

# Sobre as imagens da revolução no teatro de Luigi Damiani

ANTÔNIO ARNONI PRADO  
UNICAMP

Dos intelectuais italianos que para cá vieram entre fins do século XIX e começos do XX, 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 pelo 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 depois da aventura da Colônia Cecília, no Paraná; 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, além de Vincenzo Vacirca, este último autor do romance social *L'Apostata* e 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.<sup>1</sup>

---

1. Para outras referências sobre a ação militante dos companheiros de Damiani, ver P. C. Masini. *Storia degli anarchici italiani da Bakunin a Malatesta*, Milão (1969).

Dentre os que retornaram ou acabaram expulsos, nenhum entretanto exprimiu melhor o desencanto moral com os obstáculos à ação libertária do que Luigi Damiani (1876-1953), um intelectual cuja obra permanece como exemplo notável da desproporção muitas vezes fatal entre a verdade das idéias e os resultados decepcionantes que elas podem suscitar sempre que se trata de afrontar os interesses dos que estão no poder.

De volta para a Itália, alguns como Lanzoni, Mazzoldi e Rossoni<sup>2</sup> juntaram-se ao grupo da Universidade Popular milanesa, 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 preferiu meditar na dura experiência vivida no Brasil e anunciá-la aos trabalhadores italianos, embora isso lhe custasse novos confrontos com as autoridades 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 Cerchiai, com os quais fundou em São Paulo o jornal *La Barricata*, e desenvolvendo depois uma variada colaboração jornalística nas páginas de periódicos tão importantes quanto *La Battaglia*, *Guerra Sociale* e *A Plebe*.

O inconformismo e a luta contra a dura realidade do Brasil, mais do que o desengano, trouxe-lhe a prisão e em seguida o banimento.

---

2. Sobre Edmondo Rossoni, que depois acabou aderindo ao fascismo, ver ainda Jacob Penteadó (*Belenzímbo, 1910 - retrato de uma época*, São Paulo: Martins, 1962) e o depoimento de Teresina Carini Rocchi, que Antonio Candido colheu em seu livro *Teresina etc.* (Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980), pp. 56-61.

Os depoimentos que escreveu entre 1920-21 para o jornal *Volontà*, de Ancona — depois portanto de sua expulsão, que se deu em 1919 — servem como exemplo oportuno do grau de veemência com que repudiou as condições desfavoráveis ao 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 cotidiano de uma administração truculenta que os deportava para lugares insalubres onde, expostos em geral à malária, acabavam morrendo.

Para as autoridades brasileiras, bem como para o governo italiano, que Damiani acusa de tê-los abandonado 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 Eldorado 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 resultante da atração de mão-de-obra que o governo brasileiro então promovia oficialmente na Europa.

É, porém, em “Non emigrate in Brasile” (*Volontà*, I, 6) que se aguça o pessimismo do intelectual ante as perspectivas de emancipação dos trabalhadores assalariados 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, nos termos de Damiani, excluía qualquer hipótese de quebra da ordem. Quanto à anarquia — confessa frustrado — nem mesmo em sonho: comer e ter direitos mínimos, se isso ao menos fosse possível, seria aqui uma façanha notável.

\* \* \*

## TRAVESSIA

Sem pretender avaliar, da perspectiva de hoje, qual teria sido o destino revolucionário desses homens caso tivessem permanecido por aqui, o que podemos dizer é que, ao contrário de seus companheiros, para Luigi Damiani a luta iniciada no Brasil jamais se interrompeu. Depois de publicar em livro o resultado de sua luta pelos jornais,<sup>3</sup> escreve em 1921, tão logo chega à Itália, a sátira *Il di dietro del re* (Roma: Società Poligrafica Italiana), a que se segue uma reflexão de percurso contida em *Il problema della libertà*, de 1924, depois ampliada no relato autobiográfico *La mia bella anarchia* (Cesena, Antistato), de 1953, ano em que veio a falecer.

