

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

ANA LUIZA DOS SANTOS RODRIGUES PAULO

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DO TEATRO ANARQUISTA

Monografia apresentada para obtenção do grau de licenciatura plena do curso de pedagogia.

RIO DE JANEIRO

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO

ANA LUIZA DOS SANTOS RODRIGUES PAULO

A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DO TEATRO ANARQUISTA

ORIENTADORA: PROF. DR^a. ÂNGELA
MARIA SOUZA MARTINS

RIO DE JANEIRO
2009

Agradecimentos

Gostaria muito de agradecer:

Especialmente aos integrantes da biblioteca Fabio Luz, inteiramente dedicada aos escritos anarquistas, que me ajudaram nas minhas buscas sempre às pressas.

Às reuniões do grupo de pesquisa dirigido pela Professora Ângela Maria Souza Martins, minha orientadora de pesquisa, e suas idéias sempre pertinentes ao meu caminho de pesquisa, aos debates entre os colegas e os textos lidos nos encontros, pude enriquecer minhas idéias sobre o assunto e seguir em minha pesquisa.

Aos companheiros de faculdade e pesquisa, a companhia e a motivação nas vezes em que estava cansada por não conseguir encontrar o que queria; à companhia nas viagens para apresentação de trabalho, a ajuda na elaboração de resumos a painéis, na divulgação dos congressos com inscrição aberta e a companhia na correria que isso sempre causava.

Ao amigo Renato, pelas intermináveis conversas na internet de troca de idéias sobre ambos os trabalhos, meu e dele; pela ajuda e motivação na pesquisa, pela companhia na busca aos acervos, pela amizade e por compartilhar ideais de sociedade e relações humanas que talvez nunca sejam atingidos em uma escala macro, mas que faz bem saber que em nosso pequeno universo, entre amigos, isso é possível de acontecer.

A minha irmã Renata, por escutar meu monólogo interminável das inúmeras vezes em que eu praticava o que iria falar nas apresentações de jornada científica; pelo estímulo e elogios; pelas críticas construtivas e pelas broncas sobre a minha desorganização. Obrigada por sempre me incentivar e pela amizade tão profunda que temos.

À querida professora Sandra Albernaz pela escuta paciente sobre todas as milhares de idéias que já tive ao longo do ano, muitas vezes desconexas; pelas aulas maravilhosas de “psicofilosofia”, pelas trocas filosóficas sobre a questão da liberdade, pelas conversas profissionais e pela ajuda pessoal em alguns momentos difíceis. Uma pessoa sensível, carinhosa e inteligente que tive o prazer de conhecer e ter aula na faculdade.

À Ângela Maria Souza Martins, orientadora de pesquisa, agradeço pela escuta atenta, pela ajuda na organização das minhas tarefas – talvez minha maior dificuldade esteja nesse trabalho regrado com datas de envio de relatório, formatos específicos de escrita e métodos nos quais ela sempre me ajudou sem julgar-me, aos conselhos sempre bem vindos e as conversas pessoais e profissionais e pela ajuda quando precisei. Nesses anos de convivência, talvez pela correria da faculdade e da vida em geral, não pude expressar a admiração que tenho pela pessoa e profissional que ela é.

Aos amigos que fiz na faculdade, que espero ter na minha vida para sempre, que foram essenciais neste trajeto. Acompanharam as inúmeras transformações que sofri ao longo do curso. As conversas, os desabaços, as trocas, os divertimentos, as aulas compartilhadas, os trabalhos. Levo, sem dúvida, amizades fortes e sinceras que guardarei com carinho no meu coração.

Creio que a maior lição que se tem na vida não está nos livros, mas no que aprendemos nos relacionando, com as experiências e experimentações que fazemos na vida. Como somos e estamos no mundo diz muito mais a respeito de nós do que o que escrevemos ou falamos. Agradeço, de coração, aos meus amigos pelas experiências desses anos juntos.

“A escolha deste tema deve-se ao fato de crermos que o teatro deve responder a uma finalidade humana e instrutiva, sem acomodações sociais e sem preconceitos de espécie alguma.”

Pedro Catallo – dramaturgo anarquista

RESUMO

Esta pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de explicar o papel pedagógico do teatro anarquista no Brasil, no início século XX, mostrando como o teatro possibilitou a disseminação dos ideais libertários. A educação anarquista, em todas as suas propostas, tanto na escola como no teatro, realizou experiências que combateram a educação elitista, opressora e autoritária. A educação anarquista visa a livre expressão, a auto-realização do indivíduo, o desenvolvimento das capacidades intelectuais e corporais, a vivência solidária e coletiva, o anti-autoritarismo e um novo tipo de organização social. O teatro anarquista foi uma experiência importante para a classe oprimida, eles praticavam a “arte da situação”, uma arte que não se separa da vida, que é criação da coletividade e considera qualquer indivíduo como um ser criador. As fontes para a pesquisa, como livros de autores libertários e jornais da época, foram encontradas na biblioteca Fabio Luz, que se dedica particularmente ao acervo anarquista; outras, debatidas em reunião de pesquisa, dedicada ao estudo da história e da educação libertária e realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (NEB -UNIRIO); as peças analisadas foram publicadas no livro *Antologia do Teatro Anarquistas*, de Maria Thereza Vargas e o principal acervo de peças anarquistas encontra-se no Centro Cultural de São Paulo. Encontramos as peças e seus respectivos autores, os lugares onde ocorriam festivais artísticos – em sua maioria entre Rio de Janeiro e São Paulo. Consideramos que o material encontrado é importante para traçar a história do teatro como expressão coletiva da moralidade e do ideal anarquistas.

Palavras Chaves: pedagogia libertária, anarquismo, teatro anarquista.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. ANARQUISMO E EDUCAÇÃO	11
3. ESTÉTICA PEDAGÓGICA LIBERTÁRIA	14
4. AS PEÇAS TEATRAIS: UMA PEDAGOGIA ENCENADA	18
4.1 O SEMEADOR, DE AVELINO FÓSCOLO	18
4.2 A BANDEIRA PROLETÁRIA	22
5. O TEATRO ANARQUISTA NO RIO DE JANEIRO	27
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	32

INTRODUÇÃO

Por meio dos encontros semanais no grupo de pesquisa de Pedagogia Libertária, conduzido pela professora Ângela Maria Souza Martins, pude aprender um pouco mais sobre o anarquismo que, até então, me era pouco conhecido. Pude perceber que o que ouvimos e aprendemos vulgarmente acerca dele não corresponde à realidade da ideologia anarquista.

Muito se fala da violência, dos gestos excêntricos, da rebeldia, mas pouco de fala da filosofia e da proposta de educação.

Com as leituras e discussões, fui me envolvendo com a proposta pedagógica a qual, atualmente, é a que certamente me encanta mais. As relações horizontais entre professores e alunos, a vivência da solidariedade e, principalmente, da liberdade na escola, e o cultivo de uma sociedade mais justa através da educação são temas que estão presentes na proposta libertária e que fazem falta à educação vigente, ao meu ver.

