

A rebeldia e a arte dos “malditos” anarquistas

Angela Maria Roberti Martins

“El arte ha de ser rebelde, y rebelde libertario.” Fernand Pelloutier

O presente texto tem o propósito de problematizar as concepções libertárias sobre arte no contexto que compreende as décadas finais do século XIX e os anos iniciais do XX, período áureo da militância anarquista na Europa e na América. Para tanto, encontra-se organizado em duas dimensões. De início, apresenta, brevemente, o processo de construção de algumas imagens e valores que tenderam a classificar os anarquistas como “malditos”, “perigosos” e “agitadores”. Nessa perspectiva, pretende contribuir para a compreensão do ambiente político e da atmosfera cultural do período em que os anarquistas agiam e interagiam enquanto principais sujeitos históricos revolucionários.

Em seguida, coloca seu foco de discussão em alguns dos princípios da estética libertária e sua sensibilidade essencialmente antiautoritária e atuante, na qual confluem arte e vida, sempre orientada para a resistência, o combate e a mudança. Nesse sentido, algumas imagens que circulavam na imprensa operária anarquista são chamadas para atestar a experiência libertária pelo ângulo das representações e seu diálogo com o plano do imaginário. O que se destaca é a função social da arte, profundamente articulada a uma perspectiva política, cuja finalidade principal era fomentar o espírito de rebeldia, permitindo a todos o exercício pleno das potencialidades humanas por meio do ato criativo, mais importante do que a obra criada.

Embora o tema já tenha motivado alguns estudos com os mais diversos enfoques e objetivos, ainda hoje pouco se conhece das ideias libertárias sobre a arte e sua perspectiva em despertar contestações e insurgências. Dessa forma, o texto, em última instância, pretende evocar um pouco da eterna rebeldia humana a respeito da autoridade, da exploração, da injustiça e da desigualdade, questões das mais fundamentais ao ser humano, e ainda contemporâneas, o que faz o tema permanecer instigante e a reflexão necessária.

Sob a sombra da maldição

Anarquismo. Palavra “maldita” ou “mágica”? Naturalmente, para seus detratores trata-se de palavra “maldita”, porque encerra uma crítica contundente à sociedade estabelecida, uma severa contestação às instituições vigentes e uma luta contínua pela destruição do mundo concreto com base em relações de exploração. Já para seus seguidores, evidentemente, trata-se de palavra carregada de magia, que compreende a projeção de um ideal, a construção mental de um mundo alternativo, a exposição de uma visão de mundo, a enunciação de valores filosóficos novos, enfim, outro projeto de sociedade, firmado em bases mais solidárias, livres e criativas.

O termo anarquia, do qual deriva o vocábulo anarquismo, origina-se precisamente da palavra grega *árcho*, empregada para definir governo, e do prefixo, também grego, *an*, que significa sem.¹ Etimologicamente, portanto, anarquia quer dizer estar ou viver sem governo, sem autoridade.² Por conseguinte, anarquismo é a corrente de pensamento que defende a ideia de que o homem pode e deve viver sem Estado, sem superiores.

Foi a partir da virada do século XVIII para o XIX, no contexto de revoluções que se processavam no plano político e no plano da produção, caracterizadas pelo conflito entre capital e trabalho e avanços e recuos dos ideais da Revolução Francesa, que emergiu a enunciação do pensamento socialista. Embora variando no tempo e no espaço, o socialismo, com contornos teóricos mais definidos após a segunda metade do século XIX, possuiu base comum identificada na crítica contumaz à ordem burguesa e ao sistema capitalista e no projeto de uma sociedade outra baseada na justiça e na igualdade. Dentre as várias nuances do socialismo, destacou-se a corrente anarquista ou libertária, associada a teóricos como o francês Pierre-Joseph Proudhon e representantes do anarquismo internacional como os russos Mikhail Bakunin e Piotr Kropotkin, e o italiano Errico Malatesta.³

O anarquismo, em suas ideias e ações, não se constituiu em um corpo único e invariável, uma vez que se projetou, no tempo e no espaço, de maneira bastante diversificada. As várias orientações anarquistas surgidas ao longo do século XIX apresentavam diferenças quanto a alguns preceitos teóricos e a determinadas estratégias de ação, mas tinham como ponto em comum a defesa incondicional da liberdade de escolha e a negação do princípio da autoridade.⁴

O Estado sempre foi o maior inimigo dos anarquistas, independente da corrente a que se vinculavam os militantes, já que era considerado uma abstração que sintetizava autoridade e centralismo; um organismo burocrático, hierarquizado, superior e todo-poderoso. Era odiado não apenas por sua autoridade, mas também por ser órgão repressivo e regulamentador da vida de homens e mulheres, limitando a liberdade de ação.

Além disso, era tido, pelos anarquistas em geral, como o principal sustentáculo do capitalismo, poder econômico que causava a miséria material e moral da humanidade. Da mesma forma, os anarquistas criticavam ardentemente o poder em todas as suas instâncias, indo além da relação entre Estado e indivíduos, tentando atingir os poderes pequenos que se manifestavam nas relações cotidianas entre homens e mulheres, professores e alunos, pais e filhos, médicos e pacientes⁵ e, acrescentaríamos, clérigos e fiéis.

Com proposta revolucionária por excelência, os anarquistas acreditavam e lutavam pela criação de um mundo outro, mais igualitário e justo, livre e criativo, com o fim da exploração do homem pelo homem, pela prevalência da emancipação humana, da solidariedade e do coletivo, a abolição do Estado e das relações de poder, a busca da igualdade entre os gêneros, a instauração do amor livre, da livre união, da maternidade voluntária, entre outras ideias inovadoras.

No final do século XIX, em meio à intensificação das contradições da sociedade urbano-industrial e das relações do tipo capitalista, a chamada “questão social” agravava-se, fazendo crescer a militância anarquista na Europa e na América. Registrou-se, na ocasião, o radicalismo de alguns militantes, os quais cometeram atentados contra chefes de Estado e membros da realeza, levando a maioria das nações europeias a organizar, em novembro de 1898, a Conferência Internacional pela Defesa Social contra os Anarquistas, mais conhecida como Conferência Antianarquista.⁶

Nessa ocasião, além de acordos entre as forças policiais de diversos países e do estabelecimento de determinados protocolos de atuação, como a repressão em plano internacional, o pacto de extradição, a troca mensal de listas de expulsões, tentou-se construir, no âmbito do direito penal, todo um discurso jurídico sobre o anarquista.⁷

