
Entre a trégua e a guerra: dois hinos anarquistas no movimento operário argentino

*Rafael Rosa Hagemeyer**

Resumo: No final do século XIX, a Argentina recebeu uma enxurrada de imigrantes europeus, sobretudo de italianos e espanhóis, que formaram os primeiros contingentes de mão-de-obra operária da nascente industrialização daquele país. Entre esses homens, havia vários que traziam consigo experiência de organização sindical e lutas operárias, prevalecendo nesse momento a atividade de propaganda anarco-sindicalista. Através da análise de dois hinos revolucionários famosos, um de origem italiana e o outro trazido pelos espanhóis, verificamos as diferenças de abordagem e visão de mundo que esses imigrantes traziam de seus países. A crença no caráter messiânico e redentor do proletariado, característica das canções que apelam à unidade do movimento operário, opõe-se a retórica que enaltece a ação violenta da vanguarda anarquista diante de um proletariado ainda inconsciente de sua missão.

Palavras-chave: Argentina, anarquismo, movimento operário, hinos revolucionários.

Abstract: At the ending of the XIXth century, Argentina received a flood of European immigrants, especially Italian and Spanish, who composed the first contingents of the newborn working class of that country. Among those men, there were many that brought with them the experience of trade-unions' organization and worker's struggle, being the most prominent the anarchist propaganda activity. Through the two most representative revolutionary hymns, one brought by Italian and the other by Spanish anarchists, we can see the differences of approaches and world views that those immigrants brought from their countries. In opposition to the belief in the messianic character of the proletariat, typical of the songs that appealed to the unity of the working class, there was the rhetoric which exalts the violence of the anarchist avant-garde leading a working class that remains unconscious of their mission.

Key words: Argentina, anarchism, working class movement, revolutionary hymns.

* Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor na Universidade Federal do Paraná. *E-mail:* rhgmy@ig.com.br

Alguns dos imigrantes europeus que chegavam ao porto de Buenos Aires, no final do século XIX tinham expectativas muito diferentes da maioria dos demais. O sonho de “fazer a América”, ou seja, de enriquecer rapidamente e voltar para a Europa, não estava nos seus planos. A América que eles queriam de fato produzir era a da utopia revolucionária. Para isso, traziam na bagagem livros sobre as então “modernas doutrinas sociais”, para divulgar aos operários as idéias de justiça e igualdade sociais. Traziam também a convicção da necessidade de organizar os explorados para lutar pela implantação de uma nova ordem social. Para convencê-los da necessidade de unirem-se com esse propósito, dispunham de jornais, panfletos, peças de teatro e também de músicas capazes de despertar consciências e mobilizar os ânimos para a revolução social.

Os primeiros hinos do movimento operário na Argentina fazem parte da pré-história da chamada “canção de protesto”, seja de cunho político ou simplesmente “social”, como preferiam dizer os antigos anarquistas. Embora seja costume considerar como precursores do gênero as cantigas de escárnio e maldizer, com as quais os trovadores medievais satirizavam e ofendiam os nobres, direta ou indiretamente, os limites dessas canções eram bem claros. Afinal, o papel do trovador era o de divertir e entreter. Organizar uma rebelião era algo que estava fora de seu horizonte de expectativas.

Claro que o conteúdo das canções de protesto se modificou ao longo da História, na medida em que elas começaram a ser usadas em rebeliões provocadas por disputas dinásticas, guerras civis e outros conflitos, passando a servir como instrumento de mobilização nos tempos modernos. E somos levados a concordar com Gaetano Manfredonia, em seu estudo sobre as canções anarquistas na França, que a canção política somente passa a ser produzida com intenções de proselitismo revolucionário durante o próprio processo da Revolução Francesa. (MANFREDONIA, 1997). A partir daí, temos as canções e os hinos revolucionários, cujo exemplo mais célebre é a *Marselhesa*. Essas canções não apenas dirigem suas acusações contra os poderosos do momento, mas incitam o povo a tomar as armas e lutar para construir um futuro diferente.

É importante salientar que, como modalidade de propaganda, as canções de protesto político e social chegaram à América após a Comuna de Paris. A perseguição promovida nos países europeus contra militantes socialistas e anarquistas contribuiu para trazer à América um grande contingente de trabalhadores preocupados em difundir suas idéias e organizar o movimento operário. Tal migração teve peso considerável na

formação de lideranças operárias, movimentos grevistas e sindicatos em vários países, como os Estados Unidos, o Brasil e a Argentina. (WOODCOCK, 1984, p. 158).