Além do gosto pessoal pela proposta libertária, a arte sempre foi de grande interesse para mim, como linguagem, como forma de expressão, como meio de sentir e enxergar o mundo.

Busquei, então, fundir as duas fontes de interesse em um só tema e fui procurar a respeito do teatro anarquista. Fiquei feliz em descobrir a importância que os anarquistas davam ao teatro como forma de educar, como vivência e ação solidária.

Ao pesquisar sobre o teatro no contexto da proposta libertária foi perceptível a importância do movimento artístico para a divulgação dessas idéias, além de ter sido um meio de sobrevivência para elas, já que a realização de tais movimentos também ajudava nos custos com a educação e publicação de jornais e revistas. O Teatro Libertário foi um importante meio de comunicação e união entre a população operária.

Houve muita dificuldade em achar os textos das peças. Infelizmente, não há muito material sobre esse assunto já que o movimento artístico anarquista foi perseguido, bem como todo o movimento nesta proposta e, por isso, havia muitos esforços no que diz respeito ao seu sigilo. Muitas peças foram destruídas e, talvez, muitos dos artistas e contadores desta história, esquecidos. Por esse motivo, é necessário resgatar essa memória para que não se perca no tempo e na história.

Através de busca a acervos e conversas com pessoas interessadas e militantes do anarquismo pude realizar esta pesquisa. A intenção é mostrar, a partir de uma pesquisa bibliográfica e documental, como as peças teatrais foram fundamentais para um tipo de processo educativo que permitia a construção de uma consciência crítica entre os trabalhadores e a livre expressão de suas idéias.

Com o intuito de contextualizar a análise das peças teatrais, no primeiro capítulo, Anarquismo e Educação, fiz considerações a respeito do anarquismo, sua filosofia e sua concepção educacional a partir dos seguintes pensadores: Mikhail Bakunin; Silvio Gallo, que possui publicações de grande importância para a disseminação da educação libertária no Brasil; e o educador espanhol anarquista Francisco Ferrer y Guardia, que teve grande influência entre os anarquistas brasileiros, devido a sua experiência com a Escola Moderna de Barcelona.

No segundo capítulo, A Estética Pedagógica Anarquista, lanço o olhar sobre a estética anarquista e suas relações com a educação, a partir das concepções da estética libertária de André Reszler e sua visão sobre a arte em Proudhon e Bakunin, e também utilizo as reflexões do professor e pesquisador da literatura brasileira Dimas Antônio de Souza. A pedagogia anarquista estava inteiramente inserida na concepção estética que apresentavam em seus espetáculos e na forma como faziam e entendiam o teatro. As relações entre os artistas, destes com a arte e com a platéia, estão mergulhadas na moralidade e na educação anarquista.

No terceiro capítulo, As Peças Teatrais: Uma Pedagogia Encenada, faço a análise de duas peças teatrais, com o intuito de mostrar as idéias, a moralidade e a intenção pedagógica das mesmas. As peças analisadas são: *O Semeador*, de Avelino Fóscolo, anarquista e escritor mineiro e *A Bandeira Proletária*, de Marino Spagnolo, alfaiate de origem hispânica.

As peças foram recém publicadas no livro *Antologia do Teatro Anarquista*, de Maria Tereza Vargas. O acervo principal das peças anarquistas está localizado no Centro Cultural de São Paulo, o qual não pude ter acesso neste tempo de pesquisa. Não há acervo com essas peças no Rio de Janeiro. Além das peças publicadas, embasei-me na escassa literatura crítica sobre o teatro anarquista para fazer minhas considerações ao tema.

No último capítulo, O Teatro Anarquista no Rio de Janeiro, há referências sobre os principais movimentos teatrais formados no Rio de Janeiro e as curiosidades dos locais

onde aconteceram. Passamos por muitos lugares, todos os dias, e muitas vezes não percebemos que eles respiram história, que muitas pessoas passaram por ali, viveram e deixaram marcas. É interessante, ao passar pelas ruas das cidades, notar com outros olhos lugares que antes não diziam nada.

Meus objetivos com esta pesquisa foram: fazer um levantamento das peças teatrais feitas por militantes anarquistas; analisar os princípios e valores que embasavam estas peças, para mostrar a pedagogia inserida nesta proposta estética; analisar a importância do teatro como uma forma de expressão e de prática pedagógica, com o intuito de mudar as relações interpessoais e trabalhistas e vivenciar um mundo mais livre, justo e solidário.

Creio que pensar sobre os ideais libertários se faz mister em uma sociedade como a nossa, onde vemos as vontades individuais cada vez mais sugadas pelas culturas dominantes, onde o autêntico tem cada vez menos espaço. Entendo que falar em liberdade é um exercício constante de praticar a tolerância e o respeito, tão perdidos nos dias de hoje, pois se eu concebo que eu sou livre eu posso respeitar a liberdade alheia. Entendo que o pensamento libertário vem nos mostrar que existem “liberdades” possíveis, pois cada indivíduo possui potências próprias que devem ser desenvolvidas somente por sua vontade.

CAPÍTULO 1

ANARQUISMO E EDUCAÇÃO

O anarquismo para ser compreendido na sua essência não pode ser visto como uma doutrina política. Se assim o fosse concebido, estaria indo ao encontro do autoritarismo e dogmatismo, valores que são contrários aos princípios anarquistas.

Devemos conceber o anarquismo como atitude, ou melhor, como princípio filosófico. Ou ainda, nas palavras de Silvio Galo,

“um princípio gerador, uma atitude básica que pode e deve assumir as mais diversas características particulares de acordo com as condições sociais e históricas às quais é submetido.”(GALLO, 2007)

Este princípio gerador do anarquismo é formado por princípios básicos de ação e teoria que são: autogestão social, internacionalismo, ação direta e autonomia individual. Explicarei os dois últimos princípios citados, pois estão diretamente ligados ao teatro e a pedagogia nele contida no movimento anarquista.

Entendem que uma revolução deve ser feita a partir das obras e da gestão das massas em projetos próprios, ou seja, como ação direta, como foram a educação e o teatro. Sem esperar que qualquer forma de autoridade o faça, sem colocar a responsabilidade em outras instâncias para criação de medidas revolucionárias se não a ação direta da classe popular. Acreditavam, assim, que a revolução deve ser feita pelo povo, com atividades autênticas, que despertem a consciência do ideal da revolução nos indivíduos.

Eles contestavam não só o meio capitalista de produção, baseado na exploração de uma classe sobre outra e da alienação dos meios de produção dos operários, mas também qualquer forma hierárquica de organização. Sendo assim, não só o capitalismo democrático como também o socialismo de Karl Marx eram contestados por eles.

A autonomia individual é muito valorizada no anarquismo. Concebem uma relação dialética entre o indivíduo e a sociedade. Ao mesmo tempo em que não existe

indivíduo isolado, que não faça parte da sociedade, esta deve estar centrada em atender ao indivíduo.

“O socialismo libertário vê no indivíduo a célula fundamental de qualquer grupo ou associação, elemento esse que não pode ser preterido em nome do grupo”(GALLO, 2007, p.).