Em face desses escritos, qualquer esforço para chegar aos efeitos do primitivismo dos trópicos na mensagem revolucionária dos intelectuais civilizados que para cá se deslocaram passa pela influência da experiência intelectual vivida na Europa antes da chegada na América do Sul. Na verdade, parte do sonho desses homens que aportaram ao Brasil em busca de um novo tempo de liberdade, já constava das teses liberais que a Universidade Popular começava então a difundir na Europa, aglutinando os diferentes núcleos culturais interessados em reviver na Itália o exemplo das chamadas sociedades morais americanas, das bibliotecas populares inglesas ou das ligas éticas francesas, cujas cooperativas de idéias e casas do povo reproduziam os exemplos da Suíça, da Dinamarca e da Bélgica, fazendo com que universitários levassem ao povo uma espécie de sumário didático do que aprendiam na Academia.

Sob esse aspecto, o mundo de onde provinham esses homens era o mundo de um novo alento humanista que um empreendedor como Levi Morenos, ao fundar a União Moral de Veneza, acabou transformando num rastilho de idéias logo propagado para a Escola Livre de Educação

---

3. Ver Damiani, Luigi. *Il paese nei quali non si deve emigrare*, Milão: Umanità Nova (1920).



Popular de Turim e para a Escola dos Docentes Livres de Roma, de onde avançou depois para Milão, Florença, Ravena, Gênova, Bolonha e Turim, já então como núcleos das futuras Universidades Populares.

Para quem hoje se detém na leitura dos *stratti* da Universidade Popular de Milão, por exemplo, fica logo patente o que foi a experiência desse sonho de plenitude em busca da formação integral do homem do povo. Havia gente querendo transformar a cultura, havia ideais de integração e de interesse sobre a tão sonhada sociedade do futuro. Os cursos, no papel, propunham conteúdos sistemáticos e práticos, procurando oferecer aos trabalhadores que não puderam concluir os estudos regulares 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.

As aulas, freqüentadas por cerca de quatrocentos a dois mil trabalhadores, eram dadas em geral aos domingos nos subterrâneos do Castello Sforzesco, inicialmente por mestres das universidades tradicionais, depois substituídos por professores mais familiarizados com a vida dos trabalhadores. A eles, na verdade, caberia cumprir — como nos mostra Maria Grazia Rosada — um decálogo rigoroso, pois se entendia que um professor da Universidade Popular não deveria ensinar para satisfazer à própria vaidade, mas para preencher as necessidades do outro. Por isso só se deveria ocupar dos alunos interessados em aprender, levando sempre em conta a obrigação de ajustar-se ao nível dos ouvintes, em favor dos quais era de seu dever valorizar o sentido prático do que estivesse ensinando, ser o mais breve possível em suas preleções, não avançar hipóteses que não pudesse provar e sustentar 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 houvessem sido assimiladas, e jamais insistir num tema que os alunos recusassem. Um cuidado suplementar exigia-lhe ainda que zelasse o quanto possível para que a biblioteca à disposição

das classes contivesse um número cada vez maior de livros utilizados nos cursos.<sup>4</sup>

Em 1902, os trabalhadores ouviram suas primeiras lições de anatomia humana ("Come è fatto l'uomo", curso de G. Massi) e puderam discutir os seus próprios sonhos com o professor Alessandro Groppali em suas "Lezioni popolari di psicologia: il sogno, la libertà del volere". Nos anos seguintes puderam ver 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, segundo "Le prove del trasformismo e gli insegnamenti della dottrina evolvuzionista", curso de Gustavo Geley, de 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 direitos sobre a própria saúde ("La clinica medica e la sua triplice funzione", curso de Umberto Gabbi, de 1906) bem como as primeiras noções sobre cidadania e garantias individuais através do curso "Cesare Beccaria ed il diritto penale", oferecido por Raffaele Nulli, no ano 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, ainda que sumariamente, trataram de noções de meteorologia e de física do globo, houve também o contato com a vida e a obra de Francisco Ferrer, apresentado num curso de 17 fascículos escritos por

---

4. Sigo no tema e na especificação dos cursos oferecidos pela Universidade Popular as indicações de Maria Grazia Rosada. *Le Università popolari in Italia: 1900-1918*, Roma: Editori Riuniti (1975).

Luigi Molinari nesse mesmo ano, cuja experiência 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.

Houve também um interesse muito grande pela literatura, o teatro e as artes, que foram objeto de cursos e leituras de iniciação estética. Elia Piano, por exemplo, 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 em que os excluídos 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, a seu ver, pela força irracional dos maquinismos. Um fato auspicioso é que, nesse mesmo ano, Molinari iniciava a coleta dos *stratti* das peças teatrais encenadas pela 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.

