

DENTRO DOS TRÓPICOS, FORA DA UTOPIA*
(sobre as imagens da revolução no teatro de Luigi Damiani)

ANTONIO ARNONI PRADO
(UNICAMP)

1

Dos intelectuais italianos que para cá vieram entre fins do século 19 e começos do 20, um pequeno grupo que se destacou na organização dos primeiros núcleos da ação cultural libertária acabou retornando à Itália batido pelo pessimismo, quando não pela incerteza e o sofrimento.

Entre eles, além de Caetano Grassi, que ficou por aqui até meados de 1922, merecem destaque os nomes de Alcibiade Battel, que colaborou na **Tribuna de Imprensa** e no jornal **Avanti!**, de São Paulo, onde esteve por volta de 1901; Giovanni Rossi, conhecido por sua intensa participação no movimento socialista; Edmondo Rossoni,** que veio ao Brasil com Alceste de Ambris e Paolo Mazzoldi, para ser expulso em 1909; Antonio Lanzoni e Eugenio Sartori, que passaram por São Paulo entre 1886 e 1890, e Vincenzo Vacirca, este último autor do romance social **L'Apostata**, conhecido agitador socialista com passagem destacada na imprensa operária de São Paulo, de onde acabou expulso ao redor de 1907-8, em razão dos sucessivos ataques à política econômica do governo brasileiro, em particular aos grandes produtores de café.

No entanto, de todos os que retornaram, ou que acabaram se dispersando pelo caminho, nenhum exprimiu melhor o desencanto moral com o fracasso da revolução do que Luigi Damiani (1876-1953). Como intelectual e como ativista do anarquismo, a sua obra, vista da perspectiva de hoje, permanece como um exemplo notável da inaptidão que têm certos poetas para avaliar em tempo a desproporção muitas vezes fatal entre a **verdade** das idéias e os resultados decepcionantes que elas suscitam sempre que se trata de afrontar os interesses dos que estão no poder.

De volta para a Itália, alguns como Lanzoni, Mazzoldi e Rossoni se juntaram ao grupo da Universidade Popular Milanese, de onde saíam intelectuais como Giovanni Zibordi, Arturo Labriola, Nino Levi e Adriano Thilger, que se passariam depois para o projeto da Universidade Proletária, de inspiração socialista. Outros, como Battel e Grassi, alternariam a colaboração em jornais como **Volontà** e **Cronaca Sovversiva** (levados, no caso do primeiro, pelas mãos de Gigi Damiani) com a presença ativa no grupo "Amici dell'Arte", organizado por Augusto Osimo em Milão, onde floresceu intensa atividade artística, em especial no teatro.

Damiani, ele mesmo um menino pobre criado sem mãe nos arredores de Roma, preferiu meditar na experiência que viveu no Brasil e anunciá-la aos trabalhadores italianos, embora isso lhe custasse novos confrontos com o governo e as

elites de seu país.***

No Brasil, onde chegou em 1899, esteve sempre na primeira fila da vanguarda operária, lutando ao lado de Oreste Ristori e Alessandro Cerchiari, com os quais fundou em São Paulo o jornal **La Barricata**, passando-se depois para uma variada colaboração jornalística nas páginas de periódicos tão importantes quanto **La Battaglia**, **Guerra Sociale** e **A Plebe**.

A decepção com a nova realidade, se não significou o fim, trouxe para muitos desses homens a prisão e o desengano, senão mesmo o banimento. No caso de Damiani, os depoimentos que escreveu entre 1920-21 para o jornal **Volontà**, de Ancona, - depois portanto de sua expulsão, que se deu em 1919, - servem de exemplo expressivo do grau de veemência com que repudiou as condições que impediam o avanço da emancipação social no Brasil. **Volontà** (I, 3) publica, por exemplo, despachos seus que testemunham a perseguição e os maus tratos a que os feitores brasileiros submetiam os imigrantes arrebanhados na Itália para tocar a nossa lavoura. Imigrantes doentes, velhos e mesmo os inadaptados ao trabalho do campo, são por ele mostrados sob o regime de uma administração truculenta que os deportava para lugares insalubres onde, expostos em geral à malária, acabavam morrendo.