Ou seja, o indivíduo¹ possui uma autonomia que deve ser respeitada pela estrutura da sociedade. Esta é uma questão importantíssima para entendermos o anarquismo e sua abordagem pedagógica no teatro e na escola.

Na medida em que se entende a importância do indivíduo para construir-se uma sociedade justa, a pedagogia estará focada, também, em desenvolver este potencial de liberdade individual. Já que indivíduo e sociedade mantêm uma relação dialética, a liberdade deve estabelecer-se primeiramente no homem para, então, termos uma sociedade libertária constituída de cidadãos igualmente livres.

A importância da educação para o movimento anarquista vinha, então, dessa descrença de que uma revolução na sociedade só se daria a partir de um governo ou poder que a fizesse, e da atitude marcada pela ação direta citada anteriormente. Acreditavam~~am~~ que a educação era um meio de vivência deste ideal anárquico. Entendamos aqui que, neste caso, a educação não tinha o objetivo de manter um status quo anarquista. Se assim o fosse, estariam eles mesmos sendo contrários ao que acreditavam – contra dogmas e uma educação da reprodução. Como analisou Bakunin, pensador anarquista,

“em qualquer regime a educação da juventude será orientada num sentido favorável àqueles que detêm o poder econômico e político e fará como forma de estabelecer e manter as classes sociais. Assim, a educação visa, frequentemente, disciplinar, domesticar e reprimir os desejos do homem a fim de que estes estejam de acordo com os desejos do Estado, não contemplando ou favorecendo à livre expressão individual.”(BAKUNIN, 2003)

¹ Esta importância ao indivíduo apregoadada pela filosofia anarquista é uma grande diferença que encontramos entre esta e o socialismo, que em sua prática e teoria concebe a sociedade, a igualdade econômica e social como primordiais, sem aprofundar-se nas questões individuais.

De acordo com os anarquistas, quando a educação cede aos interesses do Estado, seja ele qual for, passa a não contemplar o indivíduo e todo o potencial que nele existe. Por isso, uma educação que serve a um Estado que apenas defende a formação para o mercado de trabalho, não forma o homem integralmente, ou seja, intelectual, física e moralmente, como defendia^m os anarquistas.

Seguindo os rumos contrários à definição de educação para o Estado, a educação libertária é destinada, então, a criar cidadãos livres; entendendo a educação como meio de integração do corpo e do intelecto, celebração das capacidades individuais e da convivência coletiva, onde se desenvolva a solidariedade. Os anarquistas buscavam livrar os indivíduos de toda a forma de autoritarismo e possibilitar a liberdade de expressão. A educação integral deveria desenvolver as múltiplas potencialidades do indivíduo.

Ferrer y Guardia foi um educador espanhol que influenciou muito a concepção de educação integral entre os anarquistas. Era a favor de um ensino racional e científico, contra o ensino religioso. Ele entendia que o homem deveria ser capaz de pensar por si mesmo, racionalmente, sem atribuir força a uma divindade imaginária que jamais poderá fazer o que somente a força do trabalho e da razão do homem podem construir. Da mesma forma, esta força não poderia ser transferida para o Estado ou qualquer hierarquia possível.

A educação foi primordial para a propagação e vivência desses ideais e havia uma grande preocupação dos anarquistas em torno de um movimento que construísse uma nova postura na educação, pois acreditavam ser fundamental uma educação para a liberdade. Mas não só as escolas livres foram palcos de propagação desses ideais; o Teatro Libertário também foi uma forma de manifestação à livre expressão e desenvolvimento das capacidades artísticas. Um meio de expandir as idéias anarquistas e denunciar as injustiças praticadas contra a classe operária.

O Teatro anarquista teve como principais objetivos: a divulgação das idéias anarquistas em uma linguagem ao alcance de todos, divulgar os métodos de alfabetização e educação disponíveis, unir a família proletária e motivar a confraternização, desenvolver o potencial artístico e criativo dos operários, promover debates, usar o dinheiro arrecadado dos espetáculos para custear a publicação de jornais e sustentar escolas livres para os trabalhadores e seus filhos, prestar solidariedade humana auxiliando famílias, perseguidos, desempregados, doentes, acidentados pelo trabalho nas fábricas, deportados e expulsos.

Enfim, o Teatro Anarquista não serviu apenas como entretenimento, mas como forma de resistência política e ajuda humanitária, no intuito de aumentar a auto-estima do operário através de uma arte autenticamente popular e do desenvolvimento estético e criativo dos indivíduos. E o teatro libertário experimentou, assim como a escola livre, a vivência de relações mais justas e a prática coletiva da solidariedade.

CAPÍTULO 2

A ESTÉTICA PEDAGÓGICA LIBERTÁRIA

A estética libertária era bastante diferenciada. O Teatro anarquista, inicialmente, não tinha como preocupação principal a caracterização dos seus personagens pelo seu figurino ou pela imagem cenográfica, visto que muitas vezes as apresentações não eram feitas freqüentemente em teatros propriamente ditos, mas em sedes das associações operárias ou em lugares destinados à realização de conferências. Algumas vezes, cedia-se lugar em teatros populares para a apresentação dos grupos libertários.

Na verdade, a estética anarquista queria a morte das salas de concertos, dos museus, das obras-primas. Defendia uma “arte de situação”, como explica Proudhon, não separando a arte da vida. Uma arte espontânea, em função do momento, que seria bloqueada, caso encontrasse no caminho lugares formais de apresentações. Os anarquistas consideram que o ato criador é mais importante do que obra em si e, por isso, buscam destruir a segregação existente entre o político-social e a estética. É a arte da ação direta.

O anarquismo entende todo ser como um artista criador e pretende, assim, despertar talentos e a potência criadora de cada um. Assim, os anarquistas não consideram o título ou a formação acadêmica necessários, já que a criação lúdica é inata ao ser humano.

O quê? É uma visão individualista da arte, pois exalta o poder criador de cada homem, a soberania da personalidade e da originalidade; é coletiva, pois quer celebrar o poder criador da comunidade. Assim, ela carrega essa dualidade. Reszler, ao analisar a visão de Proudhon nos diz:

“A arte nova deixará de ser a expressão de uma alma individual e será obra de uma comunidade de homens livres. Proudhon vê em cada homem um artista” (RESZLER, 2009, p. 21).

De acordo com Bakunin (2003), o homem precisa ser individualmente livre para ser livre em comunidade e expressar os interesses do coletivo. É a mesma concepção da estética anarquista, que vê a arte como forma de “educar deseducando”, educar para a liberdade, a espontaneidade e originalidade individual, para poder conceber o coletivo.

Discordavam da arte como profissão ou meio de lucrar, os artistas deveriam expressar toda a sua potencialidade de criação e não se preocupar em ser um profissional da arte.

De acordo com Reszler,

“O homem que vê no artista moderno – em Rimbaud, nos poetas simbolistas, nos surrealistas – os *enfants perdus* da sociedade, os inimigos as boemias e das vanguardas é, em última análise, o partidário de ‘toda a liberdade em arte’. O artista é o último adversário dos ‘comerciantes e dos intelectuais’, em que pese aos *bárbaros*, esses ‘eternos desmancha-prazeres dos séculos satisfeitos’ que, hoje, não são já deste mundo.”(RESZLER, 2009, p.67)

A arte não poderia ser feita como um fim em si mesma. Defendiam uma estética a favor de um ideal, como forma de contestação e ato político social, sempre passando uma mensagem intencional. O artista devia ser um engajado político.