O legado de tais experiências, no entanto, apesar do inegável avanço de sua concepção, teve contra si o peso excessivamente acadêmico que acabou predominando na maioria dos cursos em detrimento das verdadeiras carências dos trabalhadores, mais afeitos à vida prática e sem qualquer disciplina escolar. Gramsci, a esse propósito, foi um dos que assinalaram tal descompasso quando, ao comentar a

desorganização da Universidade Popular de Turim no período letivo de 1916-17, referiu-se duramente ao caráter dogmático e teórico de suas aulas, dirigidas, a seu ver, mais à exibição enciclopédica do saber dos conferencistas que propriamente aos reais interesses dos seus ouvintes, aos quais faltava precisamente a formação intelectual necessária para inserir num conjunto organizado os dados singulares das pesquisas que acompanhavam.<sup>5</sup>

\* \* \*

Formados pela vida, mas lustrados por uma tradição que aos poucos os congregava, os revolucionários que para cá vieram bateram-se contra uma realidade inteiramente adversa. No retorno forçado à pátria, trouxeram de volta a esperança que ainda hoje podemos ver renovada seja no inconformismo disperso das lembranças de um Giovanni Rossi, seja nas confissões de um Mazzoldi ou de um Vacirca, todos eles testemunhos melancólicos do desterro a que viriam juntar-se outros escritos da revolta, do teatro de Malatesta aos dramas de J. Rousselle.

Nesse conjunto é ainda a obra de Gigi Damiani, sobretudo o seu teatro, a 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*, por exemplo, que publica em 1927 (Roma, Edizioni di Fede) com uma apresentação em que nos adverte de que o texto não se destina a fazer rir, mas a propor a reflexão, a nota singular, mais que nos efeitos morais da descrença, está na decepção do intelectual ante a brutalidade do fascismo e a ordem que o sustenta.

O texto é breve (dez cenas distribuídas num único ato) e, em meio à personificação simbólica da Glória e do Poder, estão um Fotógrafo paife, o Chefe de Gabinete bajulador, seis Mosqueteiros que urram,

---

5. Antonio Gramsci. "L'Università popolare" in *Scritti politici* (Paolo Spriano, org.), Roma: Editori Riuniti (1978), vol. I, pp. 84-86.

três Porteiros que não falam, o Representante Diplomático de uma republiqueta latino-americana (indicada no texto como Hondurassette) e um Ditador meio útere, 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 arranajara 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 indiferença (“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 reppublichetta 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 feios de palha de arroz.

É certo que Damiani, como 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 gosto libertário, 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 anarquistas 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 experiência militante, e que no texto aparecem representadas por um devasso que ilegitima a soberania de seu país em nome das oligarquias que se eternizam no poder.

No caso, mais do que a representação ideológica do antestatismo, 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 ostensivos na luta contra o progresso e a liberdade, e em especial como valores que permealas os diálogos entre o Ditador e o Diplomático. Este, ao final, se sente honrado em desfrutar da proteção 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 o 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”.<sup>6</sup>

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 teatro da

6. Cf. Luigi Damiani. *La palla e il galeotto*, Roma: Ediz. di Fede (1927).

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 Cherardo do drama *Il maestro*, de R. Rousselle (1905), que vive o papel de Ferrer, mas sucumbe ao peso do adversário e termina os seus dias numa sala de aula de província, 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”).<sup>7</sup> 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 coccodrili*, para não falar da ação dramática escrita por Felipe Vezzani no ano anterior, *Il viandante e l'eroe*, com a finalidade de demolir 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 possente 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...”.

---

7. In Luigi Luigi. *Il teatro popolare*, Milão: Tip. della Università Popolare (1908).

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.<sup>8</sup>

Já na ação dramática de Felipe Vezzani a busca do efeito climático é por demais transparente, a ponto de neutralizar o defeito, 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 ragione"), dispondo-se a matá-lo. É então que um coro sobe do fundo da cena e paralisa os litigantes sob o peso irrefragável 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 di...<sup>9</sup>*

Longe desse quadro de atitudes medidas, o teatro que Damiani escreve depois do desterro revela a crise de perspectivas 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 inteiramente 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 pouco antes, 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

---

8. Felice Basterra. *Emilio Zola innanzi ai coccodrilli*, Milão: Tipografia della Università Popolare (1908).

9. In Luigi Molinari. *Il teatro della Università Popolare*, op. cit.



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*.<sup>10</sup>

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 surpreendentemente 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 descaminho 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