Às autoridades brasileiras, bem como ao governo italiano, que Damiani acusa de ter abandonado cidadãos à própria sorte, de nada valiam os sucessivos apelos humanitários que lhes chegavam do Brasil através das páginas do **Fanfulla**, mantido pela comunidade dos italianos de São Paulo. No auge do inconformismo, escreve "Un El-dorado che sfuma" (**Volontà**, I, 4), resolvendo cobrar das autoridades italianas uma decisão enérgica contra o decreto que em 1912 praticamente eliminou os entraves burocráticos à ampliação do que ele chamava a "escravidão branca para o Brasil", procedimento a seu ver ajustado à atração de mão-de-obra que o governo brasileiro promovia na Europa.

Mas é em "Non emigrate pel Brasile" (**Volontà**, I, 6) que se completa a descrença do intelectual nas possibilidades de emancipação dos trabalhadores no Brasil. A **lábria** dos nossos governantes, a retórica de suas leis e atitudes, a ferocidade dos grupos dominantes e de seus capangas compunham um quadro de escravidão clássica cujo primitivismo, de acordo com Damiani, excluía qualquer hipótese de quebra da ordem. A anarquia, - confessa ele frustrado, - nem mesmo em sonho: comer e ter direitos mínimos, se fosse possível, já seria aqui uma grande façanha.

2

É muito difícil avaliar, da perspectiva de hoje, qual teria sido o destino revolucionário desses homens, se tivessem permanecido no Brasil. Em relação a Damiani, que, a exemplo de muitos de seus companheiros, prosseguiu na Itália refletindo e escrevendo sobre essa aventura nos trópicos, a trajetória não se interrompeu. Depois de publicar em livro (**Il paese nei quali non si deve emigrare: la questione sociale in Brasile**, 1920) o resultado de sua luta pelos jornais, escreve em 1921, tão logo chega à Itália, a sátira **Il di dietro del re** (Roma, Società Poligráfica Italiana), a que se segue uma reflexão de percurso contida no **Il problema della libertà**, de 1924, depois ampliada pelo relato autobiográfico **La mia bella anarchia** (Cesena, Antistato), de 1953, ano de sua morte.

Se quisermos, no entanto, medir os efeitos do primitivismo dos trópicos na mensagem revolucionária do intelectual civilizado, - que se reflete, no caso de Damiani como no de alguns de seus companheiros de viagem, na produção cultural

mais ligada ao teatro, à ficção e à poesia, - será preciso levar em conta o momento que viveram antes e as idéias que os animavam quando partiram para a América do Sul.

Na verdade, o projeto desses idealistas que aportaram ao Brasil em busca de um novo tempo de liberdade, era um projeto inspirado nas teses libertárias que a Universidade Popular começava então a difundir na Europa, agregando em torno de si os diferentes núcleos culturais de vanguarda que reviviam na Itália o exemplo das chamadas sociedades morais americanas, das bibliotecas populares inglesas, das ligas éticas francesas, assim como das cooperativas de idéias e das casas do povo que se multiplicavam na Suíça, na Dinamarca e na Bélgica, fazendo com que universitários levassem ao povo uma espécie de sumário didático do que recebiam dos mestres.

O mundo de onde provinham esses homens era um mundo que experimentava um grande alento humanista. Assim, quando Levi Morenos funda a União Moral de Veneza como que se acende uma reação em cadeia, e logo aparecem a Escola Livre de Educação Popular de Turim e a Escola dos Docentes Livres de Roma, que depois emigrou para Milão, Florença, Ravena, Gênova e Bolonha, núcleos das futuras Universidades Populares.

Para quem hoje se detém na leitura dos **stratti** da Universidade Popular de Milão, fica logo patente o momento de generosa plenitude vivido pelas Universidades Populares em busca de uma formação integral do homem do povo. Havia gente querendo transformar a cultura, havia ideais de integração espiritual sem precedente e muita luz sobre a tão sonhada cidade do futuro. Os cursos propunham conteúdos sistemáticos e práticos, procurando oferecer aos trabalhadores a espinha dorsal de um currículo em geral composto de noções de história, filosofia, política, sociologia e economia, que se completavam com estudos de geografia, biologia, matemática, artes e ciências naturais.

Às aulas, dadas em geral aos domingos, acorriam de 400 a 2000 ouvintes, e eram dadas nos subterrâneos do Castello Sforzesco, inicialmente por mestres das universidades tradicionais, depois substituídos por professores mais próximos da vida dos trabalhadores.