No primeiro momento da organização sindical e da difusão de idéias socialistas nos países americanos, os anarquistas exerceram um papel de maior destaque. Afinal, as correntes socialistas concorrentes, que pregavam a organização de partidos políticos para defender uma legislação trabalhista, tinham um poder de influência bastante reduzido, na medida em que as oligarquias dominavam totalmente o aparelho estatal, e os imigrantes sequer possuíam direito a voto. (MARAM, 1978; COGGIOLA, BILSKY, 1999). Essa situação de marginalização da classe operária nascente legitimava o discurso anarquista, que propunha a imediata destruição do Estado pela ação revolucionária das massas. Embora na Argentina o Partido Socialista tivesse conquistado maior relevância, jamais conseguiu suplantar a influência anarquista nos amplos setores marginalizados:

A grande dificuldade com que se defrontavam os socialistas para estender sua influência entre os trabalhadores reside nesse trinômio *assalariados semi-artesanais estrangeiros/marginalização política/exploração*, que marca as expectativas da maioria dos trabalhadores. Imigrantes, portanto estrangeiros, a maioria destes assalariados semi-artesanais não mostrava grande interesse em participar da atividade política nacional. O Estado *terrateniente* burguês apoiava-se neste fenômeno para acentuar sua exclusão da política, medida que os oligarcas e grandes capitalistas consideravam necessária para manter o elemento estrangeiro algo próximo de uma força produtiva “pura”. Mas a brutal exploração que sofriam levava-os a movimentos de protesto e resistência, às greves cada vez mais radicais em seus objetivos, ainda que, em última instância, radicalizavam-se, segundo as pautas anarquistas, como universalismo anticapitalista abstrato. (GODIO, 1973, p. 137).

Não nos parece que seja relevante enfatizar aqui as diferentes correntes internas do anarquismo, como se houvesse uma “disputa” entre elas. Tal ênfase nos parece totalmente anacrônica, na medida em que chegaríamos à conclusão, um tanto óbvia, de que o anarco-sindicalismo foi a corrente de maior influência na organização inicial do movimento operário, justamente porque pregava a organização sindical e greves

reivindicativas, ainda que fosse contra a participação política da classe operária através de partidos e eleições.¹

Por essa época, a Argentina passava por um grande crescimento econômico, calcado na expansão agrária, na mão-de-obra imigrante e na integração através das ferrovias. Em contrapartida, a capital portenha crescia vertiginosamente, a tal ponto que, na virada do século XIX para o século XX, a maioria da população economicamente ativa era masculina e estrangeira. (COGGIOLA; BILSKY, 1999, p. 14-15). Foi em Buenos Aires que os militantes anarquistas aportaram, trazendo na bagagem a experiência das lutas sociais européias.

O cosmopolitismo de Buenos Aires nasce daí, definindo-se na época como cidade-porto, com seus operários estrangeiros e prostitutas importadas. O desemprego, necessário à formação de amplo exército industrial de reserva, e a carência de habitação – com o surgimento dos famosos *conventillos* – configuram uma ampla massa de desempregados e setores marginalizados. O tango nada mais foi que o signo dessa exclusão, dessa mistura de fumaça de porto, prostituição, crimes baratos e dramas romanescos. [...] As luzes dos arrebaldes portenhos confundiam ainda, naquele tempo, essas massas turbulentas da zona do cais, na condição geral de *explorados* e *estrangeiros*. (HARDMAN, 1984, p. 292-293).

O percurso da assimilação cultural do anarquismo na Argentina não se resume a Buenos Aires. Aliás, ao contrário do que ocorreu em países como o Brasil, onde o movimento se restringia aos núcleos urbanos, o anarquismo na Argentina se interiorizou em regiões como o Chaco e a Patagônia, fundindo-se com manifestações culturais locais e inclusive criando canções de propaganda adaptadas ao estilo do cancionista tradicional pampeano. (HAGEMEYER, 2002). O anarquismo adquiriu extraordinária importância na Argentina, porém o vigor de seu florescimento inicial não foi suficiente para impedir que naufragasse com a onda do populismo que o seguiu.

As diferenças entre o caso brasileiro e argentino “são de grau e não de natureza. Em ambos, as restrições à concessão de uma cidadania social (para a classe operária) surgem como relevantes” para a identificação do proletariado marginalizado com a ideologia anarquista. (FAUSTO, 1976, p. 216). Porém, com a ascensão do Partido Radical na Argentina, em

1916, o movimento operário passa a ser assediado para participar como coadjuvante de um novo projeto de hegemonia política. As instituições do movimento operário argentino acabariam sendo lentamente cooptadas e absorvidas pelo Estado populista que viria depois, e não simplesmente desmanteladas e substituídas por outras – oficiais e tuteladas –, como ocorreria no Brasil, no período varguista.

