em diferentes áreas de expressão de expressão, como em sua inves-

Mural na Atalaia (Lourinhã)





reflexiva sobre a arte e a sociedade. começava a construção estética da sua

Depois de 3 ou 4 anos, segundo as circunsalunno finalizava sua etapa de formaconvertendo-se num "produtor livre". Pelo velho currículo, a formação do estudante, em critérios académicos mais ou menos moderconsistia na busca de um estilo pessoal, dentro de certos limites.

O objectivo era formar personalidades capazes de assegurar distinções nos salões, prestígio e sucesso económico nas galerias. Exercícios de desenho e pintura eram feitos, procurando conquistar uma aparência de singularidade. Porém, não se questionava ética e socialmente para quem se fazia arte. Não havia o intuito de mudar a estrutura socialmente estabelecida por meio de fatores extra-artísticos.

A dúvida começou quando se percebeu o quanto era reduzido o público que frequentava as exposições e a indiferença da grande massa que não tinha acesso ou interesse pelos acontecimentos artísticos. Era necessário promover a universalização, ampliando o número de observadores e democratizando a cultura. A ideia era tirar a arte visual do âmbito restrito e elitista e levá-la para onde a gente passa/vive a sua vida corriqueira. Aí existia a solução do muralismo: feito em comum, fixo no espaço para todo o mundo que quer olhar, e que não pode ser comprado e vendido na especulação dos *marchands* da arte de cavalete. O mural, mais acessível a um público maior, abria uma via de socialização da cultura plástica e visual.

Com este objectivo, a Escola da Reforma começou a fazer murais em sindicatos, em cooperativas, em clubes esportivos, em teatros, em creches, em casa de estudos. O quadro – peça pequena, artesanal, autónoma e símbolo de *status* – perdeu na nossa Escola sua antiga hegemonia e ficou como laboratório experimental de estudos e prática de outras intenções sociais. No começo da Reforma, continuaram as exposições de quadros, embora em locais fora do circuito oficial: bares, faculdades, cinemas, bibliotecas e mesmo nas ruas. O objectivo era popularizar e difundir a arte entre as pessoas que não tinham o hábito de ir às galerias. Contudo, com o tempo, ficou evidente que isso era só uma variante do já sacramentado sistema tradicional. As exposições ficaram cada vez menos interessantes como motivação para transformar o meio social.

O mural tinha um alcance maior, um público mais diferenciado. Porém, continuava sendo uma "peça única". Inspirado na produção seriada dos cartazes de propaganda de rua, surgiu a ideia da "Campanha de Sensibilização Visual" com painéis, murais serigrafados e repetidos em diversos pontos da cidade.

A experiência de combate à "feiúra do cinza" atingiu grande sucesso entre a população. A grande imprensa teve de informar sobre a novidade cultural, agora diretamente dirigida ao cidadão. A educação estética foi estendida para setores de fora da Escola. Ao mesmo tempo, internamente, o individualismo exacerbado do artista formado nos moldes românticos foi substituído por uma obra coletiva e anónima, na qual a colaboração espontânea e organizada era fundamental. Apareceu um novo sentimento da importância que o artista visual pode ter ao lado do povo, e que coincidia com o "educar-educando" que anos depois leríamos em Paulo Freire.

Paralela à Campanha Visual, outra proposta surgiu também no *Atelier* Mural. As pessoas eram obrigadas a pintar periodicamente suas casas. Porém, as pinturas eram feitas com timidez e limitações, o entorno de onde se

mora. Essa necessidade de cor em mãos de artistas criadores poderia ter uma dimensão estética e uma ousadia maior. Dessa forma foi criada a "Cor Espacial", um muralismo que organizava toda a cor de um espaço habitável. A primeira experiência foi no "Médio Mundo", um prédio envelhecido, de habitações paupérrimas ao redor de dois pátios abertos. Os estudantes de Belas Artes "invadiram" e pintaram tudo: paredes, portas e janelas, com a participação entusiasmada dos inquilinos. Foi uma explosão de cores ousadas, limpas e brilhantes, que alegraram as modestas vivendas escuras e cinzas. Era mais um trabalho anónimo e coletivo, de responsabilidade profissional, assinado pela ENBA como instituição, em que cada cor era produto de uma afinada sensibilidade coletiva.

A Universidade ia ao povo. Falava diretamente com a gente comum, que não tem erudição estética, porém vibra na sua sensibilidade. Ao lado dos aplausos, apareceram críticas de intelectuais nostálgicos, que pretendiam que a Montevidéu pobre mantivesse suas características folclóricas de cores terrosas e sujas.

A "Pintura Espacial" nasceu a partir do momento em que os pintores deixaram a delicadeza subjetiva dos quadros para serem decoradores eficientes da vida popular que estava abandonada pela falta de recursos.

Fernad Léger já dizia: "A cor, artigo de primeira necessidade". Por isso, após a primeira experiência, a "Pintura espacial" ocupou-se de toda uma rua de 400 metros. A "Isla de Flores", localizada num bairro modesto, detonou como uma bomba de cor num meio pacato e sórdido. Depois se realizou na cidade de Dolores uma pintura de rua que transformou a paisagem. Assim, em função da solicitação de pessoas que valorizavam o trabalho que a Escola promovia, foram pintadas escolas, creches e clubes. E mesmo depois da ditadura, na nova época da escola já como Faculdade de Artes Visuais, pintou-se o Bairro Réus, no mesmo espírito de socialização da cor.

Os outros *ateliers*, ainda que com orientações diversas, também estavam voltados para a procura de novos mercados populares para a arte. A pesquisa individual se fazia sem perder de vista a meta social, que era atingir o grande público indiferente ao circuito oficial dos salões e galerias. A pesquisa tinha como objectivo o contato educativo direto com a gente comum. A educação pretendida era pela sensibilização e não a livresca ou académica. Partindo das necessidades da vida, procurava-se criar formas de arte que não constituíssem uma "invasão cultural superior" da intelectualidade dominante.

Também percebemos uma grande oportunidade para arte nos objetos de uso diário: como pratos copos, vasos etc. Esses artigos eram de péssima qualidade visual. As empresas, preocupadas apenas com o lucro, não tinham interesse em oferecer grandes variações estéticas. O usuário modesto era obrigado a consumir o que lhe era imposto.

Para nós, era evidente que a estratégia de produção seriada tornava o artigo mais barato. Porém, poderia a arte, artigo de luxo, tornar-se mais barata? Contrários ao elitismo da "peça única", pensamos que a saída de uma arte de consumo popular era a produção em série. Era possível fazer vasilhas de cerâmica para o uso diário com o máximo de qualidade no desenho e na cor. Essa possibilidade de escolha, até então restrita às classes exploradoras, agora estava ao alcance popular.

A ENBA investiu na produção de cerâmica para as "Vendas Populares" nos bairros, demonstrando que o povo tem uma sensibilidade estética e apurada, se tem a oportunidade de usufruía-la sem o empecilho de uma economia excludente. Nas "Vendas Populares"



Mural na Avenida (detalhe)

mas de casa selecionavam um prato ou uma
mura pela sua decoração, na pura sensibili-
dade natural que todos os povos em todas as
pocas possuem. Uma sensibilidade que nas-
ce da alegria de viver melhor, no ritmo e na
cor com um toque de poesia visual.

Com o mesmo critério de produção massiva,
em ambições de lucro, aumentamos a tira-
gem limitada das xilogravuras. A difusão pela
máquina impressora de imagens gravadas, que
pelo seu uso baixo preço podiam ser adquiri-
das e depois de um tempo renovadas, contri-
uiu para dessacralizar a arte como artigo de
luxo. O *atelier* de imprensa editou também li-
vros ilustrados que assombraram a
intelectualidade montevideana pela qualidade.

O mesmo sucedia no *atelier* de serigrafia e
a idéia do cartaz colorido a baixo custo, que
era multiplicado para ser absorvido facilmente
por quem gostasse dele. Também se fizeram
telas estampadas para peças de roupa e arti-
gos domésticos, assim como tapetes com po-
emas ilustrados para pendurar, alternativa que
substituía os quadros.

As "Vendas Populares" demonstravam, na
pequena escala ao nosso alcance, que era pos-
sível um fazer alternativo incrustado na socie-
dade liberal de exploração, que o artista seria
muito importante na educação sensível da nova
sociedade e que a essência universalista da arte
o transforma ética e democraticamente.

O pensamento orientador destas atividades
não era fazer "arte pela arte" e sim atender e
melhorar a vida cotidiana das pessoas nas suas
necessidades. Daí que a feira popular no bair-
ro foi nossa experiência piloto do contrato do
artista com um meio social órfão de cultura.
Para o artista, isso assinalava rumos para o
socialismo da cultura e, como consequência,
se produzia em nós uma nova mentalidade de
arte. A preocupação máxima de um artista na
sociedade atual é a luta pela promoção de um
estilo sobre outro e quem ganha a mídia para
conseguir maior prestígio. Caso o artista tenha
alguma preocupação política, ele a separa de
sua vida artística da política.

É lógico que as novas atitudes adotadas pela
Reforma quebraram posturas intelectuais
esclerosadas, felizes de servir ao sistema e ins-
taladas comodamente na sociedade de clas-
ses. Daí as críticas dos "artistas" à nossa Es-
cola: "ingénuos, utópicos, anarquistas"; "o que
é que ali se ensina?"; "onde estão os novos
valores?" etc.

Apesar dos esforços, muitas idéias não fo-
ram concretizadas. Os cursos regulares absor-
viam muita energia e tempo dos docentes. A
pesquisa individualizada e coletiva se fazia em

dois turnos. As "saídas ao meio" ficavam nas mãos dos últimos graus. Nos primeiros anos, decantava-se naturalmente a população estudantil, alguns desertavam depois de constatar que a sua vocação estava em outro lugar.

Como a ENBA abria suas portas a qualquer pessoa interessada – sem seleção prévia com exames, baseada no princípio de que a educação artística deve ser direito de todos – qualquer inquietude que livremente levava uma pessoa à Escola na busca de seu talento era atendida; com o tempo e experimentando, essa pessoa fazia sua própria avaliação e continuava ou deixava a Escola.

Nas assembléias periódicas e "sagradas" se compartilhava o sonho coletivo: sonhava-se com a organização dos espaços urbanos; de praças públicas com esculturas e painéis, agregando poesia escrita e lugares para escutar música; pensava-se em quiosques de venda de material gráfico; em edições para crianças e cartazes para adultos, livros ilustrados e brinquedos. A intenção era manter um contato permanente com a população e suas inquietações. Equipes de estudantes faziam a prática da Educação Artística nas escolas públicas. Porém várias propostas não prosperaram por falta de recursos numa Universidade atacada pelos poderes públicos.

A ENBA fazia parte da Universidade Central. Tinha o seu Conselho Directivo formado por professores, estudantes e egressos, que nomeava, por acordo, o Diretor e tratava dos assuntos administrativos imediatos. Porém, as grandes decisões eram tomadas nas Assembléias de estudantes e professores conjuntamente. Tudo era resolvido coletivamente, depois de exaustivas discussões e pelo acordo mais do que pela maioria. A isso chamávamos de "co-governo" ou "democracia direta".

Nas assembléias sistemáticas, nos sábados à tarde, se discutia tudo, tanto da ENBA como da política universitária e do governo. Muitas vezes, os professores aprendiam com os alunos. Aí residia a força da coletividade, o respeito à opinião de todos era a base da assembléia.

Até as decisões especificamente didáticas eram tomadas de modo coletivo em reuniões onde quem queria podia livremente opinar. Na aprovação duma tarefa comum ou um desenho a ser seriado, ouviam-se críticas e comentários tanto de professores de larga experiência didática como de alunos recém-incorporados.

Os professores atuavam em equipes. Assistiam ao aluno-orientando de Atelier Fundamental e em Comissões de Crítica e Seleção. Colaboravam com os projetos de "vendas Populares" ou em atividades sociais fora da Escola. Nenhum assunto lhes era alheio. Havia uma consciência e um sentir coletivos.

Vigorava o princípio de liberdade de cátedra e de liberdade de aprender. O estudante escolhia com quem e o que fazer para a sua formação (esse princípio fundamental, por quebrar as estruturas hierárquicas, foi alvo de reação académica).

As cátedras livres e paralelas tinham suas orientações variadas e até contrárias. A Escola se declarava "eclética". Todas as preferências, tanto estéticas como políticas, tinham seu lugar garantido. Diariamente, exercia-se o livre jogo das idéias. O clima era efervescente e polémico em todas as atividades, como resultado da prática de um ensino ativo, crítico e integral.

As atividades da ENBA eram tão absorventes que os professores muitas vezes deixaram de expor para integrar-se nos projetos coletivos. A incorporação era livre e espontânea de cada um, segundo suas possibilidades. Os mais conscientes do que significava a ENBA politicamente entregavam-se de alma, levando com-

tes Universitários do Uruguai). O crescimento da agitação da juventude, uma resposta à crise democrática e económica do país, fez com que a reação política de direita atacasse os novos métodos didáticos da Escola, que, segundo eles, era "uma fábrica de subversivos".

A Reforma da ENBA foi combatida também dentro da própria Universidade. A sua proposta de independência política fez com que até mesmo grupos de esquerda atacassem. Tanto de um lado como de outro, pretendia-se que a escola disciplinasse seus estudantes, levando-os a um comportamento passivo e conformista. Os que lutavam entre si pelo poder, apenas para ficar no topo com os poderosos, queriam que os membros da ENBA acreditassem na mentira da democracia formal e na falsa paz social.

Existia um medo não confessado de que a velha e tradicional estrutura feita para amoldar os mais aptos a prosseguir num mundo inamovível havia sido quebrada com a reforma da Escola. Queriam fechar a ENBA para acabar com o "excesso de liberdade".

A ditadura concretizou este desejo em 1973. Até o seu término, em 1985, vários professores e alunos foram obrigados a procurar refúgio no exterior, outros ficaram silenciados, separados e impedidos de qualquer manifestação cultural, social ou política. Durante esse período, vários faleceram ou se aposentaram. Alguns ainda retornaram quando a ENBA foi reaberta. Hoje, com a maioria da equipa de professores renovada, prossegue uma Reforma de Currículo.

A reação de direita, o obscurantismo de esquerda e a gente comum ainda se lembram da "Escola dos anarcos".

* Professor do Centro de Artes e Letras da UFSM (Brasil) e da ENBA de Montevideu.

In: *Libertárias*, Revista de Cultura Libertária, nº5, Dez. de 1999, São Paulo, Editora Imaginário.



Risques Pereira, 1949

A permanência da anarquia: a propósito de uma antologia do surrealismo português

CLAUDIO WILLER*

Quantas vezes, desde o início da tradição romântica lá pelo final do século XVIII, o entusiasmo de um grupo de jovens que combinava promessas, talentos de primeira grandeza, excêntricos em estado puro e meros circunstantes, unidos pelo desconforto na sociedade e pela disposição de inovar, não acabou deixando marcas duradouras? Em quantas ocasiões não se repetiu o padrão do *sturm und drang*, ou do círculo byroniano, dos simbolistas em sua associação com os "malditos", das diferentes vanguardas e modernismos, do surrealismo em sua fase heróica, dos britânicos de Bloomsbury, da geração *beat* em sua origem?

Um desses momentos, tornado perene, não apenas pelo registro da sua agitação em biografias e crônicas de época, mas, principalmente, pelas obras às quais está associado, é retratado em *A única real tradição viva - Antologia da poesia surrealista portuguesa*. Organizada e prefaciada por Perfecto E. Cuadrado (Assírio & Alvim, Lisboa, 1998), é a reedição com acréscimos, apoiada pelo Ministério da Cultura e Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, do que havia saído dois anos antes sob o título de *You are wellcome to Elsinore* (editora Laiovento, Santiago de Compostela). O título da edição portuguesa, mais recente, transcreve uma frase de Ernesto Sampaio; o da edição galega, o de um poema de Mário Cesariny. A observar, com simpatia, o trans-europeísmo dessa cooperação entre editoras e instituições de Portugal, e o trabalho em territórios linguísticos e culturais dentro da Espanha, no caso, Galícia e Catalunha (Perfecto E. Cuadrado, galego, leciona na Universidade das Ilhas Baleares, em Palma de Maiorca). Democratização associada ao desenvolvimento econômico, nesses lugares, parecem ter como resultado políticas culturais públicas e iniciativas editoriais de qualidade.

Perfecto E. Cuadrado retrata o surrealismo português através de documentos, passagens de manifestos, depoimentos, jogos e criações coletivas, e do que mais interessa, uma seleção de poemas daqueles que se reuniram e manifestaram em Lisboa entre 1943 e o final dos anos 50. Oferece uma excelente amostra da explosiva prosa poética de António Maria Lisboa, o Sá Carneiro daquele grupo, talento extraordinário morto aos 25 anos de idade, conforme atesta *Poesia* (Assírio & Alvim, 1995), compilação do que não se perdeu de sua obra. Mostra ainda a transbordante imaginação de Mário Cesariny, seu expoente maior; a qualidade das imagens em Mário

Henrique Leiria, cuja obra, desaparecida de vista, em parte ainda inédita, vem sendo reunida por Perfecto E. Cuadrado; a dicção melancólica de Alexandre O'Neill, outro poeta português de primeiro plano, que logo se desligaria daquele grupo; o lirismo medido de Fernando Lemos, que acabaria vindo ao Brasil e projetando-se como artista plástico; o tom paroxístico de Pedro Oom; momentos torrenciais de Cruzeiro Seixas, também artista plástico. Isso, entre outros dos 13 representados na coletânea.

Quanto à documentação reunida em *A única real tradição viva*, esta traz à tona a conexão entre arte e vida, habitualmente descartada pelo academicismo formalista. Falar de obras, sem referir-se também a autores e suas intervenções e conflitos, é trair um pressuposto do surrealismo, que jamais admitiu a dissociação entre o escrito e o vivido, a criação e o sujeito criador, ética e estética.

Pode-se enxergar um ímpeto quase suicida nas entrelinhas do trecho de Mário Cesariny, lembrando as atividades fortes e jovens no Café Herminius (as primeiras, de 1943/44): afixação a cuspo, do que resulta o lento escorregar da matéria afixada, de imagens de generais e almirantes franceses. Saltos mortais para cima das mesas. Uivos graduados por José Leonel Martins Rodrigues. (...) Pedro Oom assoma velhas às esquinas. Uma cai. Grande corrida noturna atrás de Jorge Pelaio, afligido de espíritos, até os montes do Areeiro. Mário Cesariny traz para o café a máquina de escrever e um robe que pertenceu a Conchita Grandella. Os "ursinhos". Entrada de caçadores. Prisões de esperantistas.

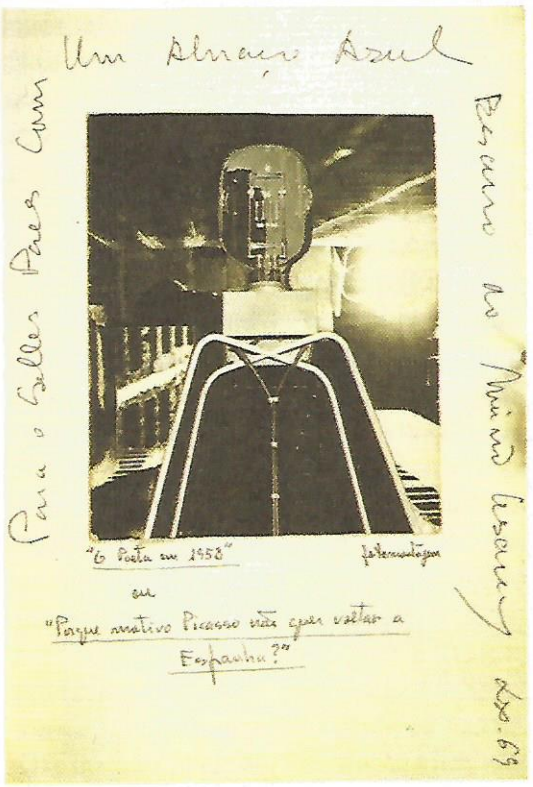
Ações e situações que podiam muito bem, se inventadas em vez de acontecidas, figurar em algum texto de escrita automática, dentre tantos que os participantes daquelas reuniões produziram. E que não pararam por aí, conforme mostra o trecho de António José Forte sobre a última das metamorfoses do grupo surrealista português, as reuniões no Café Gelo, já no limiar da década de 60: Um verdadeiro escândalo, que não era provocado por um manifesto, por um grupo com nome próprio, por uma revista, mas por um grupo iconoclasta e libertário onde se falava de tudo, até de literatura e artes, e de rosas também. Um grupo de franco-atiradores, é verdade; um grupo de poetas, sem dúvida. Que disparava ao acaso sobre a multidão, que inventava os seus infernos e paraísos, que usava a liberdade de expressão ora voando, morrendo, desaparecendo, escrevendo às vezes.

O que pretendiam esses franco-atiradores? Que idéias partilhavam? De uma coisa não se pode acusá-los: falta de clareza de propósitos, enunciados de modo irônico por António Maria Lisboa: que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento estabelecido (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes. Ou, com voz enfática, por Cesariny: *O Homem só será livre quando tiver destruído toda e qualquer espécie de ditadura religioso-política ou político-religiosa e quando for capaz de existir sem limites. Então o Homem será o Poeta e a poesia será o Amor Explosivo. (...) Para a pátria, a igreja e o estado a nossa última palavra será sempre: MERDA.*

Essas declarações, reproduzidas em *A única real tradição viva*, são uma parcela do que o próprio Cesariny reuniu no substancioso *A intervenção surrealista* (Assírio & Alvim, 1997). Seriam pouco mais que retórica, não fossem seus autores capazes da enunciação poética, como nesta antológica reafirmação do princípio da analogia e das correspondências por Cesariny: *É preciso dizer rosa em vez de*

dizer lilial/ é preciso dizer azul em vez de dizer pantera/ é preciso dizer febre em vez dizer inocência/ é preciso dizer o mundo em vez de dizer um homem// É preciso dizer amadeiro em vez de dizer arcano/ é preciso dizer Para Sempre em vez de dizer Agora/ é preciso dizer O Dia em vez de dizer Um dia/ é preciso dizer Maria em vez de dizer amor.

Quanto às frases iniciais da homenagem assinada por Mário Cesariny e Maria Lisboa: *Ama-se sem leis, sem regras, no leito, nos quartos abruptos e selvagens, ama-se na espiral (...) Ama-se recordando todos os assassinatos da história do mundo, todos os jogos maléficos da lírica de Máximo Jorge Leiria: O amor feito de noite/ ao contrário/ de uma bandeira vermelha/ é a cidade inocente/ que se encontra em tranças/ de cabelos marinhos.*



Mario Cesariny, 1969

Impossível não admirar a coragem de levarem a público tais manifestações e obras, ainda mais já por si repressivo dos anos 40-50, com sua cisão entre macarthismo e estalinismo, e mais ainda no Portugal salazarista, ainda por excelência do obscurantismo. E os surrealistas portugueses não tinham só a PIDE, uma execrável polícia política, em seus calcanhares, vigiando e por vezes proibindo manifestações, além de deter manifestantes. Desafiaram o beletrismo, bem como o neo-realismo, corrente dominante à esquerda, mais os remanescentes do importante vanguardismo português da primeira metade do século, ligados às revistas Presença e Orpheu. A propósito, Cesariny sempre deu tratamento implacável a um pessoano notável, João Gaspar Simões, e à memória do próprio Pessoa, culminando nas blasfêmias do recente *O Virgem Negra - Fernando Pessoa explicado às Criancinhas Naturais e Estrangeiras por M. C. V.* (Assírio & Alvim, 1996). Mesmo hoje, no Portugal moderno, aberto, esse livro deve ter provocado algum desconforto e consternação, além de desmentir, no que diz respeito a seu autor, a máxima atribuída a Goethe - também objeto de pilhagem por Cesariny em *Titânia* (Assírio & Alvim, 1994) - de que ninguém seria radical aos 80 anos de idade.

Não satisfeitos por se situarem contra todos os demais grupos literários e artísticos portugueses, Cesariny, Lisboa, Leiria, Oom, entre outros, em uma espécie de meta-rebelião, tornaram-se surrealistas fora do próprio surrealismo. Enquanto se preparava a primeira exposição coletiva de surrealistas em Lisboa, em 1949, procederiam a um "racha", um anti-grupo surrealista dos surrealistas, para Cesariny, ou surrealismo-abjeccionismo, incorporando o termo criado por Pedro Oom.

E, como se ainda não bastasse, jamais foram reconhecidos pelo movimento encabeça-

do por André Breton. Quais interlocutores desqualificados provocaram essa situação, e até que ponto isso retrata uma burocratização ou enrijecimento do grupo francês, é *petite histoire*. Mas, ao que tudo indica, a primeira publicação de textos de Cesariny em conexão direta com um movimento surrealista internacional foi mesmo aquela efetuada em São Paulo por Sérgio Lima, em A Phala, de 1967. Bibliografia francesa associando-os a surrealismo, só na década seguinte (inclusive um ensaio de Pierre Rivas apontando bem o caráter paradoxal desse surrealismo dissidente do surrealismo).

Portanto, foram algo como a margem da margem da margem, naquela sucessão de reuniões e separações, encontros e desencontros de uma rapidez desconcertante. Ao mesmo tempo, se mapeados os grupos e movimentos que adotaram a união do mudar a vida e do transformar a sociedade proposta por Breton, o surrealismo português poderá mostrar-se o mais importante e influente em poesia, afora aquele do âmbito francófono. Seu caráter frenético parece haver ampliado sua produtividade, em vez de reduzi-la, sob dois aspectos. Um deles, a obra caudalosa que deixaram, quando tomada em seu conjunto e, especialmente, ao se examinar a contribuição pessoal de Cesariny. Outro, a marca deixada na poesia contemporânea portuguesa. Não interessa, aqui, estabelecer uma topografia redutora (que Perfecto E. Cuadrado acertadamente evita) a partir da evidência de que Herberto Helder, Ana Hatherly, Isabel Meirelles, Helder Macedo, Natália Correia, entre outros, tiveram contato com Cesariny e seus companheiros, ou participaram dessa agitação, ao menos na fase final, das reuniões do Café Gelo. Importante, isso sim, é constatar que boa parte do melhor da literatura portuguesa de hoje (conforme já observei em Agulha 9, a propósito de Herberto Helder) se caracteriza pela riqueza imagética, por qualquer coisa de transbordante e transgressivo, em contraste com a produção brasileira contemporânea, cerebral, regrada, em suma, bem-comportada em autores de maior prestígio.

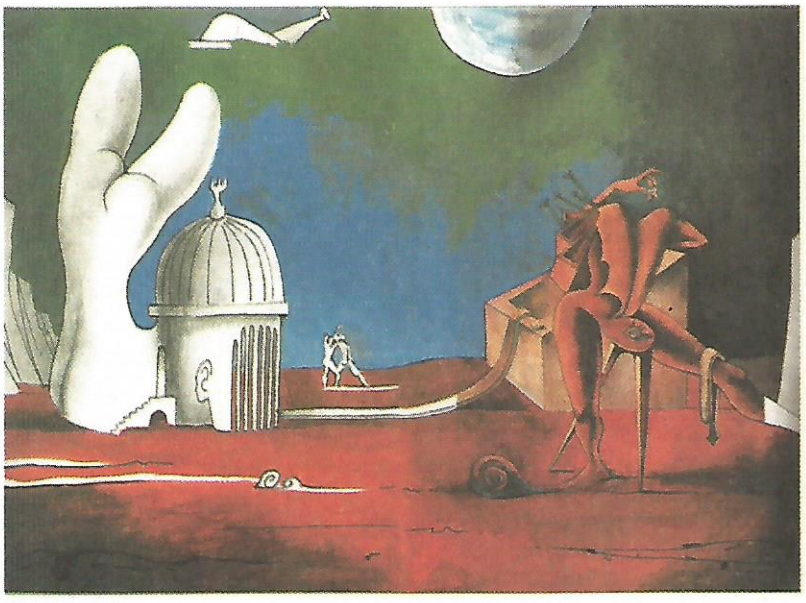
Talvez isso tenha a ver, não só com a irrupção vigorosa desse grupo, porém, lembrando a tese sustentada por Natália Correia em *O surrealismo na poesia portuguesa*, com algo inerente à tradição literária de Portugal, desde as origens medievais. O culto ao escárnio e maldizer, ao exagero, à metáfora extravagante, ao grotesco, permite que, em um trabalho de arqueologia, se vislumbre um ou outro remoto precursor lusitano de Rabelais ou Lautréamont. Pode ser, ainda, a exemplo dos espanhóis de 27, que neles se encontrassem duas linhagens: a imagética desenvolvida no âmbito do simbolismo francês, adotada por vanguardistas e surrealistas, de um lado, e a recuperação da herança barroca. Mas, convém insistir, em Portugal o barroco, por sua vez, está ancorado em uma das origens da própria literatura européia. E, ainda impondo limites ao paralelo entre as duas nações ibéricas, de modo diverso da Espanha (mas à semelhança de países americanos de língua espanhola), houve em Portugal surrealismo organizado, estruturado, com uma clara definição de propósitos e procedimentos (que em nada impediu a exteriorização caótica).

Por todas essas razões, o surrealismo português, em sua especificidade e excentricidade, acabou por tomar rumos próprios, autóctones, no plano da criação literária. Isso é bem assinalado por Perfecto E. Cuadrado na terceira parte do seu prefácio de *A única real tradição viva*, ao falar dos seus procedimentos. Em suas palavras, ao Surrealismo português se deve um trabalho de recuperação de formas e sentidos - perdi-

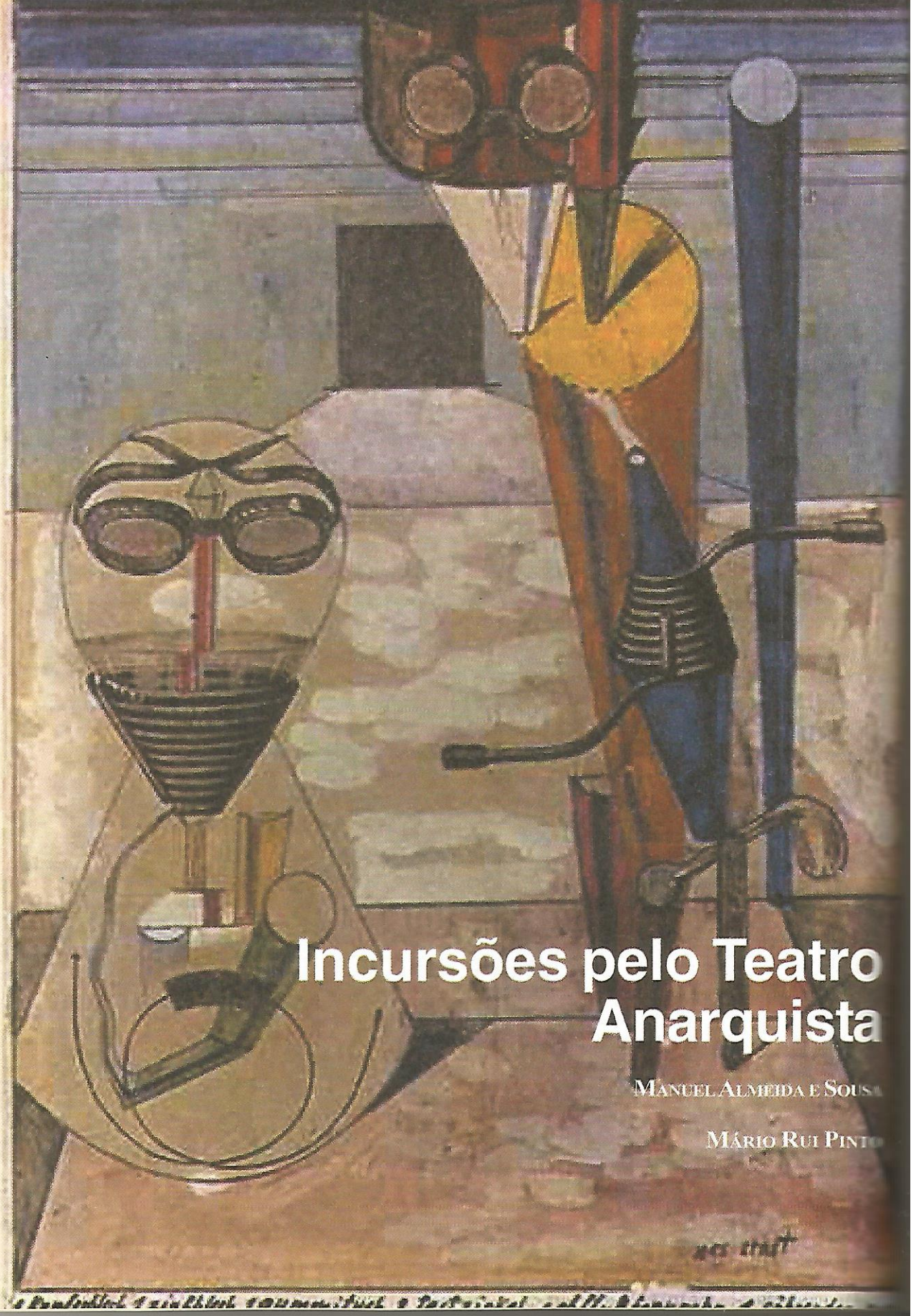
da produção surrealista típica, principalmente nos anos 20 com Robert Desnos. E as pilhagens, adulterações e reescrituras de outros textos, têm sua notória raiz nas Poesias de Lautréamont. Em Cesariny, podem ser entendidas, ainda, como exacerbação de um diálogo, patente em sua contribuição como tradutor de Rimbaud e Artaud, entre outros.