Os professores cumpriam um decálogo rigoroso, pois se entendia que um professor da Universidade Popular não deveria ensinar para satisfazer à própria vaidade, mas para corresponder aos interesses do outro. Por isso só se deveria ocupar dos alunos interessados em aprender, levando sempre em conta a necessidade de ajustar-se ao nível dos ouvintes. Nessa tarefa, aliás, era seu dever valorizar o sentido prático do que estivesse ensinando, ser o mais breve possível em suas exposições, não sustentar hipóteses que não pudesse provar e defender suas convicções com o máximo de serenidade possível. Como orientador de um novo projeto de aprendizagem, cabia-lhe admitir sempre a boa-fé do interlocutor, nunca desdobrar etapas novas do conteúdo ensinado sem que as anteriores tivessem sido assimiladas e jamais insistir num tema que a audiência recusasse. Um cuidado suplementar exigia-lhe que zelasse o quanto possível para que a biblioteca à disposição dos alunos contivesse um número cada vez maior de livros utilizados nos cursos.

Em 1902, os trabalhadores ouviram suas primeiras lições de anatomia humana (**Come è fatto l'uomo**, curso de G. Massi) e puderam discutir e interpretar os seus próprios sonhos com o professor Alessandro Groppali em suas **Lezioni popolari di psicologia: il sogno, la libertà del volere**. E aprenderam nos anos seguintes que se é o próprio homem quem cria e projeta as imagens e as forças sobrenaturais ante as quais se prosterna (**Essenza della religione**, curso de Luigi Stefanoni, 1908), a maneira mais eficaz de eliminá-las é compreender que a revolução social segue o

curso da evolução natural de uma forma previsível, racional e metódica (**Le prove del trasformismo e gli insegnamenti della dottrina evoluzionista**, curso de Gustavo Geley, 1907).

Viram ainda nas aulas de Domingo Mobab sobre o divórcio (1903) a noção, inspirada em Proudhon, de que a Igreja era a grande responsável pela destruição do casamento, ao reprimir a sexualidade, tolher a individualidade da mulher e a vontade livre dos cônjuges, envenenando-os através da penitência da confissão. E aprenderam a conhecer melhor os seus direitos sobre a própria saúde (**La clinica medica e la sua triplice funzione**, curso de Umberto Gabbi, 1906) e as garantias individuais (**Cesare Beccaria ed il diritto penale**, curso de Raffaele Nulli, de 1908).

Em meio a coisas mais complexas que lhes chegavam através do geômetra Augusto Stabile e do físico Enrico Castelli, que nos cursos de 1905, mesmo que sumariamente, trataram de noções de meteorologia e de física do globo, houve ainda o contato com a vida e a obra de Francisco Ferrer, apresentado num curso de 17 fascículos escritos por Luigi Molinari nesse mesmo ano, experiência que se ampliou três anos mais tarde numa série de conferências organizadas a partir dos escritos de Jean Grave sob o título de **La società all'indomani della rivoluzione**, durante as quais se tratou de questões como a organização da sociedade dos homens emancipados (poder e organização do trabalho, comissões de estatística e educação, relações entre comunismo e anarquia, lugar da criança na nova sociedade) e dos modos de preservá-la.

Mas houve também um interesse muito grande pela literatura, o teatro e as artes, que foram tema de cursos e leituras de iniciação estética. Elia Piano, numa série de palestras reunidas em 1905 sob o título **In difesa del paradiso dantesco**, propôs uma leitura popular da **Divina Commedia**, procurando mostrar que só um espírito como o de Dante poderia superar os modelos da liturgia da Igreja para construir livremente (luz, harmonia, utopia) uma imagem do exílio paradisíaco com que os despossuídos se vissem recompensados.

Ainda em 1905 Giuseppina Motta Casati, num curso sobre **Il sentimento estetico e l'arte nell' educazione e nella vita sociale**, mostraria que já não fazia mais sentido evocar os ideais do **artista completo** herdado dos tempos de Leonardo e Michelangelo, sugerindo, inspirada em Tolstoi, Guyau e Mario Lipo, que à arte cabia a missão de revelar os homens uns aos outros e harmonizá-los na integridade espiritual da espécie, submetida e ameaçada, - segundo ela, - pela força irracional dos maquinismos.