Entretanto, o impasse jurídico-legal para definir e criminalizar o “ato anarquista” acabou por envolver outros campos do saber, como a psiquiatria e a

antropologia criminal, levando à substituição da “noção jurídica de responsabilidade pela noção médico-legal de periculosidade”.⁸ Nessa perspectiva, “os réus que o direito reconhece como irresponsáveis porque doentes, loucos, anormais, vítimas de impulsos irresistíveis, são realmente os mais perigosos” e “aquilo que chamamos de ‘pena’ não deve ser punição, mas um mecanismo de defesa da sociedade”.⁹

Nessa conjuntura de agitação e repressão, discussão e punição, o livro *Los Anarquistas*, do médico italiano Cesare Lombroso, lançado em 1894, reforçava e reproduzia toda essa tendência ao definir os anarquistas como criminosos natos, facilmente reconhecidos por sua “face de muco”, bem como por outras características físicas e morais.¹⁰

No interior dessa conjuntura de intenso ativismo político, por um lado, e processo de proliferação do chamado racismo científico, por outro, surgiram concepções que definiam o anarquista como “monstro político”, “anormal”, “degenerado”. Isso porque, segundo Avelino,

ao estabelecer a diferenciação entre os reformadores sociais, a psiquiatria afirmou que ‘os anarquistas não sonham em melhorar nem em reformar; sonham em destruir; enquanto as outras escolas propõem um ideal social mais ou menos realizável, os anarquistas ignoram absolutamente aquilo que propõem fazer: o que querem é destruir, e destruir por todos os meios possíveis, o roubo, a pilhagem o assassinato, o incêndio’.¹¹

Em seu percurso, os libertários conquistaram muitos críticos, que passaram a utilizar o vocábulo anarquia como sinônimo de desordem e a considerar o anarquista “demolidor da sociedade”.¹² Seus críticos esqueciam-se de que a teoria e a prática anarquistas em muito colaboraram para as discussões acerca do conceito de Estado, das contradições da sociedade industrial e das condições sociais, morais, econômicas e políticas que alienavam e limitavam homens e mulheres no exercício de suas potencialidades.

Na conjuntura que se afirmou com o advento da República no Brasil, os anarquistas, em grande parte trabalhadores estrangeiros, enquanto força política de oposição, atuaram de múltiplas maneiras. Promoveram greves e comícios, publicaram jornais, panfletos, boletins e livros, organizaram grupos e conferências, implementaram atividades socioculturais como festas, teatro social, círculo de estudos e produziram uma *literatura de compromisso*, através de romances e poemas sociais, que se abriam às teses

libertárias. Enfim, incrementaram todo um conjunto de práticas sociais com o intuito de melhor difundir suas ideias e ideais. Muito cedo, portanto, passaram a incomodar os poderes estabelecidos, atraindo, por conseguinte, a atenção policial.

No contexto da época destacava-se, também no Brasil, a imagem dos estrangeiros como “hóspedes perigosos” e a dos anarquistas, nacionais ou estrangeiros, como “criminosos natos”, verdadeiros inimigos das forças policiais encarregadas da manutenção da ordem pública.¹³ Inspirados, possivelmente, pelos estudos de Lombroso, que considerava os anarquistas os piores criminosos da virada do século XIX para o XX, os representantes da elite política e econômica da época se opunham à bandeira de luta dos libertários, que questionava o regime de exploração a que estavam submetidos os trabalhadores e contestavam os poderes instituídos e as instituições vigentes.¹⁴

Segundo Paulo Alves,

a figura do anarquista “perigoso”, “agitador”, “nocivo”, era efeito de uma invenção jurídica, mas também estratégia de construção de uma verdade. Ou seja, transformar em realidade o que havia sido criado como imagem, como representação. O estereótipo do anarquista, inventado pela lei, não se encerra no âmbito legislativo – se estende e se difunde através da imprensa, da Igreja, do Poder Legislativo e de outras instituições civis e militares.¹⁵

A concepção, portanto, do anarquista “maldito”, “indesejável”, “perigoso” “antissocial”, sempre visto como mentor e promotor de ações contra a ordem social e política, acabou por se afirmar não só entre as elites dirigentes no país, mas no interior da própria sociedade, tornando o militante sempre suspeito pelas autoridades policiais e temido por parte da população, mobilizando todos no sentido da construção de uma ideologia antianarquista.¹⁶

A polícia, a imprensa e a Justiça construíram o estereótipo do anarquista, o qual era tratado como delinquente e, portanto, sujeito aos rigores das leis. O estereótipo do anarquista estava fundado no pressuposto de que ele cometia “delito de opinião” e praticava atos contra a ordem pública.¹⁷

Desde 1893, há registros policiais de repressão ao anarquismo tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Muitas vezes portar um periódico anarquista, um panfleto, um folheto bastava como prova do crime.¹⁸

Sobre o assunto, a historiadora Lená Menezes escreveu:

Ao ser introduzido no país, o ideário anarquista já tinha contra si a oposição ferrenha das elites políticas, econômicas e de determinados segmentos da intelectualidade, que passaram a dedicar seus esforços em prol de sua criminalização a partir de fundamentos ideológicos embasados numa racionalidade científica. Esse processo ganhou força na cidade do Rio de Janeiro a partir da eclosão da Propaganda pelo Ato, que introduziu, na capital, o uso da violência como instrumento de luta social, legitimando a repressão sobre o mundo do trabalho aos olhos da opinião pública em formação.¹⁹

Na luta pela transformação das condições de vida e de trabalho, os anarquistas defendiam que todos os recursos eram válidos, desde o boicote, a sabotagem e a violência até a greve geral revolucionária, considerada o modo mais simples e eficaz de se conquistar o controle dos meios de produção.²⁰ Mesmo a controvertida *propaganda pelo ato*, que estimulava o uso da violência como instrumento de luta social, era vista como uma forma de se enfrentar os grandes vilões da ordem estabelecida: os patrões e os representantes da sociedade burgo-capitalista.²¹

Até mesmo Ruy Barbosa manifestou-se pela imprensa contra os anarquistas. Sob os impactos de alguns assassinatos de estadistas que ocorriam na Europa, o jurista brasileiro publicou na imprensa, em agosto de 1900, alguns artigos sobre os anarquistas, sua bandeira de luta e suas formas de ação, considerando “o anarquismo um caso de patologia do espírito humano”.²² Sempre classificando os anarquistas como perigosos e agitadores, os textos de Barbosa reforçavam as acusações de conspiração estrangeira e os apelos à repressão penal, colocando em questão a figura do anarquista como criminoso nato, maldito e ameaçador, que precisava ser contido.

Apesar das imagens e dos valores que tenderam a classificar os anarquistas como “malditos”, “perigosos” e “agitadores”, fato é que os militantes libertários foram extremamente criativos e propositivos tanto no campo das ideias quanto no das ações. Na dinâmica da prática libertária, não raro, o próprio anarquista via a si mesmo como rebelde combatente, destemido, convicto e inconformado, que sacrificava a própria vida para empreender a luta e solidificar a vitória coletiva, avivando a esperança de libertação dos povos.