O que importa, de tudo isso, é Mário Cesariny ser um autor rigorosamente moderno, atualizado sob todos os aspectos, sem deixar, por isso, de ser fiel às idéias que recompilou na coletânea *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial*. Mais uma vez, atesta que essa afirmação e combate, realizando tudo o que se engendrava nas transgressões vitais e textuais dos anos 40 e 50, correspondem a um ímpeto transformador que está bem longe de se esgotar ou de perder sua razão de ser.

* Claudio Willer, poeta e tradutor brasileiro.



Cruzeiro Seixas



Incursões pelo Teatro Anarquista

Manuel Almeida e Sousa

Mário Rui Pinto

De todas as artes, o teatro talvez tenha sido aquela a que os anarquistas mais recorreram para a divulgação das suas ideias ou como método de crítica social. Desde cedo que os anarquistas perceberam a importância e popularidade desta arte e a facilidade com que a poderiam utilizar na sua propaganda. A sua acessibilidade às "massas populares" com níveis de instrução baixos e o facto de não ser necessário grandes recursos financeiros para o ver e, sobretudo, para o praticar (ao contrário, por exemplo, do cinema), tornou o teatro uma forma privilegiada da actividade cultural libertária.

Assim, sobretudo nas três primeiras décadas do século XX, assiste-se à fundação de numerosos grupos dramáticos amadores, quer no âmbito dos sindicatos (que, no período do predomínio anarco-sindicalista, tinham uma vivência social, cultural e educativa hoje em dia completamente perdida), quer a nível de ateneus e associações de cultura e recreio, nos quais os militantes anarquistas participavam activamente na encenação e representação das peças[1]. Foi um teatro "militante" e de cariz social onde se representavam textos reflectindo uma grande preocupação social e educadora. Duvidamos que haja algum estudo exaustivo sobre a natureza das peças levadas à cena, mas pensamos não andar muito longe da realidade ao afirmar que estas eram essencialmente de dois tipos: peças de cariz social, reflectindo a realidade económica e social da época, e de natureza anti-clerical. Este teatro eminentemente social e militante acompanhou os fluxos da emigração anarquista, alastrando para Brasil, Argentina, México, EUA, etc.

As peças apresentadas tinham uma estrutura de romance clássico e a representação seguia este caminho. Nada de inovações ou de experimentalismos que só serviriam para tornar as peças incompreensíveis para o povo, afastando-o. A mensagem revolucionária estava no teor da peça, no seu conteúdo, e não na forma de a representar em palco.

Como foi atrás referido, estes grupos dramáticos eram amadores, funcionando na "sombra" dos sindicatos ou de centros sociais. Poucos terão existido e sobrevivido numa perspectiva profissionalizada. Destes, o exemplo mais conhecido talvez seja o do Grupo *"A Barraca"* de Federico Garcia Lorca (1898 – 1936) que, não sendo assumidamente anarquista, apresentava um repertório claramente anarquizante.

Nesta perspectiva profissional, existem dois nomes a salientar: Eugene O'Neill (1888/1953) e Alexander Granach (1893/

1945). Eugene O'Neill, que se definia como "anarquista filosófico"[2], conhece Benjamin Tucker em 1907, na sua livraria *The Unique Bookshop* de New York, que o introduz nas obras de Bakunin, Kropotkin, Proudhon, Stirner, Tolstoi e Nietzsche e nos meios libertários. Torna-se amigo pessoal de muitos anarquistas, que servir-lhe-ão de referência na caracterização de personagens da sua obra. Quem analisar a obra deste autor, verificará que praticamente todas as suas peças mais importantes ou conhecidas são passadas em ambientes de luta social e sindical (IWW), com pelo menos uma personagem anarquista ou perfeitamente identificada com as ideias libertárias. É assim em "The Personal Equation" (1915), "The Hairy Ape" (1922) e "The Iceman Cometh" (1940) e na peça nunca acabada "Malatesta Seeks Surcease". Alexander Granach, actor nascido em Werbovice na Polónia, teve uma carreira curiosa desenvolvida em paralelo entre o cinema (onde era profissional) e o teatro (onde era militante). Em 1915, criou em Londres um grupo de teatro amador com outros actores anarquistas também exilados. Em 1920, na Alemanha, iniciou a sua carreira cinematográfica – de onde se salienta a participação em "Nosferatu" de Murnau -, ao mesmo tempo que interpreta no teatro a peça "Razão de Estado" do seu amigo Erich Muhsam, uma homenagem a Sacco e Vanzetti. Para fugir ao nazismo emigrou para os EUA, mantendo esta actividade paralela, vindo a morrer em New York, em 1945, já com uma sólida carreira de actor em Hollywood, onde participou em filmes como "Ninotchka" (1939) de Ernest Lubitsch, ao lado de Greta Garbo, e "Por Quem os Sinos Dobram" (1943) de Sam Wood, com Gary Cooper.

Mas houve ainda outro teatro com profundas ligações ao anarquismo. Só que neste não foi o anarquismo, ou os seus representantes, que se "aproveitaram" dele, mas o teatro que foi beber às ideias anarquistas as suas concepções de revolta, negação do conformismo burguês, humor corrosivo. Um teatro menos popular, experimental e com profundas ligações estéticas a outras artes como a literatura e as artes plásticas. Estamos a falar de Alfred Jarry, de Pierre Albert-Birot e do seu teatro nunique, de dadaístas e surrealistas, correntes que não são estanques, antes sobrepõem-se cronologicamente.

É costume afirmar-se que se instaurou um clima de conflito nas artes em geral, e no teatro em particular, com a divulgação do Manifesto Surrealista de Breton em 1924. No entanto, esse clima de "choque", de "provocação" - sobretudo no campo teatral - remonta à apresentação de "Ubu Roi" em 10 de Dezembro de 1896. O autor, Alfred Jarry, contava na altura 23 anos de idade. "Ubu", o grotesco personagem que se torna rei de uma "Polónia" depois de lançar no caldeirão o rei Ladislau (assim como todos os nobres que se lhe opuseram), torna-se figura central da maioria das suas histórias dramáticas. "Ubu" é o


Reunião Dada, 1921.

to, um obcecado provocador do escândalo. No entender dos dadaístas, o público da época é que terá visto nos seus "gestos" uma ofensa ao seu senso comum: *"Quem provocou geralmente o escândalo foi o público, não Dada"*.

Admitindo que o movimento nunca tenha provocado as pessoas através das suas acções ou manifestações públicas, a simples atitude de cultivar e motivar a agressividade e o insulto sobre instituições (as maiores vítimas são a igreja e os militares) só pode gerar a reacção do grande público.

"Preparámos o grande espectáculo do desastre, o incêndio, a decomposição..."
Tristan Tzara

O que faziam ou diziam os dadaístas em "cena" importava pouco, a maioria das vezes o discurso era incompreensível, sem lógica. Mas, no entanto, havia uma forma de dizer, uma "táctica" de "alto risco" em termos de provocação. O que era importante, para quem participava nestes "encontros", era o ambiente de liberdade, o poder insultar intervenientes e aquilo que eles poderiam representar, ouvir as suas "provocações", estabelecer um convívio teatral. Existe, contudo, um repertório dramático dadaísta que integra autores como Artaud, Breton, Picábia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara entre outros.

Este teatro espontaneísta, dos finais do século XIX e primeiros anos do século XX, visava a "destruição" do teatro então existente utilizando meios especificamente teatrais. *Os textos utilizados e criados pelos dadaístas se*guem, de uma forma geral, a estrutura de qualquer texto dramático: intriga, personagens, diálogo, definição de tempo e espaços de acção, etc. Porém tudo isto era subvertido. As per-

sonagens têm comportamentos estranhos (por vezes são extremamente grotescas, outras completamente absurdas ou poderão ainda não passar de meros objectos ou órgãos de um corpo - ouvidos, bocas... etc.). Os seus discursos tornam-se por vezes patéticos, incompreensíveis, estando para além de qualquer princípio estético da época. A história, normalmente, ultrapassa o que se entende por coerência, tal como os espaços de acção. Tudo isto é imaginado para um espaço teatral convencional, à falta de uma arquitectura moderna, com actores a desempenhar o seu papel, mas utilizando uma nova técnica de representação (ou recuperando formas ritualísticas de acção). O público reage e ao reagir está a ser cumprido um dos objectivos principais do teatro Dada. Dada não será um fenómeno unitário, salvo na sua capacidade de se tornar um movimento internacionalista. Não se poderá igualmente falar de uma dramaturgia Dada pois isso iria contrariar os seus princípios (o seu niilismo, a sua atitude anti-arte ou anti-estética, o culto do "nada" e do caos). Pode-se, isso sim, encontrar algumas constantes nas experiências dramatúrgicas do "movimento", a saber:

1 - A supressão radical dos cânones dramáticos, tanto nos géneros como nos estilos (anulação do conceito de drama, comédia, tragédia e das estruturas literárias - formas de apresentação do "trabalho" escrito ou dito).



Grupo Teatro Madrágora

2 - Ruptura do diálogo a nível lógico, procurando destruir os mecanismos automáticos de resposta e, em contrapartida, busca de uma reacção puramente física, privilegiando-se, assim, a imagem em prejuízo da palavra dita, ou, privilegiando a forma de dizer, em prejuízo do que se diz.

3 - Técnica de colagem (por exemplo, colagem aleatória de palavras recortadas de jornais com vista à criação do discurso ou poema Dada), funcionando como parte constitutiva do tecido dramático.

4 - Abolição da coordenação entre diversas componentes do espectáculo e consequente ruptura das relações convencionais entre elas (relação actor/cena e palavra/gesto).

5 - Renovação no estilo de actuação do actor, de forma a evitar uma imitação de modelos sociais, culturais, estilísticos preexistentes. O actor inventa, tem de ser espontâneo e, sobretudo, criativo.

A proximidade entre Jarry e Dada reside na atitude. A atitude perante a vida e a atitude perante a "coisa" arte. Porém, para o movimento surrealista, Jarry é uma "bandeira" que se agita com um outro significado. Jarry é, para eles, um pré-surrealista e o seu "Ubu" é, sobretudo, expressão do inconsciente - a encarnação magistral do eu Nietzscheano e Freudiano que indica o conjunto de forças ignoradas, inconscientes e reprimidas, como viria a dizer André Breton na sua "Antologia do Humor Negro".

O surrealista português António Maria Lisboa atribui a Alfred Jarry uma dimensão poética/ sonhadora/mística.

vos meios técnicos postos à disposição do homem), avança no seu manifesto "A propos d'un Théâtre Nunique" (1916) o seguinte:

"O teatro Nunique deve ser um grande todo simultâneo, contendo todos os meios e todas as emoções capazes de comunicar aos espectadores uma vida intensa e embriagadora ..."

Na sua essência, não estamos muito longe dos escritos anarco-naturistas da época, propondo um desenvolvimento harmonioso, total e simultâneo do corpo humano e da natureza.

Birot propõe a abolição do cenário e sua substituição pela luz: *"A luz por si só deverá ser a pintura deste teatro"*.

Para este homem do espectáculo do início do século XX há uma preocupação constante em apresentar propostas para um teatro novo. Albert-Birot propõe acolher em cena o inesperado. Esse inesperado poderia apresentar-se nas formas mais diversas: a acrobacia, o canto, a dança e mesmo as projecções cinematográficas. No entanto, o espectáculo teatral não deixaria de o ser - apenas sugere que se introduzam efeitos surpreendentes no decorrer das acções, propondo um espectáculo onde os meios técnicos disponíveis na época fossem utilizados.

Pode-se dizer também que Pierre Albert-Birot não será apenas um pré-dadaísta mas também um dos antecessores das artes multidisciplinares. Com efeito, as propostas apresentadas por Albert-Birot no sentido da globalização das artes ou se quisermos do espectáculo total, não estão muito longe de propostas estéticas que o seguem como seja a "Performance", a "Body Art" e outras acções multimédia surgidas a partir dos anos sessenta e setenta.

Outra das preocupações deste autor e criador teatral será o espaço, a arquitectura tea-

tral. A proposta deste "profeta" visa um teatro circular. O público estará ao centro enquanto os actores evoluem numa plataforma periférica giratória. Birot não questiona, porém, o papel do actor ou mesmo do autor e do público.

Em 1924, Yvan Goll funda um "teatro surrealista" onde projectava representar Apollinaire, Albert-Birot, Maiakowsky, Stramm... Porém tudo não passará de uma "bomba de fumo", um fracasso. A sua peça "Mathusalém ou l'Eternel Bourgeois", no entanto, virá a ser um êxito quando representada pela companhia "Le Loup Blanc", no teatro Michel, a partir de 10 de Março de 1927. Entre os actores da companhia: Jean Painlevé (filho do Ministro da Guerra) e Antonin Artaud. A imprensa da época foi favorável ao espectáculo, tendo-se referido com simpatia a Dada e ao Surrealismo.

Um dos autores que poderá caber ainda neste capítulo é Raymond Roussel. Provocador, aristocrata, diletante, Roussel procurou sempre o reconhecimento por parte dos académicos e sempre duvidou da sua capacidade como inovador. É hoje, sem dúvida, um marco na literatura de vanguarda. Do seu envolvimento com o teatro surge uma dramaturgia original e de grande impacto, não só para a sua Época. Pode-se dizer que a sua obra é a negação de todas as teorias do espectáculo, uma obra que adquire o valor histórico pela escassez das suas representações e a qualidade (futura) dos seus espectadores. À semelhança da Patafísica de Jarry, a história literária deste autor poderá ser considerada a "ciência dos fenómenos que só se produzem uma vez".

Claro que não poderemos reduzir este autor francês nem ao surrealismo nem ao dadaísmo. Os surrealistas reivindicam-no, tanto pela sua postura (um misto de marginalidade e diletantismo aristocrático), como pela sua obra. Mas Roussel sempre zelou pela sua independência ao ponto de confessar a Michel Leiris que não conhecia os dadaístas e que os surrealistas lhe pareciam um pouco obscuros.

Roussel pretendia que o fenómeno teatral, o espectáculo, fosse um grande "êxtase". Dava grande importância ao rito teatral, contratava os melhores actores da época para as suas obras, insistia numa dicção perfeita e na estrita representação do texto. Com efeito, e contrariamente aos outros autores aqui apresentados, Roussel valoriza em demasia o texto escrito e a acção dos actores (chegava a assistir dezenas de vezes ao mesmo espectáculo teatral apenas para anotar a evolução do trabalho dos actores). No entanto, a crítica da época fala-nos dos seus espectáculos como um teatro que faz tábua rasa dos recursos habituais na comédia e no drama.

Outra experiência teatral importante e influenciadora foi a do "Teatro Alfred Jarry", espaço único que veio dar corpo às obras e ao espírito do dadaísmo e do surrealismo. O Teatro Alfred Jarry é fundado em Setembro de 1926 por Antonin Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron. Artaud e Vitrac já não pertenciam ao Movimento Surrealista[3] e Aron, apesar de próximo do grupo, nunca aderira completamente. Apesar do Teatro Alfred Jarry nunca se ter reclamado do surrealismo, este Movimento sempre seguiu o projecto com particular interesse. No entanto, o grupo de Breton prejudicou muitas vezes o projecto ao provocar conflitos constantes, prática corrente contra os dissidentes ou expulsos.

A história deste teatro será a mais revolucionária do teatro na primeira metade deste século. Um projecto que continua a influenciar o teatro francês e mesmo estrangeiro: Peter Brook e o Living Theater, por exemplo, re-

[illegible], ainda hoje o Teatro Alfred Jarry [illegible] modelo. Também a figura de Artaud[4], [illegible]da pelos jovens franceses de 68, veio [illegible]nciar todo o ensino artístico daquele país [illegible]s que se seguiram ao levantamento es-[illegible].

[illegible]Teatro Alfred Jarry só realizou quatro [illegible]culos, entre 1927 e 1930, num total [illegible] representações. Esta reduzida produ-[illegible]ão se ficou a dever à falta de adesão do [illegible] (maioritariamente composto por inte-[illegible]s e estudantes), antes à falta de meios [illegible]icos e às posições radicais da propos-[illegible]vos suficientes para provocarem gran-[illegible]escândalos na época. A reacção negativa [illegible]imento Surrealista, sempre crítico do [illegible]eno teatral, deve-se sobretudo a ques-[illegible]ões que se prendem com a dependência [illegible]ica do teatro. Até que ponto esse as-[illegible]não poderá alienar parte da liberdade [illegible]a numa proposta estética? Daí o escân-[illegible], quando do segundo espectáculo produ-[illegible]pelo Teatro Alfred Jarry, provocado pelo [illegible] de André Breton. Ao fim de seis meses [illegible]ios, sem o mínimo de condições, o gru-[illegible] Artaud estreia três pequenos ensaios: [illegible] cada um dos organizadores. O ensaio [illegible]aud "Ventre Brûle ou la Mère Folle" foi [illegible]ado em colaboração com Max Jacob e [illegible] denunciava, de forma humorística, o [illegible] entre o teatro e o cinema. O texto per-[illegible]-se, mas a acção reconstituída por Robert [illegible]re, aqui se apresenta de forma resumi-[illegible].

Entra em cena um personagem vestindo [illegible]a larga, luvas e com uma farta cabe-[illegible]a que lhe cobre o rosto. Dança uma es-[illegible]e de Charleston, o espaço está escuro, [illegible]actor avança e pega numa cadeira ao [illegible]mo tempo que solta frases estranhas e [illegible]eriosas. Um relâmpago ilumina o espa-ço cénico e o personagem despe-se. Neste momento entra Mister Hollywood trajando um fato vermelho. O olho do primeiro actor transforma-se através do efeito de uma máscara que tem um raio pintado no centro. Com os dedos, o actor arranca cabelos da cabeleira e, como que fascinado, aproxima-os de uma luz violeta para os examinar. Nesse momento, do outro lado do cenário, um outro personagem, "Corne D'Abondance", grita:

- Acabou o macarrão, Mister Hollywood!

Mister Hollywood responde:

- Olho com o relâmpago, Corne D'Abondance. Olho com o relâmpago!

Passa agora uma rainha que morre no meio do espaço cénico ao mesmo tempo que outros personagens vão morrendo à sua volta. O "cadáver" da rainha ergue-se à passagem do rei e grita-lhe:

- Cornudo!

Volta a cair.

A segunda cena é um enterro, uma espécie de marcha fúnebre grotesca e emocionante. O desfile é intensamente iluminado, luz que sai dos bastidores ao mesmo tempo que se intensifica o som de tambores atrás de uma cortina de fogo.

Claro que este texto não consegue mostrar devidamente a dimensão da proposta de Artaud, que dava importância fundamental à representação e ao ritmo frenético, os quais, segundo os documentos da época, foram sublinhados e acentuados com música de percussão. Todo este ritmo e esta acção eram



marcados corporalmente pelos actores e superavam em importância qualquer diálogo. O grito, o movimento sincopado, a redescoberta da experiência e da vivência do RITO eram para Artaud o grande objectivo.

"E doravante vou consagrar-me exclusivamente ao teatro tal como o concebo, um teatro de sangue, um teatro que em cada representação faça ganhar corporalmente qualquer coisa tanto àquele que representa como àquele que vem ver representar. Aliás, não se representa, age-se."

Antonin Artaud

Artaud e os seus companheiros foram muito claros ao recusarem todas as teorias suas contemporâneas do teatro "naturalista", acusando-as mesmo de não passarem de uma fotografia inútil da realidade. Recusaram ainda o "teatro psicológico", afirmando que esta forma de teatro tinha provocado a "debandada" dos espectadores, que era uma "certidão de óbito" ao teatro. Para o Teatro Alfred Jarry, a arte teatral não é um jogo, mas um acto em que artistas e espectadores empenham profundamente a sua personalidade. Os animadores deste Teatro afirmavam tentar a concretização de um projecto dramático que rompa com os convencionalismos estabelecidos e exalte as paixões mais ou menos reprimidas do auditório, levando-o à revolta e à libertação individual.

O movimento de Breton surge inevitavelmente da experiência Dada. O próprio Breton foi um destacado animador de Dada em Paris. Em conjunto com Desnos, Soupault e por vezes com Aragon, enquanto dramaturgos, representam o teatro Dadaísta francês apesar de afirmarem mais tarde que a sua obra se identifica com o surrealismo. Realmente a produção dramática destes homens da vanguarda francesa, normalmente escrita em conjunto e publicada em "Littérature" tem levantado, desde sempre, o problema da filiação Dadaísta ou Surrealista.

Para Breton, "Les Champs Magnetiques" (1919), por exemplo, será a primeira obra verdadeiramente surrealista. No entanto, a poucos meses da chegada de Tzara a Paris (a convite do futuro mentor do surrealismo), começava a aventura Dadaísta envolvendo estes autores que só em 1921 se afirmam Surrealistas.

As obras, representadas durante as "agitações" de Dada parisiense e escritas pelos futuros surrealistas, não pertencerão a Dada que na época se servia delas com fins espectaculares? Ou será que, por terem sido criadas pelos companheiros de Breton, já pertencem ao Surrealismo que "oficialmente" ainda não se tinha manifestado como tal?

Apesar de todas as objecções que se possam levantar, "Les Champs Magnétiques" e outras obras da época, são o resultado de práticas não muito distintas das produções poéticas de Tzara e Picábia. Porém, e apesar das experiências teatrais e poéticas em tudo semelhantes (em Zurique, Berlim ou Paris), há dois objectivos distintos: para Tzara, o importante terá sido a exploração e entrega à espontaneidade, recusando análises sistemáticas das experiências; pelo contrário, Breton procura um meio de expressão poética ao alcance de todos, um sistema.

Apesar do ponto comum - "a poesia feita por todos" - certos compromissos socio-políticos do grupo de Paris estarão na base do afastamento e "distanciação" dos surrealistas em relação a Dada que, naturalmente, desaparece sem deixar outro rasto que não seja nos gestos de alguns criadores, nomeadamen-

Artistas dos anos 60, os "Fluxistas" (alguns deles oriundos do Gru[illegible], etc. Afinal, o projecto, se assim se [illegible], de Dada ao assumir socialmente [illegible] na "Revolução Proletária", propon[illegible] nova arte de viver, deixa de fazer sen[illegible], ou desencanta e desmotiva os seus ani[illegible], após a derrota da insurreição [illegible] e após a recuperação da revo[illegible] dos conselhos pelos burocratas [illegible].

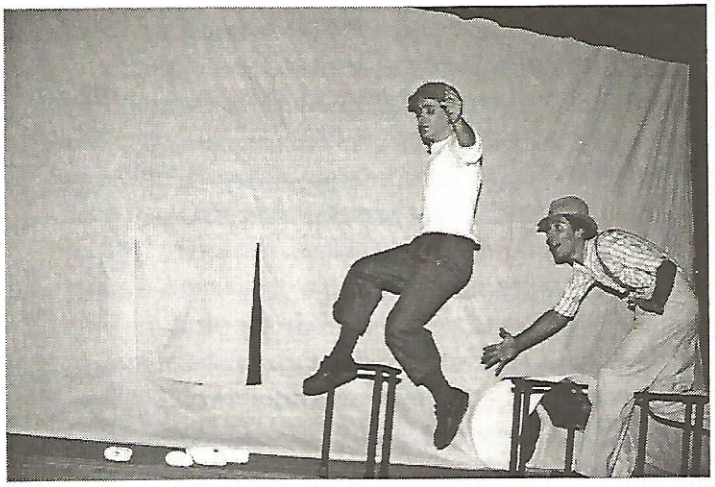
[illegible] que ao longo das páginas anterio[illegible] ficado patente a postura radical e mar[illegible], em relação à cultura instituída e ao [illegible] artístico em geral, dos criadores do [illegible] século que se costumam designar por [illegible]. Os germes da revolta e da supera[illegible]dadaísmo encontram-se por isso num te[illegible] que, de tão chocante para a mentalidade [illegible], se designa eufemisticamente por [illegible], e onde necessariamente tudo se [illegible] criatividade e consequente espontaneidade de quem o faz.

Toda essa espontaneidade acarreta naturalmente um enorme desprezo por toda a arte e valores burgueses, por todas as ideologias (no [illegible] palavra tem de pejorativo), reflectindo [illegible] estado de revolta simultaneamente feroz e cândido, próprio de [illegible] criador que destrói e reconstrói com o mesmo espírito de uma criança mas, tal como esta criança, [illegible] geral o mesmo defeito: falta [illegible]. O que, no entanto, ou melhor, por isso mesmo, o mantém nos dias de hoje tão vivo e actual num mundo em que os valores burgueses se espalham, modificando-se, mas não se alterando na sua essência.

A expectativa dessa mesma alteração mantém-se, porém, como condição indispensável de um prosseguimento de facto da cultura, sobretudo a europeia ou, se quisermos, ocidental, isto sem esquecer a ocidentalização oriental. Chamemos a MÃE DE TODAS AS CRISES a esse actual prosseguimento sem alterações.

Daí que, explícita ou implicitamente, o dadaísmo continue a ser uma atitude que é fonte para muita vanguarda do teatro mais contemporâneo, sem falar dos plágios de muito carreirista na fase de investimento comercial. Mas não falemos destes últimos que, por definição, estão fora do âmbito de qualquer contemplação séria. O facto importante, e na linha do que dissemos anteriormente, é que o dadaísmo (e o teatro dadaísta) se encontra na linha de algo muito mais profundo e abrangente, a saber: a transmutação indispensável de valores, com vista ao surgimento de uma nova sociedade.

Entre alguns exemplos mais recentes, o mais conhecido será o do Living Theater. Fundado em 1951 por dois anarquistas assumidos – Julian Beck e Judith Malina – este grupo proclamava que pretendia um teatro total, entendido como a fusão "completa" entre uma vida comunitária e a anarquia. As suas peças eram, são, no fundo, uma síntese de todas estas cor-



Grupo Teatro Mandrágora

rentes estéticas. A diferença em relação ao passado ficou-se pelo discurso assumidamente anarquista. No entanto...

"O Living Theater, avançadíssimo grupo teatral de guerrilha, chegou a Berkeley quando lutávamos na rua contra a Guarda Nacional. Como pacifistas, opuseram-se às nossas acções. O Living Theater eliminou o cenário e misturou-se com o público. Teatro revolucionário... Acabou o espectáculo, todos saíram para levar a revolução para a rua. A companhia deteve-se à porta do teatro. Revolução na sala é uma contradição. Dá náuseas ver a nossa energia revolucionária desperdiçada num espectáculo limitado por quatro paredes."



Estas palavras, do conhecido radical norte-americano Jerry Rubin, são talvez um pouco injustas (são conhecidos os problemas que o Living Theater teve em vários países com direito a visitas às prisões locais), mas reflectem uma realidade em que nem sempre as melhores intenções têm os melhores resultados.

Pensamos que, em traços largos, ficou dada uma panorâmica das ligações entre anarquismo e teatro. Hoje em dia, infelizmente, não existe nenhuma corrente estética com força suficiente para tomar o lugar do Dadaísmo ou do Surrealismo. O que se verifica é um constante retorno a estas correntes: na pintura, com a sobrevivência de numerosos tardo-dadaistas e tardo-surrealistas; no teatro, com uma influência que ainda acontece a nível do ensino e da própria actividade teatral. Existem alguns grupos de teatro anarquistas, sobretudo em França e Itália, que procuram conjugar a "militância" com o profissionalismo. A nível de dramaturgos é obrigatório salientar a figura de Dario Fo. Não tanto pelo Prémio Nobel que recebeu, mas pelo facto curioso de conseguir conjugar o maoismo das suas ideias, por convicção ou provocação, com uma obra completamente anarquizante e de grande qualidade. De facto, praticamente todas as suas peças têm uma mensagem profudamente anárquica, corrosiva e de apelo à revolta, dentre as quais se salientam "*A Morte Acidental de um Anarquista*" (1970), dedicada à memória do conhecido anarquista milanês Giuseppe Pinelli assassinado pela polícia em 1969, e "*Não se Paga! Não se Paga!*" (1974), uma sátira corrosiva ao conservadorismo dos militantes do Partido Comunista Italiano, ambas já levadas à cena em Portugal.

Notas:

1 - O livro "História do Movimento Operário e das Ideias Socialistas em Portugal, I - Cronologia" de Carlos da Fonseca (Publicações Europa-América) lista este aparecimento de numerosos grupos dramáticos e centros de instrução e recreio.

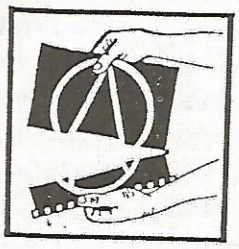
2 - Sobre o anarquismo na vida e obra de Eugene O'Neill ver o artigo de Pietro Ferrua in Verve – Revista do Núcleo de Sociabilidade Libertária, n.º 7/2005.

3 - Artaud e Vitrac, como muitos outros, foram expulsos do Movimento Surrealista por se oporem à "ditadura" do Papa Breton.

4 - Artaud é uma personagem fascinante com uma obra que, em nossa opinião, deveria ser conhecida e estudada mais profundamente pelos anarquistas.

Os anarquistas no imaginário cinematográfico

PIETRO FERRUA *



Desde o início da história do cinema que os realizadores se interessaram pelos anarquistas, não para elogiar as qualidades do seu ideal, mas para apresentar personagens de loucos e bombistas, maus e fanáticos, que pareciam sair das páginas do criminologista Cesare Lombroso, então na moda. Os anarquistas dinamitadores tornaram-se assim os primeiros objectos ou sujeitos do "suspense" que mantinha a tensão alta, até que, pouco antes do final, um militante arrependido, uma rapariga inocente mas esperta, um polícia manhoso ou mesmo um cão teimoso venciam o perigo. Durante várias gerações, o anarquista torna-se o palhaço do público burguês, sendo amiúde enforcado, fuzilado ou electrocutado (dependendo do país no qual o filme acontece). Grandes realizadores condescenderam com esta moda, basta pensar em Méliès de *L'Anarchie chez Guignol* (1906) e Griffith de *The Voice of the Violin* (1909), entre outros. Até Porter do lendário *The Great Train Robbery* filma *The Execution of Czolgosz*. Mas este, ao menos, procura imitar um documentário, reconstituindo bastante fielmente as cenas de um facto real que abalou muitas consciências na América do começo do século XX e que originou a promulgação de uma série de medidas de repressão do anarquismo nos Estados Unidos, leis que depois os americanos conseguiram exportar para outros países, através de convénios e acordos, e que permaneceram em vigor por mais de meio século.

A primeira geração de espectadores cinematográficos no mundo inteiro cresceu com este imaginário do perigo anarquista. Os anarquistas, porém, não desdenharam a sétima arte por causa deste preconceito e compreenderam rapidamente que era preciso lutar contra a corrente. Antes de qualquer outra formação política, eles reagiram procurando utilizar esta nova linguagem artística para fins sociais e revolucionários. Não é de estranhar que isto tenha acontecido em França, laboratório de experiências anarquistas no campo estético e ético. A vanguarda artística da época imediatamente anterior ao advento do cinema é de forte inspiração anárquica: o Realismo de Courbet provem em linha recta de Proudhon (seu amigo e companheiro), o Impressionismo é dominado pela figura de Camille Pissarro que ajuda o movimento e converte ao anarquismo (e à pintura) todos os seus filhos e até a maior parte dos pintores desta escola; no Neo-Impressionismo sobressai a figura de Paul Signac (que pinta o famoso fresco "Au pays d'Anarchie", depois rebaptisado "Au pays d'Harmonie", termos que o autor considera sinónimos); entre os Nabis emerge o anarquista suíço Valloton; entre os Fauves, o holandês Van Dongen. Anarquistas são os simbolistas, os primeiros futuristas, os primeiros cubistas, os primeiros abstractos. O fenómeno não fica limitado à França, vale também para Bélgica, Holanda, Itália, Espanha. Anarquismo torna-se sinónimo de vanguardismo político, artístico, literário. Se o anarquismo evita a cristalização é justamente porque consegue conciliar um certo formalismo, necessário no campo estético, com o engajamento social da realidade quotidiana.