Nesse mesmo ano, Molinari iniciava a coleta dos **stratti** das peças teatrais encenadas na Universidade Popular e em 1909 o romance **Storia di una montagna**, de Eliseo Reclus, era lido e discutido numa classe freqüentada por mais de 80 pessoas.

3

Os sonhos migraram, despedaçaram-se e voltaram, renovados pelo inconformismo disperso nas lembranças de um Giovanni Rossi, das confissões de um Mazzoldi ou de um Vacirca, todos eles testemunhos melancólicos do desterro que viriam juntar-se a outros escritos da revolta, do teatro de Malatesta aos dramas de J. Rousselle.

No caso dos revolucionários banidos dos trópicos, é ainda a obra de Gigi Damiani, sobretudo o seu teatro, que melhor harmoniza a consciência do malogro e a nova atitude que então se incorpora ao repertório farsesco do teatro libertário da

Universidade Popular. Na farsa trágica **La palla e il galeotto**, que escreve em 1927 (Roma, Edizioni di Fede) com uma apresentação que nos diz que o texto não se destina a fazer rir, mas a propor a reflexão, a nota singular está na decepção do intelectual ante a brutalidade do fascismo e a ordem que o sufoca.

O texto é breve (dez cenas distribuídas num único ato) e, em meio à personificação simbólica de Glória e do Poder, estão um Fotógrafo patife, o Chefe de Gabinete bajulador, seis Mosqueteiros que urram, três Porteiros que não falam, o Representante Diplomático de uma republiqueta latino-americana (indicada no texto como Hondurassette) e um Ditador meio títere, meio carrasco, que faz o tipo autoritário e bufão logo decifrado como uma réplica burlesca do **Duce**.

Na terceira cena dialogam o Ditador e o Representante Diplomático, que aparecem como aliados de velhas patifarias. O Representante Diplomático, que aliás se chama Pedro e tem no sobrenome o título de Santa Cruz, está ali, segundo informa o Chefe de Gabinete, para um socorro de emergência, pois não tem como pagar ao hoteleiro depois de ter consumido toda a sua verba de representação com uma **cocotte** de segunda classe que o Ditador lhe arranjava para melhor poder suborná-lo e assim garantir bons negócios para o seu império.

O próprio Ditador sabe da disponibilidade moral das elites políticas de **laggiù** e dispensa ao Representante Diplomático a mais ostensiva hipocrisia ("**non voglio offendere suscettibilità di cretini nati**"), embora dele receba a vassalagem de praxe: "**le ripeterò laggiù che sarebbe necessario un uomo del suo polso e dotato del suo genio: ah! benedetta da Dio la sua patria**".

Mas a pátria do Diplomata, para o Ditador, como não poderia deixar de ser, é apenas "**una repubblica senza importanza dell'America del Sud: vi fanno tre rivoluzioni ogni anno**", segundo explica ao Chefe de Gabinete, lembrando que toda contribuição que faz à humanidade é produzir bananas de ótima qualidade e pimentõezinhos picantes, além de certos chapéus curiosos feitos de palha de arroz.

É certo que Damiani, como um bom anarquista, tira proveito do anticlericalismo do Ditador, principalmente quando este aconselha o Representante Diplomático a desconfiar sempre dos padres ("**si potessi li farei impalare**"), razão aliás que lhe permite uma cômica bravata, bem ao humor dos anárquicos, ao desabafar com o Chefe de Gabinete: "**sono capace d'inventare anche una nuova religione e farmi proclamare papa, io sono capace di tutto, ne dubitate forse?**"

Também é verdade que estão presentes na peça velhos procedimentos cênicos da estratégia pedagógica dos libertários em seu propósito de estigmatizar o aparato policial do Estado burguês comandado por um déspota que dispõe de espíões, secretas e torturadores. Mas o que marca em **La palla e il galeotto** é sobretudo a figuração grotesca das elites dirigentes da América Latina, que Damiani tão bem conheceu em sua vida de militante, e que no texto aparecem representadas por um devasso que leiloeira a sobeania de seu país em nome das oligarquias que se eternizam no poder.