A imagem gráfica e a conexão arte e política

No alvorecer do século XX, no processo de expansão da sociedade urbano-industrial, as imagens ganhavam popularidade. Por um lado, a fotografia crescia em

importância, firmando um tempo, contando história, estimulando memórias. Por outro, o cinema, com a magia da imagem em movimento, associava ficção e informação, despertando a inquietação e o fascínio do espectador. Nessa época, o cinema e a fotografia viveram uma fase de expansão extraordinária, também no Brasil, onde o aperfeiçoamento das técnicas e a ampliação do número de salas de espetáculo ou de exposição alargavam de forma contínua seu público-alvo, conferindo poder cada vez maior às imagens.²³

Da mesma forma, a expansão da imprensa com novas técnicas de impressão e reprodução, a proliferação das revistas ilustradas, do reclame publicitário, dos cartazes de rua e das pranchas satíricas, o avanço das técnicas das artes gráficas, enfim, permitiram maior diversificação e penetração do advento da figura no interior do impresso periódico. Com isso, “assistiu-se... a uma verdadeira corrida por parte dos jornais, das revistas ilustradas e da nascente ‘indústria’ publicitária em direção à imagem técnica no Brasil”,²⁴ fascinando a população, ainda mais em um país cujo público leitor, em geral, era bastante exíguo.²⁵

Conhecimentos técnicos e ideias políticas acompanhavam a chegada do novo século, indicando que:

Tanto o livro técnico como o panfleto político ampliavam o espaço da atividade gráfica. [...] No Brasil, o prelo estava a serviço da propagação das ideias políticas. [...] As publicações anarquistas também se espalhavam... pequenos jornais, sob constante ameaça de empastelamento, convivendo com a grande imprensa. [...] ninguém mais devia ficar alheio ao que se passava no mundo. Papel e tinta existiam para isso. Uma realidade que se acentuaria cada vez mais diante da escalada de invenções na área gráfica.²⁶

Mesmo com suportes materiais precários, as folhas libertárias tinham espaço quase permanente para as gravuras. Linguagens verbal e visual se combinavam e se articulavam – às vezes também se complementavam e se reforçavam – na (re)produção de imagens para mobilizar as diferentes dimensões da sensibilidade humana. Seguiam a tendência da época, que mereceu, aliás, em 1909, um comentário de Silva Marques, na revista *Kosmos*, no artigo intitulado O domínio da gravura: “dia virá em que o artigo doutrinário não dispensará também a colaboração da gravura, exibindo-se a ideia que se combate sob a forma de uma figura monstruosa e a ideia que se preconiza sob a forma oposta”.²⁷

Em 1909, porém, quando esse artigo foi publicado, a imprensa periódica de tendência libertária já usava a magia das imagens para divulgar o ideário anarquista. Entre as letras miúdas das colunas maciças de texto, as notas e os avisos, aparecia a imagem gráfica, notadamente alegorias e charges investidas de sentidos. Nas alegorias havia a manifestação explícita de um pensamento, de um ideal sob a forma figurada, permeada por simbologia, por elementos abstratos e, às vezes, por mitologia. Nas charges encontrava-se a crítica satírica a “um fato específico, tal como uma ideia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja do conhecimento público”.²⁸ Essas charges, que algumas vezes recorriam aos traços da caricatura, caracterizavam-se pela presença da sátira como eixo de argumentação no combate à ordem estabelecida e na propaganda das ideias libertárias.

Com maior ou menor projeção, as gravuras, em geral, mantinham relações intertextuais com pequeninos textos, títulos e/ou legendas que delas faziam parte. Às vezes, apresentavam correspondência com os temas das matérias e dos artigos do jornal que gravitavam no seu entorno, estabelecendo uma relação de reforço e complementaridade entre as linguagens verbal e visual. Em alguns casos, entretanto, a gravura possuía plena autonomia em relação aos textos, “funcionando [...] como uma outra linguagem para a expressão dos mesmos ideais que permeavam a ação libertária”.²⁹

Dessa forma, o processo de fusões e justaposições de linguagens estabelecia um jogo polifônico com o leitor/observador, tendendo a indicar “o que ele dev[ia] pensar” com relação aos textos e às gravuras que recebia ou “a maneira pela qual ele os dev[ia] receber”, revelando que, além do texto, os libertários também tingiam com as cores da ideologia o recurso gráfico da imagem.³⁰

A presença crescente da gravura pode ser explicada, também, por seu “caráter popular, podendo ser produzida e reproduzida manualmente, sem outros gastos de equipamento”, pois não exigia grandes investimentos.³¹ Apresentava, ainda, outras vantagens, como a “de permitir a manipulação dos componentes representados segundo o ideário que se objetivava transmitir”.³²

A possibilidade de reprodução em massa, viabilizada pelo desenvolvimento técnico, e a união das palavras arte e gráfica mudaram a própria natureza da arte; até mesmo as chamadas artes gráficas foram admitidas como formas de arte. Graças à reprodução técnica, a obra de arte perdeu sua qualidade *aurática*, isto é, sua condição de

exemplar único, não repetível, eterno, sublime, distante e transcendente. A partir de então, a obra de arte não seria encontrada exclusivamente em locais em que apenas alguns a poderiam contemplar:

a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa e a reprodução técnica da escrita. Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado [XIX]. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.³³

Considerava-se, nessa perspectiva, o fim da arte tradicional em proveito da união entre arte e técnica, visto que a *reproduzibilidade técnica* modificava a relação do homem com a arte. A partir de então, a criação, a difusão e a fruição da arte de forma massiva permitiam não somente “colocar a arte ao alcance de todos”, como também “valorizar formas de criações artísticas populares”, pondo fim ao chamado divórcio entre povo e arte.³⁴

Como afirma Lily Litvak,

*La apreciación de la tecnología debe ser considerada en esta estética bajo otro aspecto más, su influencia en la creación y difusión artística masiva, que permite llevar a todos y por todos el arte. Ello da como consecuencia una praxis artística que permite la accesibilidad del goce y la creación artística a todos.*³⁵

Essas mudanças acabaram por alimentar uma polêmica que vinha sendo delineada, paulatinamente, desde o Romantismo, em meados do século XIX, e que ganhou força ao longo do século XX, acirrando os ânimos dentro e fora da academia: a arte devia ou não estar ligada às questões sociais? Devia ser livre e ligada apenas às vontades do artista ou estar em sintonia com a sociedade, seus conflitos e suas tensões? Devia ser independente ou engajada?