As peças não eram realizadas com o intuito do lucro, como em outras propostas teatrais, e não havia a intenção em investir em roupas ou no cenário. Então, os figurinos, muitas vezes, eram reutilizados e pouco se distinguia a roupa do patrão e do operário como personagens. O cenário não havia grandes caracterizações também. Era dada grande relevância ao texto e à ação representativa dos atores, ou seja, ao momento vivido e espontâneo do ato cênico. O conteúdo das mensagens e a clareza na transmissão das idéias eram de vital importância no teatro anarquista, devido ao seu caráter didático e pedagógico.

O teatro reunia os operários e suas famílias, tornando-se um encontro social. Nas peças os atores proporcionavam, freqüentemente, o diálogo com a platéia. Uma troca onde o espetáculo mistura-se aos sentimentos e convicções dos ouvintes e estes se fazem presentes influenciando as manifestações teatrais. Se na pedagogia libertária a relação entre professor e aluno é horizontal, pois ambos aprendem mútua e coletivamente, sem

hierarquias marcadas, no teatro ^{são} retratadas com fidelidade ^{essas propostas} atuando de forma pedagógica e mostrando na prática esses valores. O teatro anarquista, então, mostrou que não só o ator é um criador como também a sua platéia, tornando todos os seres igualmente criativos e autônomos. Assim a mesma dialética que existe entre professores e alunos, que aprendem juntos, aparece entre artista e platéia. .

O teatro social também foi um meio de valorizar a auto-estima dos trabalhadores que não tinham voz, nem autonomia na esfera social, criando um trabalho autêntico e digno de admiração, sem relacionar status pré-definidos entre platéia-ouvinte e atores-atuantes, tratando platéia e atores correlacionados na criação. *interessante!*

O teatro anarquista contava com uma linguagem estética bastante diferenciada, longe da arte massificada e da linguagem harmônica, clássica e requintada dos movimentos estéticos que circulavam na ideologia dominante. O movimento natural da cultura popular se fazia – se faz – em transformar-se em cultura de massa, acompanhando os avanços da indústria cultural, do monopólio dos meios de comunicação e do capital cultural. A arte anarquista, por fatores ideológicos, e até mesmo beneficiados por fatores da época – em que não havia influência da televisão, por exemplo - entendia a arte por outro viés. A preocupação estética está com a lealdade da proposta. A arte não pode ser escrava da forma, esteticamente perfeita em padrões pré-concebidos – por quem? A arte pode ser feita como forma genuína da expressão, sem seguir regras previamente concebidas e universais, mas com o caráter de fidelidade do ideal anarquista e somente a ele submisso. *é de anarquistas*

A primeira reação quanto a leitura de uma peça anarquista pode causar certo estranhamento. Está longe de poder ser comparada com a escrita de dramaturgos reconhecidos mundialmente – o fato é que não é a isso que se propõe. São peças escritas por alfaiates, sapateiros, vidreiros, alguns escritores e romancistas. Antes de preocupar-se com a forma do que escreviam queriam, primordialmente, expressar o momento vivido e exercitar o seu senso de justiça. A escrita era livre, como uma compensação para uma vida plena de cerceamento e injustiça. A arte é concebida como algo natural e autêntico, inata a todos os seres humanos. Assim, os anarquistas viam a criação artística. A arte era um meio de livre de expressão.

Uma preocupação do movimento anarquista era a educação e a cultura. A criação das escolas livres e da Universidade Popular foi um exemplo de que ^{achavam} importante a instrução para os operários e para seus familiares.

De acordo com os anarquistas, a instrução escolar deveria ser dada a partir da vontade do aluno, e este poderia escolher o que estudaria, escolha feita apenas por seu desejo. Do mesmo modo, a expressão artística viria da necessidade da expressão, do desenvolvimento lúdico, e não do cumprimento de um currículo ou repetição de forma artística clássica ou não.

O teatro libertário tratava, então, das questões coletivas, das manifestações contra as injustiças cometidas, da divulgação dos ideais anarquistas, do tratamento solidário prestado aos que foram presos e suas famílias, ou aos que sofreram acidentes de trabalho, aos operários que sofreram injustiças em qualquer lugar do mundo e que estivessem ligados à mesma causa. Além disso, os fundos recolhidos eram prestados a construir escolas para os trabalhadores e seus filhos, para sustentar periódicos e material de divulgação.

CAPÍTULO 3

AS PEÇAS TEATRAIS: UMA PEDAGOGIA ENCENADA

As peças que analiso são: O Semeador, de Avelino Fóscolo; A Bandeira Proletária, de Marino Spagnolo. Duas peças que tratam das preocupações dos anarquistas sob temas bem diferentes.

Falarei especificamente de cada peça e da temática envolvida, em cada subtítulo.

3.1) *O Semeador*, de Avelino Fóscolo

Avelino Fóscolo, brasileiro nascido em Sabará, Minas Gerais, trabalhava como vidreiro na cidade. Escrevia romances e aparece na história da literatura brasileira por ser o primeiro a escrever sobre o ambiente de Belo Horizonte.

O Semeador conta a história de uma fazenda e a relação entre os trabalhadores e a família proprietária da terra. O filho do proprietário aqui chamado de Coronel, Júlio, volta de uma longa estadia ^{de} para estudos na Rússia e é bem recebido na fazenda por sua família e pelos trabalhadores de lá. Porém, acaba por surpreender a todos com novas questões que traz do país de onde volta sobre os valores que a sociedade vigente atribui às pessoas e às relações de trabalho.

O pai, que pede que todos os trabalhadores o carreguem nos braços como festa de sua chegada, acaba perplexo, igualmente aos trabalhadores da fazenda, quando Júlio não consente que lhe carreguem. Ao chegar, Júlio abraça a todos: os da família, os trabalhadores, os pobres e os negros.

Júlia é uma trabalhadora da fazenda. Conhece Júlio desde criança e é apaixonado por ele. Mais abaixo mostrarei um diálogo dos dois ao se encontrarem após sua chegada.

Na história, os operários admitiam a situação de inferioridade e submissão em relação aos patrões. Essa relação entre o proprietário da terra, como sendo alguém superior, e o trabalhador da terra como inferior é colocada em xeque algumas vezes com falas que

tentam provocar a repensar a nossa visão sobre essas relações e os valores a que atribuímos, como este diálogo entre Júlio, personagem que representava um dos filhos do patrão e que havia acabado de chegar da Europa, mas precisamente da Rússia e Laura:

“Júlio:

Não há senhor nem subalterno: todos somos iguais. Nenhuma superioridade nos dão dotes físicos que herdamos ou dotes morais adquiridos graças ao trabalho acumulado por outrem.

Laura:

O homem culto vale mais que o rústico.