No caso, mais do que a representação ideológica do antiestatismo, presente como **leit-motiv** na maioria das encenações do teatro da Universidade Popular coligidas por Luigi Molinari, o que está em jogo é a consciência indignada do intelectual que aproxima o subdesenvolvimento (de onde fora banido) e o totalitarismo (para onde chegara) como parceiros naturais na luta contra o progresso e a liberdade. O Diplomático, ao final, se sente honrado em desfrutar da ditadura e compromete-se, - para grande satisfação de seu guia ("**Lei è un diplomatico che vede chiaro!...**"), - a fazer adotar em seu país os mecanismos do **Estado moderno**, entre eles algumas **grandi cose** como um maravilhoso serviço de polícia secreta de que todos podem participar ("**tutti fanno la spia, giovani e vecchi, con una emulazione**

veramente ammirevole”), a proibição absoluta das greves, a instauração do partido único, muitos impostos e ... **“bastonate agli avversari che tardano a convertirsi”**.

Com **La palla e il galeotto**, na verdade, Damiani amadurece a experiência do banimento e ajusta o seu teatro a uma análise das alternativas do homem do povo em sua luta para livrar-se das instituições que o sufocam e mantêm à margem. Sob este aspecto, está muito longe do andamento didático e quase sempre simbólico do velho teatro da Universidade Popular, que fixava de modo esquemático os espaços onde se dava o confronto entre o bem e o mal. Para o Damiani que conheceu no Brasil o desencanto com a sociedade ideal, não serve mais, por exemplo, o discurso inflamado do mestre-escola Gherardo do drama **Il Maestro**, de R. Rouselle (1905), que vive o papel de Ferrer, mas sucumbe ao peso do adversário e termina os seus dias numa sala de aula do interior, a incentivar as crianças a fazerem a revolução do futuro (**“sono i fanciulli come essi che ce la daranno quando saranno grandi, abbattendo ogni coazione, ogni superstizione, tutte barriere e tutte le frontiere”**). E tampouco interessam os efeitos retóricos da encenação alegórica de Felice Basterra acerca da morte de E. Zola na sua peça **Emilio Zola innanzi ai cocodrilli** (1908), para não falar da ação dramática escrita por Felipe Vezzani no ano anterior, **Il viandante e l’eroe**, com a finalidade de apagar a fisionomia moral do herói burguês convencional.

A razão é que no texto de Basterra, como na melhor tradição do teatro filodramático, a sombra de E. Zola dialoga sucessivamente com um Burguês, um Poeta, um Socialista e um Anárquico, sob os olhares da Multidão, que chora a morte do Mestre e faz as vezes do Coro.

Ao Burguês que o bajula (**“il tuo ideale fu la giustizia e la verità”**), Zola dedica o desprezo e a ironia: **“tu sei un buffone o un bruto. L’opera mia fu un pesante ariete che io diressi contro la società che tu sfrutti e difendi...”**. Ao poeta que o incensa numa linguagem solene (**“colosso del pensiero, fior di montagna, astro formidabilmente vivificatore!”**), responde com a indignação e a revolta: **“indietro, degenerato! Che vieni, quindi, a cantare sulla mia tomba? Del resto, tu ti vendi al nemico, e ti trasformi non diversamente delle stoffe che si tramutano in stracci...”**.

Só ao Anárquico, como seria de esperar, ouve com atenção e ternura, porque encontra em sua fala as vozes de suas próprias personagens, tomadas agora como heróis e protagonistas de uma nova ordem.

Já na ação dramática de Felipe Vezzani a busca do efeito climático é por demais transparente, a ponto de neutralizar o desfecho, também ele previsível, a partir do momento em que o Viandante é ameaçado pelo falso Herói (**“basta così! Intanto la mia spada sopprime la tua raggione”**), dispondo-se a matá-lo. É então que um coro sobe do fundo da cena a paralisa os litigantes sob o peso irrachável da liberdade, que conclama à união dos mais fracos:

“Guerra al regno della guerra
Morte al regno della morte,
Contro il diritto del più forte,
Forza, amici, è giunto il dì”...

Longe desse quadro de atitudes medidas, o teatro que Damiani escreve depois da expulsão revela a crise de perspectiva do intelectual que se inclina a duvidar da irreversibilidade da revolução a partir do momento em que passa a conviver de perto com a capacidade de resistência das tiranias. No mesmo ano em que escreve **La palla e il galeoto**, publica **Cristo e Bonnot**, um texto em prosa que retoma alegoricamente a volta de Cristo ao convívio dos homens, mas numa direção in-

teiramente oposta àquela com que o tema foi tratado pela literatura da Universidade Popular.