Alguns militantes de grande visão, entre os quais Jean Grave e Sébastien Faure, fundam em 1913 a **"Cinéma du Peuple"**, uma sociedade cooperativa de produção e distribuição cinematográfica alimentada sobretudo por militantes anarco-sindicalistas. Os estatutos da associação prevêem uma escolha cuidadosa de títulos (que, na altura, obviamente ainda escasseavam) para serem vistos pelos próprios aderentes, mas também encorajamentos e incentivos à produção de obras significativas destinadas a um público política e culturalmente progressista. A cooperativa consegue produzir alguns títulos significativos que não desmerecem na história do cinema. Citemos, por exemplo, *La Commune*, de Armand Guerra, realizado em 1914, hoje restaurado e divulgado com todas as honras pela Cinemateca de França. A iniciativa não fracassa: é simplesmente engolida pela Primeira Guerra Mundial.

Esta primeira tentativa não foi em vão, pois permitiu aos anarquistas serem promovidos de espectadores passivos e descontentes a espectadores e criadores activos e satisfeitos. Além disso, deu-se também um salto qualitativo que, histórica e psicologicamente, é muito importante: o anarquista diz finalmente "basta!" à exploração da imagem ridícula e diabólica proposta pela história do cinema (talvez seja mais justo dizer pela indústria cinematográfica) ao público de então. A partir de 1913 o anarquista descobre que o seu lugar natural é, ou pode ser, atrás da câmara e que incumbe ao seu olho vigilante captar uma visão mais objectiva, mais independente, mais criativa da realidade que o rodeia e que deve não só ilustrar mas também interpretar de forma revolucionária.

Será preciso, porém, esperar ainda uma geração antes que nasçam outras iniciativas libertárias de produção cinematográfica. Armand Guerra, depois da expulsão de França (por ser estrangeiro e subversivo) em 1915, viverá na Alemanha onde trabalhará na indústria cinematográfica até ao advento do nazismo. Quando rebenta a revolução, em 1936, encontra-se em Espanha onde dá um grande

iniciativas cinematográficas
A CNT é então o sindicato mais
e funda a secção da SIE (Socie-
Indústrias do Espectáculo). No pe-
que vai de 1936 a 1939, entre Madrid e
a SIE e a CNT-FAI produziram
filmes, na maioria documentários,
curtas e longas metragens com
que pouco têm a ver com propa-
Naturalmente, por falta de legendas, a
filmes ficou circunscrita ao âm-
Depois da derrota da Revolu-
estes filmes desapareceram
censurados, escondidos). Foram
encontrados, aos poucos, depois da
Franco e progressivamente catalo-
restaurados e projectados. Mas, ainda
cerca de trinta anos depois da queda do
permanecem ignorados do gran-
e mesmo dos especialistas que não
superar as barreiras burocráticas



catalogados e comentados em várias
hoje são pelo menos parcialmente
Infelizmente, as escassas informa-
extraídas das sinopses ajudam pouco à
de análises de forma ou de con-
Em geral, os documentários consistem
glorificação do comportamento das mi-
anarquistas na defesa das conquistas da
Comparando-os com os
documentários realizados por outras formações
nota-se de imediato a diferença de
menos demagogia, modéstia orgulhosa,
de protagonismo. Muito se aprende

com as longas metragens de entretenimento. É confortável registar o facto que, em momentos tão difíceis, se pudesse pensar no lado "espectacular" como também ao "formalístico" da arte cinematográfica. Poder-se-ia objectar que o famoso "formalismo russo" também se verificou justamente nos primeiros anos da vitória soviética. Mas há uma diferença fundamental: o formalismo dos anos vinte acontece logo depois do triunfo revolucionário, enquanto que os filmes espanhóis de que estamos falando são o produto de uma revolução ainda "em curso". Agora sabemos que a vitória, tão próxima, nunca foi alcançada, mas os protagonistas das vicissitudes cinematográficas espanholas não podiam prever isto e comportaram-se como se a batalha estivesse já ganha, como se não houvesse necessidade urgente de propaganda e se pudesse pensar já em filmes de entretenimento ou filmes que assegurassem a evolução da linguagem cinematográfica.

Os partidos políticos da esquerda espanhola apressaram-se, em 1936, a formar quadros, a fundar organizações, a propor programas. Mas a SIE não nasceu na esteira dos acontecimentos e deve ser considerada como a continuação do Sindicato Único de Espectáculos Públicos que existia desde 1930. A SIE (ex-SIEP) dispunha de um grupo significativo de realizadores, argumentistas, cenaristas, operadores, técnicos de todos os níveis, bem como de actores consumados, maquetistas, músicos, compositores, coreógrafos, etc. A milagrosa perfeição técnica de Nosotros somos así de Valentín R. González (1937), por exemplo, filme sobre crianças, mas não só para crianças, é um sucesso do género. A coreografia e o desempenho são excepcionais e não tem nada que invejar aos produtos coevos da indústria de Hollywood. Não se trata de um filme artesanal (no sentido limitativo do termo), mas de uma produção ambiciosa, de grande

espectáculo, realizada respeitando os cânones do mercado "comercial" internacional (estamos na época da menina prodígio Shirley Temple e das Ziegfield Follies), embora inserindo uma moral conciliadora e pacificadora (de origem laica mas que poderia ser cristã ou anarquista). Através da lealdade e do sentido de solidariedade da comunidade das crianças, os adultos ficam comovidos e perdoam as travessuras de alguns "capitalistas" condenados pela justiça popular e revolucionária. Alguém pensará "Abaixo os sentimentalismos!" e "que os culpados paguem!", mas o raciocínio anar-



quista do filme tem a sua origem na realidade catalã dos documentos que regulam a autogestão das fábricas, os quais quase sempre especificam que os ex-proprietários possam continuar a trabalhar nas mesmas, sendo tratados e remunerados como os outros empregados. Deste esforço produtivo fala-se pouco, mas gostaria de citar o companheiro José Serra Estruch, o qual afirma que a produtividade de algumas fábricas dobrara durante o período revolucionário e que, quando os patrões as retomaram três anos depois, tudo funcionava perfeitamente. Acrescenta Antonio Turón que a Can Girona foi destruída pelas tropas de Franco por vingança contra a colectivização que a havia transformado em fábrica-modelo. Estes dois testemunhos fazem parte das entrevistas contidas no filme *Vivir la Utopía*, realizado pelos companheiros de Barcelona em 1996.

Teremos de esperar ainda muitos anos antes de encontrar anarquistas atrás das câmaras de forma sistemática, mas devemos mencionar pelo menos dois empreendimentos de longa duração. O projecto comunitário do **Pacific Street Film Collective** (Estados Unidos) que desde há trinta anos reúne um grupo de realizadores e técnicos cinematográficos e produziu uma longa série de documentários (alguns dos quais transmitidos pelos canais televisivos de difusão nacional) que chamaram a atenção da imprensa e dos organizadores de Festivais com títulos como *The Free Voice of Labor. The Jewish Anarchists e Anarchism in America* (do qual se anuncia uma segunda versão). Steven Fischler e Joel Sucher, os mais conhecidos representantes deste movimento, interessaram-se também por problemas estéticos (por exemplo, com um documentários sobre o artista anarquista Levitt), pela polícia e seu comportamento (*The Red Squad*) e colaboraram com Oliver Stone e Martin Scorsese.

Um outro exemplo é o do documentarista franco-tunisino Bernard Baissat, que desde há vinte anos filma a história do movimento operário e sindical do seu país, concedendo grande espaço aos anarquistas com uma série de documentários de cerca de uma hora dedicados a Jeanne Humbert, May Piqueray, André Boesiger, Serge Utgé-Royo, André Claudot, Eugène Bizeau e outros.

Finalmente, sempre em França, o companheiro Richard Prost que já filmou algumas obras de grande valor sobre a epopeia revolucionária espanhola: *Un autre futur*; *Je demande la parole*; *Sous le signe libertaire*; *Il n'y a plus de fous*; *Contre vents et marées*. Produzido pela sociedade **Les Films du Village**, estes belíssimos documentários exi-

[illegible] enquanto só em versão francesa e es[illegible]. Numa carta de 25 de Outubro de [illegible] realizador-produtor informava-me que [illegible] tentando um projecto de edição para [illegible] em alemão e inglês.

A reflexão e a análise

[illegible] algumas monografias sobre [illegible] Vigo e Luis Buñuel[2], a crítica interessou-[illegible] pelo filme de inspiração anarquista. [illegible] publicação especializada data de [illegible]. Trata-se de **Anarchist Cinema**, um [illegible] de Alan Lowell o qual, para além de [illegible] cinematográfico do então sema[illegible] Peace News (um órgão pacifista de ten[illegible] anarquista), era também conselheiro do [illegible] British Film Institute.



[illegible] grafia limitava-se porém a ilustrar e [illegible], de forma libertária, três realizado[illegible] nossos: Vigo, Buñuel e Franju. A compe[illegible] autor é indiscutível e outra das suas [illegible] foi de ter escolhido colaboradores [illegible], como Alex Jacobs e Mario Lippa. A [illegible] reserva que talvez se possa fazer em re[illegible] este trio de pesquisadores foi a de não [illegible] escolhido um claro parâmetro [illegible] ológico. Seja como for, os autores são [illegible] importantes pois inauguram um [illegible] que os tempos tinham amadurecido. [illegible] uma temática importante e urgente [illegible] o o facto de, poucos meses depois [illegible] metrópole, a redacção de Anarchy [illegible] necessidade de desenvolvê-la num número monográfico da revista. Dois dos realizadores estudados são os mesmos (Vigo e Buñuel) enquanto Franju é substituído por Flaherty. Além destes, são rapidamente apresentados alguns experimentalistas de vanguarda: Annie Mygind, Denis Lowson e Dirk William. Charlie Chaplin também é mencionado com uma declinação de fé anarquista. Este número especial é outro marco, ainda que não siga uma metodologia específica e não proponha nem uma estética, nem uma ética anarquista no campo cinematográfico.

Na etapa seguinte contribui o signatário. Em 1979, lançada pelos meus alunos e apoiada de seguida por alguns colegas, nasce a ideia de uma pesquisa epistemológica tendente a validar a legitimidade do anarquismo (Ursula Le Guin encontrará pouco depois a feliz formulação do anarquismo como um "ideal necessário").

Na divisão das tarefas conducente àquilo que foi, um pouco ingenuamente, baptizado de "Primeiro Simpósio Internacional sobre Anarquismo" (título sugerido pelo "Primeiro Simpósio Internacional sobre Letrismo" que Maurice Lemaître e eu tínhamos organizado quatro anos antes na mesma Universidade privada na qual ensinava), incumbia-me a organização dos programas musical, teatral, artístico e cinematográfico. Disso resultaram um opúsculo e um festival. Mesmo sendo modesta, esta iniciativa despertou algum interesse até no estrangeiro (o opúsculo foi traduzido em português, espanhol, italiano, japonês, etc.) sobretudo porque se tratou de um trabalho pioneiro do ponto de vista da constituição de um repertório filmográfico, senão completo, pelo menos mais exaustivo de quantos já tinham sido escritos sobre o assunto. Relendo-me hoje, à distância de 25 anos, dou-me conta dos defeitos que não consegui evitar. Devido à vontade de listar o máximo possível de

títulos, incluí filmes mencionados por fontes geralmente fidedignas, porém desprovidas de conhecimentos sobre anarquismo, como a equipa do American Film Institute, que o confunde com terrorismo. Nada substitui a visão directa de um filme e eu contentara-me com referências indirectas. As reproduções em vídeo ainda não estavam generalizadas naquela época, nem o era o sistema de empréstimo interbibliotecas e tudo isto dificultava a tarefa. Era preciso confiar-se nas filmografias genéricas, nos dicionários temáticos, nas sinopses subjectivas. O ideal era, quando não se podia ver o filme, ao menos poder ler-se o argumento. Mas, salvo algumas louváveis excepções, os argumentos pormenorizados dos filmes de inspiração anarquista raramente estavam disponíveis. Quando, em anos mais recentes, as condições melhoraram e tive finalmente acesso a alguns dos títulos listados por mim às cegas, constatei que teria de eliminar vários filmes que não tinham nada a compartilhar com o anarquismo. A minha pesquisa de 1979, publicada em 1980, foi superada na segunda edição de 1983, um pouco mais elaborada mas longe de ser completa e de todo satisfatória.



Por sorte, o meu trabalho artesanal teve alguma repercussão junto de vários militantes suíços. Um primeiro resultado foi o opúsculo *Cinema et Anarchie*, o primeiro estudo especializado do assunto em língua francesa, publicado pelo CIRA em 1984. Começámos a colaborar, a reunir de vez em quando em Genève, criando um colectivo de pesquisa com projectos ambiciosos. As vicissitudes pessoais e os inúmeros afazeres de uns e outros fizeram com que a iniciativa parasse. Mas, mesmo não produzindo nada colectivamente, alguns de nós continuaram a ocupar-se desta questão a título pessoal.

O meu opúsculo continuava a alimentar correspondências, projectos, perguntas. De Nova Iorque escreveu-me um estudante universitário, que eu não conhecia, pedindo-me conselho para uma eventual tese de doutoramento sobre o imaginário anarquista cinematográfico. Naturalmente encorajei-o e forneci-lhe dados e publicações, como faço muitas vezes em casos parecidos, mesmo sobre outros assuntos nos quais me consideram um especialista ou uma testemunha válida. Passados alguns anos, recebi um belíssimo livro assinado por Richard Porton: *Film and the anarchist imagination* (London; New York: Verso, 1999) que constitui o primeiro tratado em língua inglesa que analisa o assunto, de forma sistemática, do ponto de vista histórico, analítico, semiológico. Graças a uma série de bolsas de estudo e de pesquisa, Richard Porton teve a possibilidade de ver todos os filmes dos quais falava, não só os dos acervos da Library of Congress, do American Film Institute, do MOMA, mas também de visitar as filmotecas mais importantes da Europa e de aceder aos filmes cuidadosamente guardados nos arquivos e produzidos pela CNT-FAI-SIE. O seu trabalho permanece por enquanto único e incontestado. Ele escreveu o livro que não consegui escrever e fico orgulhoso de tê-lo encorajado[3].

Em italiano, temos também um grande especialista do cinema anarquista e é uma verdadeira pena que não tenha sido traduzido em outras línguas. Além do domínio absoluto do tema, Pino Bertelli possui um estilo absolutamente original. Não pode ser considerado um historiador do cinema (falta-lhe imparcialida-

grande crítico, às vezes um pou- sempre franco e directo e, so- intelectualmente honesto. Nos anos ainda editor, publicou-me um grafias. Falámos também de tra- ensaio sobre o cinema de inglês talvez ampliando-o como que- se acomodava à minha visão continuar o projecto por sua conta. publicou vários livros fundamen- virulento *Né cinema né capitale* *La macchina cinema e l'imma- soggettato* (com duas edições). prestou homenagem a Buñuel em *scandalo* e a Jean Vigo, seja com *Zero in condotta*, seja de monográfica em Jean Vigo 1905 – *della rivolta*. Finalmente, pas- a produção cinematográfica dos recentes com uma série de volumes *Anarchia* que começa em 1981 e em 1995, mas que certamente conti- Bastará recolher as suas sempre colaborações mensais na Sicilia para criar os volumes seguintes.

Bertelli nunca discuti (pelo contrário, ofereceu vários livros seus com dedi- escreveu dois belíssimos prefácios ensaios meus), mas tacitamente per- que as nossas estéticas se diferenci- as nossas exigências como críticos e divergiam. Ele prefere o cinema da denuncia da podridão, da da raiva social, da provocAcção, da transgressão. Para ser mais o cinema de Glauber Rocha, de Fassbinder, de Franju, para citar alguns nomes. Eu prefiro o filme alusi- que sugere, que convida à participação do (por exemplo, de Michelangelo e Hugo Santiago). Mas, em contra- mesmo, quando escrevo sobre o filme anarquista adopto uma visão histórica e objectiva, não interpreto, não procuro adivinhar e repugna-me apropriar-me de uma obra baseando-me nas intenções presumíveis do autor. O realizador brasileiro Carlos Eduardo Reichenbach, numa longa entrevista (até hoje inédita) de 1985, acusa-me de uma certa rigidez. Num certo sentido convenceu-me e corrigi-me citando-o num posfácio à segunda edição do meu opúsculo *Anarchists seen by Painters* (Portland: Avant-Garde, 1988) e desenvolvi mais tarde o assunto num ensaio sobre *"Intentionnalité, Anarchisme et Art"*, publicado como um capítulo do livro *Art et Anarchie, Actes du Colloque* (Marseille: Via Valeriano / La Vache Folle, 1993) pp. 68-83.

Festivais de filmes de conteúdo anarquista

Historicamente, parece ter sido em 1979 em Copenhague que aconteceu a primeira projecção de uma série de filmes de conteúdo anarquista. Isto aconteceu justamente enquanto nós, em Portland, preparávamos o que nós pensávamos ser o primeiro festival mundial de filmes sobre anarquismo. Ficámos surpreendidos e, por falta de informações exactas sobre o que tinha acontecido na Dinamarca, não insistimos mais sobre o aspecto pioneiro da nossa iniciativa. Assim, quando inaugurámos o "Primeiro Simpósio Internacional sobre Anarquismo" de Portland, em Fevereiro de 1980, não reivindicámos qualquer primazia. De qualquer maneira, temos de sublinhar que o nosso não podia nem queria ser um festival de filme anarquista. Primeiro, porque era patrocinado por uma universidade com subsídios de fundações privadas e públicas, mas também de organismos governamentais (bolsa de viagem do Ministério dos Negócios Estrangeiros

de França para a viagem de Jean-Louis Comolli[4], utilização da mala diplomática para os filmes franceses e alemães, etc.) e, depois, em homenagem à objectividade académica. Bastou uma preposição para nos distinguir. Em vez de para o anarquismo, sobre o anarquismo, o que não significa a favor ou contra. Por isso, o programa compreendia filmes abertamente pro-anarquistas, filmes objectivos e inócuos e até um filme tão negativo que o Professor Carlos Peregrín Otero, docente de linguística da UCLA, queria suspender a projecção. Era *Les Anarchistes et la Bande à Bonnot* de Philip Fourastié. Tivemos uma trabalheira a explicar-lhe que não se tratava de um filme que o governo francês tinha mandado de graça com intenções provocatórias, mas o ponto de vista de um realizador independente que tinha reconstituído a história das relações entre o bando do expropriador anarquista Jules Bonnot e os redactores de um jornal anarquista da época, entre os quais Rirette Maîtrejean e Victor Serge.

Eis o programa do Festival:

2ª feira, 18 de Fevereiro: Documentário de Steven Fischler e Joel Sucher, *The Free Voice of Labor. The Jewish Anarchists*, em estreia mundial, com a presença dos realizadores. A este importante acontecimento assistiram ainda os colaboradores Kristina Boden, Maria Gil e Erika Gottfried. Presentes ainda o último redactor do jornal anarquista em língua yiddish, Ahrne Thorne, companheiro polaco entretanto falecido, e dois dos entrevistados no filme, Esther e Sam Dolgoff. Outro acontecimento importante: foi nesta ocasião que estes realizadores começaram a filmar o que viria a ser *Anarchism in America*.

3ª feira, 19 de Fevereiro: *Sacco e Vanzetti* de Giuliano Montaldo;

4ª feira, 20 de Fevereiro: Curta metragem *Homage to Durruti* (com a famosa cena do funeral) dos arquivos da CNT-FAI e a longa metragem alemã Malatesta de Peter Lilienthal;

5ª feira, 21 de Fevereiro: O filme argentino de Héctor Olivera, *La Patagonia Rebelde*;

6ª feira, 22 de Fevereiro: *Os Libertários*, documentário brasileiro de Lauro Escorel Jr., seguido de *Les Anarchistes et la Bande à Bonnot*, o contestado filme francês;

Sábado, 23 de Fevereiro: *La Cecilia* de Jean-Louis Comolli;

Domingo, 24 de Fevereiro: Curta metragem *The Will of the People* de Waldo Frank e o clássico *Zéro de Conduite* de Jean Vigo.

No decurso de uma mesa redonda sobre Anarquismo e Cinema, presidida pela realizadora local Penny Allen, foi proposto que este Festival se tornasse anual. No entusiasmo do momento, foi também ventilado que o próprio Simpósio se tornasse anual.

Caindo na realidade quotidiana, percebemos rapidamente que este projecto não era realizável em Portland e ninguém apareceu para o organizar noutro lado. Mas, em contrapartida, se não houve um "Segundo" simpósio, apareceu no Verão de 1983, ligado à Universidade de Montréal, o Institut Anarchos. Participei na sua fundação e aí encontrei Murray Bookchin (com quem partilhei o quarto),



[illegible] e Dimitri Roussopoulos, en-[illegible]. A minha tarefa no Canadá, porém, [illegible]-se a falar de "Surrealismo e [illegible]", outro assunto que se tornou [illegible] várias publicações. Logo de-[illegible] Montréal, fui a Paris onde convenci [illegible] a editar os "Billets Surréalistes" que [illegible] e os seus colaboradores tinham [illegible] no semanário da Federação Anar-[illegible], Le Libertaire, por volta de 1950.

[illegible] projectos de projecções cinematográfi-[illegible] tinham sido abandonados. No mesmo [illegible] consegui organizar outra estreia [illegible], a de *Barbarous Mexico* de Oscar [illegible] Zavala. A história da vinda deste [illegible] mexicano a Portland é surpreenden-[illegible] descoberto este realizador através [illegible] de Locarno onde fora projectado, [illegible] antes, um documentário com o tí-[illegible] *Periodista Turner*. Se no México to-[illegible] conhecem o nome deste jornalista ameri-[illegible], em Portland, onde nasceu, era comple-[illegible] ignorado. Os mexicanos consideram-[illegible] precursor da sua "Revolução" e o seu [illegible] *México Bárbaro*, é leitura obrigatória nos [illegible]. Quando escrevi a Zavala que queria [illegible] o seu filme, ele ficou tão comovido [illegible] respondeu com entusiasmo propon-[illegible] restaurá-lo, "convertê-lo" de 16 em 35 [illegible], juntar-lhe algumas cenas e mudar-lhe o [illegible]. Assim nasceu a nova versão intitulada *Barbarous Mexico*, enriquecida com as vo-[illegible] de John Kenneth Turner e da sua compa-[illegible] Ethel Duffy Turner e ilustrado com [illegible] gravuras do velho amigo e companheiro de [illegible] Ricardo Flores Magón, o conhecido artista [illegible] José Guadalupe Posada.

Em 1984 visitei Menéndez Zavala na Cida-[illegible] do México onde me fez descobrir outros [illegible] realizadores mexicanos que se ocuparam da [illegible] contribuição anarquista à Revolução Mexica-[illegible] Raúl Kamffer (entretanto falecido), Ramón Aupart e Marcela Fernández Violante. Juntos projectámos festivais e manifestações que só conseguimos realizar parcialmente. Em 2002 convidámos para ir a Portland a simpática e competente autora de *Cananea*, que reconstitui o primeiro acontecimento importante que marca a queda da tirania de Porfirio Díaz, a greve nas minas de Cananea.

Ao Festival de 1980, em Portland, assistiu uma companheira australiana, Hilary May. Mantivemos o contacto e ela pediu a nossa colaboração para organizar um Festival semelhante. Assim nasceu em Melbourne "The International Anarchist Film Festival" que ocorreu de 2 a 4 de Maio de 1986. O programa compreendia alguns dos filmes da nossa série de 1980 junto com algumas produções locais que não conhecíamos: *Elsie. A Study of a Collective* (Austrália, 1977) de Liz Rust e Toni Colston e *Harry Houton* (Australia, 1970) de Arthur e Corinne Cantrill.

Desde então as projecções de filmes de inspiração ou de conteúdo anarquista multiplicaram-se em vários continentes, com ou sem a nossa colaboração. Na maior parte dos casos foram, porém, projecções de vídeos e não verdadeiros Festivais com apresentação de novos filmes, presença de realizadores, etc.

Em 2000, fui chamado por Bill Foster, director da Cinemateca do Museu de Arte de Portland. Decorria o vigésimo aniversário do Festival ao qual ele tinha assistido e até colaborado como membro de uma mesa redonda. Parecia-lhe que os tempos estavam maduros para retomar a experiência e convidou-me para organizar um festival anual com duração de duas semanas e uma projecção diária. Não dispunha de verba para me oferecer honorários, mas dava-me carta branca para a escolha dos filmes, oferecia viagem e alojamento para um número reduzido de convidados estrangeiros, garantia a publicação de um folheto-pro-

grama e prometia o máximo de publicidade. Aceitei sem hesitar e no 1º de Maio de 2002 inaugurámos o Festival na presença dos realizadores de *Anarchism in America*, Steven Fischler e Joel Sucher, vindos propositadamente de New York, de Marcela Fernández Violante, vinda da Cidade do México, e do jovem doutorando canadiano Nick Sheehan (autor de uma tese sobre cinema anarquista). Reproduzir o programa ocuparia muito espaço, mas pode-se aceder a uma versão electrónica[5]. Compreendia uma quinzena de títulos. Outros tantos foram projectados em 2003 e neste ano os convidados foram Barry Paterman, dos Arquivos Emma Goldman da Universidade da Califórnia em Berkeley e o Dr. Richard Porton, autor da tese atrás referida. O moderador da mesa redonda foi Dave Milholland, conhecido historiador local. Em 2004 os convidados foram Marianne Enckell, directora da Biblioteca do CIRA de Lausanne, que distribuiu o n.º 60 do Bulletin, inteiramente dedicado à filmografia do anarquismo, e Mel Bucklin, realizador do mais recente filme sobre a vida de Emma Goldman, filmado com critérios profissionais.

Este ano o Festival teve lugar em San Francisco, na Cinemateca do Museu Yerba Buena. Entre os presentes, Audrey Goodfriend e Jean Pauline, velhas conhecidas do primeiro Festival de Portland de 1980. Convidada de relevo, Candace Falk, fundadora e directora dos Arquivos Emma Goldman. No encerramento do Festival compareceu a escritora Judy Stone, irmão do falecido jornalista I.F. Stone a quem era dedicado um filme no programa.

Entre os convidados destes últimos anos que não puderam comparecer por razões várias, mencionarei o estudioso do anarquismo Paul Avrich, os realizadores Jean-Louis Comolli (França), Xan Leira (Espanha) e Héctor Olivera (Argentina), bem como o Professor Ronald Creagh, da Universidade de Montpellier, fundador do site Ra_Forum, certamente a realização informática mais importante, a nível mundial, de pesquisa sobre anarquismo e que dedica um espaço ilimitado às relações entre cinema e anarquismo.

Uma imagem mais madura e com mais matizes

Nos primeiros cinquenta anos da história do cinema, como já se viu e salvo raras excepções, o anarquista foi sempre denegrido. Depois do fim da Segunda Guerra Mundial o panorama mudou bastante. Apareceram grandes realizadores que trabalharam o assunto de maneira mais sensível, inteligente, simpática. Estes realizadores não são necessariamente militantes anarquistas, mas sim artistas atraídos por uma problemática que souberam manejar com cuidado e mestria. A título de exemplo citemos Theodoros Angeloupoulos (com o seu *O Megalexandros*, uma metáfora sobre a história do conceito de liberdade política e de justiça social vista através das ideologias do século XX); Michelangelo Antonioni (com *Il Mistero di Oberwald*, uma viagem pela psico de tiranos e revolucionários); Mauro Bolognini (*Il Metello*, *Cronache di Poveri Amanti*, *Libera... Amore mio*, que ilustram a resistência anarquista ao fascismo); Jean Cocteau (que em *L'Aigle à Deux Têtes* poetiza o regicídio de Lucheni); Jean-Louis Comolli (que dedica uma trilogia aos problemas da convivência e da coerência dos anarquistas com *La Cecilia*, *Durruti*, *L'ombre rouge*); Giuliano Montaldo (que com *Sacco e Vanzetti* faz uma obra gigantesca a favor da inocência dos dois mártires anarquistas); Héctor Olivera (com *La Patagonia Rebelde* grande fresco histórico dos acontecimentos

sindicalistas na Argentina dos anos vin- Steven Soderbergh (que no seu *Kafka* in- o anarquismo filosófico e literário do checo de língua alemã); os irmãos Taviani Tolstoi para examinar as polémicas anarquistas e marxistas sobre como re- o problema social em *San Michele Gallo*); Peter Watkins (que com *La* não só reconstitui os acontecimen- Comuna de Paris como os analisa do vista ideológico com grande rigor). Poderia citar outros exemplos para a minha tese, mas parece-me que estes para provar que as preocupações dos adores contemporâneos em relação ao mo amadureceram e não chega um ou fracasso para beliscar a sua validade, o de Monicelli com *La Grande Guerra* que gagueja com o nome de Bakunin suficiente grande para criar uma perso- convincente de anarquista antimilitarista) Chabrol (com o seu estéril *Nada*). Ao divertido é René Clément quando cria comédia baseada sobre um suposto aten- anarquista em Roma em *Che gioia vive-*

O anarquismo espanhol não cessa de inspi- realizadores como Vicente Aranda (*Liber-*), Mario Camus (*La collera del ven-*), José Luís Cuerda (*La Lengua de las Ma-*), Antoni Ribas (*La ciutat cremada*), Sancho Gracia (*Huidos*), etc.[6]

Hoje em dia a cinematografia de inspiração de conteúdo anarquista é copiosa e pode alimentar um público especializado e exigente que poderia alargar-se também a filmes mais experimentais (como os de Armand Gatti), mais elitistas (como a obra prima de Hugo Santiago, *Invasión*), mais "eversivos" (como os do brasileiro Carlos Eduardo Reichenbach ou do espanhol José Maria Nunes)[7], mais filo- ficamente especulativos (como os de Hal Hartley). Se não nos limitarmos ao filme espectáculo, ao filme com enredo definido, ao filme em linguagem tradicional, numa análise temática teriam de ser incluídas as realizações de alguns surrealistas (como Jean Rollin), situacionistasa (como Debord), letristas (como Maurice Lemaître) que subvertem os hábitos do espectador e o convidam a contribuir à criação da obra de arte.

Criadores e fruidores

Até agora falou-se do filme como de um fenómeno histórico e de actualidade, pelo que chegou o momento para perguntar o que acontecerá amanhã. As técnicas modernas resolveram muitos dos problemas que afligiam a criatividade. Hoje em dia, com um pouco de espírito de invenção e uns tostões (uma forma de expressão) mesmo um artista isolado pode fazer o seu filme "anarquista". Até ontem (digamos "anteontem"), eram necessários aparelhos complicados, grupos de técnicos, muitos milhões para produzir um filme. Hoje basta uma cave e um daqueles gadgets electrónicos e o computador resolve todos os problemas de iluminação, som, montagem, de uma maneira que se torna quase artesanal. As possibi-



lidades são infinitas. Pode-se prescindir de um argumento. Vale a pena continuar? Não, o discurso é claro se se reflecte um pouco. No entanto, até aqui não passamos do nível do criador fechado na sua torre de marfim. É preciso um interlocutor, um público. Mesmo se for escasso, desde que interessado.

O maior problema, e isto sempre o detectei, torna-se o da partilha da obra de arte. Cada ano recebo centenas de mensagens (telefónicas, electrónicas, postais) e pedidos de ajuda para organizar manifestações cinematográficas. Alguns pedem-me até se posso mandar-lhes os filmes, não se dando conta que somos todos (ou quase) escravos das condições do mercado local.

Repito mais uma vez que o nosso Festival, por exemplo, é patrocinado por um museu e é portanto impensável que possa projectar versões piratas de um filme em vídeo. A cinemateca aluga os filmes (de preferência em 35 mm) aos distribuidores e paga os direitos de autor. O procedimento seguido por nós, por princípio (ético, estético, político, etc.), é de não colocar mais no programa filmes que não tenha visto e aprovado (salvo algumas excepções como, por exemplo, filmes complementares que os realizadores trazem em mão). O critério de selecção não é caprichoso nem partidário. Nos nossos Festivais até temos projectado filmes anti-anarquistas, quando a linguagem cinematográfica é válida e o realizador intelectualmente honesto, mas eliminamos filmes provocatórios como *The Anarchist Cookbook* (no qual se mostram grupos pseudo-anarquistas que vendem drogas e cujo protagonista torna-se um heróico colaborador do FBI) ou então *Anarchy-USA* (produto da guerra fria financiado pela John Birch Society).