O problema da assimilação do elemento estrangeiro à vida nacional argentina se deu também de forma muito mais dramática, devido ao imenso contingente imigrante que invadiu o país, pouco povoado até então. Essa desproporção levou o Estado a uma ação de nacionalização muito mais enérgica, e de alcance muito maior do que no Brasil – que, devido à sua extensão territorial e concentração de imigrantes localizada apenas no Sul-Sudeste, só viria a adotar medidas semelhantes devido ao engajamento na Segunda Guerra Mundial. Os imigrantes que foram servir de mão-de-obra e colonização na Argentina sofreram um violento processo de enquadramento, feito de cima para baixo, por um Estado ainda oligárquico, que pretendia fazê-los adorar os símbolos pátrios, mas sem lhes oferecer cidadania plena em contrapartida. Contra a propagação do ideal internacionalista entre imigrantes europeus, o governo respondia com a imposição da execução do Hino Nacional em todas as reuniões das sociedades operárias – surgindo, em protesto, várias paródias anarquistas improvisadas sobre o Hino Nacional Argentino.

É inegável que o anarquismo conseguiu na Argentina um maior êxito do que em outros países da América Latina, ainda que tenha praticamente desaparecido nos anos 30. Podemos citar, como exemplo de sua popularidade, a circulação diária de dois jornais libertários em Buenos Aires no início do século.² Em São Paulo, apenas *A Plebe* conseguiu chegar a tal periodicidade, e ainda assim apenas durante o mês de julho de 1917, por ocasião da greve geral que paralisou a cidade (HARDMAN, 1984). Além disso, no campo específico da produção musical e poética, os anarquistas no Brasil parecem ter permanecido presos ao parnasianismo e aos cânones europeus, enquanto que na Argentina se adequaram a fórmulas poéticas populares, como a *payada*. (HAGEMEYER, 2002).

O anarquismo argentino possui, portanto, uma curiosa trajetória que pode ser acompanhada em registros musicais deixados pelos primeiros militantes vindos da Europa. Através deles, podemos compreender o movimento, não apenas como campo de práticas sindicais, mas também como um meio onde se estabelecia a troca de experiências culturais com

os nativos e a fusão das antigas tradições operárias italianas e espanholas com a dinâmica estabelecida no novo ambiente encontrado.

O legado anarquista, na canção de protesto argentina, pode ser analisado pela comparação entre o mais significativo hino de cada uma das principais etnias que organizaram o primeiro movimento operário: militantes italianos e espanhóis. Os primeiros contribuíram com a experiência organizativa de seus principais teóricos e propagandistas, como Pietro Gori, que esteve pessoalmente na Argentina, no período mencionado, divulgando suas peças teatrais. Entre elas, estava *Primeiro de Maio*, provavelmente a mais encenada pelos círculos operários do período, graças à sua eficácia no processo de organização das greves internacionais realizadas na data mencionada. Seria vertida para o castelhano e propagada na Argentina (onde a presença de italianos e a necessidade de integração entre os operários eram significativas), embora é possível que tenha sido traduzida na própria Espanha antes de chegar ao continente americano.

Por outro lado, os anarquistas espanhóis traziam uma experiência mais violenta de enfrentamento com as autoridades, e tinham em comum com os argentinos a língua castelhana que a velha metrópole europeia havia legado à antiga colônia. A canção *Filhos do Povo* é ainda hoje lembrada na Argentina como a “mais querida canção anarquista”, adquirindo entre os libertários a mesma popularidade que encontrou na “mãe-pátria” europeia, onde viria a ser paradoxalmente oficializada como um dos hinos da República Espanhola durante a Guerra Civil de 1936.

A despeito de sua ampla popularidade entre diferentes setores do movimento operário, é certo que esses hinos apresentavam estratégias diferentes de abordagem na propaganda das idéias anarquistas. Essas diferenças são significativas e demonstram não apenas mudanças de estilo como também perspectivas de ação – ao mesmo tempo em que negociavam com valores relacionados à moral cristã e ao heroísmo de vanguarda.

Il Primo Maggio: pela unidade do movimento operário

Embora movimentos de rebelião dos grupos marginalizados já existissem na América desde o início da colonização do continente, é certo que as doutrinas socialistas se difundiram a partir da experiência das lutas operárias da Europa. A idéia de organizar greves e formar

sindicatos operários chegou à América dentro dos navios que transportavam imigrantes. Muitos deles vieram clandestinos, fugindo da repressão policial que sempre agia a serviço dos patrões – a “classe burguesa”, como os chamavam. A destruição do Estado permitiria o fim da propriedade privada e, assim, surgiria a Anarquia: uma sociedade em que as terras e fábricas seriam coletivas, onde não haveria mais patrões nem empregados, governantes ou governados, nem mesmo guerras seriam necessárias. Um mundo sem fronteiras, como sonhavam aqueles homens que cruzavam oceanos em busca de liberdade e de uma vida digna para si e para todos.