Júlio

Por que um acaso da fortuna lhe facultou uma ilustração que deveria caber a um mais digno, quiçá? Então, porque fui melhor aquinhoado, porque usufrui uma instrução que a pobreza recuou a outros, produzindo enquanto eu estudava, devo me considerar inferior?”

Laura:

A sociedade assim o quer.

Júlio:

A sociedade... ah! Não me cites essa madrasta dos desprotegidos da sorte. Se conhecesses bem, se tivesses sentido a ‘sanie putrida’ que instila essa barregã arvorada em juiz e carrasco dos humildes; se tivesses visto a dor abominável, a imensa dor do proletariado europeu...aquela miséria sem nome abrigando-se nas arcadas das pontes, nos prédios em Ruínas e nos esgotos, aprenderias a desprezar esses estultos preconceito e verias, então, que no mundo só há duas qualidades primordiais – a energia e o amor. Ser forte para jungir o próprio sofrimento, ser bom para minorar a alheia dor.

Laura:

Nós, as mulheres, entes fracos, relegados em segundo plano, não alcançamos jamais o nível moral dos homens.

Júlio:

É pelo amor, fonte sacrossanta do bem, que a mulher se dignifica. Não é débil o ser que sustenta essa luta homérica – a criação de um filho desde o berço à puberdade, que sempre, através da existência, essa rude batalha, agrilhoadada a uma inferioridade injusta, a quem a acompanha com uma dedicação de entre bom e forte.”(p.19-20)

Observa-se neste diálogo um forte cunho pedagógico sob duas temáticas problematizadas pelos anarquistas: a superioridade vista pela sociedade dos que têm posses e a inferioridade da mulher. Laura mostra-se conformada com sua situação “inferior” de trabalhadora e mulher, enquanto Júlio, filho do dono da fazenda, com ideais revolucionários e, não por acaso, recém

chegado da Rússia, tenta ensinar a Laura o quanto essas relações de desigualdades são injustas, tendo ele visto o sofrimento do trabalhador na Europa. Julio, então, não era somente um filho do patrão, mas um estudioso que viria da Europa para falar sobre a situação que lá ocorria e questionar esses valores embutidos nas relações vividas na sociedade e conformadas tanto por trabalhadores como pelos patrões. O fato de ter um personagem trabalhador conformista representado por Laura é uma tentativa de fazer o proletário repensar os seus valores e seu lugar como trabalhador, chamando-o para uma atitude de não conformismo.

Na construção dessas falas o autor também aborda uma questão tocada pelos anarquistas sobre o valor da mulher na sociedade. Acreditavam que a mulher tinha o direito de ser livre e viver como bem entendesse sem que devesse encarar o julgamento da sociedade que a via como submissa ao homem e a seus papéis de mãe e dona de casa.

Quando Júlio diz que no mundo só há duas qualidades importantes, a energia e o amor, ele coloca a concepção anarquista da potência de cada indivíduo, que seria a energia, e o amor, como a vontade e a motivação, que deveriam ser as únicas qualidades preponderantes como pré-requisitos da ação de qualquer coisa, longe de ordens, estereótipos a serem seguidos e hierarquias predeterminadas.

Em outra cena, Júlio encontra ^{que os outros} com o administrador dos trabalhadores, Roberto, que lhe conta sobre quando encontra os trabalhadores comendo o fruto da plantação em que estavam trabalhando.

“Roberto:

Lá espantei o laranjal os sanhaços. Não, que, se o Sr. João Lima o visse, era capaz de nos ensurdecer a todos com os seus berros.

Júlio:

O que dizes, Roberto?

Roberto:

É cá uma coisa que estava a falar com os meus botões...Não deixa de ser uma pouca vergonha os trabalhadores a avançarem sobre o pomar...O responsável depois é o próprio administrador.

Júlio:

Então meu pai com esse laranjal imenso lastima algumas frutas que os míseros comem?

Roberto:

O patrão não; mas seu cunhado não perdoa nunca essas faltas.

Júlio:

Grande crime em verdade, proletários se deliciarem com alguns frutos das árvores que plantaram.

Laura:

Está a zombar da gente.

Júlio:

Falo o mais seriamente possível; quem trabalha tem o direito de gozar do produto do esforço na medida de suas necessidades e não de suas forças e jamais receber recompensa um irrisório salário. Não podes compreender isto, meu velho, educado nos prejuízos de uma sociedade em agonia; é aos moços a quem dirijo, aos proletários da humanidade futura.”(p. 24-25)

Julio, então, faz menção à questão da alienação da produção do seu trabalho na sociedade capitalista, onde o trabalhador não desfruta daquilo que produz. Concepção esta formulada por Karl Marx e entendida também pelos anarquistas que acreditam que o indivíduo tem o direito de ver o retorno de seu próprio trabalho.

No desenvolver da história, Júlio tenta modificar o pensamento de sua família e dos próprios trabalhadores que está entranhado nos valores das relações capitalistas. Persuade a todos da fazenda para que enxerguem o quão injusta é a sociedade que reproduzem dentro do microcosmos da fazenda em que vivem e luta para reconstruir o trabalho no lugar.

Ainda em outra fala, Júlio demonstra o conhecimento adquirido por seu próprio esforço e vontade sobre o ofício da fazenda, desprezando a necessidade de títulos para que comprove a competência em determinado assunto. Quando o Coronel lhe pergunta em que carreira formou-se na Rússia ele diz:

“Em nenhuma: o diploma não é prova de saber, os exames não são indícios de competência. Estudei ciências físicas e naturais com o intuito de adquirir conhecimentos necessários e vitais de uma sociedade bem constituída; aprendi línguas vivas no campo da luta, completando com a prática noções bebidas nos livros; porém a lição suprema fruí não se aprende nos compêndios nem nas academias! Conheci a injustiça da organização atual, auscultei a miséria do proletariado e adquiri amor humano que deve ser o código gravado em todas as almas.”(p. 29)

A lavoura, então, com os conhecimentos adquiridos por Júlio e passados aos demais da fazenda, passou de plantação extensiva para intensiva com métodos sustentáveis, sem visar o lucro nem a exportação mais para o próprio consumo dos moradores.

3.2) A Bandeira Proletária, de Marino Spagnolo

Marino Spagnolo era Espanhol e trabalhou no Brasil como vidreiro. Veio para o Brasil para trabalhar nas lavouras e, mais tarde, nas indústrias. Chegou, também, a trabalhar como alfaiate. Pouco se sabe sobre sua vida.

Este texto foi realizado pelo autor em 1922, em São Paulo, onde Spagnolo residia, em um bairro chamado Belenzinho. *Belenzinho (Bela?)*

A peça conta a história de operários amigos que discutem a respeito de suas vidas e a questão dos vícios entre os companheiros de trabalho.

Paulo é romântico e pretende se casar com Rosa. Ela trabalha na casa de Sr. Fernandes e sua mulher, Gertrudes. Paulo desconfia das intenções de Sr. Fernandes para com ela, mas Rosa só vê nele boas maneiras. Paulo e seus amigos desconfiam do caráter de Sr. Fernandes.