---

10. Cf. Giovanni Bovio. *Cristo alla festa di Purim*, Nápoles: Fortunio (1894).

que virão as alternativas para uma nova forma de convivência. “Che al prossimo incontro — como nos diz o narrador — s'intendano e si associano, con tutte le violenze e con tutte le bontà, distruggendo e seminando”.<sup>11</sup>

Mas é em *Viva Rambolot!* que se amplia essa visão do social como sintoma de coisa que se desagrega, tendência que se evidencia mais claramente se tomarmos como referência a produção de outros intelectuais da mesma estirpe de Damiani, como, por exemplo, Enrico Malatesta, a quem Damiani substituiu na direção do *Umanità Nuova* logo depois de chegar do Brasil (Malatesta acabava de ser preso), ali permanecendo até 1921, quando os fascistas empastelam o jornal. Malatesta, que havia escrito *L'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 só viria a público vinte e sete anos depois, calcado nos mesmos processos retóricos da figuração da injustiça.

*L'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, Saconi, impunha a ele e aos companheiros no cotidiano da fábrica. Revoltado, lidera uma greve que põe os trabalhadores em pé de guerra. No confronto, incendiam a fábrica e Giorgio 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 autoridade, é também uma vocação solidária, motivo que repercute

---

11. Cf. Luigi Damiani. *Cristo e Bonnot*, Chicago: Ediz. di Germinal (1927).

no 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 expansão autobiográfica, se converte ao credo anarquista: “Eccomi solo, abbandonato da tutti... Ah! ora capisco. Aveva ragione Giorgio. Iddio 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!”<sup>12</sup>

Deperney, que faz o pai na peça de Damiani, ao contrário do velho Nicola, é um procurador-geral que, movimentando-se como protagonista, permite a Damiani traçar um panorama das mazelas 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 transforma em protagonista no momento em que é indicado pela corte para pronunciar penalmente um terrorista, 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 própria esposa surpreendida com seu amante entre os mortos de um hotel que pega fogo, matando em prevaricação consentida figurões da magistratura e do clero — à parte todo esse magma ideológico amoldável ao panfleto e à doutrina, o centro dramático da peça é o martírio psicológico de um homem do poder dividido entre a retórica 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

---

12. Enrico Malatesta. *L'Scopero*, Genebra: Risveglio (1933).

a sociedade, mas mesmo assim as faz aplicar sistematicamente, até o momento em que a arbitrariedade que elas simbolizam acaba se voltando contra a sua própria carne. Ao contrário do herói de Malatesta, no entanto, Deperney não se converte num revolucionário, embora se recuse a pronunciar o filho, maldizendo a existência inteira que queimara em benefício das elites que patrocinavam os códigos.<sup>13</sup>

Sob este aspecto, se comparada com a revolta indignada do revoltado Nicola do final de *L'Sciopero*, a maldição de Deperney não remete ao futuro, mas subverte a constituição do presente, não tem projeção coletiva, mas é testemunho concreto de uma voz que se desintegra entre tantas outras que se aglomeram no torvelinho das grandes cidades. Nela por certo perpassam os sinais ocultos da derrota que Damiani colheu no desterro, ao ver-se paradoxalmente condenado por uma legislação 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.

O próprio Damiani, num escrito do fim da vida, reconheceu a dureza do golpe, abrandado agora pela certeza de que, se nunca foi um altruísta que passou os seus dias 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 verdade, no entanto, é que o sonho não se desmanchava, ao 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 mantivessem unidos: “correte dietro al passante che va in senso opposto e parlate nelle sue orecchie che vuoi siete gli artefice no di una storia che si ripete, ma di un storia che comincia oggi, della storia nuova, una rivoluzione che...”.

Aqui a voz estaca, o entusiasmo diminui, o longo tempo de vida adverte para alguns riscos inexoráveis, entre eles — talvez o maior

---

13. Luigi Damiani. *Viva Rambolotti*, Milão: Ediz. Umanità Nova (1929).

— o da solidão que desaconselha outra marcha. Ele mesmo sabe, e reconhece: “gia rauca, la voce, qui, mi venne meno. Allora guardai attorno... era solo nella notte”.<sup>14</sup>

---

14 Cf. *Discorsi nella notte*, Roma, Editorial tipo (1947).