Qualquer que seja o formato, eu visiono-os todos em qualquer tipo de condição técnica, mas, para a projeção pública, só utilizamos o vídeo em casos excepcionais. Infelizmente, como a maior parte dos filmes que escolhemos são estrangeiros, às vezes esbarramos com dificuldades de importação, que por norma são financeiras (para alugar uma película italiana pediram-nos uma soma dez vezes superior ao custo do aluguer de um filme de produção americana vindo de um distribuidor nacional), mas também podem ser burocráticas, sempre correndo o risco de, por extravio ou por cauda de uma greve, as bobinas não chegarem a tempo. Outra dificuldade é a das legendas: o nosso público é anglófono e, por norma, só fala inglês, o que impede, por exemplo, o aluguer dos filmes da CNT-FAI dos anos 30 que só existem em espanhol.

Há quem se proponha fazer Festivais em vídeo. Mesmo se isto fosse realizável, intervem o problema das normas PAL-SECAM-NTSC que se adiciona ao das legendas e, enfim, ao dos direitos de autor. Alguns anarquistas citam as frases de Proudhon contra a propriedade e recusam-se a pagar direitos autorais, não percebendo que (para além de não encarecerem muito pois representam só 10% ao recusarem esta modesta contribuição ao autor significa privá-lo do produto do seu trabalho. Não nos esqueçamos que só porque recebia direitos de autor é que Kropotkin pôde continuar a escrever as suas obras.

Para concluir, desejaria que os companheiros que se interessam muito por cinema criassem cooperativas de produção cinematográfica ou videográfica (com incentivos como bolsas ou empréstimos sob a forma de antecipação de receitas), de distribuição comercial ou empréstimo, festivais periódicos especializados, empresas de legendagem dos filmes disponíveis.

O CIRA de Lausanne, na publicação anteriormente mencionada, inclui mais de dois mil títulos [illegible]

produção mundial não acresce uma por ano. Tudo isso, somado, deveria ente para alimentar a actividade cul- creativa de grupos, associações, sin-

de começar? Compete aos interes- decidi-lo, mas do meu observatório notar que o maior produtor de filmes de anarquista é a Espanha e o mercado ericano estende-se a mais de vinte Com legendas em inglês, o público poderia ser duplicado.

é só uma indicação, mas antes um mento e concluo assim com esta men-

fundador do CIRA de Lausanne; Professor no Clark College de Portland; colaborador da imprensa

Notas:

1- A monografia de Paulo Emilio Salles Gomes.
A propósito de Jean Vigo ver também "Jean Vigo: A Câmara da Vida", de Mário Rui, in Utopia nº19/2005 (NR).

2 - A biografia de Francisco Aranda.

3 - Sobre este livro ler "*Os Obstinados*", de Mariano Torres Mansun, in Utopia nº 16 (NR)

4 - Bolsa obtida graças ao empenho de Georges Franju. Comolli foi depois substituído por Eduardo di Gregorio

5 - ferrua@lclark.edu

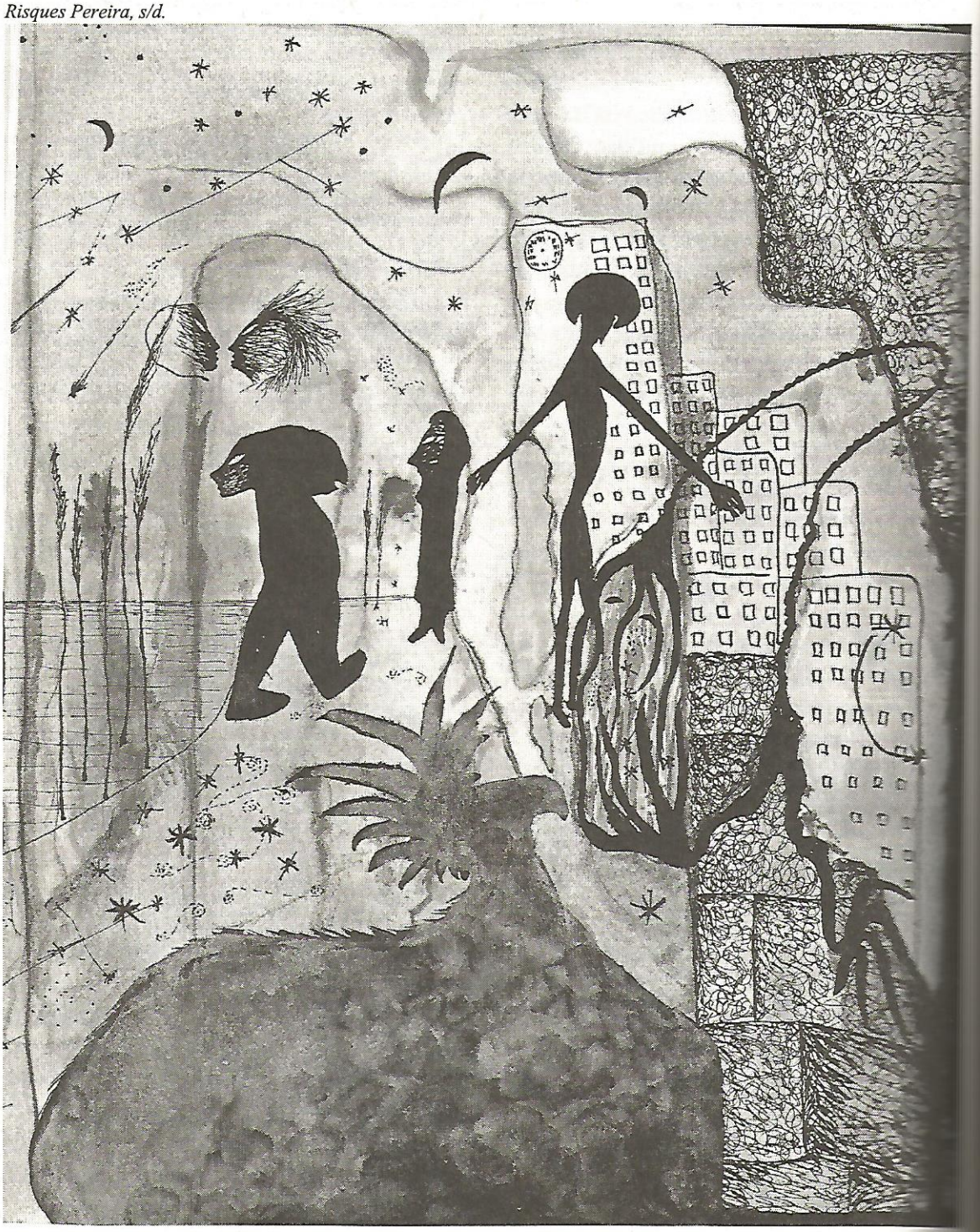
6 - Decerto por esquecimento o autor não menciona um dos mais notáveis filmes feitos recentemente sobre a Revolução em Espanha: *Land and Freedom*, de Ken Loach (NR)

7 -Trata-se do realizador nascido em Portugal que também colabora neste número da revista



Lia Chaia, 2005

Risques Pereira, s/d.



Não há arte sem sensibilidade anarquista

José Maria Nunes*

É Impossível.

Toda a criação só é possível com a sensibilidade anarquista.

A Arte, as Artes, é, são, comunicação.

Nasceu, começou, quando um primeiro homem descobriu que aquilo que por ali andava era outro ele que tinha diante, era como ele mesmo, eram o mesmo.

Antes, milhares de anos, talvez milhões, desde que a amiba, ou algo assim quando começámos a ser alguma coisa, foi notando os sentidos que deram, vêm dando, motivo, origem às Artes.

Mais ou menos, talvez o tacto fosse o primeiro; ao topar com o que quer que fosse quando se deslocava, começando a deslizar. Pode ser que depois, a seguir, sempre milhares de anos, fosse o cheiro; para apreender a aproximação daquilo com que poderia topar. Imagino que, mais tarde, tomou consciência do gosto; para escolher os alimentos que lhe fossem favoráveis e evitar os venenosos que tantas mortes já lhes tinham causado; intuição do instinto, há apenas um século considerado o Sexto Sentido. E o seguinte, julgo, parece-me, foi a visão; poder ver, a grande necessidade, tudo aquilo que o envolvia, o rodeava, por onde andava. Por fim, pode ser que fosse o ouvido o último a ser notado, apercebido, descoberto.

Até mesmo, pode ser que este último surgisse quando o que já começa a ser Homem se ergue e passa a ser bípede; porque o órgão do ouvido tem influência fundamental no equilíbrio.

Permitindo-me uma digressão, nesta altura desta delicada exposição, ando às voltas com que em que ocasião, momento de todos esses anos, aquilo que éramos no antecedente do Homem que somos, passámos de ser hermafroditas para iniciar a reproduzir-nos com a incidência dos dois sexos. «Quando Deus arrancou uma costela do homem para criar a mulher», segundo querem convencer-nos disso as religiões.

E não posso deixar de dar atenção à possível coincidência, é uma liberdade literária, concerteza, da paulatina assimilação dos sentidos como está explicado, com o chamado jogo amoroso, o erotismo, para chegar à realização do contacto para a reprodução. O tacto, o cheiro, o gosto, a vista, o ouvido; a ordem pode estar alterada numas ou noutras ocasiões, naturalmente.

Ao vir tomando consciência da sensação de tudo isto, ainda sem poder dar-lhe explicação, mais tarde, sempre muito mais tarde, segundo a nossa perspectiva actual, muito mais para cá, fomos fazendo-nos isto de ser humanos.

Quanto tempo! Quanto?

Tenho a impressão de que a primeira Arte foi a música; consequência dos sons que fomos tendo necessidade de emitir para comunicar, variando os tons para poder dar significado, palavras, frases, conteúdo, àquilo que procurávamos dizer, comunicar. A ópera, lógico antecedente, origem e promoção da Música.

Mas só acontece depois do enorme prodígio de começar a reconhecer-nos como iguais; porque, até então, como ainda não tínhamos inventado o espelho e se por alguma surpreendente e inexplicável circunstância nos víamos na água do lago em calma não sabíamos o que era aquilo que víamos e desaparecia, deformando-se em muitos, desintegrando-se, ao tocarmos na água.

E, ao ver aquilo que se mexia e movia por lá, não sabíamos que era como nós.

Quando o soubemos, começámos a sabê-lo, iniciou-se, nasceu a sensibilidade anarquista; a apreciação do indivíduo. Ele e eu somos a mesma coisa, é o mesmo, pensámos; porque ainda não tínhamos inventado o plural.

E a sensibilidade anarquista é assim; isto, isso, eu sou ele, ele é eu; o plural é para as outras coisas.

E aí vem a Arte, as Artes; a grande, enorme, absoluta, criação do indivíduo, do Homem, emocionando-se, sentindo, na evolução dos sentidos, a necessidade, a vontade, da comunicação, de saber-se evoluindo.

Com um remorso a destacar, sem possível contrição já esquecida nesta desnorteada civilização da morte, a Arte vem sendo cada vez mais utilizada em manifestações reaccionárias.

Em obras para alienar, até mesmo idiotizar. Por aí andam, por aí estão, cada vez mais, a destacar na utilização do Cinema; excessivas.

Mas sempre, cada uma delas, só foi, é, possível com vibração da sensibilidade anarquista. Toda a criação de que somos capazes nasce, surge, emerge da, com, sensibilidade anarquista. E quase sempre, nem o próprio autor sabe disso.

Também é verdade que a maior parte desses autores não são mais do que órgãos reprodutores de manifestações artísticas que não atingem a denominação de criadores de Arte.

Bom, com tudo isto quero ver se sou capaz de expor o que penso do Cinema; Arte a que venho dedicando, com todo o entusiasmo, a maior parte da minha atenção e com a emoção permanente de senti-la com a sensibilidade anarquista que estou convencido de que sou parte.

Tenho com isto, por isso, a satisfação de ter alcançado a possibilidade de descobrir que é não só a Sétima Arte, como a qualificou, lá para os anos de 1914-1916, Riccioto Canudo, importante crítico, historiador das Artes, senão o Sétimo Sentido.

Já estão definidos os cinco tradicionais, como já se sabe e deles já falámos, vista, ouvido, cheiro, gosto ou sabor e tacto, logicamente sem ordem de categorias. O sexto já está, também, mais ou menos explicado.

[illegible] de livros das primeiras décadas do [illegible] passado: «Notre Sixième Senti» de [illegible] Richet, professor na Universidade de [illegible], que faz referência a outro, «The Sixth [illegible]», com 12.174 páginas, de Joseph Sinel, [illegible] em Londres em 1927 por Warner [illegible] Edições.

[illegible], resulta curioso e interessante a coincidência que o Cinema pudesse, pode, ser o [illegible] Sentido quando já [illegible] aceite como Sétima [illegible].

Eu julgo que os cientistas especializados, responsáveis no saber destas coisas, não podem, não querem, estar de acordo com estas ideias. Mas não importa, talvez algum dia, alguém, pode começar a reconsiderar tudo isto, que agora nem sequer vão perder tempo a ler.

Depois desta breve digressão, nada contra as Ciências nem os cientistas, com as quais e os quais tenho uma boa e afectuosa relação quotidiana, vou insistir na conjunção da sensibilidade anarquista com as Artes.

E com o Cinema há ainda uma maior, mais concreta, conexão.

Quando o Homem se reconhece no outro, como já se disse, nasce nele, em nós, na consciência, o desejo de reter aquela imagem, apreendê-la, ficar com ela e, até mesmo, memorizá-la, para reafirmar-se no instinto da comunicação, de conexão. E com isto nasce, emerge, um sentido que só o Cinema pode esclarecer; que vem desenvolvendo-se durante milhares, milhões de anos, até que logra inventar a máquina, o mecanismo, para poder expressar-se, manifestar-se.

Talvez uma outra liberdade literária. Tenho a remota impressão de que a origem e desenvolvimento do que é a técnica mecânica foi a necessidade de encontrar o invento para poder expressar o Cinema. Desde a mais primitiva lança até essas horríveis máquinas assassinas que fazem desfilar comemorando o sexagésimo aniversário do final de uma guerra de quarenta e cinco milhões de mortes, muito mais aperfeiçoadas agora, claro, querendo fazer-nos sentir o terror desta civilização da morte, com a que, na que, parecem divertir-se os que mandam.



Fernando Lemos, 1958

O Cinema é a única Arte que necessitava de inventar uma máquina para poder ser expressada, poder manifestar-se. E explicada, demonstrar-se, como Sentido.

É impressionante a relação dos vestígios que viemos deixando dos primitivos impulsos instintivos que têm vindo originando as Artes.

As pinturas rupestres, por exemplo. Conheço as da Cova de Altamira, em Cantábria, Espanha.

Estávamos nós agora lá com eles a desenhá-las, ou estão eles connosco agora a fazê-las enquanto as vemos. Ambas as hipóteses são a mesma coisa, porque assim o senti até à emoção de olhos húmidos lá dentro da Cova tão

profundamente escondida. Agora há uma reprodução quase à entrada para proteger dos visitantes a autêntica, que está lá no fundo, a que só podem chegar, com muitas precauções, os estudiosos.

Os bisontes, os homens a querer caçá-los, são imagens que estão em movimento, que têm ritmo; que comprovei com o simples experimento de percorrer com o olhar, suavemente, várias vezes até lograr a mínima velocidade adequada, de um lado ao outro, fechando os olhos a brevíssimos intervalos, numa possível imitação do obturador da câmara de filmar. Tinham, têm, movimento.

A impressão foi calafriante; eles sentiam, «sabiam» Cinema. O brilho dos meus olhos aumentou até às lágrimas, de uma das maiores emoções, para ser sentida.

Faziam Arte, exercitando a possibilidade da evolução sensorial.

Sentiam a sensibilidade anarquista na necessidade ou o desejo de comunicação uns com os outros, eles connosco; nós já lá estávamos com eles.

Seria muito longa uma explicação pormenorizada até lograr que estas intuições alcançassem a categoria de tema de discussão.

Então, agora, limito-me a propor que o Cinema, já aceite como Sétima Arte, comece a ser estudado como Sétimo Sentido; com a consequência inelutável da absoluta e infinita expansão da sensibilidade anarquista. Da que é indesligável, como todas as Artes, como toda a criação do Homem.

A Arte é as diferentes, distintas, todas, expressões da permanente busca de encontrar maneiras, formas, de irmo-nos descobrindo, eterna e permanentemente, a nossa possibilidade de evolução, tanto:

– Nessas grandes, enormes, mastodônticas obras, algumas tão rejeitáveis que até deveriam ser destruídas, porque são erros que confundem, tantas vezes realizadas com o propósito dos poderes para alienar.

– Como no pequeno desenho, no pequeno castelo de areia na praia, no trá-lá-lá = trálá-rá-lá-rá espontâneo musical, das crianças; sempre mensagens da nossa vontade de comunicação, dar e receber, de intercâmbio de emoções que vão tornando magnífica a nossa condição de entes psíquicos que nos reafirmam a vida.

E assim, por isto, por isso, também primeiro que tudo, a sensibilidade anarquista.

Que nos depura os sentidos.

Cada vez maior a conexão com a Inteligência; que todos somos, na que todos estamos.

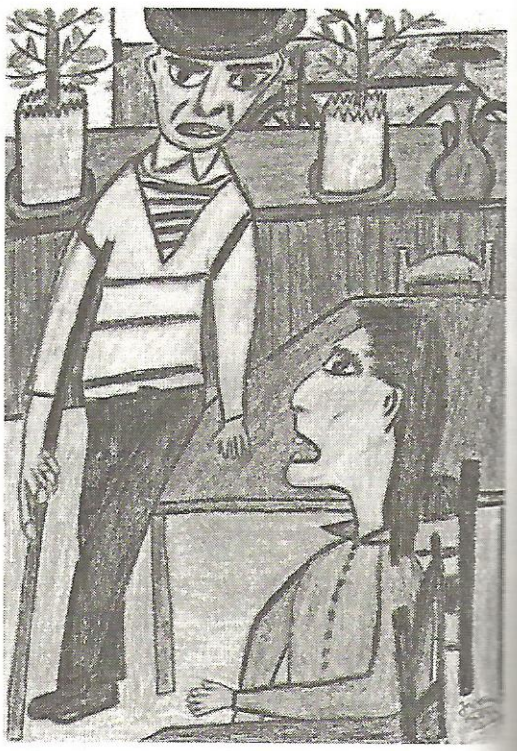
É tanto nossa como nós dela.

A Inteligência.

A Arte. As Artes.

A sensibilidade anarquista.

* Cineasta libertário nascido em Portugal e radicado em Barcelona; Fundador da Escola de Barcelona.



José Tavares, 1994



Ciclo de Cinema
JOSÉ MARÍA NUNES

9 janeiro > 21h00
Noche de vino tinto
85 min. | Ficção | Espanhol sem legendas | 1966

10 janeiro > 21h00
Biotaxia
101 min. | Ficção | Espanhol sem legendas | 1967

11 janeiro > 21h00
Amigogima
100 min. | Ficção | Espanhol sem legendas | 2000

13 janeiro > 21h00
Sexperiencias
90 min. | Ficção | Espanhol sem legendas | 1968

14 janeiro > 15h00
Mañana
93 min. | Ficção | Espanhol sem legendas | 1957

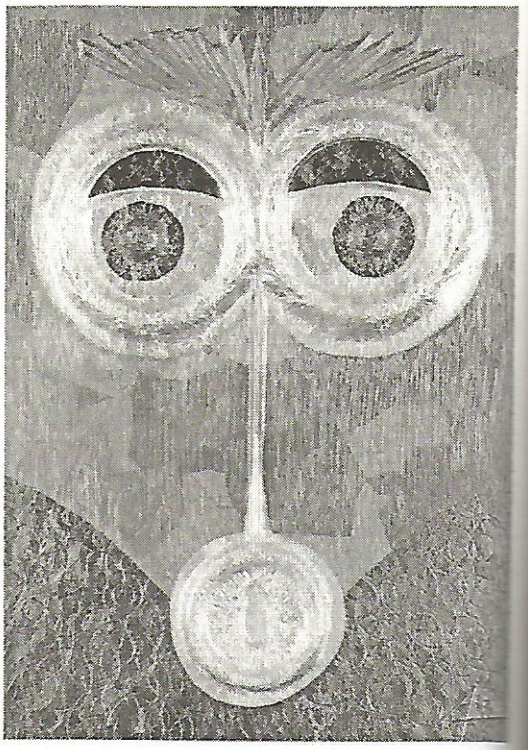
Local: **Biblioteca Museu República e Resistência**

Rua Alberto de Sousa, n.º 10ª
1600-002 Lisboa
Telefone: 21-7802760

Transportes: Metro Cidade Universitária
Autocarro 31

Organização: Associação Cultural A Vida

passagem de emile henri



Era no tempo da palavra papel
da pluma bem comida lançando ideias de justiça aos chineses
da espingarda de ar podre ao ombro de cada um

Depois de ver com seus próprios olhos como que é que o ratazana
toma o seu cházinho
Emile Henri
escritor da literatura da dinamite
lança a segunda bomba à porta do Café Términus
dado que: da má distribuição da riqueza e das coisas boas da Terra
TODOS SEM EXCEPÇÃO TÊM A MÁXIMA CULPA

Mário Cesariny

Lixo



Não penses que a canalha é lixo.
Nunca o foi. Na secura das terras,
fouce a fouce, ergue as colheitas
dos teus alimentos. Não julgues a canalha
o bode expiatório destes dramas. Lumpen
é quase luz noutra reforma dita
dura. Ouve as sirenes da polícia
e as ambulâncias solenes da morte.
Entre os espelhos quebrados dessas lojas
estão os focos do incêndio dos costumes.
Alarma-te: metrópoles em pânico
estão a arder. Não penses que o lixo
é só ao lado. Eis que ele se aproxima,
raia a raia.

Eduardo Guerra Carneiro

Não há Utopias Portuguesas?*

Maria Luísa Malato Borralho

No ano de 1979, João Medina publicava um artigo que começava com uma conclusão: "Não há utopias portuguesas" (Medina 1979). O título não podia deixar de ser provocante: até o mais recôndito português se sentiria incomodado por mais esta inexistência nacional. Já não bastava a Portugal não ter teatro, não ter crítica literária, não ter academias, não ter Iluminismo que não fosse estrangeirado. Devia pesar-lhe também não ter utopias?

A polémica, talvez desejada, não deixou de ter alguns detractores. E todavia, quase que diríamos que permanece por fazer o que poderia então ter sido feito: uma discussão do que é a utopia enquanto género e um levantamento do que existe, já que permanece na nossa história literária, e nisso tem João Medina razão, o desconhecimento quase geral sobre onde é que estão afinal as utopias portuguesas.

I. A utopia como género da dissimulação

A primeira questão que colocamos é o da utopia ser um género da dissimulação e não somente da simulação. Desde logo, porque o seu cânone é identificável com um livro, um livro específico. A utopia é o único género (ou sub-género, consoante as terminologias) do modo narrativo cujo nome deriva, não de uma abstracção de vários textos de um ou de vários autores, mas do livro de um autor, a *Utopia*, de Thomas Morus. Basta este facto para existir a inevitável tentação de definir o género a partir da obra e das características que nela julgamos mais generalizáveis. É o que sucede, por exemplo, com a definição de Raymond Trousson, no seu livro *Voyages aux pays de nulle part*, cujo título é, desde logo uma perífrase do de Morus. A Utopia é um país, e um país u-topos, isto é, um

sem lugar. Afirma este autor (Trousson 1979: 28), depois de se confrontar com a ambiguidade do conceito:

Puisqu'il faut bien tenter de définir les œuvres qui seront retenues ici, nous proposerons de parler d'utopie lorsque, dans le cadre d'un récit (ce qui exclut les traités politiques), se trouve une communauté (ce qui exclut la robinsonade), organisée selon certains principes politiques, économiques, moraux, restituant la complexité de l'existence sociale (ce qui exclut l'âge d'or et l'arcadie) (...).

Resumidamente, a utopia/género, à imagem da Utopia/obra, seria caracterizada por quatro elementos pertinentes: a inexistência real (nulle part), a ficcionalidade (le récit), a sociabilidade (une communauté) e a reflexão (la complexité).

No entanto, não parece ser senão por razões didácticas (a inevitável delimitação do corpo literário a estudar, "il faut bien tenter de définir les œuvres qui seront retenues ici") que Raymond Trousson vai excluindo textos. O que se metodologicamente é compreensível, não deixa de ser contestável. Desde logo, porque essa mesma indefinição de fronteiras nos parece evidentíssima na *Utopia* de Morus, embora nem sempre considerada. Senão vejamos.

a) Nulle part

Na *Utopia*, a inexistência do real desde cedo se confunde com um enquadramento histórico. É mesmo esse um dos maiores interesses retóricos da obra. O narrador da *Utopia* toma o nome do Autor. E o Autor, ao incluir um prefácio ou uma carta de Pedro Gilles, ou um quadro alfabético (paratextos "não-literários" que confirmam o texto) simula uma narrativa histórica, mais ou menos verosímil. A própria literariedade do texto se constrói sobre uma indefinição do enquadramento: literário/não literário, ficcional/histórico (Vieira 1996: 51 ss.). Não admira que o livro tenha sido analisado por historiadores, buscando-se um Hitlodeu e uma ilha Utopia com a mesma consistência de Pedro Gilles ou Thomas Morus. A *Utopia* revelaria, nessa perspectiva, espantosas similitudes com os relatos de viagem através do Índico, sejam os de Duarte Barbosa, Álvaro Velho ou outros (apud, v.g., Medina 1979: 8; Matos 1966: 809-20).

A ilha da Utopia pode ser um sem lugar, não só porque o lugar que descreve não existe – a Utopia, derivada de ou-topos (sem lugar), é atravessada por Anidris, o "rio sem água" que passa por Amaurota, "a cidade das brumas", onde moram os aleopolitas, os "cidadãos sem cidade", governados pelos Ademos, os chefes "sem povo", e toda a toponímia da ilha é um exercício etimológico, algo jocoso, sobre um lugar sem lugar – mas também porque mistura, num único local imaginário, vários lugares existentes, conhecidos dos relatos considerados "científicos" e reconhecidos, pelo menos, por alguns leitores comuns. O que nos leva a uma segunda ambiguidade.

b) Le récit

A ficcionalidade da utopia, a sua verosimilhança, confunde, tal como o romance histórico, o verdadeiro e o imaginário, e vive da incapacidade do leitor em distinguir uma coisa da outra. O autor pode por vezes introduzir pequenos pormenores de imperfeição que, ameaçando, é certo, o tom exemplar da obra, vão aumentando a verosimilhança do que fica dito. O próprio Hitlodeu refere, aqui e ali, costumes pouco imitáveis dos muitos povos

conhecendo, alguns deles europeus e ente reconhecidos pelos leitores.

uma estranha ambiguidade que a histó- língua soube conservar, a verdade e a conservaram-se ligadas a um único a história. A "história" das crónicas, "história" dos contos. A historiografia um romance. E isto muito antes de Paul ter concebido a disciplina da História similitudes com a Literatura. Quase as utopias são jogos de real, ironias, *l'oeil*, que enganam quem se quer en- e falam claramente a quem os entende.

pia passa por en- redes dos limites, dindo-as, iludin- Aos que a te- porque vêem nela tratado político-filo- co, desculpa-se a fantasia, quase ura. Aos que dela se ximam seduzidos tom romanesco um travo amargo se estar tratando de sas sérias".



Tal ambiguidade não deixa de se ligar a vári- géneros e sub- géneros literários. A Li- ratura tem sempre mo última arma fingir não é Literatura. E da a exemplaridade nos fala da sua nega- ção. Na Corte na Aldeia, de Rodrigues Lobo, personagem Solino não deixa de alertar os seus companheiros de academia para o espí- to utópico de muitos romances.

No livro fingido, contam-se as cousas como era bem que fossem e não sucederam, e, as- sim, são mais aperfeiçoadas. Descreve-se o cavaleiro como era bem que os houvesse, as damas quão castas, os reis quão justos, os amores quão verdadeiros, os extremos quão grandes, as leis, as cortesias, o trato tão con- forme com a razão. E, assim, não lereis livro em o qual se não destruam soberbos, favore- çam humildes, amparem fracos, sirvam donzelas, se cumpram palavras, guardem ju- ramentos e satisfaçam boas obras. (Lobo 1991: I, 62)

A obra de Rodrigues Lobo é, sob este as- pecto, especular, já que, também as suas per- sonagens, não só são como as de um "livro fingido", como são per- sonagens de um "livro fin- gido". Comportando-se como numa academia, estas personagens, como os académicos, conce- bem-se como uma elite, que é e deve ser exem- plo. Encontraremos essa exemplaridade utópica nos estatutos das acade- mias que realmente exis- tiram, mas também nos "livros fingidos", roman- ces ou poemas, "récits" que elas inspiravam. A Sociedade Económica para o Bem Público, efectivamente criada em Ponte de Lima, e a aca- demia do livro *Os Es- trangeiros no Lima* (Bezerra 1990) saíram da mão do mesmo utopista, Manuel Gomes de Lima Bezerra, e os vários estatutos académicos para uma academia científica por ele redigidos reflectem um mesmo espírito metafórico e utó- pico, não claramente distinto daquele que en- contramos no texto ficcional (Borralho 2003).

c) Une communauté

Se repararmos com mais atenção, a utopia faz referência a duas e não a uma comunidade. A descrita e desconhecida, in praesentia, que é a exemplar e se apresenta como a sociedade ideal; e a calada e previamente conhecida, in absentia, gerada e lida por contraposição, que se revela na plenitude da sua vulgaridade: a nossa. Sob este ponto de vista, a utopia (enquanto eu-topia, bom lugar) faz sempre implicitamente referência a uma distopia, um lugar de desordem. Quantas vezes a utopia e a anti-utopia se não comportam como duas faces da mesma moeda? Como em tantas outras viagens, as viagens que povoam as utopias não são somente formas de sair do nosso espaço, mas sobretudo formas de melhor conhecer o nosso espaço. Viajamos e não saímos de nós.

"O primeiro objectivo do Viajante é o adquirir-se conhecimentos úteis que o tornem melhor, e se é possível, que possam concorrer para a felicidade dos seus concidadãos. O que viaja com outro fim faria melhor que não viajasse". Tais são as considerações que faz um viajante entre as muitas que encontramos numa curiosa utopia portuguesa dos finais do século XVIII, *As Viagens de Altina*, da autoria de Luís Caetano Altina de Campos (Anón. 1790-1793: IV, 63). Exactamente as mesmas que encontramos num guia "não-literário", para uso dos portugueses que, na mesma época, viajassem pela civilização, o Compendio de observaçoens que formão o plano da *Viagem Política e Filosófica*, de José António de Sá (Sá 1783, passim).

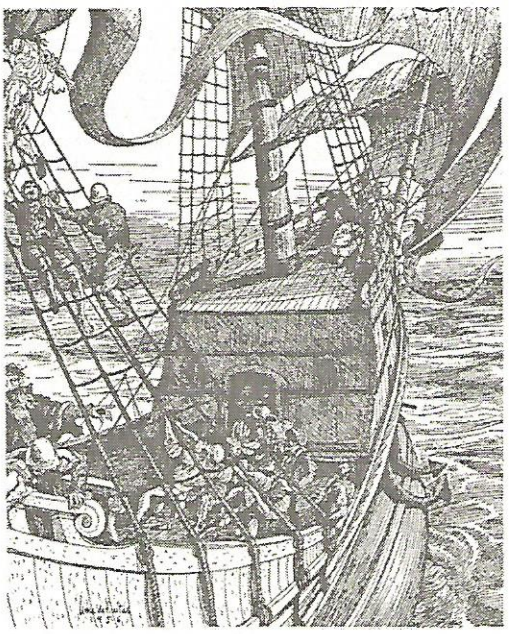
É por isso importante saber em que sentido se refere uma cidade ideal, associando-a à utopia. Cidade, no sentido de Polis, comunidade (quando muito nação), parece-nos um sentido mais correcto do que aquele que previamente delimita o espaço utópico ao espaço urbano. Embora reconheçamos que a cidade é, na época do Renascimento e para a obra de Morus em particular, uma expectativa e, por isso, um espaço de esperança e de construção, não nos parece que essa oposição cidade/campo seja forçosamente lida como sinónima de comunidade/solidão. À medida que a cidade foi ganhando conotações de normalidade e de íntima solidão, o campo foi recuperando os elementos perdidos pela cidade. O mito da cidade ideal só poderá ser, na nossa opinião, concebido não como sinónimo de utopia mas como variante do espaço utópico. Se, enquanto variante, a cidade, com as suas muralhas, torna, iconograficamente, a utopia mais evidente (cf. Mucchielli 1960), não deve confundir-se com a própria definição de utopia. A utopia pode esconder-se numa aldeia, como a descrita por Rodrigues Lobo, na Corte na Aldeia, sendo desde sempre o carácter utópico conciliável com a inexistência ou até negação da cidade. Tal como sucede na primeira das academias, o jardim de Academos, nos arredores de Atenas, é uma academia e uma utopia que foge dos perigos da ágora, aquela ágora que tinha condenado Sócrates.

d) La complexité

Falta, é claro, fazer uma pergunta: a partir de que número de habitantes se pode constituir uma comunidade? À primeira vista, uma utopia, sendo definida como concepção de uma sociedade, não pode nela incluir os Robinsons Crusoé deste mundo. Mas ainda aqui, encontraremos situações ambíguas, a começar pela do próprio Robinson. É que estando sozinho, Robinson teima em manter uma estrutura social: iça a bandeira, vigia o

território, levanta fortificações, calendariza actividades e ritualiza os dias. Robinson, encontrar o Outro, amigo ou inimigo, antes depois de encontrar Sexta-feira, organiza-se enquanto comunidade. Vive com os seus só porque os imagina.