O advogado italiano Pietro Gori era um desses homens, e com esse propósito veio disseminar as idéias anarquistas na Argentina. Famoso internacionalmente, sua permanência em Buenos Aires entre 1899 e 1901 marcaria profundamente o desenvolvimento do movimento operário na região platina. Enquanto realizava uma série de conferências sobre direito criminalista, sua especialidade, ajudava a organizar sindicatos que acabariam se reunindo na *Federación Obrera Regional Argentina* (Fora), que rapidamente tornou-se a mais importante central sindical da América do Sul.³ Através de grupos de teatro e jornais, promoveu uma intensa agitação cultural nos meios operários. Dentro do amplo espectro de sua militância, ele também criava e difundia canções para propagar o ideal libertário – ainda que não tivesse conhecimento formal de música, sabia cantar e improvisar paródias sobre melodias conhecidas.

De todas as canções criadas por ele, o *Inno del Primo Maggio* (Hino do Primeiro de Maio) foi a que teve mais ampla difusão entre as platéias operárias de diferentes países. A canção era parte da peça teatral de sua autoria, *Il Primo Maggio*, uma das mais encenadas nas colônias imigrantes italianas da América. A história do Primeiro de Maio e sua origem não faziam parte do enredo, pois seus motivos eram alegóricos. O objetivo da peça era difundir a necessidade de celebrar o Dia dos Trabalhadores, buscando convencê-los a não trabalhar naquela data. (HARDMAN, 1984). O hino do Primeiro de Maio era cantado ao fundo, enquanto era declamado um poema que apresentava o resumo da trama, explicando aquilo que cada personagem simbolizava.⁴

A canção era composta sobre a melodia do *Canto degli Schiavi* (Canto dos Escravos), ária da ópera Nabuco de Verdi. Essa ópera narrava o cativo hebreu na Babilônia, mas rapidamente foi associada pelo público na Itália com a sua situação de opressão sob o domínio do império austro-húngaro. Assim, o *Canto dos Escravos* veio a tornar-se um

dos principais ícones na construção da nacionalidade italiana no século XIX, ganhando nova conotação para os imigrantes que vinham aos milhares para a América, abastecendo, com seus braços, a demanda de trabalho exigida para a expansão agrícola e industrial do novo continente. A escolha de uma ária conhecidíssima pelos italianos para criar um hino de trabalhadores não se deve, portanto, ao acaso.

O nacionalismo sempre foi visto, entretanto, como um problema para os anarquistas, na medida em que estabelece distinções entre os indivíduos pelo seu território de nascença e os impede de estabelecer laços de solidariedade mais amplos. A abolição dos Estados nacionais significa também a abolição das fronteiras, porque essas separam os homens, geram guerras fratricidas e negam sua condição de igualdade. Por que razão um militante tão cosmopolita quanto Pietro Gori viria a escolher uma melodia tão identificada com o ideário nacional italiano para compor seu *Hino dos Trabalhadores*?

Em primeiro lugar, provavelmente, porque o *Canto dos Escravos* era a voz dos oprimidos no contexto da ópera. Além disso, tratava-se de uma melodia conhecida internacionalmente, o que facilitava seu processo de identificação e contágio. No entanto, a música também apresenta inconvenientes para a mobilização operária. Seu ritmo é a valsa, capaz de embalar os corações, mas que não se presta à marcha e a mobilizações. No entanto, a melodia tem um *crescendum*: inicia-se com o murmúrio de um lamento e chega ao ápice com os clamores de justiça, retornando ao início.

A dialética entre o murmúrio e o clamor remete ao próprio lamento dos escravos hebreus e aos seus gritos de libertação. O autor “atualiza” alguns elementos do conteúdo judaico-cristão original, associando-o com o martírio da classe trabalhadora e com as promessas de redenção. Em outras, utiliza-se de metáforas em relação à primavera, uma vez que é a estação do mês de maio no Hemisfério Norte. Finalmente, emprega alegorias características da propaganda socialista do século XIX, que depois seriam transformadas em cânones da estética do realismo socialista: a sociedade nova representada pelo “sol nascente” ou as “mãos dadas” representando a união da classe trabalhadora.⁵

Vieni, o maggio, t'aspettan le genti
Ti salutano i liberi cuori
Dolce Pasqua dei Lavoratori
*Vieni e splendi alla gloria del sol.*⁶

Inicialmente, o coro pede para que venha o maio tão esperado, saudado pelos “corações livres” – consciências despertas, embora o coração seja usualmente o lugar das emoções. O maio é então chamado “doce Páscoa” dos trabalhadores, que torna explícita a relação da luta dos trabalhadores com a tradição judaico-cristã presente no contexto original da música de Verdi. A longa jornada do povo hebreu rumo à Terra Prometida teria sua correlação com o moderno sofrimento dos trabalhadores e com sua luta por uma sociedade mais justa. Os trabalhadores clamam, assim, por um hino de “esperanças aladas”, que amadureça o fruto do grão ainda verde, que floresça o ideal onde brota um reluzente porvir:

*Squilli un inno di alate speranze
Al gran verde che il frutto matura
Alla vasta ideal fioritura
In cui freme il lucente avvenir.*

Aqui, a metáfora do maio como mês da primavera na Europa nos remete para uma concepção naturalista e evolucionista da sociedade, idéia que permeia o pensamento social do século XIX e que muito influenciou Pietro Gori e outros anarquistas. A transformação social viria, dentro dessa concepção, pela ação das próprias forças da natureza, pela própria dinâmica histórica da sociedade – idéia que reforça seu caráter irresistível e inevitável, que alimenta a convicção dos militantes, ao mesmo tempo em que serve de elemento de consolo diante das eventuais derrotas sofridas no cotidiano. Após essas palavras de confiança, o poema pede à “falange de escravos” – trabalhadores da cidade, do campo e do mar – para que desertem:

*Disertate, o falangi di schiavi
Dai cantieri, da l'arse officine
Via dai campi, su dalle marine
Tregua, tregua all'eterno sudor.*

Deserção e trégua, metáforas relativas à guerra, nos remetem não só ao antimilitarismo da doutrina anarquista, mas comparam a própria atividade do trabalho – ou melhor, a exploração do trabalho – a uma guerra social entre patrões e empregados. A guerra já existe, portanto, na situação de opressão, não sendo necessário incentivar os trabalhadores

a declará-la. Ao contrário, o que se deseja é a paz, através da fuga e desobediência (no caso da deserção) ou então dar uma pausa nos combates (trégua). Isso nos remete ao objetivo do hino do Primeiro de Maio: convencer os operários a “parar”, pois o dia dos trabalhadores era um dia de trégua – a greve. Ao mesmo tempo, a greve mantém acesa a chama da esperança revolucionária, da ruptura definitiva, aquilo que Sorel definiu como o grande mito da classe operária: a greve geral revolucionária e expropriadora. (SOREL, 1992). Que se ergam as “mãos calejadas” e formem um “feixe de força fecunda”, para redimir o mundo “dos tiranos, do ócio e do ouro”:

*Innalziamo le mani incallite
E siam fasci di forze fecondo
Noi vogliamo redimere il mondo
Dai tirani, de l'ozio e de l'or.*

A união das “mãos calejadas”, formando um feixe inquebrantável, demonstra a vontade de transformar a ordem vigente, que encontra-se favorável aos tiranos. Pela primeira e única vez é feita uma menção ao inimigo, a única referência ao elemento de alteridade, uma vez que a ênfase da música se dá na relação de identidade e solidariedade entre os oprimidos. O inimigo é definido pelo adjetivo “tirano” substantivado, relacionado ao ócio e ao ouro – substantivos que se referem à negação do trabalho e à multiplicação da riqueza, respectivamente. O “tirano” pode ser simultaneamente muitas coisas: o Estado, o clero, a burguesia ou mesmo o exército, todos aqueles que não trabalham e se beneficiam das riquezas socialmente produzidas. Tudo isso fica, entretanto, subentendido através das alegorias utilizadas. Finalmente, é feito um apelo às “juventudes”, com suas dores e seus ideais:

*Giovinetze, dolori, ideali
Primavere dal fascino arcano
Verde maggio del genere umano
Date ai petti il coraggio e la fé.*

A sociedade velha devia dar lugar a um novo modelo reformado, e cumpria aos jovens o papel de vanguarda desse processo – eis aqui um dos principais argumentos da peça teatral para a qual o hino servia de fundo musical. Retoma-se a comparação com a primavera, a fertilidade, a preparação dos frutos a serem colhidos, invocando-se o “verde maio”

da esperança para pedir mais coragem e fé ao “gênero humano” – expressão que se tornou célebre no refrão original do hino da *Internacional*.⁷

No grande momento final, as vozes se erguem para pedir que “dêem flores aos rebeldes caídos” – verso que, por sinal, até os dias de hoje, mantém uma certa fama, independentemente do desconhecimento geral a respeito de sua origem:

*Date fiori ai ribelli caduti
Collo sguardo rivolto all'aurora
Al gagliardo che lotta e lavora
Al vegente poeta che muor.*

Conclui-se que a luta é dura, que muitos infelizmente ficarão pelo caminho, mas que esse é um sacrifício necessário para se chegar a um bem maior para toda a humanidade. Essa defesa do martírio nos remete, novamente, para um remodelamento da moral cristã, sobretudo católica, na obra de Pietro Gori. Ele procurou ser a própria encarnação do mito do poeta que viveu com “o olhar voltado para a aurora” da nova sociedade, e que fez desse ideal o grande amor de sua vida, como ele chegou a confessar na canção *Amore Ribelle*.⁸