Evidentemente, os anarquistas, em suas mais variadas orientações, não ficaram fora dessa discussão, posicionando-se, mesmo com algumas dissensões, em favor de uma arte comprometida com a questão social:³⁶

*La denuncia de los males sociales no bastaba, para los libertarios, el arte debía también fomentar el espíritu de rebeldía, incitar al proletariado a liberarse de su condición de explotados, e inspirarlos a empuñar las armas para la lucha. [...] la misión principal de la creación artística: hacer rebeldes.*³⁷

Desde Proudhon e Kropotkin, no século XIX, os libertários se posicionavam em favor do compromisso social da arte e do artista. Na obra *Del principio del arte y su destino social*, Proudhon defendia a missão moral e social da arte, afirmando que ela devia participar do movimento da sociedade, provocá-lo e segui-lo, uma vez que a força de seu desenvolvimento estava no real. Criticava a arte, cujo destino reduzia somente à expressão de uma idealidade quimérica, e clamava por uma arte solidária e justa.³⁸ Proudhon *militou “en favor de um arte ‘em situación’, espontâneo, función del momento y del lugar”, defendendo que “lo que importa es el acto creador, más que la obra em si”*.³⁹

Da mesma maneira procedeu Kropotkin no célebre apelo intitulado *Aos jovens*, um opúsculo que visava sensibilizar a *intelligentsia* burguesa para a questão social, procurando aproximá-la do povo e de suas necessidades. Dirigindo-se aos jovens artistas, afirmou que a *arte contemporânea* era *banal e medíocre*, carecendo do *fogo sagrado* que era dado pela *vida*, a qual se caracterizava por um: “mar de sofrimentos [dos] povos que morrem de fome, [dos] cadáveres amontoados nas minas, [dos] corpos mutilados [...] aos pés das barricadas, [dos] gritos de dor dos vencidos e de orgias dos vencedores”.⁴⁰

Por estabelecer uma relação entre arte e vida, o pensamento *estético* anarquista acabou por atribuir uma finalidade social à arte, conferindo-lhe a tarefa de crítica social e política. Foi com esse sentido que Kropotkin continuou seu texto aos jovens:

não podereis mais continuar neutro; vireis juntar-vos aos oprimidos, porque sabeis que o belo, o sublime, a vida enfim, estão do lado daqueles que lutam pela luz, pela humanidade, pela justiça! [...] a arte sem ideia revolucionária, só pode degenerar.⁴¹

O autor terminava sua brochura conclamando os *jovens das classes abastadas* ao engajamento na luta pela emancipação humana:

Vós poetas, pintores, escultores, músicos, se compreendestes vossa verdadeira missão e os próprios interesses da arte, vinde, então, colocar vossa caneta, vosso pincel, vosso buril, em favor da revolução. Contai-nos em vosso estilo figurado ou em vossos quadros surpreendentes as lutas titânicas dos povos contra seus opressores; inflamai os jovens corações com esse belo sopro revolucionário que inspirava nossos ancestrais; dizei à mulher o que a atividade de seu marido tem de belo se ele dá sua vida à grande causa da emancipação social.⁴²

Para a maioria dos libertários, portanto, a arte devia ser engajada ou comprometida, ou seja, estar a serviço da emancipação de homens e mulheres, convertendo-se em um instrumento do esforço da libertação: arte para o povo e pelo povo. Assim considerada, a arte “ganhava o estatuto de ‘forma de ação’, instrumento de luta, arma de combate”.⁴³

Se poucos foram os artistas renomados sensíveis à ideia da arte engajada, um número razoável de artistas não profissionais, anônimos e militantes incorporou essa tendência e engajou-se na ação política.⁴⁴ Revestiram sua criação artística não só de comprometimento com a questão social, como também lhe deram caráter utilitário, uma vez que retrataram a realidade social percebida e exprimiram o que consideravam ser os sentimentos e as exigências das classes trabalhadoras.⁴⁵

Esta é a direção que se pode observar na arte gráfica presente nos jornais libertários: interpretação crítica do presente e imaginação da revolução social que levaria à futura sociedade libertária. Tratava-se de uma arte que se revelava produto de uma sensibilidade essencialmente antiautoritária, livre e liberta de constrangimentos internos e externos:

Incontables reseñas anarquistas descartan como detalle sin importancia la imperfección formal de una obra de arte, para elogiar la fuerza inspiradora que la anima. Lo que importa es el acto creador más que la obra misma, y en esta forma, la acción artística se funde con la acción social, pasando la obra artística de un hombre común a ser una forma de acción directa. Con este sentido, el arte adquiere una dimensión ideológica y social a la vez que estética; el arte será no solamente del pueblo y para el pueblo, sino también, y sobre todo por el pueblo.⁴⁶

Nessa perspectiva, trabalhadores militantes também transformavam sua arte em um verdadeiro panfleto político. O pincel, a pena, o espírito crítico e a criatividade viravam instrumentos de luta e a arte perdia “seu caráter individual para adquirir um caráter coletivo, abandona[ndo] o espaço interior da alma do artista para ganhar o espaço exterior das barricadas [...] faze[ndo] brotar a realidade”.⁴⁷

Arte e política, arte e vida, em uma só expressão, arte social, cujo objetivo precípua era despertar as consciências e fomentar o espírito rebelde e revolucionário a partir de um duplo movimento: denúncia à luta de classes e seus desdobramentos; e exaltação à revolução, à liberdade e à anarquia. Essa era uma arte crítica e revolucionária, portanto, que se dedicava a dar voz e vez às condições materiais de trabalho, de vida e da luta das classes trabalhadoras e oprimidas, assim como aos sentimentos, aos sonhos, às ideias e aos projetos que o próprio viver comportava e ensejava. Exatamente por isso, diz-se que a chamada *estética anarquista* defendia “a continuidade da arte com a vida, encarnada no projeto de lutar contra tudo o que separe a arte da vida, pois, mais do que nas obras, a arte reside é na experiência”.⁴⁸

As imagens nos jornais: malditas ou mágicas?