Mario e Alberto, amigo de Paulo e operários, conversam com ele a respeito de Pedro, um amigo que foi preso por reivindicar melhores condições de trabalho. A cena se passa em um bar, como a maioria delas. Alberto fala da notícia que Pedro sairá da prisão no dia em questão e Mario responde:

“Pois é assim mesmo. Imaginem que um homem que se sacrifica para melhorar as condições de uma classe tão desprestigiada como a nossa, e vejam que recompensa! Perseguições, insulto, desprezo, cadeia...(meneando a cabeça) e até o desdém de seus próprios companheiros.”(p. 118)

Em tom de comício, Alberto diz:

“Mas isso não é de causar espanto porque está na lei das coisas. Se não fosse a ignorância da massa proletária, se ela fosse cônica do direito que assiste ao povo e da grande força que advém das comunidades; se isto, enfim, fosse objeto de seu mais acurado estudo, aí, meu amigo, aí o boi sacudia o pescoço e arrojaria para longe a canga.” (pg. 118-119)

Neste diálogo é fácil imaginarmos o cenário da peça: muitos operários em volta escutando esta fala, como que querendo chamá-los para a organização da classe operária,

persuadi-los de sua força enquanto grupo e dos direitos a que devem reivindicar. Como um incentivo, uma proposta de educação da massa.

Em seguida a esse diálogo, Mario pergunta como poderá realizar de modo satisfatório o que propõe. Alberto, então, responde:

“Alberto
Mario, o gerador que julgo capaz de abater um só golpe toda
essa miséria que se desenvolve a nossos olhos está contido na nova
geração
(...)
Eduque-se a nova geração no direito natural, um por todos e
todos por um. Verão como cada um saberá compreender o que seja o
pensamento da luz e da liberdade da grandeza.
Chiquinho
E como será possível realizar-se isso?
Alberto
Educando nós mesmos os nossos.”(p.119)

Neste trecho está bem explícito a importância da educação para o movimento anarquista, como apontado pelo personagem Alberto, sendo a forma como vêm possível a transformação da sociedade baseada em ideais de liberdade e solidariedade.

No decorrer da história, ele narra o dia-a-dia dos operários no que parece ser uma fábrica, mas não é claramente mencionado no texto. O cenário é descrito como sujo e obscuro e a maior parte das cenas ocorre em um bar. Já que não tinham opções de lazer, a bebida e os jogos eram a maneira como se divertiam.

Nesta peça, a questão do lazer, dos vícios e do alcoolismo entre os operários e aborda como uma preocupação:

“Paulo:
O meu intento? Eu quero mudar de vida, porque a que eu tenho é
estúpida demais. Não tenho divertimento e bem sabes que detesto o
jogo e os viciados a que eles se entregam.
Mário:
(pensativo)
O jogo arrasta o crime...
Paulo:
E as vítimas se encontram às centenas.

Alberto:
Mario...vá...sem demora ao botequim do André... Há uma discussão entre Pedro e Antônio. Pelo que vi, mostra ter maus resultados.
Mário:
Discussão? Por quê?
Alberto:
Ora, por quê? O maldito viciozinho do sete-e-meio.
Mário:
Dá-me licença, Paulo, que eu já volto.
Paulo:
Olha, não vás questionar essa gente; é perigosa quando está alcoolizada.
Mário:
Devo então deixar que se matem? (sai)”

Nesses diálogos observamos uma forma de chamar atenção a problemas recorrente entre o proletariado que, não havendo muitas formas acessíveis de lazer e cultura, necessárias a formação e a qualidade de vida de qualquer ser humano, acabam em vícios de jogos e alcoolismo.

A falta de lazer entre os operários era uma grande questão para a classe e uma preocupação. A formação de grupos teatrais era uma forma, também, de entretenimento entre os anarquistas. Conciliavam, desta forma, a educação, a propaganda e a arte em um mesmo movimento artístico.

Muitos diálogos a respeito dos jogos e tragédias ligadas à bebida foram feitos nesta peça. A prisão de alguns operários com intenções revolucionárias também foi mencionada. Paulo, inclusive, foi preso em determinada ocasião na peça.

Quando Paulo foi preso, pede para que seus companheiros cuidassem de Rosa, sua futura esposa. Porém, ao retornar da prisão, seus amigos lhe contam que Sr. Fernandes e Dona Gertrudes a convenceram de afastar-se do grupo de operários e viver no luxo de sua casa.

Em uma discussão de Paulo com Sr. Fernandes, a questão religiosa ^{vê} a tona. Sr. Fernandes era um homem de posses que conta ter estudado em colégio jesuíta e fazer da adoração a Deus a prova de seu bom caráter:

Fernandes:
(...) Oh! Engana-te porque o que dizes faz supor em mim um delinqüente, e a educação que recebi no colégio é um atestado de que ninguém pode pôr em dúvida a minha moral.

Paulo:
Se não me engano do colégio dos jesuítas romanos.

Fernandes:
Sim, dos cervos de Deus, desses meigos e santos homens.

Paulo:
Desse que dizem adorar o Divino.

Fernandes:
Que dizem não, Paulo, mas que adoram com toda a devoção de verdadeiros cristãos.

Paulo:
(com riso irônico)
Sr. Fernandes, para meu modo de ver, quem adora divindades, nega a própria individualidade. Demais esses atestados nada me dizem. Todo o homem que tem a certeza da existência de Deus não deve se humilhar nem adorar a ninguém, mas se orgulhar de ser uma parcela da grande natureza”(p.101-102)

Nesse diálogo, Paulo critica a devoção a Deus como forma de anular a própria individualidade e mascarar o caráter, e a forma hierárquica a que tais religiões empregam entre Deus e o homem. Os anarquistas são contra, de fato, ~~a~~ essa hierarquia apregoada pela igreja, e não contra a natureza de Deus. Assim, a peça aborda de forma pedagógica tais questões defendidas por teorias anarquistas anticlericais.

Desfecho da peça, Rosa se arrepende de ter largado os ideais anarquistas. Paulo a perdoa – o que não era comum para a época o perdão da traição de uma mulher – e vivem juntos. Rosa entende que precisa se redimir e lutar ao lado de Paulo pelo ideal anarquista, por uma sociedade justa. Paulo, então, entende que Rosa quer ser uma legítima companheira, pois a esposa deve também compartilhar dos mesmos ideais para que possam seguir a luta juntos.

A peça encerra-se em guerra e com um dos amigos de Paulo morto por um tiro.

Nesta última peça percebemos que não há o mesmo cenário romântico dos ideais anarquistas. Aqui, o dia-a-dia das fábricas, os vícios, as prisões, as mortes, o cenário de um

bar, tudo remete a um ambiente pesado, sem prazeres. O que os movem é o ideal, a crença de que precisam lutar. Mesmo o desfecho é sofrido e pessimista.

Na primeira peça há um clima romantizado, em uma fazenda onde o filho do coronel, depois de voltar da Rússia e estudado muito, consegue resolver as injustiças da fazenda, casa-se com uma das empregadas, e transforma o local em uma lavoura sustentável, onde não precisam de dinheiro para viver bem e todos trabalham igualmente, sem hierarquias. *Marino Spagnolo, A Bandeira Operária*

Spagnolo, o autor de A Bandeira Operária, viveu o ambiente de uma fábrica e conheceu bem o que se passava entre os operários. Fóscolo já não vivenciou esta experiência, apesar de ter presenciado injustiças no meio rural e se indignado com elas. O final de sua ^{peça} possui um ar de esperança, de que é possível uma mudança.