A poesia de Pietro Gori jamais caiu no estilo panfletário vulgar. O pouco destaque que deu aos inimigos do povo revela que sua estratégia de persuasão estava calcada numa analogia entre o princípio cristão do martírio pacífico e a desobediência como manifestação da consciência moral dos anarquistas. Como advogado, Pietro Gori recorria com frequência à Bíblia e à palavra dos santos para defender o anarquismo e seus defensores. Essa ênfase na justiça da causa, mais do que nos inimigos desta, denota uma estratégia de persuasão propagandística diferenciada, contraposta à daqueles militantes cujos ataques carregados de ódio ao Estado, à burguesia e ao clero são o tom preponderante de suas canções.⁹

El Primero de Mayo: uma versão com voz de vanguarda

A eficácia da peça *Primero de Maio* na propaganda anarquista levou os militantes a adaptá-la para poderem utilizá-la em outros contextos, o que gerou as traduções desse hino, tanto para o castelhano quanto para o português. Houve um esforço em se respeitar o sentido original do

poema, havendo algumas alterações pontuais. Não se sabe quem foram seus tradutores, tampouco sua nacionalidade.

A tradução de que dispomos foi recompilada por Emilio Gante e publicada na Espanha em 1932, ao lado de canções argentinas e outras italianas traduzidas para o castelhano.¹⁰ Ao menos podemos deduzir que a versão castelhana cantada na Argentina era a mesma – embora saibamos que a canção também foi muito cantada em italiano, em virtude de que eram os italianos a imensa maioria dos imigrantes em Buenos Aires. No entanto, na tradução do *Hino do Primeiro de Maio* para o castelhano, há algumas variações importantes, dignas de serem consideradas mais atentamente. Em primeiro lugar, quem saúda a chegada do maio não são mais os “corações livres”, mas os “trabalhadores”, muito embora a linha melódica permitisse uma tradução literal de *liberi cuori* para *libres corazones*. Isso nos leva a deduzir que houve uma intenção deliberada do tradutor em destacar quem são os sujeitos da canção, de uma forma mais explícita do que fez Pietro Gori. Se no verso seguinte ele utiliza a expressão *lavoratori*, ao final do verso, o tradutor a substituiu por *productores*, provavelmente para diferenciá-los daqueles que nada produzem e que, portanto, são parasitas sociais.

*Ven, oh, mayo!, te esperan las gentes,
Te saludan los trabajadores
Dulce pascua de los productores
Ven y brille tu espléndido sol.*

Em seguida, o tradutor estabelece maiores mudanças no sentido dos versos, eliminando metáforas, como “esperanças aladas” e “porvir reluzente”, que são substituídas pelo verso “nos prados onde os frutos sazonam hoje retumbam de hinos os sons”.

*En los prados que el fruto sazonan
Hoy retumban de himnos los sones
Ensanchando así los corazones
De los parias e ilotas de ayer.*

Com essa alteração, as imagens se enfraquecem em relação à mística original, que invocava uma energia vital capaz de desabrochar as flores. Na versão castelhana, o hino retrata a revolução que já chegou ao campo para dividir os frutos do trabalho, enchendo os “corações dos párias e

ilotas de ontem”. A referência à classe dos escravos da plutocracia na Grécia antiga demonstra certa erudição do tradutor, mas era provavelmente de duvidosa eficácia na comunicação com os operários.

Na segunda parte, ao invés de exortar os explorados a desertarem, o tradutor prefere pedir para “despertarem”, revelando assim uma certa vaidade própria em relação à massa que vive na ignorância. O restante da estrofe segue a tradução mais ou menos literal, até o primeiro verso da estrofe seguinte: *levantemos las manos callosas*. Porém, as mãos calejadas não formam aqui um feixe fecundo de força, como na versão original. Ao invés disso, o tradutor pede também que *elevemos altivas las frentes*, revelando assim a necessidade de ostentar um certo orgulho próprio. Finalmente, o tradutor pede que *luchemos, luchemos, valientes contra el fiero y cruel opresor*. O feroz e cruel opressor, que o tradutor utiliza, dá ao inimigo adjetivos de uma dramaticidade que Pietro Gori provavelmente não usaria.

*De tiranos, del ocio y del oro
Procuremos redimir al mundo
Y al unir nuestro esfuerzo fecundo
Lograremos al cabo vencer.*

Ao invés de unir as mãos calejadas, o tradutor preferiu unir o esforço fecundo, que na versão original seria antes o resultado da união das mãos. Dessa união do esforço ele deduz que *lograremos al cabo vencer*, utilizando a alegoria de uma guerra contra o opressor (sujeito), e não contra a opressão (situação) como preferia Pietro Gori. A tradução segue literal sem grandes solavancos até o último verso, quando o tradutor elimina o poeta que morre. Ele preferiu substituir esse verso triste por um final mais otimista, que consiste em alentar aqueles que trabalham e lutam *para el bello y feliz porvenir*.