Se aceitarmos a ideia de que a utopia é um género em que existem duas comunidades: a explícita e a implícita, não podemos simplesmente afastar do espírito utópico as sociedades selectas, escolhidas (como são as heterodias) ou as descrições que, abrangendo explicitamente o indivíduo, abrangem implicitamente uma comunidade (como são as personagens). A complexidade da utopia não reside somente na complexidade da sociedade descrita, mas também na da sociedade não descrita. O *locus amoenus* que encontramos na Utopia, é muito raramente um lugar vazio, porque nele entra a viagem, os livros ou os amigos. Mas é sempre um lugar de ausência de conflito, porque os seus habitantes agem de boa fé, movidos sempre por uma virtude reguladora do social: o amor, a justiça, ou a virtude. E não se pode amar, ser justo ou virtuoso sem, pelo menos, imaginar uma comunidade.



Através da complexidade dos pontos de vista, por vezes evidenciada pela focalização, a utopia propõe-nos uma reflexão polifónica. Daí que se aproxime não só da história, como vimos, mas também da filosofia. Entre o autor e o narrador pressupõe-se uma ironia intertextual. Não raramente, o narrador extradiegético perde a palavra a favor de um narrador intradiegético; outras vezes, faz-se referência a um interlocutor/narratário, no singular ou no plural, tu/vós, joga-se, ironicamente, com as divergências entre o modo e a voz. Não raramente, também, a utopia auto-justifica-se com o diálogo académico, a discussão desinteressada, ou a conversa de salão. Do ponto de vista da responsabilidade das ideias, a literatura fornecia facilmente alibis. Quando, por exemplo, no diálogo inicial da *Utopia*, a personagem Hitlodeu refere a genialidade de Platão à personagem More, que via na equidade a única maneira de organizar a felicidade entre os homens, a personagem Moro pode abertamente discordar: *"o país em que se estabelecesse a comunidade dos bens seria o mais miserável de todos"*. Também não deixa de ser curiosa, do ponto de vista da argumentação filosófica, o argumento incontestável com que Hitlodeu responde: *"Se tivésseis estado na Utopia, se tivésseis observado as suas instituições e os seus costumes, como eu que ali passei cinco anos da minha vida, (...) confessaríeis que em nenhuma outra parte existe sociedade tão perfeitamente organizada"* (Moro 1972: 58-59). Argumento final e imbatível porque não verificável. Daí que a personagem da utopia esteja, como a heteronímia literária, entre o pseudónimo e a personagem, o verdadeiro e o fingido (cf. Moser 1979).

O discurso da *Utopia*, de Thomas Morus, nasce exteriormente das conversas entre Morus

e os intelectuais com quem se corresponde. Ou dos livros de Platão que admira. Tal como, na República de Platão, se recria uma personagem histórica, Sócrates, que traça o estado ideal, defende o valor da equidade e contesta a propriedade privada, assim na *Utopia* de Morus (inicialmente chamada *De Optimo Republicae Statu*), se vai recriando uma personagem verosimilmente histórica, Hitlodeu, que defende sensivelmente os mesmos valores. Internamente, a obra confirma a ligação com a obra de Platão: Hitlodeu refere-se-lhe como "um grande génio" e o discurso constrói-se a partir também de uma reunião social, nos bancos de um jardim privado de Antuérpia (uma espécie de pequena academia, bem à semelhança da primeira de todas as Academias, a de Platão nos jardins de Academos).

A utopia é um género que filosofa, não necessariamente porque tem como personagens os filósofos, mas porque é um exercício do pensamento, uma manifestação do logos (concebido como logos/palavra e logos/Razão). É um género que acredita e simultaneamente descrê, diz e não diz, próprio de quem ama a comunidade e dela foge. O Filósofo da Utopia, tal como ao filósofo do mito das cavernas de Platão, não pode ficar entre os seres que lhe são em quase tudo semelhantes. O desejo de tudo compreender e apreender leva-o a sair da caverna e a ver a luz. Mas depois, não lhe basta ter visto a luz. Impõe-se a si próprio a espinhosa missão de regressar à caverna, deixar a perfeição, para contar aos outros o que experimentou sozinho. *"Só pude decidir-me a sair de lá para revelar esse novo mundo ao antigo"*, dirá Hitlodeu a Morus (Moro 1972: 58-9).

Embora se encontrem utopias em quase todas as sociedades e em todas as épocas, elas são mais facilmente identificáveis nas épocas e nas sociedades em que o exercício da palavra e o exercício da razão são incentivados. Como os séculos XVI ou XVIII. Períodos de Crise e de Crítica, palavras que têm a mesma etimologia (cf. Pereira 1983: 100 ss.) e se instalam em todos os tempos, embora nem em todos os tempos e sociedades se reconheçam. Mas que não nos engane a periodologia: o espírito da utopia pode tomar muitas formas. Comprovando as leis da evolução natural, as utopias que nascem em habitats inóspitos vão mudando de forma para sobreviver. A utopia (que é teoria, palavra e filosofia) em terra que tantas vezes despreza a teoria, a crise e a crítica, dissimula-se e metamorfoseia-se. Quem sabe se, talvez, também por tudo isto, as utopias, existindo em Portugal, são pouco identificáveis...

II. A Utopia como género da metamorfose

Depressa a utopia, retirando o seu nome de um livro, supera facilmente, pelas forças em confronto, as definições rígidas, que poderiam estar mais ou menos ligadas a esquemas formais fixos. A sua ficcionalidade mascara-se de discursos oficiais, desde o científico ao legal, a sua sociabilidade pode conceber-se através da imaginação, ou da imagem, individual, a sua complexidade, para além de narrativa, é espacial e temporal. Da amplitude com que o lexema passou a ser usado faz prova desde logo um verso português, das *Décadas* de João de Barros, identificando-o com o que chama "a fábula moderna" e revelando a intenção profunda da fábula: *"nela quis ele doutrinar os Ingleses como se haviam de governar"* (cf. Moser & Martins 1983: 29n e Moser 1983). Depressa se passa do singular (a *Utopia*, a obra) para o plural (as utopias, o género).

derna para as fábulas antigas, e para
rsos sobre um estado passado ou fu-
plenitude, espalhado por géneros tão
quanto a fábula, o romance, a sátira,
a epístola, a crónica, o diálogo filo-
a ficção científica. O modelo con-
muito cedo, a outros textos exem-
desde logo *A República* de Platão. Mas
à *Cidade de Deus*, de Santo Agosti-
que Moro matizava algumas ousadi-
cristãs. O que surpreende na *Uto-*
depois de absorvida, a passamos a
toda a parte, já dissolvida em micro-
as, utopemas, sub-tópicos da utopia.
itos como o Reino de Saturno, o
Feácios, o Paraíso Perdido, a Ida-
Ouro, a Arcádia, o Santo Graal, a
Redonda, o regresso do Messias, o
João, a Atlântida, D. Sebastião, o
Império, o Reino do Espírito Santo,
da Juventude, a Árvore das Patacas,
oncle d'Amérique" ou a Pedra
fal... Ou em temas como o da felici-
o amor pleno, a justiça absoluta, a
eza amena, a harmonia ou a ordem do
erso... E em obras tão distintas quanto
Bíblia, a *Odisseia*, *Os Trabalhos e os*
As Bucólicas de Virgílio, *A Cidade*
Sol de Campanella, as trovas de
arra, a ilha dos Amores, n' *Os Lu-*
; a ilha de Próspero, n' *A Tempesta-*
de Shakespeare, *Pantagruel*, *As Via-*
de Gulliver, *A Nova Atlântida*, as
gens de Altina de Luís Altina de Cam-
Daqui a 100 anos de Edward Bellamy,
Admirável Mundo Novo de Huxley, a
logia da *Fundação* de Asimov, ou o es-
oso *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury...

Para conseguir descobrir as utopias, que
o Proteu nos escapam nas bibliotecas, mu-
do de forma, é necessário estar atento e
reitar palavras como ilha, viagem, barco, nave, lua, sol, fénix, cidade, milénio, América, Índia, novo, secreto, pedra, jardim... Descobrimos então que a utopia existe "desde o princípio do Mundo", no Paraíso dado e Perdido, no reino de Saturno ou e também que ela existirá "no final dos tempos", confundidos então com o apocalipse ou a antevisão da eternidade. Mistura-se com ordem perfeita no passado (num género como a écloga ou a elegia), no futuro (na profecia como no determinismo científico), e também no presente (nos estatutos mais ou menos legais, na "constituição" ou descrição do "ser" covo "dever-ser").

a) Da constituição à descrição utópica

É curioso que, desde os primeiros discursos e orações, o estatuto da sociedade académica igualitária apareça como um tópico. A Academia dos Singulares orgulhava-se aparentemente da diversidade social dos seus membros e da dignidade que o estudo lhes tinha conferido (Academias, 1692: Prólogo). E mesmo uma academia como a dos Generosos (1647-1667), de pendor claramente mais aristocrático, coloca em discussão temas como: Porque merecem mais o título de generosos os indivíduos que constituem a Academia dos Generosos: pelo ilustre sangue que de seus progenitores herdaram, ou pelas ilustres virtudes em que sempre se exercitaram? ([s.a.], s.d., BGUC, Ms. 114: 128).

Qualquer que fosse a resposta não se deixaria de questionar os valores em que assentaria uma sociedade tão perfeita quanto a académica. E também aqueles em que assentaria uma sociedade tão imperfeita como a não académica, a do mundo (lá fora). É neste contexto, que os estatutos académicos, nem sempre previamente estabelecidos ou sequer passados a papel, se tornam um interessante material de análise. O estatuto, como a constitui-

ção (talvez até como a lei jurídica ou a lei científica em geral) tem em si os três tempos da utopia: o tempo do passado (que aparece como legitimador, como tese ou causa, geralmente no preâmbulo), o tempo do presente (que se confunde com o "ser" e a sua descrição), e o tempo do futuro (com mais evidentes marcas de utopemas), em que se conforma o "ser" a partir da sua perfeição ou totalidade do: o "dever-ser".

Os estatutos da Arcádia Lusitana (cf., v.g., Garção 1982: II, 231-247) parecem mesmo aproximar o articulado legal da ficção. Começam por fazer algumas considerações sobre "a viagem" e "a academia". Depois, o projecto da academia, desde o primeiro "capítulo" articula-se com o de uma nova alegoria, a da Arcádia, estabelecendo uma série de correspondências espaciais e funcionais. Tomando a nova academia o nome de Arcádia, chamar-se-ia Monte Ménalo ao local das suas conferências e pastores aos académicos. Tal como um iniciado que pelo novo baptismo acede a uma vida nova e sem pecado, o académico deve associar o seu novo nome, o nome de pastor, a uma cortesia e amabilidade social. Perde os pergaminhos ou a vulgaridade do seu nome, para aparecer diante dos mais despojado de outros bens que não sejam os do conhecimento. Exige-se uma escolha pessoal de nome e sobrenome, e como dizem os estatutos, "adequado a esta ficção", para por ele ser conhecido e sem excepção nomeado, enquanto durassem os exercícios e funções da academia (Cap. I). Partindo do pressuposto da igualdade entre os sócios, existem cinco longos capítulos que estabelecem as regras da crítica (decisões por maioria de votos, escrutínio das funções pela sorte, requisito de dois censores, justificação do voto, etc.). Seguem-se-lhe outros quatro (do capítulo X ao XIV) que regulamentam a transparência das relações entre os académicos e a opacidade da comunicação com o exterior. Tal como na *Utopia* de Morus, a península facilmente se transforma numa ilha, pedindo-se sigilo sobre as decisões, impedindo-se a livre circulação dos documentos para lá do espaço académico, ritualizando-se o uso da divisa, exigindo-se a assiduidade.

b) Da écloga ao discurso utópico

Na ilha da Utopia, de Tomás Moro, o único ofício a que nenhum utopiano se pode furtar, independentemente do sexo e da condição, é o de agricultor. O agricultor é, juntamente com o pastor, o homem em sociedade que se encontra ainda mais próximo do estado da Natureza. Mas mais ainda o pastor que o agricultor: enquanto o agricultor semeia e poda, o pastor molda-se passivamente à paisagem, deixando que a natureza siga o seu curso; ele guia e protege o rebanho, mas deixa-o frequentemente em liberdade para que a natureza cumpra os seus ritmos (cf. Dufour 1990: 73 ss.). É sábio, porque observa e não age. Tomando como modelo as éclogas de Virgílio (cf. Bauzá 1993), a Academia torna-se uma representação da Arcádia, em que os académicos, perante a natureza e a sociedade, são pastores (porque fisicamente ociosos e mentalmente activos), exercitando-se naquela poesia primordial que era a bucólica. Que cantariam os primeiros homens?

"Cantariam pois os seus rebanhos, os montes e os vales em que os apascentavam, os rios e fontes a que os levavam a beber, a alva e serena madrugada que os chamava ao trabalho, a sesta que os convidava ao descanso, e os rafeiros que lhes guardavam o gado". Assim responderá Joaquim de Foyos, na sua memória à Academia Real das Ciências (Foyos 1797: 391).

Por vezes projecta [illegible]dade de Ouro no [illegible]ei, que denomina [illegible] Pastor, expressão [illegible]ntemente ambí[illegible] para remeter ao [illegible]mo tempo para a [illegible]dia da Antiguidade clássica, para o [illegible]ssias da religião [illegible] e até para um [illegible]vel sinal ritual [illegible]ónico (Marques [illegible]). Esta relação [illegible] se encontrava já [illegible]versos de Virgílio e [illegible]cio associada à figura de Augusto ou às [illegible]fecias da época de [illegible] *rex a cœlo*) [illegible]responderá, sobretudo ao longo do século XVIII, à imagem de [illegible] monarca iluminado: sábio nas suas decisões, simultaneamente enérgico na defesa do seu rebanho (os súbditos), mas igualmente um observador passivo da natural liberdade dos povos.



Lima de Freitas, 1968.

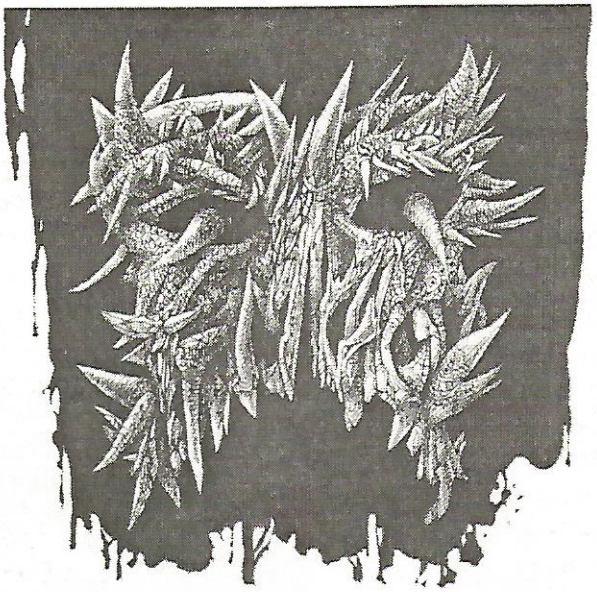
A dimensão utópica da Academia está, pois, (como a utopia) bem longe de ser inócua. É uma ousadia de que o poeta tem consciência. Numa desconhecida Academia dos Unidos, José Anastácio da Cunha criará diante dos interlocutores presentes um interlocutor ausente, uma musa irreverente, que lhe fala de um imaginário reino, um imaginário país luso (Cunha 2001: 131-136): *"Já nova ordem de coisas principia./ Sem Pastor as Ovelhas, sem Rafeiro,/ Pastam juntas c'o Lobo carniceiro;/ (...) Outro Gama, outra vez em singulares/ Proezas, resplandece a glória lusa"*...

Mas perante as impossibilidades (*impossibilia, adynaton*), a Utopia termina ao fim de algumas estrofes, porque é incompatível com a consciência da Utopia: *"Mas, ó Musa,/ Onde me leva arrebatado/ Teu voo loucamente remontado?(...)/ Não pode... – Ah!, desce, desce!/ Não pode a Lira tanto!"*

Pesa à utopia o lugar que verdadeiramente lá não está, não o ideal mas o real, o conhecido, ...o nosso. Talvez o medo da palavra, do poder da palavra, nos governantes e nos governados, explique algum do nosso silêncio, algumas ausências de utopias que como tal se apresentem. Tal como num texto utópico português, *O Balão aos habitantes da Lua* (1819) de José Daniel Rodrigues da Costa, se não pode sustentar por mais tempo a visão do mundo superior: *"Tenta levar avante esta subida/ Mas sente dentro em si um certo abalo/ E descendo, desiste do que empreende/ Que a tanto o engenho humano não se estende"* (Costa 1978: 85).

A Utopia tem consciência, demasiada consciência, da provocação ao "estado das coisas", ao status quo. Cala-se por temor e prudência, deixando o inefável, o que se não diz, substituir o imaginável, o utópico. Por vezes, ao escritor utópico não resta senão desculpabilizar-se, tornar-se medium e já não voz. As musas podem ser irreverentes, mas também se podem calar. E Deus?

c) Da profecia ao discurso utópico



Lima de Freitas, 1985.

A profecia, de cariz mítico-literário, político ou religioso, é quase sempre, dentro dos textos doutrinários, um texto heterodoxo, onde frequentemente espreita a heresia. Nesse aspecto, se considerarmos, como faz Thomas Molnar, a utopia como uma "eterna heresia", não andamos longe dos caminhos frequentemente percorridos pela profecia. Há, certamente, uma diferença fundamental entre utopia e profecia: a ambiguidade do discurso da utopia reside na sua ficcionalidade, quando muito na alegoria; a ambiguidade do discurso da profecia é a do hermetismo simbólico, que pressupõe, ao contrário da utopia, não uma verosimilhança, mas uma verdade. Quanto ao poeta, oscila entre ambas – qual peregrino que encontramos a percorrer o Palácio Délfico do deus Apolo, o deus que simultaneamente protege os Oráculos e a Poesia.

No caso da Literatura portuguesa, quase tudo se encontra por fazer, embora muito tenha sido feito nos últimos anos, nomeadamente pelo Centro de Espiritualidade da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. E quanto material parece haver! Portugal começa com uma profecia, a visão de Ourique, e vive ainda, nos finais do século XX, a perplexidade perante os cálculos astrológicos de Fernando Pessoa ou os sentidos ocultos do seu "Encoberto". Entretanto, muitos foram os profetas que, na nossa terra, sonharam com a recuperação do Graal, a descoberta do reino de Preste João, a vinda do reino do Espírito Santo, o Quinto Império, ou o regresso de D. Sebastião, nessa manhã de nevoeiro que tanto nos lembra a cidade de Amaurota da Utopia de Morus, ela própria também, literalmente, uma "cidade de brumas". O Sebastianismo ou a profecia de uma nova Idade do Ouro serve para justificar a Restauração da Coroa portuguesa em 1640. E tal ligação pode ser testemunhada não só pela difusão das trovas do sapateiro Bandarra, mas sobretudo por textos como a *História do Futuro*, de um P. António Vieira, Manuel Boccarro Francês, autor das *Anacephaleoses da Monarchia Lusitana* (Lisboa, Antonio Alvares, 1624) ou da *Luz pequena lunar e estellifera da Monarchia Lusitana*, explicação do primeiro Anacephaleoses impressa em Lisboa, 1624, é um atento observador do movimento dos astros, discípulo de Kepler, amigo de Galileu, tido em toda a Europa por homem sábio, devendo à sua erudição o título de Conde Palatino, que lhe foi dado pelo Imperador da Áustria (Andrade 1943: 368-9 e Boccarro, BPMP, Ms. 612). Mais tarde, nos anos que se seguem à partida da Rainha e do Príncipe Regente D. João para o Brasil, poetas e políticos como Moniz Pinto defendem abertamente o Sebastianismo como estratégia argumentativa das ideias liberais, como é bem visível nas polémicas do pinto

com José Agostinho de Macedo. Ainda no Brasil, o Sebastianismo deixou traços que por vezes se confundem com algumas revoltas populares (Bourdon 1979). Ao longo do século XIX, o iberismo de algumas propostas políticas não se apresenta de forma nenhuma isenta de utopemas (Pereira, 1995).

Aos que, folheando tais documentos, duvidem do seu conteúdo utópico, esperará, ali, uma leitura surpreendente: a da *Colecção de Vaticinios com o Discurso do Anonimo Utopiense que trata da Filosofia do Encuberto, ou da izistencia futura do Quinto Imperio, e seu primeiro fundador El Rei D. Sebastião vulgarmente conhecido com o nome de Encuberto. Accrescentada com algumas notas ou addicoens e enterpretaçoens de varios Vaticinios, em que se calcula a sua vinda proxima* (Anón. 1828).

Talvez, na literatura portuguesa, não pese a inexistência da utopia, mas a sua excessiva dissimulação e metamorfose. Talvez ela se encontre em géneros híbridos, entre a Profecia, a Oratória, a Filosofia, o Mito. E quando procurarmos os seus autores, tenhamos de estar também atentos aos anónimos e quase "Anónimos Utopienses".

* O texto aqui publicado corresponde, embora com algumas alterações, ao da conferência "Espírito utópico e Academia", apresentada, em 23 de Abril de 2002, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, no âmbito do projecto Utopias literárias e pensamento utópico: a cultura portuguesa e a tradição intelectual do ocidente.

Obras Citadas

Câncio Martins, Lourdes (2002), "Mélancolies de l'utopie: Umberto Eco et la quête des illusions postmodernes", in Lourdes Câncio Martins (ed.), Utopia e melancolia, Lisboa, Edições Colibri.

Eco, Umberto (1985), La guerre du faux, traduit de l'italien par Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris, Grasset.

Eco, Umberto (1996), L'île du jour d'avant, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset.

Eco, Umberto (1996), Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Ed.Grasset.

Eco, Umberto (2000), Baudolino, Paris, Grasset.

Gambaro, Fabio (2002), "Umberto Eco : éloge de l'utopie", in Magazine Littéraire, nº 407.

Gervereau, Laurent (2000), "Une faillite symbolique. L'utopie face à ses représentations", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer (eds.), Utopie. La quête de la société idéale en Occident, Paris, BnF/Fayard.

Guerreiro, António (1997), " Por cada nome, o infinito", in Expresso, 25 de Outubro.

Hugues, Micheline (1999), L'Utopie, Paris, Ed. Nathan/ HER.

Hutcheon, Linda (1989), "The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction", in Marjorie Perloff (ed.), Postmodern Genres, Norman and London: University of Oklahoma Press.

Kumar Krishan (2000), "Utopie et anti-utopie au XXème siècle", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer (eds.), Utopie. La quête de la société idéale en Occident, Paris, BnF/Fayard.

Le Goff, J. (2000), "Umberto Eco et le Moyen Age", in Jean Petitot et Paolo Fabri (eds.), Au nom du sens, Paris, Grasset

Marin, Louis (1973), Utopiques: jeux d'espaces, Paris, Ed.de Minuit.

More, Thomas (1986), L'Utopie, traduction de Marie Delcourt, Paris, Ed. Flammarion.

Saramago, José (1990), Le Radeau de pierre, traduit du portugais par Claude Fages, Paris, Ed.du Seuil.

Saramago, José (1994), A jangada de pedra, Lisboa, Caminho.

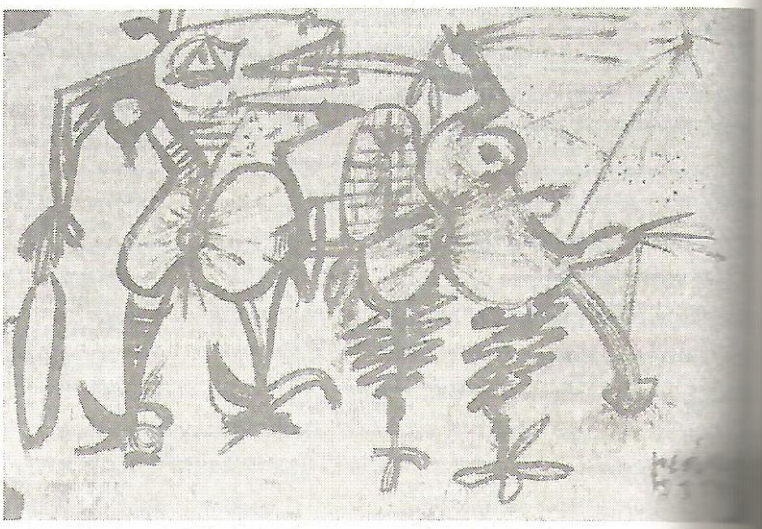
Schaer, Roland (2000), "L'Utopie. L'espace, le temps, l'histoire", in Lyman Tower Sargent et Roland Schaer

Sloterdijk, Peter (2000), "L'Utopie a perdu son innocence", in Magazine Littéraire, nº 387.

Wieviorka, Michel (2000), "L'Utopie comme réenchantement de la politique", in Revue des deux mondes, Utopies.

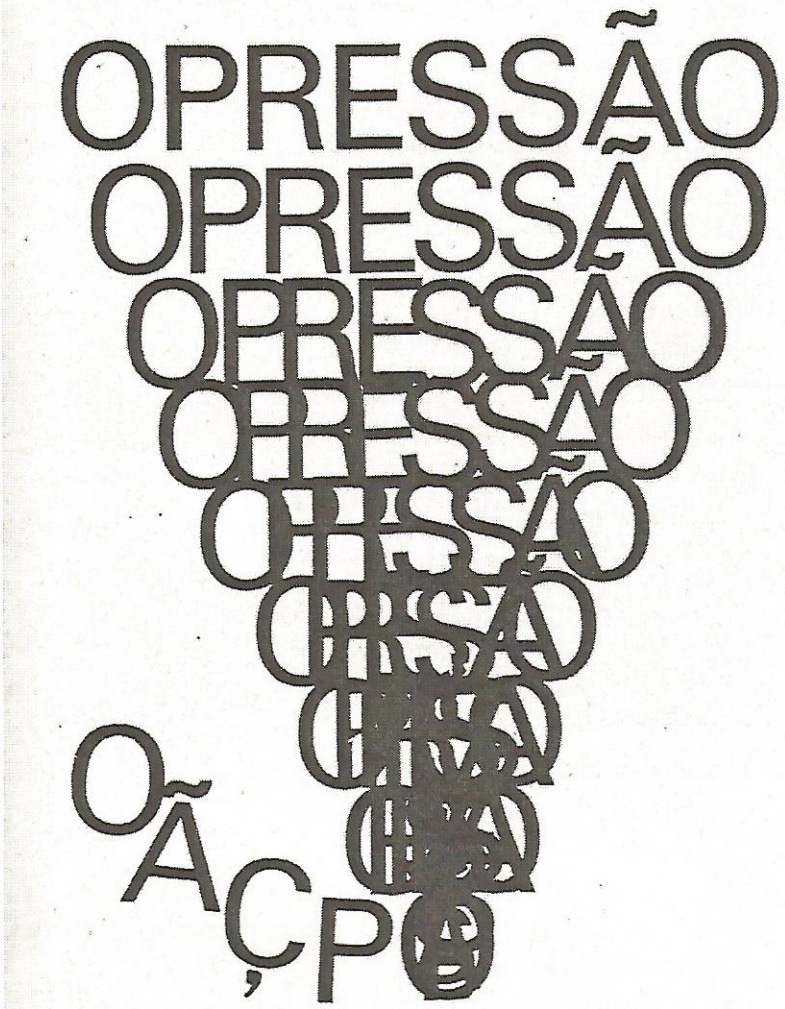
POESIA NÃO É UMA MEDALHA PARA PÔR NO PEITO DOS TIRANOS MAS UMA IMENSA SOLIDÃO FEITA DE PEDRAS, ONDE O DESPOTISMO PODE ENCOMENDAR O ATAÚDE. CADA UM DE NÓS ODEIA O QUE AMA. POR ISSO O POETA NÃO AMA A POESIA QUE É SÓ DESESPERO E SOLIDÃO MAS ACALENTA AO PEITO AS FORMIGAS DA REVOLTA E DA REBELDIA, QUE TODOS OS DÉSPOTAS QUEREM SUBMISSAS E PROCRIADORAS. SÓ OS VOLUNTÁRIOS DA MISÉRIA E DA SUBMISSÃO PATRIARCAL QUEREM A POESIA NA ARCA DA ALIANÇA COM A TRADIÇÃO PACÓVIA E REGIONALISTA DOS PRETÉRITOS DIAS, GLÓRIAS PATRIOTEIRAS, HEROICIDADES FRUSTES, PIRATARIA IGNARA. TODO O VERDADEIRO POETA DESPREZA O PEQUENO MONTE DE ESTERCO ONDE O DEJECTARAM NO PLANETA E A QUE OS OUTROS CHAMAM PÁTRIA, E SÓ AMA OS GRANDES CONTINENTES, MARES E OCEANOS DA LIBERDADE E DO AMOR. SÓ NOS VASTOS ESPAÇOS INCRIADOS DA POESIA SERVE O SEU DESTINO - CATAPULTAR O HOMEM NOS ABISMOS DO DESEJO INCONTROLADO ONDE O PRÓXIMO ASSASSINATO DE QUE FALO E O GRANDE AMPLEXO DE HOMEM PARA HOMEM, A SOLIDARIEDADE E A TERNURA, NÃO A CARIDADE HIPÓCRITA OU A CAMA DE FAMÍLIA, COM TODO O SEU PEQUENO CORTEJO DE HORRORES, ONDE A EXPLORAÇÃO DO FILHO PELO PAI DITA A SUA LEI.

Pedro Oom (1926-1974)



Cronologia de alguns dos principais movimentos artísticos do Século XX

1909 - Manifesto do Futurismo de Marinetti
1910 - Programa Futurista dos Españoles de Ramon de la Serna
1912 - Manifesto da Mulher Futurista de V. Saint-Point
1913 - Anti-tradição Futurista de Appolinaire
1915 - Revista Orpheu, Portugal
1916 - Manifesto Anti-Dantas de Almada Negreiros
1916 - Cabaret Voltaire em Zurich
1918 - Clube Dada em Berlim
1920 - Viagem Dada na Alemanha
1921 - Manifesto Dada Subleva Tudo
1922 - Semana de Arte Moderna, São Paulo
1922 - Bauhaus, Arte e Técnica
1924 - Primeiro Manifesto do Surrealismo de André Breton e Aragon
1924 - Revista Révolution Surrealiste
1925 - Bauhaus de Dessau
1928 - Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade. São Paulo, Brasil
1929 - Revista Le Surrealisme au Service de la Revolution
1930 - Segundo Manifesto Surrealista
1948 - Movimento Cobra
1950 - Manifesto do Levantamento da Juventude de Isou
1950 - Manisfesto de Surrealistas Portugueses, Mário Henrique Leiria, João Artur Silva, Cruzeiro Seixas
1951 - Grupo de surrealistas começa a colaborar no jornal anarquista Le Libertaire
1952 - Movimento Concretista (Grupo Noigandres): Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, São Paulo
1953 - Aviso a Tempo por Causa do Tempo, António Maria Lisboa
1954 - Revista Potlatch
1955 - Primeiro recital público dos poetas que viriam a ficar conhecidos por Beat Generation
1956 - Bauhaus Imaginista
1956 - Beat Movement em São Francisco com publicação do Uivo de Allen Ginsberg e pela Estrada Fora de Jack Kerouac no ano seguinte
1957 - Revista Internacional Situacionista



Alexandre O'Neill, Opressão, 1972

A atuação das mulheres no processo reivindicatório da classe operária na cidade de Santos

Liana Ferreira da Silva*

Em fins do século 19 até a terceira década do século 20, a cidade de Santos - conhecida como Barcelona brasileira pelo seu dinamismo na luta da classe operária - foi palco de muitas greves e manifestações proletárias. Grande parte dos trabalhadores eram de origem estrangeira e vieram ao Brasil através de uma campanha enganosa feita pelas autoridades brasileiras de que aqui encontrariam o "Eldorado brasileiro", ou seja, a tão sonhada liberdade económica. No entanto, o que se visava era conseguir com muita facilidade explorar a mão de obra dos imigrantes. Logo esses trabalhadores se deram conta de que as condições de trabalho em que se encontravam eram totalmente desumanas. A carga horária era excessiva, trabalhavam de 12 a mais horas por dia. Para se ter uma ideia, na Companhia Docas - a maior contratante de trabalhadores da cidade, responsável pela movimentação de carga, pelo armazenamento das mercadorias e pela manutenção do porto - a jornada começava às 4 da manhã e finalizava às 20 horas; não havia descanso semanal; férias; assistência nos acidentes de trabalho; aposentadoria por incapacidade ou velhice; dia certo de receberem o pagamento; higiene de nenhuma espécie nos locais de trabalho, acarretando doenças; as crianças além de trabalhar por muitas horas ainda eram sujeitas a castigos corporais.