No Brasil, os grupos editores dos jornais libertários que circulavam no eixo Rio-São Paulo utilizavam a gravura como poderoso instrumento de propaganda do ideário anarquista, procurando perpetuar, por meio das lembranças das imagens de certa cena ou tema, suas ideias e ideais. Por sua leitura rápida, a gravura permitia a transmissão de diversas informações de forma acelerada e sintética. Afinal, segundo alguns estudiosos, “conteúdos podem ser transmitidos visualmente pelas imagens de arte, e nós os compreenderemos sem precisarmos usar de palavras. É só olhar”.⁴⁹

1. A exaltação

A figura masculina apareceu de múltiplas maneiras nas páginas dos periódicos libertários. No conjunto das gravuras, chamam a atenção, inicialmente, as alegorias do

homem que, *num gesto viril de revolta*, colocava à mostra sua energia revolucionária, expressando força física e espírito combatente, características geralmente agregadas à identidade masculina.⁵⁰

As imagens exibidas nos periódicos libertários valorizavam a formação do chamado *novo homem*, que, na verdade, era um operário idealizado a partir de um porte físico forte, saudável e viril. Essas gravuras apresentavam a figura masculina assumindo funções, tomando posições e praticando ações de grande importância para o movimento libertário. Elas representavam ideias-força que constituíam o ideário anarquista, tais como a derrubada do Estado e do capitalismo, a derrota da burguesia, a greve geral revolucionária. Retratavam, em seu conjunto, o ideal pelo qual os libertários lutavam: o surgimento de um mundo novo, a anarquia, a partir da revolução, considerada a única alternativa de transformação.

Em 29 de junho de 1911, a primeira página da edição de lançamento do periódico anarquista carioca *A Guerra Social* trazia uma gravura, cuja legenda anunciava “Cortando o mal pela raiz”.

Cortando o mal pela raiz

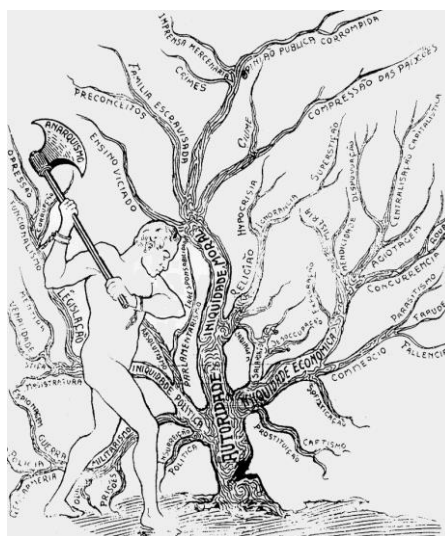


Figura 151

Nessa gravura, à primeira vista, chama a atenção a figura masculina, logo no primeiro plano: homem branco, jovem, desnudo e musculoso. Ao ar livre, diante da árvore seca da autoridade, bem como das instituições e dos valores por ela constituídos e dela constituintes, o homem conduzia o machado, elemento de força e instrumento de

libertação, representando o anarquismo, na derrubada de uma estrutura política, econômica e moral inerente a uma organização social autoritária, opressiva e excludente.⁵²

Na figura masculina, observa-se o encadeamento de toda uma linha simbólica. A corrente rompida que emoldura os braços firmes e decididos do homem indica sua própria libertação do mundo burguês-capitalista, condição fundamental para proceder à ação revolucionária e para derrubar todas as instituições consideradas iníquas, a fim de devolver à humanidade a condução de seu destino.

A representação idealizada do homem como agente revolucionário por excelência identifica, nesse caso, a luta coletiva do conjunto dos explorados. O despojamento das vestes simboliza, possivelmente, o despir-se do ser antigo e, por consequência, o surgimento do *novo homem*, em sua simplicidade e clareza, em contraposição àquele que é fruto da sociedade de classes, da tirania do Estado e da superstição religiosa. Para além da ideia do *novo homem*, a nudez pode, também, significar a liberdade, o desimpedimento, consequências da inexistência das restrições e das imposições da *sociedade velha*, em correspondência direta com a concepção de homem livre, tão cara ao pensamento anarquista.⁵³

O desnudamento masculino, seguindo certa tradição estética, pode ainda expressar ideias abstratas, como o heroísmo, empregando, assim, uma linguagem simbólica comum ao movimento socialista do final dos anos oitocentos e início dos novecentos. Dessa forma, valoriza a ação do homem trabalhador e confere portentosa dimensão a sua luta heroica contra o capitalismo opressor.⁵⁴

Assim como a figura masculina, a figura feminina apareceu de múltiplas maneiras. Muito utilizada foi a alegoria feminina para representar a revolução, a liberdade e a anarquia. No dia 09 de agosto de 1919, o periódico carioca *Spártacus* publicava, na parte inferior central da primeira página, uma gravura intitulada Mãe-Anarquia.⁵⁵

Mãe anarquia



Párias e vítimas da opressão e despotismo, vinde a mim que eu serei convosco destruindo-vos as algemas humilhantes. Trago-vos do trigo a Semente, o Pão da Vida, O Bem-Estar ao lado do Amor Livre e da Liberdade de ação e consciência: chamam-me Anarquia. Eu sou a Humanidade (Desenho e texto de M. Capllonch)

Figura 2⁵⁶

A figura feminina aparece frontalmente no centro da imagem e em primeiro plano, rodeada por uma multidão composta de homens, mulheres e crianças acorrentadas, formando uma espécie de massa autômata e disforme, singularizada por uma postura submissa e assustada e por traços físicos grosseiros e pouco nítidos.⁵⁷

A Mãe-Anarquia, mulher jovem e vigorosa, parece estar guiando a multidão oprimida e desesperada, expressando uma liderança advinda da maternidade. Sua veste cobre-lhe a cabeça, escondendo-lhe o cabelo, deixando, porém, os braços, os seios firmes e o baixo ventre descobertos. A parte inferior da vestimenta desdobra-se em uma espécie de avental, no qual estão dispostas as sementes do trigo que, com a mão direita, ela espalha sobre a terra, enquanto segura no braço esquerdo um feixe de trigo.

A presença das asas que parecem sair do véu que lhe cobre a cabeça, assim como as correntes nos punhos da multidão que a cerca e, ainda, as sementes e o feixe de trigo, são indícios de que a imagem está intensamente apoiada na recuperação de mitos.

Antes de tudo, o corpo da Mãe-Anarquia, generoso e produtivo, com destaque para os seios, o colo e o ventre, campos vitais da geração, da nutrição e da proteção, servia para transmitir a certeza da vitória, alimentando a esperança de seus filhos/povo na conquista da felicidade absoluta. Como verdadeira deusa-mãe, a imagem simbolizava a garantia de que a anarquia significava o Paraíso na Terra, lugar de abundância, de “bem-estar”, de “amor livre” e de “liberdade de ação e consciência” para os “párias e as vítimas da opressão”, como destacava o vocabulário político da legenda.

Revolução, anarquia e liberdade, portanto, frequentemente, se intercambiavam nas imagens em que as figuras masculina e feminina eram tomadas como suporte de mensagens políticas, procurando sensibilizar o leitor/observador para a ação revolucionária capaz de libertá-lo de sua infelicidade e, ao mesmo tempo, de abrir uma perspectiva positiva em relação ao futuro.