*Alentad al rebelde vencido
Cuya vista se fija en la aurora
Y al valiente que lucha y labora
Para el bello y feliz porvenir.*

A tradução castelhana revela algumas preocupações específicas do tradutor, que procura deixar mais claro quem era o sujeito da ação (trabalhadores/produtores/ilotas), qualifica o inimigo como desumano (feroz/cruel) e enfatiza a vitória final (lograremos vencer/belo e feliz

porvir). Tal estratégia reduzia o elemento alegórico em favor de expressões mais diretas – embora por vezes eruditas – e de adjetivos mais carregados em relação ao inimigo para, por fim, terminar com um final feliz.

Essas observações poderiam apenas ser um indício das predileções pessoais do autor, se não revelassem também algo típico da canção anarquista na Espanha: o caráter passional, incendiário, voltado para a destruição violenta da sociedade. Nesse processo, os anarquistas teriam um papel de protagonistas. Essa ênfase se estabelece com clareza ainda maior no hino anarquista espanhol que analisaremos a seguir.

Hijo del Pueblo (Filho do Povo) a demarcação da alteridade anarquista

A busca por uma definição ideológica mais explícita é sem dúvida uma preocupação que atinge mais a vanguarda do movimento operário do que propriamente o conjunto de trabalhadores. A canção de Pietro Gori pode ser contrastada com outro hino também muito difundido em Buenos Aires àquela época: *Hijo del Pueblo*. Entre dezenas de outros hinos italianos e espanhóis traduzidos e cantados na Argentina, esses dois hinos eram sem dúvida os mais famosos e difundidos, sendo portanto os mais representativos da propaganda anarquista na época.¹¹ Apontado como “a mais querida canção anarquista”, *Hijo del Pueblo* já era tocado publicamente nas manifestações operárias de Buenos Aires desde 1904, por uma *banda integrada por compañeros italianos*.¹²

O hino havia sido criado na Espanha com o título *Hino Anarquista* durante o Segundo Certame Socialista (Barcelona, 1890).¹³ Mas a letra ainda era bem diferente daquela que o tornaria conhecido como *Hijo del Pueblo*, em referência ao seu verso inicial. As mudanças operadas no hino tornaram sua melodia menos rebuscada e simplificaram também a linguagem, que se tornou mais direta e adequada ao gosto popular, em contraste com as inversões poéticas existentes no original.¹⁴

O hino foi amplamente difundido na Argentina pelos imigrantes espanhóis, sendo também traduzido para o português e muito cantado no Brasil. É até mesmo possível que a versão mais popular da letra de *Hijo del Pueblo* tenha sido feita na Argentina – cuja autoria é atribuída a um certo Carratalá Ramos.¹⁵ A existência de uma versão de *Hijo del Pueblo* em italiano atesta não só a popularidade internacional, mas também o papel que a Argentina desempenhou como local de troca de

experiências culturais libertárias. Muitos imigrantes, como Oreste Ristori, acabaram voltando para a Europa, por vezes expatriados, e levaram na memória as canções que embalavam as lutas operárias vivenciadas na América do Sul.¹⁶

A predileção dos anarquistas por esse hino se dá justamente pela explicitação didática da identidade anarquista em relação ao inimigo, claramente enunciado. Seu conteúdo é simples e panfletário, sem grandes alegorias ou outros recursos poéticos. A música é uma marcha que se inicia com um chamado dos clarins, ao qual ocorrem repetidas respostas até a entrada do coro.

O poema é narrado por um sujeito – que se subentende faça parte dos anarquistas – que busca despertar os trabalhadores denunciando sua condição miserável.

*Hijo del pueblo, te oprimen cadenas
Y esta injusticia no puede seguir
Si tu existencia es un mundo de penas
Antes que esclavo prefiere morir.*

Ao invés de elogiar o martírio na luta pelo ideal, como na canção de Pietro Gori, o que se propõe aqui é um fim imediato para esse martírio. É melhor morrer de uma vez do que sofrer a agonia de uma longa travessia rumo à liberdade – essa se encontra ao alcance da mão e pode ser conquistada com um só golpe violento. A música cai para um tom menor quando surge o momento da batalha: a vanguarda, ou seja, *los anarquistas* prometem vingar-se dos responsáveis por esse mundo injusto, que são nada menos do que os “burgueses assaz egoístas”. Esses serão varridos, segundo a empolgante chamada para o refrão, com um forte grito de liberdade.