Pode-se dizer que foi o anarquismo através da sua atuação sindicalista que conduziu o movimento operário em sua luta por melhores condições de vida já que além de trazerem na bagagem experiências profissionais, alguns militantes traziam consigo o ideal libertário. Essas ideias acabaram auxiliando a

revolta no setor de trabalho. Os trabalhadores travaram uma intensa luta contra o patronato. Dispostos a não se omitirem da questão social, os trabalhadores sentiram a necessidade de se organizarem em sindicatos porque essa era a melhor forma de resistência que poderiam ter contra a exploração trabalhista, já que a lei estatal garantia toda a postura irregular patronal colocando a polícia a seu serviço em casos de greves de trabalhadores. Um bom exemplo foi a lei Adolfo Gordo, que visava impedir a formação de organizações operárias e movimentos reivindicatórios, sujeitando a expulsão os trabalhadores imigrantes que estivessem envolvidos, diretamente ou não, em movimentos grevistas. Essa lei foi colocada em prática até mesmo com trabalhadores brasileiros, demonstrando na prática que o verdadeiro alvo dela, eram os trabalhadores anarquistas.



Mesmo com a aprovação dessa lei, foram criadas associações operárias de resistência. Essas associações e sindicatos eram gestionados pêlos próprios trabalhadores.

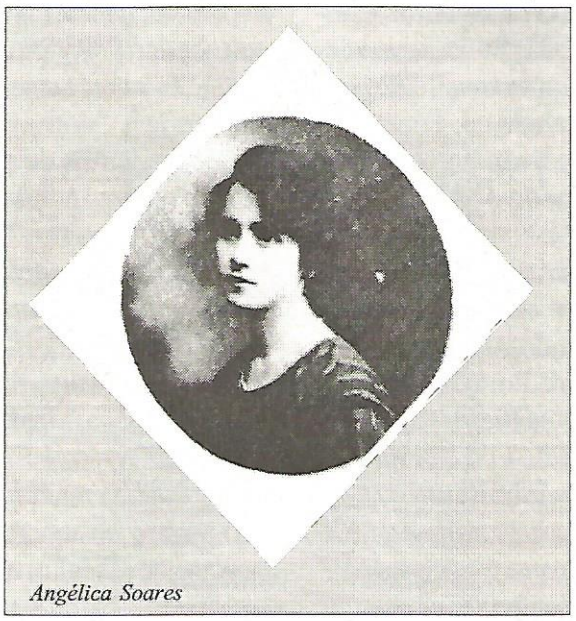
Em Santos, as primeiras organizações de trabalhadores foram a Sociedade 1° de Maio, fundada em 1904 pêlos trabalhadores da construção civil. E, posteriormente, a Sociedade Internacional União dos Operários, fundada em 7 de agosto do mesmo ano, por várias classes de trabalhadores e que após poucos meses de existência contava com mais de 10 mil associados [1]. Ambas em sua maioria tinham como orientação os princípios anarquistas. Em todas atividades organizadas pêlos sindicatos, as mulheres trabalhadoras sempre estiveram presentes, diretamente ou indiretamente, discursando em comícios, escrevendo artigos para jornais, contribuindo financeiramente, participando dos grupos dramático sociais, distribuindo panfletos em manifestações, tomando parte em campanhas de solidariedade, fazendo de seus lares locais de encontro de sindicalistas e até mesmo desenvolvendo a valente e perigosa tarefa de carregar bombas caseiras. Vale lembrar que naquela época, as mulheres sindicalizadas eram vistas pela sociedade como verdadeiras meretrizes.

Nos eventos organizados pelos trabalhadores haviam sempre conferências acompanhadas de bailes, peças teatrais e/ou recitação de poesias. Em 19 de outubro de 1907, a Federação Operária Local de Santos organizou um evento onde palestraram os militantes anarquistas Eládio Cezar Antunha e Luiz La Scala, e nesse mesmo dia a menina Maria Pilar de Moura, filha de um operário, recitou o poema "O Aldeão" de Guerra Junqueiro. Esse poema é do livro anticlerical "A Velhice do Padre Eterno: Como se Faz um Monstro" [2]. Esses eventos demonstravam o profundo interesse dos operários em estar inserindo a família nas atividades sindicais.

Atuaram nos grupos de teatro social: Elza Costa e Sofia Krup (filha do velho anarquista Krup), que passou a ser chamada de Sofia devido a sua identificação com a personagem de mesmo nome na peça Sangue Fecundo. Sofia sempre era peça fundamental nas peças teatrais do grupo Amor à Arte [3].

costureira santista Aurora Nôvoa Lozano, anarquista e sindicalista, segundo as memórias do militante anarquista João Perdigão Gutierrez, registra que em julho de 1920, no palco do salão "Artes e Ofícios", atuou com Nêmito Nôvoa no diálogo dramatizado de autoria do próprio João Perdigão intitulado "Na Prisão". Aurora fazia o papel da mãe que visitava o filho (Bênito) na prisão. Esse salão ficava na Avenida Ana Costa, nº 1 - o sobrado existe até hoje.

As irmãs de Aurora, Luiza e Maria Rodrigues, também tiveram importante participação nas peças teatrais. Maria representava peças anticlericais, revolucionárias, de emancipação feminina e em defesa da procriação consciente.



Angélica Soares

Já em outro período, quem também contribuiu nos grupos dramáticos foi Isaura Santa Cruz Puyssegur, que conheceu o ideal libertário no meio teatral. Isaura foi companheira durante muitos anos do combatente militante anarquista José Puyssegur, mais conhecido nos meios operários como "Francês". Ela faleceu em Santos, no ano de 1996, porém, após o falecimento do seu companheiro em 1948, ela se afastou das atividades libertárias. Mas de qualquer forma, fica marcado na história a contribuição, ainda que breve, dessa jovem idealista.

Dentre as peças que essas militantes atuavam destacavam-se: *Amanhã; Cristo Moderno; 1° de Maio; Infanticídio; Gaspar - O Serralheiro; Sangue Fecundo; O Pecado de Simonia*[4].

No campo da ação direta, as mulheres também foram de fundamental importância. Nas memórias inéditas de Luiz La Scala, ele relembra a greve geral que houve em 1911: "Como Secretário Geral do Comitê, dirigia o movimento através de um volante diário, com a ajuda de uma tecelã (Tecelagem na Rua Luiza Macuco) disfarçada em doméstica e que levava os originais para serem impressos numa Tipografia da Praça Mauá, de um tal Sampaio.

A perseguição era grande aos membros do Comitê, estando alguns foragidos e outros presos. Os jornais locais, A Tribuna, O Diário e Cidade de Santos, não davam guarida aos grevistas. Recorria-se a toda sorte de malabarismos para a impressão dos boletins e o arranjo de minguados mil réis, para o seu pagamento. A colaboradora mais direta era a tecelã, que escondendo-os dentro de uma cesta fazia a distribuição em pontos estratégicos, mantendo-se assim a unidade do movimento".

Outra grande guerreira foi a operária e anarquista Sofia Garrido, que chegou a Santos em 1915, durante a 1a Guerra Mundial. Participava constantemente dos sindicatos e nas reuniões sempre fazia uso da palavra[5].

Em 1917, participou de um grande comício operário no Sindicato dos Canteiros, organizado, dentre outras pessoas, pelo militante Manoel Perdigão Saavedra, onde falou para centenas de pessoas e durante o seu discurso dá por declarada greve em solidariedade aos companheiros de São Paulo, que estavam em

greve geral. Por causa desta atitude, seu nome acabou entrando para a lista negra da polícia. Já no 1° de maio de 1919, seu companheiro Miguel Garrido e outros oradores discursam na Praça Iguatemy Martins, em um comício monstro, resultando no dia seguinte a greve dos operários das Docas e outras categorias que se solidarizaram pelas 8 horas de trabalho.

Em 1919, seu companheiro foi preso e depois de 100 dias na cadeia da Avenida Conselheiro Nébias, n° 350/352, Sofia foi à delegacia e fez um discurso onde sensibilizou as pessoas que passavam pelo local. Trava uma discussão com o delegado Ibrahim Nobre, que a prende por 25 dias, quando declara: "Solte os libertários ou prenda-me com eles". O delegado resolveu deportar o casal para fora do país, mas o advogado Heitor de Moraes conseguiu intervir na decisão sugerindo que o casal fosse deportado para Paranaguá, Porto Alegre. Por conta da "União das Artes e Ofícios", no navio Ítaituba, o casal foi deportado e posteriormente deu continuidade a militância no Sul do país [6].

Em março de 1920, Maria Rodrigues transportou material bélico em um cesto para o intermediário João Perdigão Gutierrez levar ao Comitê Revolucionário de São Paulo, organizado por: Manoel Campos, Leopoldo Adamo, Zanellas, Cristóvão, Indalécio Iglesias e o próprio João Perdigão. Nesse mesmo ano, durante a grande greve dos trabalhadores da Cia Docas, que contou com a adesão de 2.100 trabalhadores, Maria Rodrigues e Aurora Nôvoa foram solidárias. Aurora fez de seu ateliê local de reuniões para decidirem os rumos que iriam tomar na greve. Ambas carregaram bombas caseiras. Os fabricantes das bombas tiveram que sair da cidade. Aurora e Maria nunca foram descobertas pela polícia santista. Nesta greve houveram três atentados a bomba, que foram essenciais para se definir o rumo da greve, nos quais não houveram vítimas [7].

Também houveram aquelas mulheres que foram prejudicadas por apoiarem indiretamente o movimento anarquista, como foi o caso de Alexandrina Pires que, juntamente com sua filha de 4 anos, passou 24 dias encarcerada por resistir as interrogações feitas pela polícia sobre o paradeiro de seu companheiro [8].

Houve também o caso da companheira de Adolfo Garcia, que sofreu a infelicidade de ser deportada para a Espanha em 1928, por discutir com o delegado Ibrahim Nobre, exigindo que colocasse o seu irmão Vítor Garcia em *liberdade* [9].

Não podemos deixar passar em branco a família Soares. A família residiu em Santos de 1910 à 1914, na Rua Brás Cubas, no Macuco. Esta era a família de Florentino de Carvalho, pseudónimo de Primitivo Raymundo Soares. Todos eram anarquistas, exceto o pai. A família era composta pelas irmãs Maria Antonia, Maria Angelina, Matilde, Pilar e pela mãe Paula Soares. A casa da família foi uma sede para os anarquistas da região. A família se mudou para São Paulo e, posteriormente, fixou-se no Rio de Janeiro. Essas mulheres continuaram atuando no movimento anarquista participando da imprensa libertária, como professoras em escolas modernas, como diretoras em jornais ácratas, atuando no teatro. Todas as filhas de Paula Soares casaram-se com companheiros anarquistas [10].

É de grande valia citar Maria Lacerda de Moura, que mesmo não residindo na cidade, contribuiu muito para o fortalecimento das ideias ácratas e de emancipação feminina, atuando na área cultural, porém de forma sempre combativa. Na década de 20, teve o mérito de escrever artigos para a imprensa da região, onde falava abertamente sobre educação libertária, no jornal A Tribuna, que tinha grande repercussão social e que normalmente atacava os libertários, se recusando, desta forma, a divulgar qualquer tema ligado ao

anarquismo. Também fundou em Santos, com senhoras que residiam na cidade, a Federação Internacional Feminina em 30 de setembro de 1921 e que se localizava na Avenida Ana Costa, nº 168. É interessante salientar que no início deste mesmo ano, Maria Lacerda de Moura já traçava o seguinte programa, para essa futura associação de mulheres: "Organizar campanhas em prol da educação, que em nosso país é falha sob todos os pontos de vista. Ao meu ver, o voto não tem importância alguma, por ser o sufrágio universal uma burla. Acho, porém, que a mulher deve ter direitos iguais aos dos homens, pois sendo o mundo de todos, este não deve governar com exclusivismo (...). Pretendemos abrir filiais nos estados, manteremos programa por meio dos jornais que nos quiserem auxiliar e montaremos um escritório de informações nesta capital. (...). Os recursos serão obtidos sem compromissos, entre aqueles que simpatizam com os ideais da liga" [11]. A Federação Internacional Feminina atuou até 1 de julho de 1922, quando definitivamente deixou de existir.



Maria Lacerda de Moura, 1887-1945

Na imprensa operária, as mulheres também tiveram uma participação essencial, apoiando financeiramente os jornais, ajudando a montá-los, distribuí-los e, inclusive, fazendo parte das redações e escrevendo artigos.

Nesse sentido, os primeiros jornais operários de Santos, de tendência claramente anarquista, vão registrar a constante contribuição de uma militante que assinava simplesmente por Íris. Íris chegou a escrever valiosos artigos para os seguintes jornais: *Tribuna Operária* (em 1909), Aurora Social (em 1910) e O Proletário (em 1911 e 1912).

O Jornal Tribuna Operária, então órgão da Sociedade Internacional União dos Operários, com redação à Rua Bitencourt, nº 112, registra a contribuição de Íris em um artigo intitulado "A Organização", tema que até hoje é extremamente atual, e que há quase um século atrás, essa ilustre militante santista, já concluía o seguinte: "Os trabalhadores reduzidos quase ao nada, sujeitam-se a todas as condições de trabalho mal remunerado e prolongado, vexames e insultos, tudo, enfim, suportam e aceitam, pois não querem morrer de fome; a desocupação e a falta de trabalho é triste, pois, traz como consequência a falta de pão para alimentar seus pequeninos filhos; a falta de teto onde abrigar a família, cuja existência é cheia de privações e penas (...).

A continuar assim, não tardará o dia em que a família trabalhadora reduzida a condição de besta de carga, nem sequer o direito de trabalhar terá, e por consequência, tampouco o direito à vida (...).

Há um meio, há uma arma poderosa para que esse triste futuro não se realize: esse meio e essa arma é a organização.

Os trabalhadores organizando-se, reunindo as próprias forças, podem opor-se a todas as injustiças que contra eles se cometem: organizando-se, poderá ir obtendo todas as melhoras que as suas condições de vida exijam (...).

Organizando-se, enfim, os trabalhadores terão os mais benéficos e proveitosos resultados, pois no seio da organização se adquire energia e altivez, o espírito da luta e da solidariedade (...).

É necessário, pois, fazer tudo para a organização; é preciso difundir a sua necessidade,

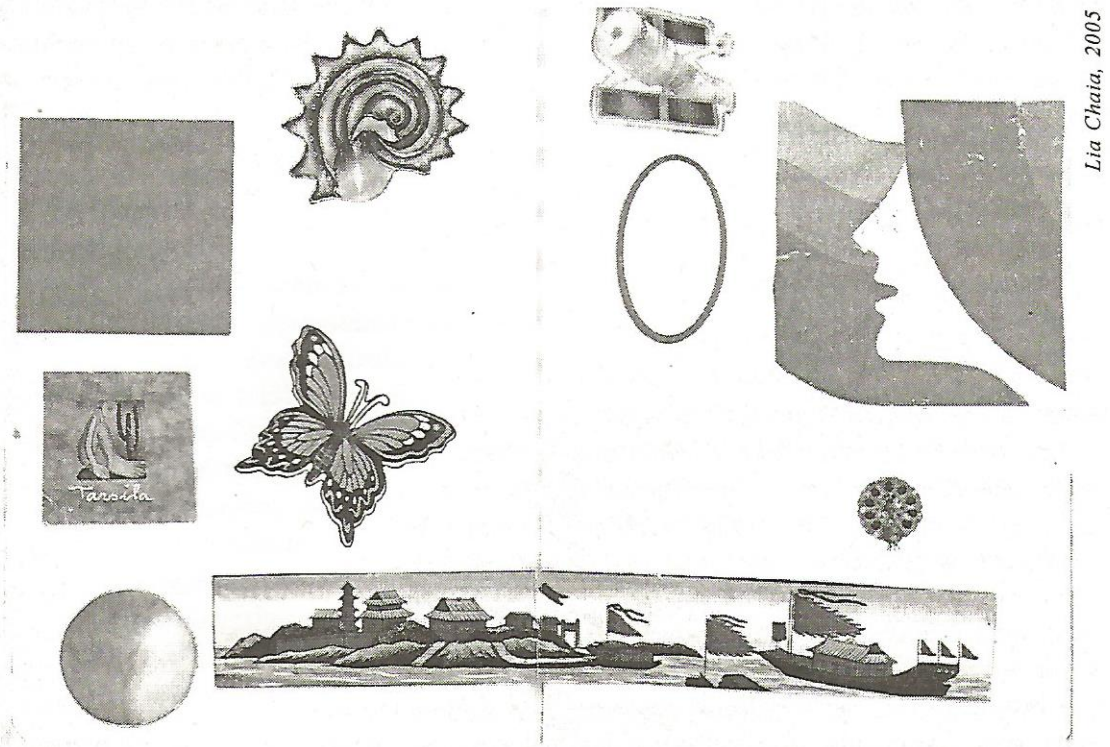
fazendo vibrar na alma do operariado cego, passivo e resignado o instinto associativo"[12].

Apesar das circunstâncias e medidas repressivas dos governos no período abordado, vê-se que as mulheres participaram do movimento operário em Santos desde o seu início, contribuindo de todas as formas possíveis para o desenvolvimento de suas organizações e suas ideias. Não obstante a falta de registros históricos sobre a atuação de outras militantes santistas, que infelizmente permanecerão para sempre anónimas, ainda nos resta uma pequena documentação sobre as militantes citadas nesta pesquisa, comprovando que atuavam de forma própria, inclusive, levantando questões específicas diretamente por quem sentia essas injustiças na pele, fazendo, portanto, a diferença no movimento operário e contribuindo da sua forma para o advento de uma nova ordem social.

* Pesquisadora autónoma do movimento sindicalista e colaboradora da imprensa libertária.

Notas:

1 - Maria Lúcia Cairá Giíahy. Ventos do Mar - Trabalhadores do Porto, Movimento Operário e Cultura Urbana em Santos (1889-1914). São Paulo, Editora Unesp, 1992, página 61.
2 - Edgar Rodrigues. Socialismo e Sindicalismo no Brasil (1675-1913). Rio de Janeiro, Editora Laemmert, 1969, página 217.
3 - Idem, página 251.
4 - Francisco Correia. "Mulheres Libertárias: Um Roteiro" in Libertários no Brasil (Memórias, Lutas, Cultura). São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, páginas 44/45.
5 - Edgar Rodrigues. Os Companheiros - Volume 5. Florianópolis, Editora Insular, 1998, páginas 134/136.
6 - "Santos Proletário" jornal A Plebe. São Paulo, 14 de Outubro de 1919, Terça-feira, ano 3, número 32, página 4.
7 - Edgar Rodrigues. Os Companheiros - Volume 4. Florianópolis, Editora Insular, 1997, páginas 75/77.
8 - Edgar Rodrigues. Os Companheiros - Volume 1. Rio de Janeiro, VJR - Editores Associados, 1994, página 95.
9 - Idem, página 74.
10 - Edgar Rodrigues. Os Companheiros - Volume 2. Rio de Janeiro, VJR - Editores Associados, 1995, páginas 96/100.
11 - Maria Lacerda de Moura. "Entrevista" jornal A Tribuna. Santos, 2 de janeiro de 1921, Domingo, página I.
12 - Íris. "A Organização" jornal Tribuna Operária. Santos, 7 de agosto de 1909, Sábado, número especial, páginas 1 e 2.



Lia Chaia, 2005

Controvérsia

Miséria e grandeza do trabalho: algumas notas marginais

JOÃO FREIRE

Saí algo deprimido dos efeitos que, num final de semana intenso, sobre mim se exerceu pela combinação inusitada de uma fria e desconfortável conferência académica, de uma dramaturgia ética e esteticamente problemática, de um debate onde a incomunicação me pareceu patente e dos sinais de uma exaltação de massas ululantes. No meio disso tudo, a leitura apressada do número anterior desta revista, sobretudo do seu "dossier trabalho", para o qual eu tinha sido convidado a colaborar com um texto, deixou-se uma sensação de: "ainda bem que não tive tempo para o fazer; e agora já nem tenho ânimo para o tentar".

Desvanecidos os efeitos psicológicos referidos, vou aproveitar este ensejo como uma espécie de câmara de ecos do que, neste quadro, li e ouvi (e rememorei), para expressar algumas críticas – que são também dúvidas e perplexidades – e para fazê-lo da forma "irresponsável" como aqui se pode fazer; ou seja, não tendo que assumir qualquer papel social facilmente identificável (seja o de anarquista, de ex-anarquista, de professor, de investigador, de mais idoso ou experiente, etc.). Nos tempos que correm, é talvez este o tipo de debate que mais me agrada, sem efeitos directos "de público" e com condições mínimas de tempo para reflectir e argumentar. Bem haja, pois, a Utopia, por proporcionar estas oportunidades.

O José Tavares (Utopia, nº 19, p. 12 seg.), nas suas "21... condições... de alienação do trabalho", retoma quase logo de início a ligação – supostamente etimológica – entre o termo trabalho e a palavra latina *tripalium* que designaria um objecto físico de tortura usado pelos romanos (não se precisando bem em que circunstâncias, em que século, por quem e contra quem). Ninguém certamente fez a pesquisa de, desde há várias décadas para cá, quantos terem sido os escritos publicados dentro da literatura anarquista (ou dela próxima) que recorreram à mesma formulação, mas sou capaz de apostar terem sido, pelo menos, centenas, em todo o mundo, os casos em que isso terá acontecido. Até nessa mesma edição um outro articulista a ela também se refere (A. Toukkour, p. 31). Qual o significado desta constatação? Simplesmente três coisas, creio: 1º, que entre os aderentes a esta ideologia muitos são os que comungam da ideia de que o trabalho é uma coisa má; 2º, que simpatizam com a imagem-choque da equação "trabalho

= tortura"; e 3º, que, com ou sem a ilusão de estar a ser criativos ou radicais na fórmula (tajantes, diriam os castelhanos), estão, na realidade a repetir pela enésima vez um determinado estereótipo – o que, convenhamos, não é propriamente um exercício de grande inventiva. A partir daqui, da fixação do conceito nesta imagem, a condenação está pronunciada: o trabalho é para os escravos. Noutros contextos, dir-se-ia que o trabalho é para o preto. Mas, na história do anarquismo nem sempre foi assim. Pelo contrário, é sabido que, sob o paradigma da luta sindical operária, o trabalho era apreciado e encarecido, conferindo dignidade e superioridade moral a quem o exercia, mau grado os parcos salários e a exclusão sócio-cultural sofrida pelos trabalhadores manuais.

Mas vejamos as coisas pelo lado sério. Se – à partida – o trabalho é considerado uma "maldição", não é muito difícil alinharem-se, uns após outros, efeitos negativos que dele derivariam: sofrimentos, suplício, miséria, etc. Os adjectivos não faltam. A originalidade da tentativa de demonstração contida nas Teses concentra-se antes, julgo eu, em dois pontos fulcrais. Um, é o de que a "função precisa" do trabalho seria de "natureza policial", ou seja, de manutenção da "ordem social" (tese 3ª). O outro (de maneira mais difusa ao longo das Teses) é a da articulação não apenas funcional, mas mesmo essencial, entre a economia capitalista e uma hierarquia (social) organizada coercivamente pelo Estado. Vale a pena examinar cada um destes pontos.

Parece-me difícil negar que o trabalho, em sentido histórico, antropológico e sociológico não seja realmente um factor de integração social dos indivíduos e, portanto, de ordenamento da vida colectiva (ou seja, a tal "ordem social", mas sem sentido pejorativo). Dito isto, porém, só se pode condenar esta função se se condenar igualmente a existência de toda e qualquer "sociedade", defendendo, provavelmente, a bondade do "homem natural" e da "vida selvagem". Há quem o tenha feito e há quem o faça (Tavares fala de "noção instintiva de justiça", de "valores que a natureza nos oferece para vivermos autonomamente", de que "o trabalho tornou-se uma máquina que dilacera e mutila os seres humanos; que os desumaniza estruturalmente. Aprender a desumanizarmo-nos é o resultado final..."; há uns 25 anos atrás, escrevia qualquer coisa como: "Caramba! Deixem-nos viver! No fundo, é só isso que queremos: viver!"). É verdade que se trata de uma linguagem metafórica mas, na ausência de outra, é ela que nos conduz a uma visão apologética da "natureza" implícita no pensamento do autor. Perante isto, pergunta-se: porquê ver apenas o lado da bondade (de uma paisagem maravilhosa ou duma emoção não organizada) e não o da violência (do tsunami ou do animal predador sobre a presa)? (Se calhar porque germina ainda alguma ideia de Criação, obra de um Ser omnipotente, seja ele bondoso ou malévolo...) A natureza é o que é: alheia a intencionalidades ou sentidos. Os homens é que lhos têm atribuído, fazendo certamente muitos disparates mas também construindo humanidade – pelo seu trabalho, talento e boa orientação – e alguns valiosos patrimónios materiais e simbólicos. Eis, portanto, um forte ponto de desacordo com as Teses do José Tavares, cuja ideologia e recorte estilístico se prolongam, de resto, em diversos outros textos publicados pela Utopia e se desvendam como sendo mais de matriz situacionista do que propriamente do filão tradicional do anarquismo social (Atenção: esta referência que não constitui uma crítica.) A ideologia "naturalista" que entusiasmou muitos libertários no passado e que, de alguma forma, aqui ressurge, é bastante interessante e

riosa porque antecipa críticas ao cientismo produtivismo contemporâneos, mas não é – na minha modesta opinião – para ser tomada à letra e, uma vez mais, com o exclusivismo típico de quase todos os proselitismos. É, sim, para ser tida em conta uma nova procura de equilíbrios e soluções (provavelmente sempre tacteantes e transitórios) para os novos problemas com que sempre nos vamos confrontando. Temo que o "naturalismo" de Tavares – e talvez também a actual reflexão do Carvalho Ferreira acerca da superação dos contrários, tão presentes no nosso pensamento ocidental – possa desembocar numa mera legitimação da "ordem natural". Por exemplo: que vale o argumento esgrimido sobre as patologias do trabalho (acidentes e doenças profissionais) – entendidas como "obra negativa da história" –, quando colocadas em face de semelhantes estatísticas dos acidentes de viação (em deslocações de lazer) ou das doenças da época (toxicodependências ou sida), que não se pode seriamente dizer serem forçadas pelos capitalistas e governantes, mas antes o resultado de múltiplas escolhas pessoais – exemplo do "pulsar vivo" da natureza em acto?!

O mainstream do pensamento e saber modernos sobre a sociedade, a economia e o Estado tende a desligar as lógicas próprias da economia de mercado (concorrenciais e expansivas) das lógicas normativas e administrativas do poder do Estado. Outros autores contemporâneos, como o José Tavares, têm partido da tradicional oposição do anarquismo quer ao capitalismo, quer ao Estado (argumentando ser possível um controlo social sobre ambos, em vez de uma "privatização" a favor de poucos), para propor agora uma articulação íntima e antiga entre os dois, porventura mesmo desde quando a economia era pré-capitalista e o governo estava meramente nas mãos de quem conseguia garantir a força e a unção simbólica suficientes. O Prof. Amaral Dias talvez fosse capaz de pegar inteligentemente neste tipo de interpretação para nos apresentar uma sedutora análise psicanalítica do poder contemporâneo. Como me faltam essas capacidades, direi simplesmente que esta é talvez uma hipótese e uma especulação interessante, mas que lhe falta todo o esforço da prova, quer no plano histórico, quer (pior ainda) no das muito complexas e interdependentes sociedades contemporâneas. Lembro-me de o meio libertário ter ficado muito alvoraçado quando o antropólogo Pierre Clastres sustentou – contra a tradicional tese de Engels – que a origem do Estado não provinha necessariamente da propriedade privada do solo agricultável e da sua apropriação por uma "classe", afirmando igualmente que se podia perceber a existência de Estados primitivos sem poder coercivo, que só posteriormente veio a ser adquirido como uma sua característica fundamental. É um debate que ainda terá por certo grandes prolongamentos, à medida que houver mais dados empíricos trazidos ao nosso conhecimento. Em todo o caso, eu tenderia a pensar que continua a haver bons argumentos para crer que, entre a Economia e o Estado, há duas "razões de ordem" diferenciadas e autónomas. A primeira tem o seu ponto focal na troca, inclusive em sentido antropológico (motivo porque uma das primeiras "leis sociais" a ensinar nas escolas deveria ser a da-oferta-e-da-procura, na sua extensão mais lata); a segunda, tem-no no conceito de poder (que está bem longe de esgotar a sua concretização no uso ou na ameaça de violência física, mas que sempre a supõe, em termos simbólicos). É certo que as duas "lógicas" se associam e combinam, de variadas maneiras, mas talvez não sejam, de facto, a mesma coisa. A análise contemporânea das estruturas

políticas (nacionais, sub e supra-nacionais, etc.) pode provavelmente ser muito útil para ajudar a dirimir esta questão.

O trabalho era o tema em discussão e concordamos com a ideia genérica de que, falando de economia e de sociedade, ele se não possa desligar do processo de produção de bens e serviços e do processo de circulação e consumo. Mas esta interligação pode ser efectuada de várias maneiras, e tem-no sido em sucessivas épocas históricas. Aquilo que provavelmente existe hoje de mais específico neste domínio tem a ver, por um lado, com o facto do motor dinâmico da economia se situar do lado do consumo e, por outro lado, no contexto mais recente da "globalização", com a fabulosa troca de informações em simultâneo entre as cinco partidas do mundo, estimulando uma certa "descolagem" do sistema financeiro e da "economia virtual" em relação à chamada economia material. Ora, o trabalho humano hoje existente insere-se e alimenta tanto uma esfera como a outra. Na primeira, "trabalhadores de luxo" – dos informáticos indianos aos professores universitários portugueses, dos gestores americanos aos empregados bancários brasileiros – obtêm salários que lhes permitem padrões de consumo elevados, férias exóticas e pôr os filhos a estudar numa boa escola estrangeira. Na outra esfera, afadigam-se os construtores civis africanos, os mineiros ukranianos ou as operárias têxteis portuguesas ou chinesas para arrancarem um salário que dê para a sobrevivência, a garantia da habitação ou o sonho de um automóvel. E, ainda fora de qualquer esfera global, amontoam-se milhões de agricultores inviáveis, de biscateiros e vendedores ambulantes ou de sobreviventes na selva dos subúrbios metropolitanos, em qualquer parte da Terra. Para todos estes, o trabalho não é um tema de debate ou uma alternativa à preguiça, mas uma coisa séria, essencial. Por isso, há hoje (e sempre houve) trabalho escravizado e trabalho emancipado; trabalho alienado ao lado de trabalhos que constituem um meio fundamental de realização pessoal e de cooperação social. Reduzir o primeiro e fortalecer cada vez mais o segundo tipo de trabalhos não parece ser um programa de acção caduco ou equivocado.