Cada peça retrata, de maneiras distintas, realidades e utopias vividas pelos anarquistas no início do século XX no país. Seja no campo ou nas indústrias, o teatro retratou essas vivências e instrui a platéia de operários sobre as crenças de um mundo melhor, sobre a importância de se articularem e organizarem-se no movimento para formarem uma nova sociedade através da “educação dos seus”, com bem disse um dos personagens de Marino Spagnolo.

CAPÍTULO V

O TEATRO ANARQUISTA NO RIO DE JANEIRO

O livro *O Anarquismo na Escola, no Teatro, na Poesia*, de Edgar Rodrigues, foi muito importante para a pesquisa, pois me trouxe um roteiro com nomes de peças e lugares onde foram apresentadas. A partir dele, pude procurar as peças nos acervos. ^{informação q deveria ser dada antes!}

Com as informações contidas neste livro pude também observar os locais dos principais teatros que funcionaram no Rio de Janeiro, grande parte localizada no centro da cidade. Muitos espaços são habitados atualmente por instituições ou funcionando como lugar de comércio.

O Teatro Anarquista possui seus primeiros registros no Brasil no final do século XIX, trazido pelos libertários italianos, portugueses e espanhóis, junto com a filosofia anarquista. A influência principalmente italiana era bem marcada nas peças mais antigas e facilmente reconhecida. Os primeiros grupos teatrais foram formados por operários de construção, vidreiros, sapateiros, cocheiros, estivadores de docas, garçons, tipógrafos etc.

Destacaram-se as regiões sudeste e sul nas manifestações anarquistas devido a distribuição da imigração no país. No Rio de Janeiro, destacou-se o *Grupo de Teatro Social* que funcionava no então chamado *Centro Galego*², localizado na Rua da Constituição, hoje bastante conhecida no centro da cidade, número 30-32 (**Figura 1**). No lugar era costume a apresentação de inúmeras peças com esse mesmo caráter social.

Este Centro teve uma importância muito grande para o teatro anarquista no Rio de Janeiro, sendo o mais importante local de encontro artístico na cidade, de divulgação de espetáculos e de encontros entre os anarquistas.

² A referência do endereço do Centro Galego encontrei no livro *O Anarquismo na Escola, no Teatro, Na Poesia* de Edgar Rodrigues. Encontrei outras referências do Centro Galego em jornais da época e em uma pesquisa no Cadernos AEL n° 1 que reuniu várias notícias de apresentações teatrais de diversos jornais, porém não continha o número exato da Rua da Constituição. Não encontrei outro indício concreto de que foi realmente ali que funcionava o Centro Galego além do registro do livro.



Figura 1: Prédio onde funcionava o *Centro Galego*, Rua da Constituição, 31-32.

No *Centro Galego*, em 1907, aconteceu um festival teatral, praticado pelo *Grupo de Teatro Social*, destinado a prestar solidariedade ao jornal anarquista *Tierra y Libertad*, que funcionava em Madrid. As peças apresentadas foram *As Vítimas*, de Frederico Bonet, e *O Pecado de Simonia*, de Neno Vasco. Todo o dinheiro arrecadado no festival foi enviado à Madrid com o intuito de ajudar ao custeio do jornal para veicular as notícias entre os operários.

Era comum entre os anarquistas realizarem eventos para custear a publicação de periódicos sobre o movimento. Era uma forma de unir os operários e manterem vínculo com movimento operário da Europa.

Um dos primeiros grupos teatrais anarquistas nascidos no Rio de Janeiro foi o *Grupo Dramático de Teatro Livre*, que fundou-se em 1903 na *Associação Auxiliadora de Artistas e Sapateiros*, na Rua dos Andradas, 87. Seu primeiro organizador foi Mariano Ferrer, militante anarquista de origem espanhola e operário gráfico do *Jornal do Comércio*.

O prédio do endereço citado não foi encontrado. Na rua dos Andradas, no centro da cidade, não existe mais o número 87, devido à disposição do comércio popularmente conhecido como *Saara*, localizado nesta rua. Provavelmente, o prédio foi demolido e no local foram concentrados os quiosques de venda.

Como havia dito, o teatro também serviu para ajudar aos operários feridos em confrontos ou que ficaram desempregados. Em 1918, no dia 1º de Maio, no Dia do Trabalho, milhares de operários e anarquistas saíram as ruas para reivindicarem melhores condições de trabalho nas ruas de São Cristóvão, em época de crise econômica causada pela 1ª Guerra. Enfrentaram duro confronto com a polícia e muitos saíram feridos da reivindicação. Em auxílio a estes trabalhadores, o *Grupo Dramático Social* encenou duas peças, *Pela Pátria* e *Magna Assembléia*, no *Centro Galego* para prestar homenagem e ajudar aos feridos.

Em meio a crise econômica, entre 1914 e 1918, muitos operários das fábricas foram mandados embora de seus trabalhos, crise está também causada pela 1ª Guerra Mundial. Muitos deles dormiam na *Federação Operária do Rio de Janeiro*, no salão onde funcionavam os encontros e reuniões. Prestavam solidariedade mútua no espaço. Desta vivência, nasceu o *Grupo Dramático 1º de Maio*, por iniciativa de artistas amadores que ali

estavam. Este grupo cresceu e, mais tarde aliou-se ao *Centro dos Operários Marmoristas*, contando com novos artistas para agregar ao grupo.

Na Federação Operária, então localizada na Praça Tiradentes, 71, hoje funciona o Centro de Referência do Artesanato Brasileiro (**Figura 2-3**).



Figura 2: Entrada principal do prédio *Centro de Referência do Artesanato Brasileiro*, antiga *Federação Operária*.



Figura 3: Vista lateral do *Centro de Referência do Artesanato Brasileiro*.

Centro da Cidade do Rio de Janeiro foi o principal local de reunião entre os anarquistas. Os centros culturais e os sindicatos anarquistas eram em maioria localizados na região, talvez devido a localização das fábricas e sua proximidade com os locais de reuniões.

Analisando os títulos e as temáticas das peças, observei que há uma divisão no tempo em relação aos assuntos propostos. No início do século passado, a maioria das peças continha forte influência européia, principalmente italiana, quando não eram importadas desses países. O que é muito compreensível analisando o contexto histórico da época de imigração dos trabalhadores ao Brasil. A partir da metade do século é que observa-se características mais nacionais, com contextos que aproximam-se da realidade brasileira.

Muitas peças possuíam caráter histórico como, por exemplo, a peça 1º de Maio, que fala do dia da greve geral em Chicago, no principal centro industrial dos Estados Unidos na época, em que os trabalhadores foram protestar por condições de trabalho mais humanas e exigir a redução da jornada de trabalho de treze para oito horas diárias e houve duro confronto com a polícia. Esta peça era bastante popular entre os centros culturais anarquistas tendo registro de muitas apresentações em várias cidades e foi encenada, como vimos, em solidariedade ao “1º de Maio do Rio de Janeiro” que aconteceu em São Cristóvão.