Comparado, por exemplo, com uma peça de Giovanni Bovio, **Cristo alla festa di Purim**, escrita em 1894 (Napoli, Fortunio), fica desde logo patente a densidade crítica do texto de Damiani. É que na peça de Bovio a interpretação anarquista do mito da salvação é longamente discutida por um Judas redimido e uma Virgem Maria insegura da infalibilidade de Deus, mas ironicamente apoiada pelos cortes indevidos da voz de Cristo que, fora da cena, interfere por meio de apartes mordazes que nos conduzem a acreditar que acabara de trocar a dignidade dos céus pela adesão à luta social dos libertários, - tema aliás que fecundou grande parte da ação anticlerical da imprensa anarquista no Brasil, **A Lanterna** à frente.

No texto de Damiani, o Cristo que, numa tarde de inverno, pede ajuda ao argentário Bonnot, este em despreocupado passeio de automóvel pela cidade, não se distingue em nada dos maltrapilhos que perambulam pelas ruas sem esperança ou mesmo vontade de encontrar um caminho. Cético, trava um diálogo marcadamente profano com o homem motorizado da cidade, ao qual nem de longe tenciona resgatar para o bom caminho da fé, ela própria, em sua boca, um valor relativo para alguém igualmente perdido em meio aos imperativos da ordem capitalista.

Do ilhamento de ambos, no entanto, Damiani retira o equivalente simbólico da reificação, quando nivela por baixo o virtuoso e o tratante, menos como personagens e mais como tipos necessários à composição de um cenário previsível nas tensões da desigualdade em curso na vida moderna, onde já não cabiam soluções de fé ou doutrina enquanto dados puramente ideais. Ao contrário do Cristo de Bovio, que traz para a luta social a aura divina a que renuncia, por decisão pessoal, em favor dos trabalhadores, o Cristo de Damiani é um traço que se dilui no contexto da desumanização que destrói os valores e impõe uma nova lógica de sobrevivência. Bonnot e Cristo não se entendem, nem procuram fazê-lo, porque o mundo em que estão metidos já não pressupõe que se entendam. Daí que um não se preocupe com a sorte do outro. Nem mesmo o autor, afinal, parece propor que eventualmente se entendam a partir de concessões recíprocas, porque na verdade é de suas divergências que virão as alternativas para uma nova forma de convivência. **“Che al prossimo incontro, - como nos diz o narrador, - s’intendano e si associno, con tutte le violenze e con tutte le bontà, distruggendo e seminando”**.

Mas é em **Viva Rambolot!** (Milão, 1929) que se amplia essa visão do social como sintoma de coisa que se desagrega, tendência que se evidencia mais claramente se tomamos como referência a produção de outros intelectuais da mesma índole de Damiani, como, por exemplo, Errico Malatesta, a quem Damiani substituiu na direção do **Umanità Nova** logo após chegar do exílio (Malatesta acabava de ser preso), ali permanecendo até 1921, quando os fascistas empastelam o jornal. Malatesta, que havia escrito **Lo Sciopero** em 1906, de acordo com o prefácio **“per contentare i compagni filodramatici di Londra”**, inclusive exigindo de Luigi Fabri que impedisse a qualquer preço a sua publicação, nunca mais se livrou da sombra desse trágico argumento que afinal vem a público em 1933 (Genebra, Risveglio) calcado nos mesmos processos retóricos da figuração da injustiça.

Lo Sciopero, cujo tema central, a exemplo do **Viva Rambolot!**, de Damiani, é o sofrimento do pai ante o destino revolucionário do filho, nos conta a história de Giorgio, um operário inconformado com o verdadeiro martírio que o patrão, Sacconi, impunha a ele e aos companheiros no cotidiano da fábrica. Revoltado, lidera uma greve que põe os trabalhadores em pé de guerra. No conflito, incendeia a fábrica e mata o patrão, sendo por isso assassinado pela polícia para desespero do velho pai, Nicola, agora obrigado a amparar a nora viúva e a chorar uma segunda

morte, a da filha Maria, que tomba na luta ao lado do irmão.