Não é inédito nas franjas dos movimentos sociais da modernidade, mas é sempre incómodo o discurso que se dirige aos supostos oprimidos dizendo-lhes, quase escarnecendo: "Tendes o que mereceis!". Ora, um dos riscos deste tipo de sobranceria assenta num hermetismo de linguagem, como aquela usada nestas Teses sobre o trabalho. Note-se que não há aqui a intenção do diálogo entre especialistas ou da polémica entre sujeitos autónomos; do que parece tratar-se é de uma proclamação: quem a acolher, que a siga; quem a rejeitar, que se lixe; e os outros, que continuem a chafurdar no seu quotidiano medíocre. Sempre tive receio deste género de atitude, algo frequente entre os anarquistas mais radicais, intelectuais ou artistas, porque me parece ser um elitismo (mal) disfarçado. Creio que foi em Colin Ward que um dia li sábias palavras como estas: A questão do elitismo é muitas vezes mal colocada entre os libertários. É certamente elitista (e autoritária) a posição dos vanguardistas de quererem dirigir e "educar as massas". Mas é também elitista (e sobranceira) a postura dos que dizem que os ignorantes e desprovidos hão-de, um dia, por si sós, sair da sua miséria, já que ninguém o pode fazer por eles (o que é certo). Concluía então o inglês que a atitude mais consentânea com uma ética libertária seria a de fazer o que esteja ao alcance de cada um para ajudar aquele que sabe menos e está precisando de apoio, mas de tal modo que ele deixe, tão rápido quanto

nível, de precisar de ser ajudado e possa seguir autonomamente o seu próprio caminho. E isto um preceito Taoista?

Os anarquistas do passado procuravam muito ser "seres pensantes" (críticos, embora alguns reproduzissem apenas clichés impressionistas) e interventores, quer no plano da sua acção e das suas relações pessoais, quer num plano mais geral e social. Desejaria que os de hoje procurassem melhorar ainda esta excelente disposição de partida. Mas todos os que de alguma maneira nos reconhecemos nestes pressupostos e procuramos pensar pela nossa própria cabeça (recusando-nos a repetir apenas certas verdades dogmáticas) consideramos que a maioria dos objectivos e métodos utilizados pelos militantes dos Séculos XIX-XX estão, de facto, ultrapassados e envelhecidos. As "Sete teses sobre o anarquismo" de Jorge Campos (S. Paulo, 2004) dão parcialmente conta desta constatação. De certa forma, quase parece desejável o "esquecimento" de uma parte deste património histórico, para poder arrancar de novo. O que é que poderia constituir então uma base identitária (cultural) comum para orientar uma acção libertária, nos tempos de hoje? Talvez os seguintes pontos:

- A crença de que é possível e desejável melhorar o mundo, quer dizer, as pessoas e a sociedade.

- A descrença de que isso possa ser feito principalmente a partir de uma vanguarda organizada e do exercício do poder governamental que essa teria podido alcançar.

- O reconhecimento do valor de uma educação plural, crítica e instrutiva, para ir fazendo evoluir as mentalidades, a par de mudanças sociais, ou mesmo políticas, mais marcadas por orientações de liberdade e de justiça (Exemplos concretos: A queda do socialismo de Leste não foi um avanço em relação ao que estava? O 25 de Abril em Portugal não foi preferível ao relação ao Estado Novo? A vitória dos aliados não foi melhor do que o triunfo do nazi-fascismo? A República de 1910 não foi um passo em frente face à velha monarquia portuguesa?).

- A manutenção de uma atitude de crítica desconfiança em relação ao "progresso industrial", procurando combinar o melhor-estar material com um indispensável respeito pela natureza (de que somos parte).

- A interdependência e respeito-mútuo entre categorias sociais, homens, mulheres, crianças, adultos, deficientes, etc., sem dominações de "classe" ou de "papéis sociais", mas valorizando o bem, o bom e o belo.

- O mesmo, entre os diversos povos e culturas do mundo, aceitando a riqueza da diversidade com as aquisições do global e do cosmopolita, e enfatizando a paz e os equilíbrios.

Eis seis tópicos orientadores, positivos, que seriam também estimulantes desafios, com caminhos alternativos e situações em aberto, a experimentar e superar. Poderá o amigo Tavares concordar com isto?

Nota: No próximo número de Utopia publicar-se-á a resposta do companheiro José Tavares a este artigo.

Eduardo Pereira

Um homem que lutou pela emancipação social



Joaquim Eduardo Pereira faleceu em Paris, no dia 30 de Maio de 2005. Nesta cidade tive a oportunidade única de viver com ele o prazer das tertúlias reflexivas e militantes da luta pela emancipação social, num primeiro momento na condição de imigrantes portugueses e, posteriormente, ele como reformado e eu como professor universitário. Essas tertúlias libertárias eram atravessadas pela amizade e a solidariedade constantes e nela entravam quase sempre David Bernarda, Joaquim Veiga, António Anica, "Teixeirof" (alcunha de um companheiro do Porto), sem esquecer a presença da sua grande companheira de sempre que foi Maria Alzira Pereira.

Muito haveria para contar do seu carácter pautado pela integridade ética e moral, pela solidariedade e a liberdade, no que respeita ao plano das ideias e práticas libertárias. No fundo é mais um cidadão anónimo que a história dos vencedores não refere e que a história dos vencidos tem dificuldade em traduzir num discurso narrativo escrito.

Em sua memória e em nome da sua trajectória biológica e social em prol da emancipação social, limitar-me-ei a fazer uma síntese do que considero mais importante referir.

Joaquim Eduardo Pereira nasceu a 6 de Novembro de 1921, na freguesia da Sé, concelho de Faro. De ascendência de famílias operárias, pouco tempo teve para seguir a escola pública, daí que tenha concluído a escola primária e logo de seguida ingressado no mundo do trabalho assalariado com a idade de 12 anos, exercendo as funções de aprendiz de marceneiro.

Esta profissão é exercida até aproximadamente à idade de 30 anos, tendo, entretanto, aos 21 anos contraído matrimónio com a operária costureira Maria Alzira Pereira que trabalhou durante décadas na fábrica da Cordoaria Nacional em Lisboa.

No ano de 1952 trabalha em Angola e no ano seguinte regressa a Portugal. Em 1953 passa a trabalhar no estaleiros de Olho de Boi (Cacilhas) e a partir de 1958 trabalha como operário na montagem de estruturas metálicas para fábricas na região centro do país, nomeadamente em Leiria, Figueira da Foz e Constância.

Em 1970 emigra para França, exercendo inicialmente a profissão de arrumador de carros, mais tarde de estafeta de uma sapataria, para finalmente até à reforma exercer a profissão de porteiro, em colaboração com a sua companheira Maria Alzira Pereira.

A trajectória da vida de operário de Eduardo Pereira foi sempre conjugada com a luta contra a opressão e a exploração exercida pelo capitalismo e a ditadura salazarista. Não admira assim que, para além das lutas que exercia no espaço-tempo da vida quotidiana das fábricas em que trabalhou, no início da década de 50 do século XX se tenha tornado um militante clandestino do PCP e que exercesse funções de direcção do comité regional no distrito de Setúbal. A importância da sua acção no seio das estruturas clandestinas do PCP deve ter sido muito expressiva, daí que tenha sido proposto para ser eleito membro suplente do Comité Central.

Como a sua integração ideológica e burocrática não foi plenamente conseguida, no início da década de 60, entra em ruptura com as directivas da direcção do PCP e, por esse facto, participa com outros membros civis e militares no assalto ao quartel de Beja, em 1962. A finalidade desta acção tinha por premissa básica derrubar a ditadura fascista através de um golpe militar.

Aliás, é o momento indicado para não só referir os nomes mais conhecidos que participaram no golpe militar de Beja, como são os casos de João Maria Paulo Varela Gomes, Manuel Serra, Alexandre Hipólito dos Santos e Edmundo Pedro, etc... Para além destes e de Eduardo Pereira, importa salientar a participação de Augusto da Silva Ribeiro, falecido em 3 de Dezembro de 1998 em Avis (Alentejo). Operário como Eduardo Pereira, conheci-o nos finais da década de 60, exercendo a profissão de serralheiro mecânico na indústria de construção naval na empresa Eugénio e Severino (Pedrouços-Lisboa). Desde então partilhei com ele uma amizade e solidariedade contra a ditadura, tendo posteriormente, no início da década de 70, voltado novamente a partilhar dos mesmos pressupostos de emancipação social quando emigrou para França e quando regressou a Portugal após a revolução de 25 de Abril de 1974.

Os resultados da repressão sobre Eduardo Pereira em Portugal no tempo da ditadura fascista são bem elucidativos, se tivermos presente a leitura da certidão facultada pelo Serviço de Coordenação da Extinção da PIDE/DGS e da Legião Portuguesa.

Nesses arquivos pode extrair-se os seguintes dados:

Em 2 de Setembro de 1948 é preso em Elvas por ter praticado a emigração clandestina.

Em 7 de Maio de 1952 é preso em Faro, para averiguações das suas actividades clandestinas, tendo sido restituído à liberdade no dia 7 de Outubro de 1952.

Em 1 de Janeiro de 1962 é preso por ter participado numa tentativa de alteração da Constituição portuguesa por meio de uma rebelião armada.

Em 29 de Julho de 1964 é julgado pelo Tribunal Militar de Lisboa e condenado a 2 anos e 9 meses de prisão, tendo sido solto em 18 de Maio de 1966 por lhe ter sido concedido a liberdade condicional. Em 6 de Agosto de 1970 é-lhe concedida a liberdade definitiva.

Querido amigo e companheiro Eduardo Pereira. Por hoje é tudo. Até sempre. Muita saúde e anarquia, na vida e na morte.

José Maria Carvalho Ferreira



Musa libertária. Arte, literatura e vida cultural do anarquismo espanhol

Passados já mais de cem anos sobre o aparecimento das primeiras manifestações do anarquismo na Península Ibérica começam a surgir alguns estudos de fundo que pretendem avaliar, do ponto de vista histórico e sociológico, essa corrente de pensamento que durante muito tempo foi vista como um fenómeno inexplicável do carácter dos povos ibéricos.

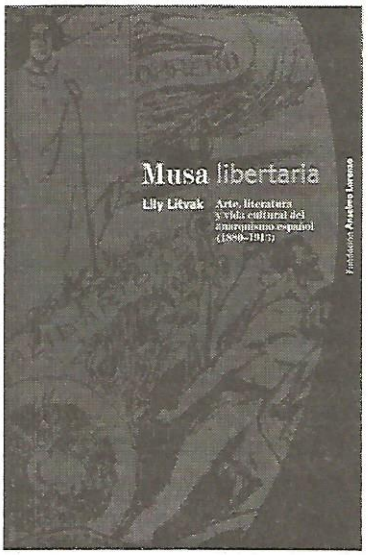
Vários obras fundamentais foram escritas sobre a actuação social, sindical e política dos anarquistas, com particular destaque para o período do apogeu do movimento libertário nos anos 30 no ciclo que culminou, em Espanha, com a revolução e a guerra civil.

Apesar do interesse despertado pelo anarquismo em tantos pesquisadores, um aspecto central desse movimento foi, durante muito tempo, pouco valorizado: o da cultura libertária. Para os anarquistas e para os que conhecem bem a militância libertária do século XIX e século XX era evidente que o desenvolvimento da influência do pensamento anarquista não poderia ser entendido sem estudar as ideias e realizações dos anarquistas no campo da cultura. O teatro social, os ateneus, os jornais, os círculos de leitura, as bibliotecas, as escolas populares foram concretizações da militância anarquista que levaram ao desenvolvimento de uma influência entre as classes populares que iria construir, conjuntamente com a estratégia anarco-sindicalismo, o mais radical, utópico e criativo movimento revolucionário do século XX.

O livro Musa Libertária de Lily Litvak pretende ser o resgate da formação dessa cultura libertária. A autora estuda a componente estética, literária e artística do movimento anarquista no Estado Espanhol tentando definir as especificidades e características que permitem, apesar das derrotas e fracassos, tirar-se conclusões, ainda hoje válidas, como diz a autora, para uma alternativa radical da cultura popular.

Iniciando com uma análise dos pontos de vista anarquistas sobre a natureza e como essas posições se reflectem na produção cultural anarquista, na literatura, no desenho, Lily vê nesse discurso uma idealização de uma paisagem natural, de uma época de ouro, que o capitalismo interrompeu e foi destruindo e que os libertários pensam que só poderá ser restabelecida a partir de um reencontro do homem com a natureza numa situação de Acracia. Há nessas ideias sobre a natureza uma percepção do que hoje definimos como questão ecológica e que se manifesta também no naturismo e no vegetarianismo, bem como outras alternativas alimentares, popularizadas pelo movimento libertário de então. A obra passa em seguida a detalhar a forma como a cultura anarquista descrevia os inimigos do povo, muitas vezes identificados como uma trilogia: capital/estado, religião e exército. A autora vai extraindo da literatura e das publicações libertárias as imagens de que os anarquistas se serviam para caracterizar as figuras odiosas dos opressores. O uso de estereótipos, de figuras literárias e de descrições coloridas e, tantas vezes, conscientemente exageradas e

caturais dos grupos dominantes serviam o objectivo de apresentar às classes populares os inimigos a destruir, como figuras abjectas e desprezíveis. Logo em seguida, no capítulo seguinte, descreve a outra face da moeda, os deserdados, e de como a produção cultural anarquista via as classes populares. Também neste caso os traços das figuras dos oprimidos são um tanto idealizadas com traços claros, líricos, figuras heróicas, capazes de emocionar, revoltar e mobilizar os leitores e ouvintes para a luta social, que outra coisa não se esperava da cultura libertária. No capítulo «A Conquista do Pão», a autora trata das lutas sociais e de como eram vistas pela literatura e imprensa anarquista onde um optimismo quase messiânico e a estética do trabalho estavam sempre presentes. Este capítulo tem a sua continuidade no que analisa o proletariado militante e de como se construiu a imagem do trabalhador e activista consciente que seria o agente da esperada mudança social. «A Boa Nova» é o capítulo que trata de forma mais abrangente o discurso libertário, analisando a mensagem literária, artística e ideológica das publicações anarquistas. A autora resume então os principais objectivos da imprensa anarquista: criação de canais de informação e comunicação entre os grupos participantes da luta social; crítica e desmascaramento do discurso das classes dominantes e, finalmente, desenvolvimento de uma cultura e informação alternativa a partir das classes populares. No capítulos seguinte o teatro é estudado como uma das mais importantes e mobilizadoras formas de arte produzidas pelo movimento anarquista, capaz de gerar um sem número de autores de peças teatrais e um número impressionante de artistas e encenadores amadores que mobilizavam plateias populares em torno de dramas e comédias criadas com um fim claro de consciencializar um público definido: os trabalhadores.



O estudo prossegue com dois capítulos onde a cultura e a arte são analisadas profundamente no sentido de se entender como essas manifestações criativas das classes populares se distinguem das formas de cultura erudita e burguesa. Bem como as particularidades do realismo anarquista e das raízes teóricas da estética acrata em Proudhon, Morris, Ruskin, Guyau e Tolstoi. Já nos dois últimos capítulos «A química da questão social» e «Germinal» Lily Litvak analisa outros dois temas fundamentais o das relações entre o anarquismo e a ciência e o da utopia no discurso libertário. A crença na ciência, um optimismo, que agora nos parece ingénuo, produto do movimento de ilustração e do avanço do positivismo e cientificismo do século XIX, resultava da ideia generalizada – que não era só dos anarquistas –, de que a ciência teria um papel central na libertação humana. Por isso mesmo, o movimento libertário desempenhou um importante papel na divulgação de temas científicos junto dos trabalhadores, através da edição de livros e nas suas publicações, com o claro objectivo de abalar as superstições e mistificações religiosas e conservadoras. Já no capítulo «Germinal», que encerra o livro, é descrita a utopia anarquista que Lily Litvak caracteriza como «uma dupla metáfora, concebida tanto por esperança como por deses-

pero». Nas obras literárias, nos poemas, nas novelas, nos ensaios, a autora recolhe as descrições do ideal de sociedade futura dos anarquistas, onde de forma romântica os libertários descrevem uma sociedade onde os males e tragédias actuais decorrentes da exploração e da dominação seriam abolidos.

A obra Musa Libertária, plena de citações, profusamente ilustrada com reprodução de desenhos e ilustrações extraídas de publicações anarquistas da época permite-nos acompanhar, sem falsas idealizações e de forma bem documentada, um dos períodos mais ricos de formação e consolidação do anarquismo em Espanha e entender de como apesar de «a produção literária e anarquista dos anarquistas não ter alcançado a plenitude formal» nem ter produzido grandes artistas, embora tenha influenciado importantes intelectuais como Unamuno e Azorín, ter conseguido uma obra maior que foi a de produzir um vasto movimento popular de ilustração, visando a autonomia e liberdade dos trabalhadores. Podendo pois afirmar-se que o objectivo principal da musa libertária «incorporar a activa participação do proletariado na elaboração de uma cultura própria» foi amplamente atingido. É a partir desta constatação que o balanço histórico da cultura libertária deve ser feito, mais do que pela simples avaliação estética e formal, aspectos que hoje se nos apresentam como envelhecidos e ultrapassados.

Nesta nossa época em que a arte e a cultura se submeteram absolutamente à sociedade mercantil, mais do que nunca, sentimos o vazio da inexistência de uma cultura libertária e anti-poder, que ajude a alimentar o ímpeto iconoclasta e revolucionário de novos movimentos sociais. É pois um bom momento de rever o papel que as artes em geral, e o teatro e a literatura em particular, tiveram na aproximação do anarquismo às classes populares e de como essa cultura libertária contribuiu para a autonomia e luta dessas classes. O livro de Lily Litvak é uma importante contribuição a esse objectivo.

Litvak, Lily (2001), Musa Libertária. Arte, literatura e vida cultural do anarquismo espanhol (1880-1913). Fundação Anselmo Lorenzo, Madrid.

Manuel de Sousa

Bibliografia do Anarquismo Espanhol (1869-1975)

Recentemente foi publicada pela editora "La Rosa de Foc", de Barcelona, a Bibliografia do Anarquismo Espanhol, de autoria de Salvador Gurucharri, abrangendo o período de 1869 a 1975.

Na minha opinião, estamos em presença de um trabalho de pesquisa notável, quer pelo rigor, a extensão e a profundidade desenvolvida pelo autor, quer ainda pelas temáticas e os autores estudados.

Não tenho dúvidas que Salvador Gurucharri passou muitas horas, dias e meses nos arquivos históricos e bibliotecas libertárias e em outras instituições vocacionadas para esse efeito.

No cômputo geral é sempre estimulante verificar que o discurso narrativo do autor é sempre atravessado pelo esforço, a motivação e a memória do militante libertário que não abdica dos ideais e da prática que têm sido uma constante na sua vida. Por outro lado, salienta-se a importância desta bibliografia não somente pelo imaginário colectivo que o anarquismo espanhol personificou e, ainda, personifica para o movimento libertário internacional.

Esta bibliografia do anarquismo pode ser analisada a partir de três perspectivas básicas: 1) a síntese histórica feita pelo autor; 2) a diversidade dos temas e da geografia; 3) algumas polémicas históricas em apêndices.

Sobre a síntese histórica importa sobremaneira destacar os acontecimentos e factores que tiveram influência estruturante na emergência das ideias e práticas do anarquismo em Espanha. Para esse facto, é pertinente realçar que, provavelmente, através da leitura de jornais, revistas e livros citados, seja importante referir as experiências dinamizadas pelas associações de socorros mútuos, cooperativas e outras formas de associativismo operário nos meados do século XIX. Deste modo, antes da chegada de Fanelli a Espanha no ano de 1868 com a incumbência de estruturar as secções e a doutrina da AIT (Associação Internacional dos Trabalhadores criada em 1864), já tinham sido iniciados os caminhos da aprendizagem social do anarquismo inspirados, em parte, na obra de Proudhon, com especial incidência na região da Catalunha.

É evidente que para este período histórico, com particularidades iniciáticas excepcionais, é fundamental ler o livro - El Proletariado Militante - de Anselmo Lorenzo e, por outro lado, o livro de Francisco Madrid Santos - La prensa anarquista y anarcosindicalista en España desde a 1ª Internacional hasta el final de la guerra civil (1869-1939). No mesmo sentido, é fundamental perceber a função educacional e de aprendizagem social inscritas na formação e evolução da CNT (Confederação Nacional do Trabalho) até ao início e durante a guerra civil no período de 1936-39. Por último, não poderemos esquecer o período histórico do exílio imposto ao movimento libertário pela ditadura franquista.

Salvador Gurucharri

Bibliografía
del anarquismo español
1869-1975



No domínio dos temas e geografia pesquisados por Salvador Gurucharri é imprescindível focar a bibliografia correspondente à formação e desenvolvimento da Primeira Internacional em Espanha, assim como da semana trágica de Barcelona que coincidiu com a morte de Ferrer y Guardia. Um outra bibliografia incide basicamente nos temas concernentes ao desenvolvimento do sindicalismo revolucionário e do anarcosindicalismo que deram origem à CNT. Por outro lado, importa sublinhar a bibliografia sobre a FAI (Federação Anarquista Ibérica).

Outros temas relevantes são a revolução social e a guerra civil e a plasticidade social do comunista libertário durante esse período histórico. Não podemos esquecer as funções de emancipação social que a pedagogia libertária, a cultura, o livre pensamento, o naturismo, a higiene, a sexualidade, as mulheres, a juventude e o néo-malthusianismo tiveram no movimento libertário em Espanha. Na mesma linha de raciocínio estão, é de referir, a arte, a literatura, o cinema e a imprensa, entre quais podemos destacar a função primacial das revistas *Estúdio, Natura, Orto, La Novela Ideal, Solidariedad Obrera, Tierra y Libertad* e *Revista Blanca*.

No plano meramente geográfico podemos observar uma bibliografia que abrange a generalidade das comunidades espanholas: Andaluzia, Aragão, Astúrias, Canárias, Castela, Catalunha e Baleares, País Basco, Galiza, Múrcia, Navarra, Valência e "Rioja".

Por último, as análises das polémicas históricas inseridas como apêndices no final do livro são um trabalho de pesquisa de Salvador Gurucharri mais próximo da nossa realidade contemporânea e sobretudo inscrito durante várias décadas na sua trajectória de militante libertário. Refiro-me concretamente ao Apêndice I que se debruça sobre a problemática da letra A dentro de um círculo que simboliza a palavra Anarquia. Ao Apêndice II que tenta desvendar a origem das cartas escritas pelo Agente C e dos papéis de Londres referentes a episódios históricos de Maio de 1937 na revolução espanhola. No Apêndice III é interessante perceber que, não obstante a repressão e os condicionalismos impostos pela ditadura franquista ao movimento libertário, este nunca descurou a crítica à Igreja Católica Apostólica Romana no seu apoio a essa ditadura.

Gurucharri, Salvador (2004), *Bibliografia del anarquismo espanõl (1869-1975)*, Barcelona, La Rose de Foc.

José Maria Carvalho Ferreira

O Rito Diário de um Hipocondríaco

Obsessão. Escrever para não morrer. Quais são as razões que levam um indivíduo a escrever ano após ano sem que um eco se faça ouvir ao trabalho empreendido desde os fins dos anos sessenta? Abandonar, calar-se, deixar a escritura aos «especialistas devidamente credenciados», é coisa que, tudo faz pensar, está longe das intenções de Silva Carvalho.

De passagem em França caiu-me nas mãos um livro quase oficial sobre a poesia portuguesa de 1935 a 2000 «Anthologie de la Poésie Portugaise Contemporaine», obra publicada com o apoio do Ministério Português da Cultura e também do Instituto Português do Livro e das Bibliotecas: 34 poetas nela figuram, de Vitorino Nemésio a Nuno Júdice, e todos certamente duma importância fundamental, pois como devem supor, nem sombras do autor de *A Linguagem Poética* nela aparecem. Difícil não é de chegar à conclusão que se o caixote do lixo contém personagens com o valor do Silva Carvalho, os outros, os elementos presentáveis e de antologias, devem possuir qualidades realmente fora do comum.

Algumas palavras sobre o livro que hoje nos ocupa *O Rito Diário de um Hipocondríaco*, dois textos, duas escrituras muito diferentes, o mesmo autor a 33 anos de intervalo, 1968 o primeiro, 2001 o segundo. *O Rito* é uma ode triunfal ao sentimento de vazio e solidão, numa república de estudantes um personagem gordo e com tendências à calvície, o autor, faz vinte anos e não é feliz. Estudar medicina não parece trazer-lhe uma suficiente razão de viver e o mundo que o envolve é dum estrangulamento total. Nesse mesmo ano, aqui e ali estalam revoltas que vão muito mais além duma reivindicação de pão para a boca ou da necessidade de se fazer comandar por um providencial grande timoneiro qualquer. Mas ali, em Coimbra, num Portugal prisioneiro dum sistema e de muita água benta, homens jovens e jovens mulheres vivem em compartimentos bem estanques, compartindo no entanto os valores que a ordem moral se esforça em perenizar. Mas o autor e os seus companheiros de hospedaria não se embaraçam com estudos sociológicos. Jovens, sentem como em outros sítios do planeta que a camisola é demasiado apertada, tudo parece inerte, e os ecos que chegam de longe não mais fazem que acentuar a sensação de desolação.

A língua utilizada por Silva Carvalho nos seus monólogos de prisioneiro em busca de absoluto é a coisa mais cómica, trágica, musical e afastada já nessa época de tudo o que se fazia no país onde nascemos: «Dói o despertar para mais um dia. Num diturno ápice remeloso a realidade imiscui-se sorrateira nos interstícios da consciência para a batalha das horas fugentes. Um clarão acidulado e baço absorve a primeva e dormente disposição para o catalogar inoportuno e doloroso dos objectos ubíquos. Intermitentes bandas sonoras inscrevem no meu corpo arabescos irritantes e dispersos, um cogumelo de vapor mascavado corrói a frouxa durindana do som », assim começam essas noventa páginas de um texto que só tem como defeito ser demasiado curto.

O Diário de um Hipocondríaco tem início a 13 de fevereiro de 2001 em New Bedford estado do Massachusetts, Silva Carvalho é ali leitor de português numa universidade. O mundo não avançou muito numa direcção de emancipação e justiça social, mas os anos passaram, o corpo envelheceu, doenças verdadeiras e imaginadas nele se instalaram e servem de pano de fundo a uma conversa-reflexão com os eventuais leitores. A língua portuguesa utilizada é duma grande simplicidade e nada tem que ver com o espírito Joyciano do escrito de 68. Como diz o autor, o seu diário é desprovido de técnica e dum qualquer domínio sobre a língua ou sobre a linguagem, por isso denominá-lo de arte seria inexacto. Mesmo afastados os artifícios seria falso pensar que uma verdade pura, isenta de qualquer preconceito, pudesse ser transcrita no papel. A verdade pura não existe. A escrita em si é uma técnica e como tal faz também parte da imensa eclosão de objectos que afastaram o homem da natureza.

Um humor impertinente, em várias passagens do diário, não contribui a que as nossas veneradas instituições possam ter pelo autor uma qualquer estima, isso na hipótese que alguns dos seus membros se dignassem perder o seu tempo com semelhantes leituras. Vejamos o que diz o autor a propósito da afirmação do Pessoa de que a sua pátria é a língua portuguesa : 14 de Fevereiro, página 101 : (...) A língua portuguesa não é a minha pátria, oh não !, é somente a matéria de que me sirvo para ganhar a vida . Como, em Portugal, também acontece com o francês que ensino em Sintra, na escola secundária.(...) Como cidadão que paga os seus impostos, não concordo absolutamente nada que se gaste dinheiro como num Instituto Camões, acho que primeiro se deveria tentar resolver os problemas do país, isto é, dos seus habitantes, e só depois nos deveríamos entregar a veleidades linguísticas e identitárias... (...) as relações que mantenho com o IC são meramente capitalistas, não são patriotas. Eles precisam de mim, eu preciso do dinheiro com que me pagam os serviços prestados. Não há mais nada entre nós.

Não se equivoquem, o diário não é um manifesto, não é só isso, é também um olhar sobre as pequenas coisas do quotidiano e também um questionamento sobre outras que podemos ousar nomear de essenciais, ou, pelo menos, tão essenciais como aquelas que esta revista pretende modestamente utilizar como contribuição à transformação do mundo; coisas mais próximas do íntimo, do ser, dos inumeráveis sentimentos ligados à existência: da alegria e da tristeza, da angústia e da loucura, da vontade de viver e da vontade de morrer.

Carvalho, Silva (2003), *O Rito Diário de um Hipocondríaco*, Edições Aquário, Sintra.

Elisiário Lapa

Frida Khalo: Uma fita em torno de uma bomba

Se existe uma artista que encarnou a imagem de artista libertária, no século XX, essa foi Frida Kahlo, a pintora mexicana que nenhuma vez, ao que se saiba, manifestou simpatia pelo anarquismo e, pelo contrário, teve uma longa, embora acidentada, viagem de compagnon de route com o comunismo mexicano. A pergunta óbvia que alguns colocarão será então: como é que uma militante do Partido Comunista, amiga de Trotsky e activista das causas comunistas pode ser vista como artista libertária?

Essa é uma resposta que talvez possa ser encontrada nesta biografia de Frida Khalo. Uma mulher que consegue lutar, da forma que ela o fez, contra a dor, o sofrimento, o preconceito e construir uma vida fulgurante de desafios, criação, amor e combate só pode ser definida como rebelde. Numa sociedade, como a mexicana, marcada por uma profunda religiosidade popular, a sua dolorosa existência poderia levar à submissão, à sua transformação num não-ser, que é a existência daqueles que são definidos como deficientes ou inválidos; ou até ao misticismo doentio dos sofredores crónicos, mas contra isso Frida construiu uma vida de criação, prazer e amores plurais. Numa sociedade dominada por homens forjou uma independência exemplar, à sombra de um artista genial criou de forma autónoma sua arte. Ante uma ideologia que exigia arte realista, Frida criou arte fantástica.

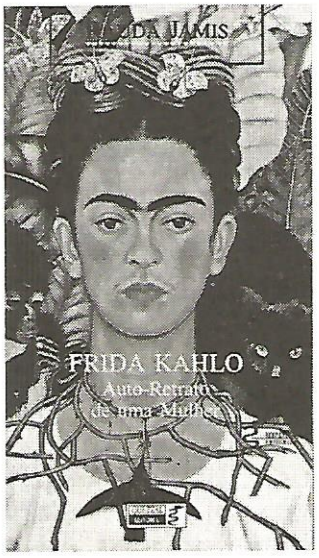
Frida Kahlo nunca foi uma mulher de submissão, de convenções e sujeições, foi antes de tudo uma mulher, e uma artista revolucionária, que viveu como só os espíritos livres vivem: de forma compulsiva e apaixonada.

O que caracteriza a militância política de Diego Rivera e, ainda mais de Frida, é o seu carácter visceral e rebelde. A adesão ao Partido Comunista, cheia de acidentes e marcada pela expulsão, pelo apoio a Trotsky, quando este se torna a imagem da contestação comunista ao estalinismo e, mais tarde pela ruptura com o dirigente russo é, apesar de tudo, algo de conjuntural para estes artistas heterodoxos. Eles foram sempre, e outra coisa não poderiam ser, os inconformistas das causas do seu tempo. E se em Rivera ainda se pode descortinar pretensões a dirigente comunista, além de um cabotinismo descontrolado, em Frida existe uma integridade e uma recusa de todo o oportunismo que recusa as adesões fáceis. Como escreveu Le Clézio *«ela nunca mudou, nunca pactuou com as forças do dinheiro.»* e seria ela que iria influenciar a própria recusa de Rivera em pactuar com os seus mecenas americanos quando eles lhe exigiram alterações nos seus murais feitos nos Estados Unidos.

Frida é uma filha da Revolução Mexicana e do renascimento índio que ocorreu nas primeiras décadas do século XX quando artistas e intelectuais num gigantesco movimento criativo recriaram o panorama artístico desse país latino-americano. E se nos muralistas, a arte expressa o movimento camponês na sua luta por terra e liberdade e essas figuras revolucionárias dos exércitos de Zapata e Villa, e o mítico México pré-colombiano, na pintura fantástica de Frida Kahlo, como escreveu Le Clézio, o *«seu combate é interior, fala do quotidiano, da vida solitária que leva, da prisão do sofrimento, das feridas do seu amor-próprio, da dificuldade de ser uma mulher na sociedade mexicana dominada pelos homens. A sua revolução é também a sua revolta...»*. Mas esta pintura de Frida, nos antípodas do realismo socialista e da sua expressão muralista, como viu Eli Boutra *«é um desafio constante, um ataque irreverente aos valores da ide-*

logia dominante». Não admira por isso que surrealistas como Breton e grandes artistas como Picasso e Kadinski se tenham emocionado com a sua arte e reconheçam nela a genialidade e a autenticidade da grande arte. Mesmo quando pintou sob encomenda *«Frida em nada altera a sua maneira de pintar quando se dirige ao seu público – essa inflexibilidade provocadora, a ausência de toda a concessão e um cuidado com a exactidão com os traços, que chega a atingir a crueldade...»*.