Há muitos assuntos nas peças anarquistas, algumas peças que retratam a revolta contra o clero e a repressão da igreja, os ideais libertários femininos, os valores familiares, a contestação das diferenças sociais e as injustiças contra o ser humano, sempre com um caráter de ensinar alguma proposta anarquista em suas diversas temáticas.

Encontrei os lugares onde as peças foram encenadas no Cadernos AEL n° 1 que está disponível em edição na internet, onde há uma lista considerável de peças exibidas, não só no Rio de Janeiro, bem como os nomes dos lugares e grupos apresentados.

No Livro do Edgar Rodrigues, *Anarquismo na Escola, no Teatro e na Poesia*, há menção das peças, porém em menor quantidade do que no Cadernos AEL. Além das peças, ele detalha o nome dos artistas envolvido nos grupos teatrais e coloca em destaque o endereço dos centros culturais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A educação é talvez o tema de maior popularidade quando está em questão a revolução ou manutenção de qualquer sistema de organização social no qual pretende-se estabelecer. ↗

‘ Mas a pedagogia libertária possui um lidar diferente quanto a essa visão sobre a importância da educação.

Muitas releituras foram feitas sobre a pedagogia libertária. Na época em voga, esta concepção de pedagogia possuía um contexto diferente da atual em alguns aspectos, no que concerne as duras condições de vida aos quais os trabalhadores eram submetidos, nas imensas desigualdades que existiam dentro de um mesmo ambiente de trabalho, das hierarquias impostas, no autoritarismo marcado, na falta de instrução oferecida aos operários, da falta de direitos e leis justas que o acolhessem.

Naquela época, a falta de liberdade era bem delimitada e vista claramente por quem quisesse enxergar.

Hoje em dia é diferente. Fazemos o que queremos, temos liberdade para sermos o que quisermos ser. Será?

Diante de tantas pressões a que somos submetidos desde de crianças sobre a escolha da profissão, sobre “o que ser quando crescer”, sobre as inúmeras habilidades que temos que adquirir para sermos bem sucedidos, felizes e aceitos. As crianças já possuem milhões¹¹ de atribuições e compromissos.

Existe todo um peso do fracasso profissional e pessoal ao qual ninguém quer passar. Há uma cobrança “invisível”, cultural, que nos impulsiona a modelos aparentemente bem sucedidos e acaba por suprimir talentos autênticos, inerentes nos seres humanos, que poderiam ser desenvolvidos se não houvesse esta constante cobrança sobre o que devemos ser.

Entendo que é neste sentido que a pedagogia libertária, enquanto filosofia – como ressaltou Silvio Gallo, e está explícito no início do primeiro capítulo – possui uma enorme contribuição para os seres humanos de hoje. Digo antes “para os seres humanos” do que para a sociedade propositalmente, pois acredito que o ser humano deve estar em primeiro lugar.

Na releitura atual que podemos fazer sobre essa concepção de educação libertária, creio que ela possa contribuir para o desenvolvimento das capacidades e dos talentos dos indivíduos, para a celebração do autêntico e da liberdade.

Sendo assim, creio que a educação libertária vem a contribuir na valorização do seres humanos, nas suas criações, nos seus potenciais, para que juntos possam construir uma sociedade mais justa e livre.



REFERÊNCIAS

DUARTE, Regina Horta. *A imagem rebelde: a trajetória libertária de Avelino Fóscolo*. Campinas, Pontes/Ed. da UNICAMP, 1991.

BAKUNIN, Mikhail. *A Instrução Integral*. Trad. MALTA, Luiz Roberto. São Paulo: Imaginário, 2003.

CADERNOS AEL: *Anarquismo e Anarquistas*. Campinas: UNICAMP/IFCH, v. 8/9. 1998. Semestral. ISSN 1413-6597

CADERNOS AEL: *Operários e Anarquistas Fazendo Teatro*. Campinas: UNICAMP/IFCH, v. 1 n. 1. 1992. Semestral. ISSN 1413-6597

GALLO, Sílvio. *Pedagogia Libertária: anarquistas, anarquismo e educação*. Manaus: Editora Imaginário, 2007.

GALLO, Sílvio. *Educação Anarquista: um paradigma para hoje*. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1995.

GUARDIA, Francisco Ferrer. *La Escuela Moderna*. Madrid: Ediciones Solidaried, s/d.

KASSICK, Neiva Beiron e KASSICK, Clóvis Nicanor. *Pedagogia Libertária na História da Educação Brasileira*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

LUIZETTO, Flávio. *O Movimento Anarquista em São Paulo: A Experiência da Escola Moderna nº1(1912-1919)*. In: Revista Educação e Sociedade, UNICAMP, Campinas: SP, Cortez: CEDES, nº24. ago 1986.

RESZLER, André. *A Estética Anarquista*. Rio de Janeiro: Achaimé, 2009.

RODRIGUES, Edgar. *O Anarquismo na Escola, no Teatro, na Poesia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

SOUZA, Dimas Antônio de. *O Mito Político no Teatro Anarquista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2003.

TRAGTEMBERG, Maurício. *Francisco Ferrer e a Pedagogia Libertária*, In: Revista Educação e Sociedade, UNICAMP, Campinas: SP, Cortez: CEDES, nº1 set 1978.

VARGAS, Maria Thereza. *Antologia do Teatro Anarquista*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais- CCH
Escola de Educação - EE

MONOGRAFIA II

ALUNO(A)/matrícula: Ana Luiza dos Santos Rodrigues Paulo
TÍTULO DO TRABALHO MONOGRÁFICO: A EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA
DO TEATRO ANARQUISTA

ORIENTADOR(A): ANGELA MARIA SOUZA MARTINS

FICHA DE AVALIAÇÃO FINAL

PRIMEIRO AVALIADOR

Professor convidado: SANDRA ALBERNIZ DE MEDEIROS

Nota: 10,0 (dez)

Considerações:

Monografia fortemente autoral, singela e comprometida com uma perspectiva libertária, questões que Ana Luiza se coloca lá tempo. Bela discussão teórica que demonstra sua intimidade com os autores da área.

Meus parabéns, Ana

DATA: 17.12.2009

Assinatura

Sandra Albernez de Medeiros

SEGUNDO AVALIADOR

Professor orientador: ANGELA MARIA SOUZA MARTINS

Nota: 10,0 (DEZ)

Considerações:

A aluna Ana Lúiza fez um trabalho bastante consistente fruto de uma pesquisa sobre teatro anarquista. Fez uma pesquisa documental relevante sobre o teatro como caminho educativo que levava a uma ética anarquista, ou seja, uma ética libertária. Pelo significado e coerência de sua pesquisa com o tema lhe a nota 10,0 dez.

Data: _____

Assinatura: _____

RESULTADO FINAL

Avaliador 1	Avaliador 2	Média final
10,0	10,0	10,0

Rio de Janeiro, 17 de DEZEMBRO de 2009.

Angela Maria Souza Martins
Prof. Orientador