2. Crítica e denúncia

A sátira foi eixo privilegiado pelos libertários em suas manifestações anticlericais, como se pode perceber no desenho a seguir, no qual o clero apareceu figurado com traços assustadores na edição de *A Lanterna* que circulou em 24 de junho de 1911:

A peste...



... que nos espanta a todo o momento e em toda a parte

Figura 3⁵⁸

Esqueletos travestidos de clérigos entreolham-se pensativos, segurando a foice em suas mãos. Esqueletos armados de foice são suficientemente eloquentes para prescindir de comentários. Representam, desde o século XV, quando apareceram juntos pela primeira vez, a morte inexorável e igual para todos. Nessa gravura, pode-se depreender que a religião era considerada um verdadeiro flagelo, “a peste que espanta[va] a todo o momento e em toda a parte”, como afirmavam as palavras junto ao desenho, e o clero era tido como uma espécie de hospedeiro que inoculava a morte entre as pessoas por sua obra de aprisionamento das consciências.⁵⁹

Em geral, as diversas imagens e representações do clero apareciam mescladas de desprezo e galhofa. A sexualidade dos religiosos foi intensamente utilizada como pretexto para insinuações maliciosas, como se pode verificar na imagem que se segue:

A sagrada família



Bem-aventurados os que modestamente se contentam com a prata da casa!....

Figura 4⁶⁰

Essa gravura, publicada em *A Lanterna* em 12 de fevereiro de 1910, era repleta de significados. Apresentava uma família constituída por três membros: o pai-padre, a mãe-freira e o filho. O casal aparecia lado a lado, sentado confortavelmente em um sofá. No fundo da sala observava-se a cruz, símbolo de Cristo na tradição cristã. A mãe, com o filho nos braços, oferece-lhe o leite materno do seio esquerdo, conforme

recomendava na época o discurso médico-sanitarista. Mãe e filho são observados pelo pai satisfeito e orgulhoso, como revelam suas feições faciais. Para completar a cena, sua legenda irônica dirigia motejos picantes ao elemento clerical: “bem-aventurados os que modestamente se contentam com a prata da casa!...”.⁶¹

Além das representações centradas na sexualidade, imagens em que o clero aparecia associado à avareza também povoaram as páginas libertárias. A gravura que circulou em *A Lanterna* em 22 de julho de 1916 assumiu tom ainda mais violento e impiedoso. A cena retratava um moribundo no leito de morte recebendo assistência religiosa de dois clérigos e travando com eles um diálogo ácido:

ENTRE DOIS LADRÕES



– Qual é a vossa última vontade, irmão?

– Que vos mantençais onde estais, um de cada lado.

– Por que irmão?

– Porque quero morrer como Jesus: entre dois ladrões.

Figura 5⁶²

Nessa gravura, o riso encontrava-se associado ao insulto e à agressão verbal e visual, estabelecendo um cenário de confrontos violentos entre os libertários e a Igreja e seus defensores. Até porque, fazer do sagrado objeto de zombaria e protesto era considerado sacrilégio e blasfêmia, ameaça séria de desvio ateu que acabava adquirindo dimensão diabólica e rotulando os militantes libertários de “malditos”, “nocivos”, “perniciosos”, verdadeiros agentes de Satã.

A par das alegorias e das charges, desenhos temáticos, sem apelo humorístico, também eram utilizados para retratar e denunciar a vida material marcada pela luta de classes, a partir de uma conexão entre arte e vida, arte e política.

Na época da Primeira Guerra Mundial, em matéria contra o militarismo dirigida aos operários, os articulistas de *A Lanterna* defendiam e difundiam as ideias-forças do pensamento anarquista e, por meio de gravuras, falavam do drama da guerra, ironizando o sexto mandamento:

Não matarás...



Mas os instrumentos de destruição recebem
a bênção dos padres de todas as religiões

Figura 06⁶³

Canhões e munições representavam, para os libertários, os instrumentos da conquista e da opressão. Forjados para lutar contra um suposto “inimigo”, acabavam servindo para dominar o “outro”, um amigo, um irmão, para destruir a humanidade, segundo preconizavam os anarquistas. Desse modo, canhões e munições eram associados ao horror da guerra, constituindo a própria imagem da calamidade universal então provocada pela Grande Guerra.

Para simbolizar o domínio econômico-social da burguesia, a arte gráfica utilizada pelos libertários recorreu, também, à metáfora tradicional do rei e seus atributos, a coroa e o trono:

O capitalismo



O rei que é preciso destronar

Figura 07⁶⁴

O olhar concentrado na gravura, logo via um homem gordo refestelar-se no trono, dominando a cena proposta. Os atributos da imagem, o trono, a coroa, o cetro na mão direita pendurada – assim como os símbolos da caveira, representando a morte, e o cifrão, a riqueza – conferiam todo um encadeamento de ideias de fácil compreensão. Uma imagem ligada ao capitalismo e às complexidades dos problemas econômicos que ele implicava, incluindo a morte, cuja caveira incrustada, no alto do trono e acima do cifrão, era referência direta e objetiva. A obesidade maléfica do burguês apresentava a mesma concepção fundamental do poder econômico desenfreado, resultante de uma divisão injusta da riqueza, tomada, pelos capitalistas, daqueles que eram, efetivamente, os

responsáveis diretos por sua produção. Completando a ideia-imagem, a legenda anunciava: *o rei que é preciso destronar*.

A gravura que se segue, publicada em *A Guerra Social*, em 03 de setembro de 1911, revela a visão crítica dos libertários a respeito das péssimas condições de vida das camadas populares e da luta de classes.

O furto do pão



Ao que furta um pão para saciar a fome aos filhos – todos perseguem, ao que rouba milhões, explorando tenras criancinhas – concedem-se os altos cargos públicos...

Figura 08⁶⁵

Denunciando, por meio da imagem, a existência de uma sociedade que produzia riqueza para poucos e fome para muitos, os libertários, em seu conjunto, pretendiam que os homens tomassem a vida em suas próprias mãos, emancipando o gênero humano e construindo, pela ação direta, os caminhos da sociedade libertária.

A partir da imprensa libertária, portanto, a imagem deixava de ser prisioneira da criação individual e, muitas vezes, solitária do artista, para ganhar contornos coletivos, invadindo o mundo exterior, no intuito de fazer com que seus observadores acreditassem na iminência da revolução, e impulsionando braços em insurreições, na esperança de pôr

fim aos dilemas do mundo concreto. Em um espaço, portanto, de confrontos políticos e ideológicos – desdobrados em enfrentamentos não só físicos e discursivos, mas também imagéticos –, o recurso gráfico da imagem foi especialmente utilizado pelos grupos editores para fazer propaganda do ideário.