No texto de Malatesta, no entanto, o pai, que encarna a instância da auto-ridade, é também uma vocação generosa, motivo que enforma o anticlímax da Quinta Cena, em que se recupera o sacrifício de Giorgio através da conversão de Nicola aos ideais de seu filho, tema, aliás, do monólogo que fecha o argumento, quando Nicola, numa espécie de manifesto autobiográfico, se converte ao credo anarquista: **“Eccomi solo, abbandonato da tutti... Ah! ora capisco. Aveva ragione Giorgio. Id-dio non c'è, i preti sono dei birbanti, i padroni succhiano il sangue del povero, il governo non serve che a difendere i padroni ed assassinare il popolo”**. Leva as mãos à cabeça, reclama os filhos de volta. Os punhos fechados aos céus, pede justiça. **“Maledizione! Vendetta!”**.

Deperney, que faz o pai na peça de Damiani, é, ao contrário do velho Nicola, um intelectual orgânico da classe dominante, o procurador-geral que, movi-mentando-se como protagonista, permite a Damiani traçar um panorama das mazes a que estão expostas as instituições burguesas quando se trata de garantir os interesses de seus representantes. Na verdade, em **Viva Rambolot!**, o que está em jogo é a fragilidade do poder judiciário na figura de um procurador que se trans-forma em protagonista no momento em que é indicado pela corte para pronunciar penalmente um revolucionário, Rambolot, que vem a saber depois tratar-se de seu próprio filho, fruto de um amor oculto da juventude.

À parte a natural exacerbação dramática dos temas que desenham na peça a decadência moral do herói e de sua classe, - a presença da amante abandonada e do filho espúrio, a fuga de uma filha, acabrunhada, com o chofer da família, a pró-pria esposa descoberta com um amante entre os mortos de um hotel que pega fogo, surpreendendo em prevaricação aberta figuras da magistratura e do clero, - à par-te todo esse magna ideológico amoldável ao panfleto e à doutrina, o centro dramá-tico da peça é o martírio psicológico de um homem do poder dividido entre a retó-rica dos códigos e a liberdade do filho.

Na metamorfose de Deperney, vemos expostas as hesitações de um jurista que não sabe exatamente a quem servem as leis que organizam a sociedade, mas mesmo assim as faz aplicar sistematicamente, até o momento em que a arbitrarie-dade que elas carregam acaba se voltando contra a sua própria carne. Ao contrário do herói de Malatesta, no entanto, Deperney não se converte num libertário, embo-ra se recuse a pronunciar o filho, maldizendo a existência inteira que queimara em benefício das elites que patrocinavam os códigos.

Sob este aspecto, se comparada com a revolta indignada do velho Nicola do final de **Lo Sciopero**, a maldição de Deperney não remete ao futuro, mas subver-te a constituição do presente, não tem projeção coletiva, mas é testemunho concre-to de uma voz que se desintegra entre tantas outras que se aglomeram no torveli-nho das grandes cidades. Nela por certo perpassam sinais ocultos da derrota que Damiani amargou no desterro, ao ver-se paradoxalmente condenado por uma le-gislação que enaltecia o trabalho e louvava-se em Deus para acolher o imigrante pobre e dar-lhe o teto e a comida que a pátria de origem negara.

Tanto assim que, num escrito do fim da vida, reconheceu a dureza do gol-pe, temperado agora pela certeza de que, se nunca foi um altruísta que passou a vida pregando o bem pelo bem, também não via mais razão para continuar sendo o radical empedernido de outros tempos (**Discorsi nella notte**, Roma, 1947). A verda-de, no entanto, é que o sonho não se desmanchara, a ponto de, já velho e doente, reelaborar projetos e acreditar em planos, chegando mesmo a divulgá-los, como o fez ao dirigir-se pela última vez aos companheiros, pedindo-lhes que se mantives-sem unidos: **correte dietro al passante che va in senso opposto e parlate nelle sue**

orecchie che vuoi siete gli artefice non di una storia che si ripete, ma di un storia che comincia oggi, della storia nuova, una rivoluzione che...”.

Aquí a voz se cala, o entusiasmo diminui, o longo tempo de vida adverte para alguns riscos inexoráveis, entre eles, - talvez o maior, - o da solidão que desaconselha a marcha. Ele mesmo sabe, e reconhece: “**gia rauca, la voce, qui, mi venne meno. Allora guardai attorno... ero solo nella note**”.