Esta insubmissão artística, a recusa de uma disciplina externa ao seu génio criativo é a resposta de Frida para quem *«a arte é no fundo a sua única integridade, e é por isso que não pode aceitar que a sua liberdade seja limitada, e que o seu sentido seja desnaturado – não consente nenhuma apropriação... Recusou a tutela dos surrealistas, e do mesmo modo, até ao fim recusará para a sua arte a interpretação política e as facilidades de uma finalidade.»*, pois como disse Rivera de forma inspirada *«Frida é o único exemplo na história da arte de uma pessoa que dilacerou o peito e o coração para dar conta da verdade biológica que continham...»*.



Foi Frida Khalo que escreveu: *«a revolução é a harmonia da forma e da cor, e tudo se transforma e permanece sob uma única lei: a vida. Ninguém se separa de ninguém. Ninguém luta por si só. Tudo é ao mesmo tempo tudo e um. A angústia, a dor e o prazer e a morte são apenas um único e mesmo meio de existir»*, poderíamos acrescentar, usando as sua próprias palavras, sobre Rivera, que *«o mundo que ela desejaria viver seria uma grande festa, de que cada ser humano e todas as criaturas fariam parte, dos homens às pedras, aos sóis e às sombras: todos trabalhando com ela, com a sua ideia de beleza e o seu génio criador»*.

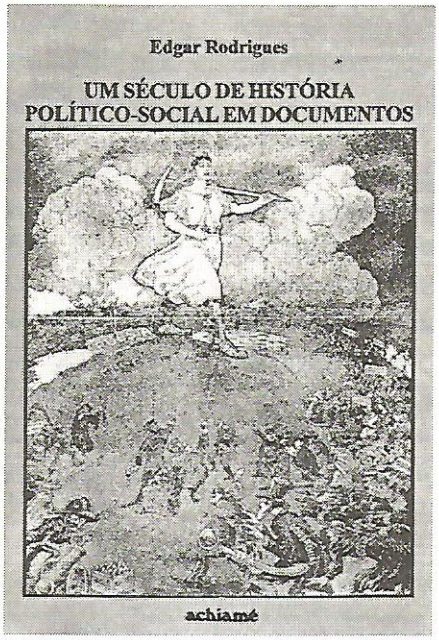
Como escreveu Le Clézio *«Frida Kahlo é sem dúvida nenhuma uma das personalidades mais fortes entre as mulheres da era revolucionária do México...»*, talvez fosse correcto acrescentar: poucas mulheres, menos ainda artistas, se podem igualar a Frida Kahlo na expressão rebelde de um desejo de liberdade que não aceita submeter-se a qualquer forma de sujeição. Breton numa frase famosa descreveu a arte de Frida Khalo como «uma fita em torno de uma bomba», essa talvez seja a melhor definição dessa mulher insubmissa. Se esta maneira rebelde de viver, criar e amar, que Frida Kahlo encarnou na sua curta mas fulgurante existência não é libertária, então é impossível entender o que é uma forma libertária de viver e de se expressar. Pois ser libertário mais do que aceitar um credo ideológico, ou ter uma adesão organizativa, ostentar rótulos e bandeiras, é viver de forma autónoma e livre, contra toda a forma de poder e sujeição, apesar das circunstâncias que fazem de cada um de nós seres contraditórios arrastando os nossos fantasmas e os do nosso tempo.

Jamis, Rauda (2002), *Frida Kahlo. Autoretrato de uma mulher*. Lisboa: Quetzal Editora.

Manuel de Sousa

A actualidade de um Anarquista sempre actualizado

Para que a memória não nos falhe nem a das gerações futuras, Edgar Rodrigues fez editar muito recentemente todo um século de história política e social que pode ser revista na impressão de múltiplos documentos, sejam eles sobre mulheres, sobre o fascismo e antifascismo no Brasil, sobre livre-pensamento e educação racional, sobre socialismo, Estado e ditadura, sobre socialismo no Brasil ou, ainda, sobre anarquismo para apenas citarmos alguns dos documentos importantes que constam deste novo livro de Edgar Rodrigues.



Disponibilizar um património histórico desta dimensão diz muito do próprio autor, que sempre tem colocado à disposição de muitos (académicos e não académicos) as informações que possui, mas nem sempre os que utilizam a sua informação o citam como o deveriam fazer (talvez por se pensarem superiores a um autodidacta que, desde cedo, privilegiou "cultivar" a cultura, para si e para os outros). Todos os 54 livros que conseguiu editar (a maioria das vezes sem apoios estatais ou privados) traduzem essa sua incansável via pela investigação informal (porque fora das academias, mas com espírito de livre pensador) da história social e sobre os movimentos operários, quer do Brasil, quer de Portugal.

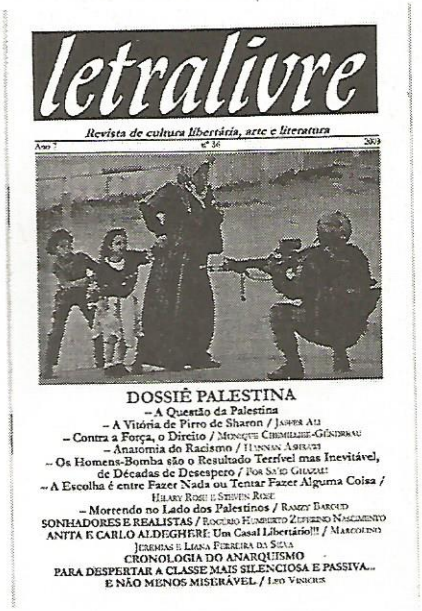
Edgar Rodrigues dispensa da minha parte que o caracterize com adjectivos superlativos, já que a sua forma de estar na vida é despojada mas fraterna, é apolítica mas anarquista, é muito culta mas sem "cultura", é pedagógica sem ser "chata". Todos os seus livros (os que tenho tido conhecimento) me surpreendem pela positiva, me ensinam que nada sei e que muito tenho a aprender, com ele e com a história.

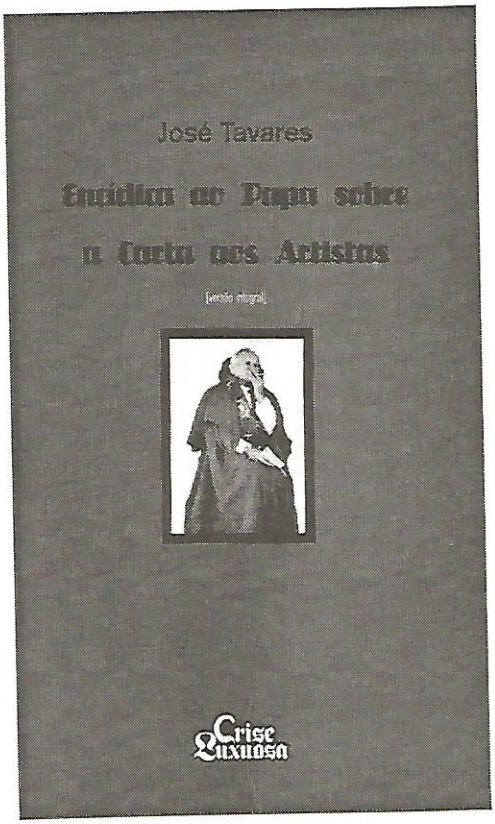
Na contra capa deste seu mais recente livro, algumas das palavras de Edgar Rodrigues são transcritas. Pela grandiosidade do que aí se imprimiu, vou transcrever algumas das frases que ali aparecem pela sua dimensão humana e pela actualidade que revestem, ainda por cima vindas de alguém que, tendo nascido no início do século passado, se mantém sempre actual, activo, interveniente, escolástico e pedagógico. Em suma, alguém que tem sempre uma palavra certa para nos dizer, alguém que nos incita a sermos coerentes na vida: *"O ser humano ao tornar-se anarquista entra no caminho íngreme das ideias, precisa de afrontar todos os obstáculos, ser o mais coerente possível dentro da sociedade mercantilista, tornar-se um estudioso do humanismo racional, das ideologias que compõem a gama de conhecimentos gerais, ser solidário, abdicar de todas as religiões, dos sistemas políticos, inclusive comunista e socialista estatais, de pretensões de lideranças, de elitismos, de academismos, de superioridades profissionais, sociais, de cor, sexo, nativismos, etnias e outras "doenças" capazes de bloquear a liberdade física, psicológica, o direito de pensar, decidir conscientemente, de conformidade com suas*

convicções, mesmo que estas venham a incompatibilizá-lo com familiares, companheiros de trabalho e/ou pessoas nos locais onde vive.". Quão profunda é a mensagem aqui implícita. Claro que nem todos entenderão, mas, eu, porque penso entendê-la, termino também eu com uma mensagem para o companheiro Edgar Rodrigues: "Não desista de ser quem é; não pare a "locomotiva" que há em si; persista na via da "educação cultural". Em mim, terá uma discípula atenta, desperta e motivada.

Rodrigues, Edgar (2005), Um Século de História Político-Social em Documentos, Editora Achiamé, Rio de Janeiro

Guadalupe Subtil

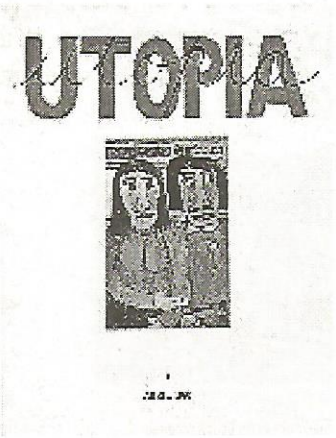


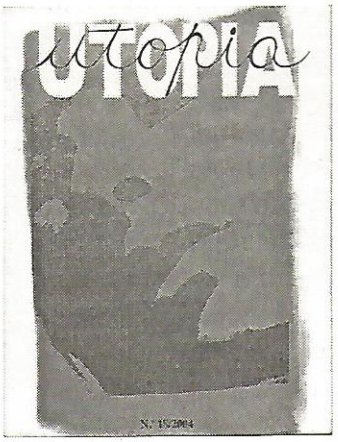


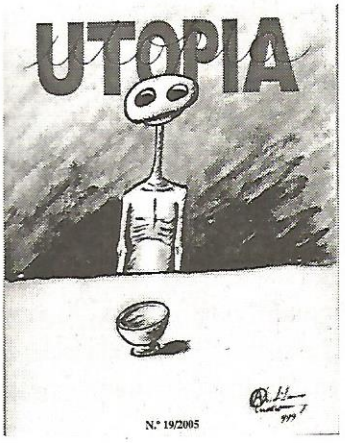
A minha vontade ao escrever esta encíclica, a todos os Papas presentes e futuros, é despertar qualquer um e estimulá-lo a uma nova focalização do âmago da visão. Nasceu da leitura da *Carta do Papa aos Artistas.* Surge para demolir algumas abstracções em voga, revisitar e clarificar a memória, e incitar à realização da obra de arte total que importa realizar: uma Vida realmente Vivida. Para tanto, o indivíduo não deve ser mais uma Ideia, um Espírito, ou um Homem, mas o artista de si próprio, que é, sem nenhuma restrição, a sua individualidade. É isto que esboço transmitir ao leitor.

Para adquirir este livro contactar:

zacktavar@hotmail.com







ASSINATURAS

Entre várias hipóteses de construção de uma solidariedade à volta deste projecto, necessitamos de aumentar o número de assinantes da revista Utopia. Com um número significativo de assinaturas é possível manter uma actividade editorial regular e simultaneamente encurtar o horizonte temporal da sua periodicidade. Assim sendo, todo o leitor que se queira tornar cúmplice deste projecto, como assinante da revista Utopia, deve preencher o cupão abaixo (ou escrever uma carta com os dados mencionados) e enviá-lo para a nossa morada. Poderá também solicitar o envio dos números anteriores ainda não esgotados.

Nome:_____

Morada:_____

_____

Assinatura anual (2 números) Portugal 10,00 Euros
Estrangeiro 13,00 Euros

Pagamentos através de dinheiro, cheque ou vale postal à ordem de **Associação Cultural A Vida**
Apartado 2537
1113 Lisboa Codex - Portugal

http//:www.utopia.pt

Publicações recebidas

A
Rivista anarchica (310), anno 35, n. 6, Estate 2005
Do Sumário: Ai lettori; Un elenco confortante; Comunitarismo gerarchico e legami sociali; Ma l'Unione Europea non è ancora decollata; Fatti & Misfatti; La democrazia degli ipocriti; L'araba fenice; Dossier: Giuseppe Pontremoli; Musica per A; Politica democratica e confederale; Il mondo che prefiguriamo; Un approcio antropologico; À nous la liberté; Compagnia cantante; I Gas: l'economia dal volto umano; Una presunta debolezza; Pirati al femminile; Rassegna libertaria; Tam Tam; Una pietra miliare (2); A proposito di José Saramago.
Contacto: Editrice A, C.P. 17120, 20170 Milano, Italia; Telef: 39.02.2896627
E-mail: arivista@tin.it
Web site: www.arivista.org

Al Margen
Portavoz del Ateneo Libertario, Año XIV, Nº 54, Verano 2005
Do Sumário: Editorial; La Memòria Rebel; Página antimilitarista: Los anarquistas han olvidado sus principios; Amenazas cumplidas; Quién há despertado a China?; Obreros: especie (que se cree) extinguida; Trabajo y cárcel; Hacia el sindicalismo del siglo XXI; Razones para un sindicalismo hoy?; Qué fue de la autonomía obrera?; La epidemia silenciada; Los estragos del trabajo en la sociedad espectacular-mercantil; La clase trabajadora no hará la revolución; La explotación no está de moda; Las mejores plumas; Poesía; Telefonía móvil: comunicación o incomunicación interpersonal; Ecus de sociedad; Cine; Libres; El embudo; La Redención Obrera; La Tapia.
Contacto: Al Margen, C/ Palma 3, 46003 Valencia, España;
E-mail: atalmargen@nodo50.org
Web site: www.nodo50.org/almargen

Bandeira Negra
Nº 17, Nov/Dez 2004
Folha editada por sete colectivos anarquistas da Bahía.

CeNiT
Organo de la C.N.T.-A.I.T. – Regional del Exterior, 12 juillet 2005 - Nº 963 - Bimensuel
Do Sumário: Editorial; El futuro del mundo y la guerra nuclear; Un recuerdo a nuestra vieja generación; Y si la futura Europa fuera una Federación Republicana y Láica, aceptando como miembros a países musulmanes y judíos?; Siglo tras siglo va durando el dolor humano; Cifra y prueba de la vida local española; Cartas del exilio libertario (III); El ajuntamento ha desalojado a la CNT de las Ramblas; En este día; Libros; Dios: matar en su nombre; Rincón poético; Dichos y hechos.

Contacto: Félix Alvarez Ferreras, 7, Rue des Chênes Verts, 66240 Saint-Esteve, France; Telef: 33.468927513

Coice de Mula
Desindustrialização da Arte Contemporânea
Número 7, 2005
Do Sumário: Técnica, Política, Canibalismo; Agricultura biológica em Portugal; A «agricultura biológica» não é uma panaceia; Criar oásis; Contra a megamáquina; Os anarquistas naturianistas e anticientíficos; Concepção do naturismo libertário; Zeca Afonso: Conjugar o verbo ser; Neo-aves e frangossauros; Umar mata; Aroma de síntese; Universidade; Numa cama clandestina; Uârquechopes.
Contacto: Apartado 21477, 1134 Lisboa Codex, Portugal

Courant alternatif
Mensuel de l'Organisation Communiste Libertaire, nº 151, été 2005.
Do Sumário: Editorial; Le référendum comme analyseur social; Retour sur l'initiative «Place des résistances»; Pontoise: la grève des ambulanciers d'Accor; Retour sur le mouvement lycéen; Brutalités policières et répression judiciaire à Lyon; Flics, militaires, vigiles... au service des citoyens; COGEMA / AREVA en correctionnelle; Lutte contre un projet de 2X2 voies au coeur du Pays Basque; Vite fait sur le zinc; Avril 2005: Le printemps rouge de Limoges; Point de vue; La France soutient les dictateurs de père en fils; Livres.
Contacto: OCL, c/o Clé des Champs, BP 20912, 44009 Nantes, France
E-mail: oclibertaire@hotmail.com
Web site: http://oclibertaire.free.fr/

Drapeau Noir
Périodique du Groupe Proudhon de la Fédération Anarchiste, nº 31, été 2005
Contacto: Librairie l'Autodidacte - 5, Rue Marulaz, 25014 Besançon, France
Web site: www.lautodidacte.org

La Campana
Semanario anarcosindicalista - información y debate anarquista, IIIª Época, Número 24 // 27.06.2005
Do Sumário: Editorial; No hay derechos(s); Muertes en prisión; Continúa la represión marroquí en El Aaiun; Debate al rojinegro: Justicia y parodia, la cloaca aromática; *Okupas* encarcelados en Amsterdam; Nueva consulta de los Zapatistas; Libros; La democracia es esencialmente militarista; Voces libertarias; Publicaciones; Cine: Los Chicos del Coro; Poesía; Anuncios breves, convocatorias, intercambios; Memoria libertaria.
Contacto: La Campana, C/ Pasantería, 1 – 3ª, 36002 Pontevedra, España
E-mail: lacampana@lacampana.org
Web site: www.lacampana.org

Le Monde Libertaire
Hebdomadaire de la Fédération Anarchiste, hors-série nº 28, du 7 juillet au 7 septembre 2005
Do Sumário: Mexique: Entre exil vers le Nord et rêve zapatista; Construire un frigo autour de la banquise; L'héritage de l'hospitalité de l'Antiquité à l'utopie anarchiste; Pour les langues sans frontières; Noir coquelicot; Encore le blues... Big Mama Thorton; Ne travaillez jamais; Système prostitutionnel: non! Amour libre et gratuit: oui!; Pierre-Joseph Proudhon: La philosofie de l'histoire et du progrès; Momo le cannibale; Leonardo; Mémoires d'ajiste; Vingt-quatre ans et toutes ses dents; Colloque Élisée Reclus.
Contacto: Le Monde Libertaire, 145, Rue Amelot, 75011 Paris, France; Telef. 33.1.48053408

Libera
Informativo da Federação Anarquista do Rio de Janeiro, Ano 14, nº 127, Nov-Dez/2004
Contacto: E-mail: farj@riseup.net
Web site: http://farj.entodaspartes.org

Libertaria - il piacere dell'utopia
Rivista trimestrale, anno 7, numero 2-3, aprile / settembre 2005
Do Sumário: Stretti fra due integralismi; La presidenza imperiale degli Stati Uniti; Karol Wojtyla? Un sincero e convinto iconoclasta; Le rivoluzioni? Si fanno com la pubblicità; Argentina: dopo il default la speranza; Il pianeta delle baracche; Il potere dell'arbitro; Vorrei un movimento hip luddista; Le nuove frontiere del controllo sociale; Assa: vedi alla voce libertà; Iris fiore dell'alternativa; Kropotkin non era uno stravagante; Quell'idea esagerata chiamata anarchia; Accordi libertari; Notizie della cultura libertaria.
Contacto: C.P. 10667, 20110 Milano, Italia;
E-mail: libertaria@libertaria.it
Web site: www.libertaria.it

Oiseau-tempête
Numéro 12, été 2005
Do Sumário: Le survivant du temple My Phuoc; Ngo Van et le joueur de flûte ou l'irréductible utopie; Du révolutionnaire traqué Ret Marut au mariage parfait de l'écrivais B. Traven; Deux ou trois choses que nous savons de lui; Lettre de Traven à Solidaridad Obrera; Invectivopharismes (4); Comment ce monde va?; Au seuil de la copulation aromale des astres; L'équipée sportive; Religion, révolte et communauté; Les secrets de l'Islam; Notes sur l'Islam contemporain; Ils attaquent la semaine des 4 jeudis!; Les secrets de l'Oncle Sam; La croix et la bannière; Notes de lecture; Rebonds sur la novlangue.
Contacto: Oiseau-tempête, 21 ter, Rue Voltaire, 75011 Paris, France
E-mail: oiseau.tempete@internetdown.org
Website: http://oiseautempete.internetdown.org

Polémica
Información – Crítica – Pensamiento, Año XXIII, nº 85, Julio 2005
Do Sumário: Editorial; Hipotecar la vivienda o hipotecar el futuro; Hacia dónde va el sistema de pensiones español?; Transgénicos: el futuro bajo amenaza; Irak: La guerra que no cesa; Dossier: La herencia de la Unión Soviética; Nacida en París y potenciada en Milán; La gran posteridad del precoz Julio Verne; La guerra única, la única guerra; En memoria de Antonio Téllez; Libros; Última página.
Contacto: Apartado de correos 21.005, 08080 Barcelona, España;
E-mail: polemica@polemica.org
Web site: www.polemica.org

Política Operária
Nº 100, Maio / Junho 2005, Ano XIX
Do Sumário: 20 anos; O mês em relance; Manifesto do 1º de Maio da P.O.; Tarda a resposta ao ataque do Governo; Roubem mas não nos falem em moralização; Crise na têxtil; O estado da Nação; Os professores são "privilegiados"?; Povo desunido continua vencido; O direito à memória; Iraque contra a ocupação; Uma semana na Palestina; Constituição Europeia: Sim? Não? Vão-se lixar!; Os subterrâneos do Vaticano; Até quando, oh Lula, abusarás da paciência dos trabalhadores?; "Normalidade" regressa ao Togo; A "ameaça coreana"; Staline na guerra mundial; Em Bagdad é a nossa liberdade que está em jogo; Reunir forças para derrotar o projecto militar dos EUA; Porque não há qualquer contradição em ser comunista e independentista; Direitos da mulher não é política?; O movimento das sufragistas; Vanguardas; A revolução não é para hoje; As ONGs; Tribuna; Visor.

Contacto: Apartado 1682, 1016-001 Lisboa, Portugal;
Web site: www.politicaoperaria.no.sapo.pt

Réfractions
Recherches et Expressions Anarchistes, numéro 14, printemps 2005
Do Sumário: Présentation; Religion et pouvoir politique; Cruauté du monde, cruauté de l'homme; Individu et laicité; La philosophie, une alternative libertaire à la religion; Croyance, anarchisme et modernité; La findes temps; Défi à la divinité; Les fantômes de Shelley dans la chair d'aujourd'hui; Identité ouvrière, antagonisme de classe et universalité; Barbares et sauvageons; «Réacs» d'hier et d'aujourd'hui; Islam, femmes et laicité en Irak; L'utopie est dans les prés; Ombres ardentes; Les livres, les revues.
Contacto: Les Amis de *Réfractions*, BP 139, 75966 Paris cedex 20, France
E-mail: refractions@plusloin.org
Web site: www.refractions.plusloin.org

Umanità Nova
Settimanale Anarchico, anno 85, n. 29, 18 settembre 2005
Do Sumário: Deportazione preventiva; Ultima spiaggia; Ciao Alfo!; La folle logica del potere; New Orleans: una tragedia di classe; Il trattato Anti-Kyoto; Apartheid made in Malta; Organizzazione e libertà; La stagione dei furori; America Latina: populismo e repressione; Pisa: contro la propaganda militarista; 11 settembre: 4 anni di sangue, ferocia, oppressione e guerra.
Contacto: c/o Federazione Anarchica Torinese, C.so Palermo 46, 10152 Torino, Italia;
E-mail: fat@inrete.it

Verve
Revista do NU-SOL – Núcleo de Sociabilidade Libertária, 7, Maio 2005
Do Sumário: Émile Henry, o benjamim da anarquia; Notas para a abolição dos campos de concentração e de extermínio; Prisões: falência e crime social; Abolicionismo penal, medidas de redução de danos e uma nota trágica; A mecanização do cadáver – a má sorte dos animais; Stirner e Foucault: em direcção a uma liberdade pós-kantiana; *Mujeres libres*: anarco-feminismo e subjetividade na revolução espanhola; A educação anarquista na república velha; Os pedreiros da anarquia; Anarquia e anarquismo; Centro de cultura social, uma prática anarquista; Haikai; Anarquismo na vida e na obra de Eugene O'Neill; Lygia Clark e Nietzsche-Zaratustra: trajetórias; Jean Vigo, a revolta e o devir; Resenhas.
Contacto: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais PUC-SP, Rua Ministro Godói, 969 – 4º andar, Sala 4E-20, São Paulo - SP, Brasil
Web site: www.nu-sol.org

Outros documentos e livros recebidos

Bollettino Archivio G. Pinelli
Boletim do Centro de Studi Libertari Giuseppe Pinelli, nº 25, Luglio 2005
Contacto: C.P. 17005, 20170 Milano, Italia; Telef. 39.022846923
E-mail: info@centrostudilibertari.it
Web site: www.centrostudilibertari.it

Bulletin du CIRA
Boletim do Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, nº 61, mai 2005
Contacto: Avenue de Beaumont 24, CH – 1012 Lausanne, Suisse; Telef. 41.216524819;
E-mail: cira@plusloin.org
Web site: www.anarca-bolo.ch/cira/

Bulletin of the Kate Sharpley Library
Boletim da Livraria Kate Sharpley, Number 42, May 2005
Informação sobre publicações editadas e disponíveis.
Contacto: KSL, BM Hurricane, London WC1N 3XX, England
Web site: www.katesharpleylibrary.net

Cárcel Modelo: Cien Años Bastan
Obra colectiva, Barcelona, Noviembre 2004

Correspondencia de la guerra social
Edições Etcetera, nº 39, Mayo 2005

Jean-René Saulière dit André Arru, Un individualiste solidaire (1911 – 1999)
Sylvie Knoerr-Saulière e Francis Kaigre, Les Amis d'André Arru – Libre Pensée Autonome, Marseille, Outubro 2004

Marx anarquista
Maximilien Rubel e Louis Janover, Edições Etcetera, nº 44, 2005

Problemática sociológica de la integración de los immigrantes
Antonio Pérez González, Edições Etcetera, nº 45, 2005

Rivista Storica Dell'Anarchismo
Anno 11, numero 2 (22), Luglio-Dicembre 2004
Revista de história do movimento anarquista italiano editada pela Biblioteca Franco Serantini de Pisa.
Contacto: Biblioteca Franco Serantini, C.P. 247, 56100 Pisa, Italia
E-mail: bfs-edizioni@bfs.it

Suburbano
Fanzine Implicativo com a Situação
Contacto: Apartado 21346, 1132-001 Lisboa Codex

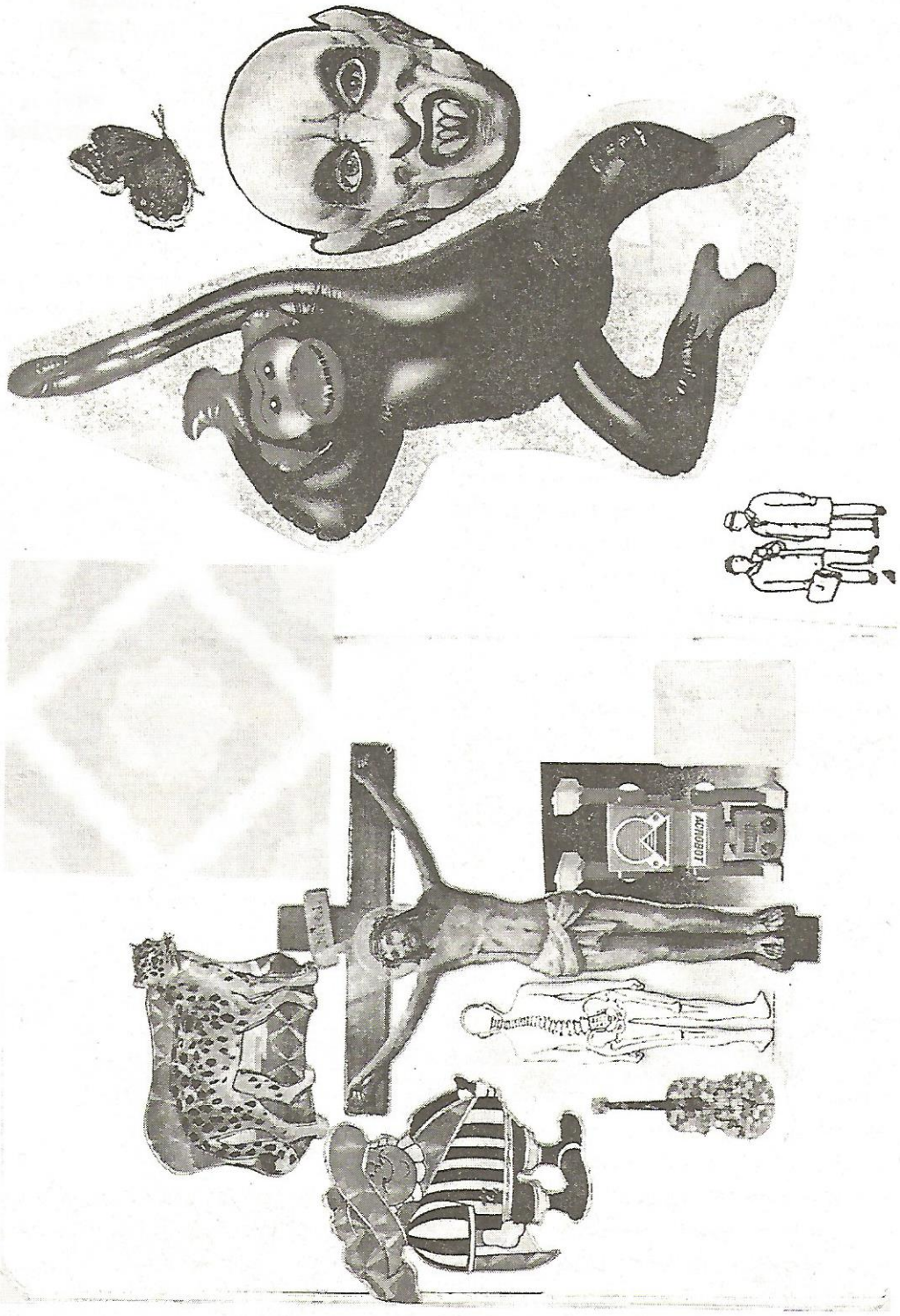
Utopía antigua y revueltas campesinas en China
Ngo Van, Edições Etcetera, nº 46, 2005

LIVRARIA UTOPIA

Rua da Regeneração, 22
4000 Porto
tel:22083526



Livros, revistas e publicações libertárias



Lia Chaia, 2005



José Tavares, 1998

PRINCÍPIOS EDITORIAIS

UTOPIA define-se como revista anarquista de cultura e intervenção, o que significa a reivindicação do património histórico das ideias libertárias e do movimento anarquista, ainda que à luz de um pensamento próprio, activo e actual, e no respeito face a outras interpretações desse património.

Ao definir-se como de cultura e intervenção, UTOPIA pretende-se como um espaço de tolerância, diálogo e criação, procurando contribuir para o aperfeiçoamento dos homens e para o alargamento das suas possibilidades de expressão e de invenção.

Ao definir-se como de intervenção, UTOPIA pretende-se como um espaço de análise e debate dos fenómenos sociais e políticos das sociedades contemporâneas, procurando contribuir para a emancipação e a liberdade dos indivíduos e dos grupos sujeitos a quaisquer situações de opressão, repressão e intolerância, assim como procurará opor-se aos sistemas e mecanismos conducentes a manter situações de constrangimento e desvantagem social e económica de indivíduos e grupos em relação a outros, e ao Estado, entendido como um poder a que todos os homens devem obedecer mesmo que em desacordo com ele. Nesta intervenção, UTOPIA será a expressão de lucidez e de revolta, assumindo plenamente o carácter utópico das tarefas a que se propõe.

UTOPIA guiará a sua acção por uma ética de honestidade, frontalidade, solidariedade e tolerância, que se procura expressar nestes princípios editoriais e que levará à prática em cada edição e em quaisquer actividades que venha a desenvolver.

As colaborações não solicitadas são desejadas, embora sujeitas à apreciação do colectivo editorial. Qualquer colaboração não publicada será devolvida ao autor, com a justificação dessa decisão.

O colectivo editorial compromete-se a abrir rubricas de debate quando tal for considerado enriquecedor e esclarecedor para os leitores e para os princípios aqui defendidos, sendo os autores previamente informados dessa intenção.

A indicação de um proprietário e de um director da revista deve-se a exigências legais, sendo desejada a rotatividade da direcção entre todos os que fazem UTOPIA.
A responsabilidade dos textos assinados é dos seus autores e a responsabilidade pelo projecto é de todo o colectivo editorial.