Mediante as gravuras, os libertários procuravam mobilizar o leitor/observador atingindo-o, por um lado, pela indignação, pela revolta e, por outro, pelo sonho, pela possibilidade do *vir a ser*. Em ambas as situações, travava-se um jogo afetivo na esperança de mexer com suas emoções, seus pensamentos e suas atitudes.

Considerando, portanto, que “a produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos”, pode-se até observar certa dose de objetividade, mas não de neutralidade na (re)produção das gravuras nas folhas libertárias.⁶⁶ A dimensão política era explícita, tanto na veiculação de valores associados à nova forma política – a anarquia – quanto na contestação da ordem estabelecida, revelando que os desenhos, mesmo que pequenos e, às vezes, simples na aparência, representavam um canto à vida e à capacidade do homem em transformá-la. Em seu conjunto, projetaram um ideal, irradiando, para além do mundo do trabalho, uma dose de energia e um alento que alimentaram a esperança; essa eterna rebeldia que rejeita o conformismo e transporta o sonho na direção da ideia dominante perseguida com interesse e paixão: a anarquia.

¹ Nascentes, 1952, p. 27.

² Nascentes, 1955, p. 29; p. 41.

³ De acordo com os estudiosos do anarquismo, Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) foi pioneiro no uso do termo anarquia como ausência de governo e o primeiro a declarar-se anarquista, o que lhe valeu a denominação honorífica de “pai do anarquismo”. Já o anarquismo como movimento teve seu início marcado pela aparição, no cenário político europeu, do russo Mikhail A. Bakunin, (1814-1876) considerado, por muitos estudiosos, o mais brilhante dos anarquistas, por ter legado aos companheiros ulteriores vigorosa experiência de prática libertária.

⁴ Sobre as variações do anarquismo, consultar: Préposiet, J., 2007; Joll, J., 1977. p. 160 et seq.; Woodcock, 1983.

⁵ Biajoli, Vieira, 2008, p. 200.

⁶ Avelino, 2010, p. 126-127.

⁷ Avelino, 2010, p. 127-128.

⁸ Avelino, 2010, p. 130.

⁹ Foucault, 2004 apud Avelino, 2004, p. 130.

¹⁰ Lombroso, 1894, p. 5.

¹¹ Bérard, 1892 apud Avelino, 2004, p. 136.

¹² Rodrigues, 1992, p. 13.

¹³ Menezes, 1996, p. 86-92.

¹⁴ Menezes, 1996, p. 98-99.

¹⁵ Alves, 1997, p. 10.

¹⁶ Carneiro, 2001, p. 5.

¹⁷ Alves, 1997, p. 11.

¹⁸ Silva, 2006, p. 113.

¹⁹ Menezes, 1996, p. 99.

²⁰ Joll, 1977, p. 231.

²¹ A chamada propaganda pelo ato, também conhecida como propaganda pela ação ou propaganda pelo fato, consistia na radicalização da prática da ação direta propugnada por Bakunin durante certo período, provavelmente por influência do russo Sergei Netchaiev. Caracterizava-se por atos variados de violência, incluindo o recurso a ações terroristas. Atribui-se a ela a associação entre anarquismo e terrorismo.

²² Barbosa, 1933, p. 67.

²³ Süsskind, 1987, p. 29-48.

²⁴ Süsskind, 1987, p. 36.

²⁵ De Luca, 2005, p. 111-153; Saliba, 2002, p. 19; Fonseca, 1999, p. 12.

²⁶ Camargo, 2003, p. 39-40.

²⁷ Marques, 1909 apud Süsskind, 1987, p. 36-37.

²⁸ Charge deriva do francês *charger* que significa carregar, exagerar e até mesmo atacar violentamente. Pode ser considerada uma das manifestações da caricatura, quando essa é tomada numa acepção geral e abrangente. Conf. Fonseca, 1999, p. 26.

²⁹ Azevedo, 2002, p. 170.

³⁰ Derville, 1997, p. 85.

³¹ Azevedo, 2002, p. 171.

³² Azevedo, 2002, p. 171.

³³ Benjamin, 1994, p. 166-167.

³⁴ Manfredonia, 2001, p. 51.

³⁵ Litvak, 1988, p. 77.

³⁶ A ideia de arte engajada não foi privilégio de algumas correntes anarquistas. Em meio aos marxistas também se defendia esse engajamento, o qual parece ter alimentado o pensamento socialista como um todo, na Europa, a partir dos anos 80 do século XIX, posto que propugnava o desenvolvimento de uma linguagem própria para o movimento socialista. Sobre o assunto, consultar Hobsbawm, 1999, p. 143-167.

³⁷ Litvak, 1981, p. 291-292.

³⁸ Litvak, 1981, p. 307-312; Trindade, 2001; 2003.

³⁹ Reszler, 1974, p. 8.

⁴⁰ Kropotkin, 2005, p. 61-62.

⁴¹ Kropotkin, 2005, p. 62.

⁴² Kropotkin, 2005, p. 66.

⁴³ Carvalho, dez.97/jan.98, p. 42-44.

⁴⁴ Goya, Daumier, Gericault, Courbet, Pissarro e Picasso são alguns dos nomes de artistas famosos que transformaram sua arte em arma para combater o Estado, satirizar a Igreja, denunciar a crueldade das guerras, atacar a exploração. Sobre o assunto, consultar Litvak, 1981, p. 341; Argan, 1992.

⁴⁵ Em meio aos libertários existe certa tendência em considerar “um dos seus” artistas como Paul Signac, Camille Pissarro, Henri de Toulouse-Lautrec, Théo Van Dongen, Maximilien Luce, Théophile-Alexandre Steinlen, entre outros. Alguns deles não só ilustraram livros, brochuras e periódicos libertários utilizando o desenho com objetivo de propaganda, como chegaram a escrever artigos defendendo a causa anarquista e a politização da arte. Sobre esse engajamento, ver Ferrua, 2001, p. 9-22.

⁴⁶ Litvak, 1981, p. 327.

⁴⁷ Carvalho, dez.97/jan.98, p. 44.

⁴⁸ Martín-Barbero, 2001, p. 47.

⁴⁹ Ostrower, 1988, p. 182.

⁵⁰ Nolasco, 1993, p. 76.

⁵¹ *A Guerra Social*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1911, p. 1.

⁵² Para análise dessa e de outras imagens masculinas, consultar Martins, 2006, p. 219-277.

⁵³ Na tradição herdada das Luzes, o homem nu não seria apenas um homem mais livre e mais feliz, mas também um homem melhor. Despidos dos privilégios e dos papéis sociais herdados, os homens desfrutariam de ilimitada liberdade no uso de suas forças, as quais seriam empregadas em benefício de toda a humanidade. Consultar Berman, 1986, p. 103-108.

⁵⁴ Hobsbawm, 1999, p. 152-153.