À memória de Giuseppe Arnoni

NOTAS

- * Este estudo amplia as notas de um relatório acadêmico sobre um estágio de pesquisa desenvolvido nos arquivos da Fundação Feltrinelli, em Milão, durante os meses de setembro e outubro de 1986.
- ** Sobre Edmondo Rossoni, Alceste de Ambris e outros revolucionários italianos que já estão no Brasil por essa época (Piccarolo, Bertolotti, Teodoro Monicelli, Teresina Carini e tantos outros), ver o indispensável ensaio de Antonio Candido: **Teresina etc.** Rio, Paz e Terra (1980).
- *** Espírito sensível e revoltado, Damiani fugiu cedo de casa para um reformatório de Nápoles, buscando escapar ao fanatismo religioso da família. Um de seus poemas, “L’olocausto”, que apareceu no livro **Voci dell’ora** (Roma, 1924), nos permite observar como, por exemplo, permanece forte no poeta a reclusão que marcou o menino na infância distante, agora avivada pela imagem de um Cristo abatido que retorna aos seus olhos

stanco di stare inchiodato
su di una croce di ebano
e stanco di sentire il sagrestano
raccontare i suoi pregi i miracoli
agli inglesi che vanno in giro pel mondo.

BIBLIOGRAFIA

(a) periódicos

L’Avenire Sociale (Messina: 1896-98), **Risveglio** (Genebra: 1900-50), **Cronaca Sovversiva** (Barre Vermont: 1903-18), **L’Adunata dei Refratari** (Nova Iorque: 1922-53), **La Battaglia** (São Paulo: 1911-12), **Guerra Sociale** (São Paulo: 1915-17), **A Plebe** (São Paulo: 1918), **Guerra di Classe** (Bolonha-Milão: 1915-23), **Il Libertario** (La Spezia: 1903-23), **Germinal** (Chicago: 1926-30), **Il Martello** (Nova Iorque: 1914-43), **Lotta Umana** (Paris: 1927-29), **Fede** (Roma: 1929-31), **Tempra** (Paris: 1925-26), **Vogliamo** (Genebra: 1931), **Volontà** (Ancona: 1920-21), **Umanità Nova** (Milão: 1920-23), **Antistato** (Forli: 1950-51), **Vita** (Roma: 1925), **Parole Nostre** (Roma: 1925-26).

(b) ficção, poesia, teatro

BASTERRA, Felice. **Emilio Zola innanzi ai coccodrili**. Milão, Tipografia della Università Popolare (1908).

BOVIO, Giovanni. **Cristo alla festa di Purim**. Nápoles, Fortunio (1894).

VEZZANI, Felipe. **Il viandante e l'eroe**. Milão, Tipografia della Università Popolare (1908).

(c) ensaios

DAMIANI, Luigi. **Il paese nei quali non si deve emigrare**. Milão, Umanità Nova (1920).

_____. **Il problema della libertà**. Roma (1924).

_____. **La mia bella anarchia**. Cesena, Antistato (1953).

FEDELI, Ugo. **Gigi Damiani: il suo posto nell'anarchismo**. Cesena, Antistato (1954).

MASINI, P.C. **Storia degli anarchici italiani da Bakunin a Malatesta**. Milão (1969).

ROSADA, Maria Grazia. **Le Università popolari in Italia: 1900-1918**. Roma, Editori Reuniti (1975).

DAMIANI, Luigi. **Il di dietro del re**. Roma, Ediz. Poligrafica Italiana (1921).

_____. **La palla e il galeotto**. Roma, Ediz. di Fede (1927).

_____. **Cristo e Bonnot**. Chicago, Ediz. di Germinal (1927).

_____. **Viva Rambolot!** Milão, Ediz. Umanità Nova (1929).

_____. **Discorsi nella notte**. Roma, Editorialtipo (1947).

_____. **Diabolica Carmina**. Roma, Ediz. dell'autore (1949).

MALATESTA, Errico. **Lo Sciopero**. Genebra, Risveglio (1933).

MOLINARI, Luigi. **Il teatro popolare**. Milão, Tip. della Università Popolare (1908).

POSTIGLIONE, Umberto. **Come i falchi**. Filadelfia, Circolo d'Emancipazione Sociale (1939).

RECLUS, Eliseo. **Storia di una montagna**. Malneta, Tipografia Arnaldo de Mohr (1909).