⁵⁵ Essa mesma gravura foi publicada na primeira página de *A Plebe*, em 21/05/1921, sem o título “Mãe Anarquia” e com outra legenda, a saber: “A despeito de todas as reações, enfrentando o furor de seus inimigos, a Anarquia prossegue impávida e serena no caminho do triunfo, espalhando entre a plebe faminta de pão e sedenta de justiça, a semente bendita da Revolução Social”.

⁵⁶ *Spártacus*. Rio de Janeiro, 09 ago. 1919, p. 1.

⁵⁷ Sobre as representações do feminino nas páginas libertárias, consultar Martins, 2009, p. 119-163.

⁵⁸ *A Lanterna*. São Paulo, 24 jun. 1911, p. 1.

⁵⁹ Sobre as representações do clero na imprensa operária anarquista, consultar Martins, 2012, p. 69-91.

⁶⁰ *A Lanterna*. São Paulo, 12 fev. 1910, p. 1.

⁶¹ *A Lanterna*. São Paulo, 12 fev. 1910, p. 1.

⁶² *A Lanterna*. São Paulo, 22 jul. 1916, p. 1.

⁶³ *A Lanterna*. São Paulo, 29 ago. 1914, p. 1.

⁶⁴ *A Plebe*. São Paulo, 26 jun. 1920, p. 1.

⁶⁵ *A Guerra Social*. Rio de Janeiro, 03 set. 1911, p. 1.

⁶⁶ Aumont, Jacques, 1993, p. 78.

Fontes e referências

Jornais: Arquivo Edgard Leuenroth (UNICAMP)

A Guerra Social. Rio de Janeiro, 29 jun. 1911, p. 1.

A Guerra Social. Rio de Janeiro, 3 set. 1911, p. 1.

A Lanterna. São Paulo, 12 fev. 1910, p. 1.

A Lanterna. São Paulo, 24 jun. 1911, p. 1.

A Lanterna. São Paulo, 29 ago. 1914, p. 1.

A Lanterna. São Paulo, 22 jul. 1916, p. 1.

A Plebe. São Paulo, 26 jun. 1920, p. 1.

Spartacus. Rio de Janeiro, 9 ago. 1919, p. 1.

BARBOSA, Ruy. Reprimir mas prevenir. In.: *O Divórcio e o Anarquismo*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1933.

KROPOTKIN, Piotr. *Palavras de um revoltado*. São Paulo: Imaginário, Ícone Ed., 2005.

ALVES, Paulo. *A verdade da repressão: práticas penais e outras estratégias na ordem republicana: 1890-1921*. São Paulo: Arte e Ciência/Unip, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AVELINO, Nildo. *Le criminel fin-de-siècle: psiquiatrização da anarquia no século XIX*. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política. PUC-SP. Violência, n.7, 2010.

AZEVEDO, Raquel de. *A resistência anarquista: uma questão de identidade (1927-1937)*. São Paulo: Arquivo do Estado, Imprensa Oficial, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIAJOLI, Maria Clara; VIEIRA, Priscila Piazzentini. *Em busca da beleza no viver: diálogos possíveis entre a antiguidade e o anarquismo contemporâneo*. In.: RAGO, Margareth;

FUNARI, Pedro Paulo (Org.). Subjetividades antigas e modernas. São Paulo: Annablume, 2008.

CAMARGO, Mário de. Gráfica: arte e indústria no Brasil – 180 anos de história. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

CARVALHO, Paulo César. Arte engajada ou arte independente: that's the question! Libertárias: arte e anarquia. São Paulo, n. 2, dez.97/jan.98.

DE LUCA, Tania Regina. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005.

DERVILLE, Gregory. Le pouvoir des medias: mythes et réalités. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1997.

FERRUA, Pietro. Intencionalidade, anarquismo e arte. In: Arte e anarquismo. São Paulo: Imaginário, 2001.

FONSECA, Joaquim da. Caricatura: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

HOBBSAWM, Eric. Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz. São Paulo: Paz e Terra.

JOLL, J. Anarquistas e anarquismo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

LITVAK, Lily. La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1930). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

_____. Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913). Barcelona: Antoni Bosch, 1981.

MANFREDONIA, Gaetano. Arte e anarquismo na França da Belle Époque. In: Arte e anarquismo. São Paulo: Imaginário, 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

MARTINS, Angela Maria Roberti. O riso e o grito em A Lanterna: anarquismo e anticlericalismo (1909-1916). In.: ROSITO Valeria (Org.). Cidade fundida: tal centro, qual periferia? Seropédica: Ed UFRRJ, 2012.

_____. O segredo dos corpos: representações do feminino nas páginas libertárias. In: ADDOR, Carlos Augusto; DEMINICIS, Rafael (Org.). História do anarquismo no Brasil. v. 2. Rio de Janeiro: Achiamé, 2009.

_____. Pelas páginas libertárias. Anarquismo, imagens e representações. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2006.

MENEZES, Lená Medeiros de. Os indesejáveis: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930). Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

NASCENTES, A. Dicionário etimológico resumido. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1955.

_____. Dicionário etimológico da língua portuguesa, II: Nomes Próprios. Rio de Janeiro: /s.n./, 1952.

NOLASCO, Sócrates Álvares. O mito da masculinidade. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PRÉPOSIET, Jean. História do anarquismo. Lisboa: Edições 70, 2007.

RESZLER, André. La estética anarquista. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

RODRIGUES, Edgar. Quem tem medo do anarquismo? Rio de Janeiro: Achiamé, 1992.

SALIBA, Elias Thomé. As raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Rodrigo Rosa da. As ideias como delito: a imprensa anarquista nos registros do Deops-SP. (1930-1945). In.: REIS FILHO, Daniel Aarão; DEMINICIS, Rafael (Org.). História do anarquismo no Brasil. Niterói: Eduff; Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TRINDADE, Francisco. Estética e moral social. In: Centro de medios independentes. Disponível em: <http://www.franciscotrindade.com> Acesso em 10 de novembro 2012.

WOODCOCK, Georges. Anarquismo: uma história das ideias e movimentos libertários. Porto Alegre: L&PM, 1983.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. A imagem do imigrante indesejável. In.: Revista Seminários. Imigração, Repressão e Segurança Nacional. São Paulo: Arquivo do Estado de São Paulo/USP. PROIN. 2001. Disponível em: http://www.usp.br/proin/download/revista/revista_seminarios3_imagemimigrante.pdf Acesso em fevereiro de 2013.

LOMBROSO, Cesare. Los anarquistas. México: Editorial Antorcha, 1894. Disponível em <http://www.antorcha.net> Acesso em 20 de março de 2014.

TRINDADE, Francisco. O essencial Proudhon. São Paulo: Imaginário, 2001.