Ainda que esse conteúdo possa parecer demasiadamente simples, sua força reside na forma como essas palavras se encaixam na música, de maneira compassada, estanque e bem pronunciada – o objetivo é deixar clara a situação de conflito, preparando o refrão redentor:

*¡Ab! Rojo pendón, ¡No más sufrir!
La explotación ha de sucumbir
Levántate, pueblo leal
Al grito de revolución social.*

Retorna aqui ao otimista tom maior. Inicia-se de imediato com um grito no qual desponta o estandarte vermelho (*Rojo pendón*), numa época em que a bandeira rubra ainda não era identificada com o marxismo, mas com todos os herdeiros da Comuna de Paris – inclusive os anarquistas. Com a bandeira desfraldada, é dado o grito de libertação: *¡No más sufrir!*, antevendo o fim do martírio, pois o povo se levanta ao grito dado pelos anarquistas. Esses, afinal, são o grande sujeito oculto que ordena: *¡Levántate!*, ao qual o povo obedece “leal”. Em seguida, os anarquistas traçam a linha que os distingue dos reformistas: o grito de *revolución social* explode negando qualquer possibilidade de negociação conciliadora (nos moldes social-democratas) para a resolução do conflito.

*Vindicación no hay que pedir
Sólo la unión la podrá exigir
Nuestro pavés no romperás
Torpe burgués, atrás! Atrás.*

O que temos nesse verso, portanto, é a diferenciação de um grupo que se pretende vanguarda, radical e revolucionário, do movimento operário, em contraposição aos *outros* partidos que reivindicam esse papel. Finalmente, a voz que canta muda o foco a quem dirige o discurso, fazendo um alerta diretamente ao inimigo, avisando ao “torpe burguês” que ele não romperá “nosso escudo”, mandando que ele se afaste.

O hino *Filhos do Povo* possui ainda uma segunda estrofe, menos popular, que não consegue obter o mesmo efeito alcançado no início. Promete felicidade em tom maior para os “corações operários”, que ao final obterão a “palma da vitória”, caso combatam “entusiasmados e unidos”.

*Los corazones obreros que laten
Por nuestra causa, felices serán
Si entusiasmados y unidos combaten
De la victoria la palma obtendrán.*

O verso “*la palma obtendrán*” não se encaixa bem na linha melódica e soa muito mal ao ser pronunciado. Segue-se a música em tom de batalha, afirmando-se que os proletários tratarão a burguesia “*con altivez*”, num combate sem tréguas. O motivo da guerra não é a exploração e a violência a que a burguesia submete o proletariado, mas a causa desse comportamento: a ignorância, o egoísmo, a sua “*malvada estupidez*”!

*Los proletarios a la burguesía
Han de tratarla con altivez
Y combatida también a porfía
Por su malvada estupidez.*

Percebemos a reincidência da afirmação da “altivez” da classe operária, algo que já estava presente na tradução castelhana do *Hino do Primeiro de Maio*. O que temos, portanto, são três personagens bem definidos na canção *Filhos do Povo*: os anarquistas, como voz de comando; os operários, exortados a lutar; e os burgueses, mencionados e ameaçados.

A estrutura da canção, bastante simples, difere totalmente da estratégia de persuasão adotada por Pietro Gori. Quem canta, aqui, não são os operários, como na canção de Pietro Gori. Os “verdadeiros” sujeitos da História são, de forma bem pronunciada, os anarquistas. Eles dão as ordens. Nada parece mais contraditório à primeira vista do que esse viés autoritário que perpassa a canção na sua estrutura formal, frisando orgulhosamente a palavra *anarquistas*. Com isso, cimentava a identificação ideológica e insuflava a militância.

Ainda que não fossem uma vanguarda organizada, um partido que visa a tomar o poder, os militantes anarquistas ainda assim se consideravam “mais conscientes”, despertos da ignorância católica reinante e superiores aos demais operários que desconheciam sua situação de exploração, ou que nada faziam para mudá-la. É possível fazer também uma analogia com a moral cristã no hino *Hijo del Pueblo*. Nele, os anarquistas se assemelham aos profetas, que conduziriam o proletariado através do deserto em direção à Terra Prometida. Estavam orgulhosamente dispostos a lutar e a morrer, e não a suportar a escravidão. Ao grito de “trégua” de Pietro Gori, eles opunham o de “revolução social”. Caberia aos militantes escolher a ocasião propícia para cada um desses hinos.

Considerações finais

Contrapostos esses dois hinos, vimos duas estratégias que eram aplicadas simultaneamente, embora visassem a públicos diferentes. No caso do *Hino do Primeiro de Maio*, o objetivo era sensibilizar os operários para a injustiça e convencê-los a não trabalhar, no que era bastante eficaz. Os trabalhadores são identificados com o povo oprimido, os mártires que esperam por sua redenção, lutando e trabalhando. Os culpados são

“os tiranos, o ócio e o ouro”, metáforas para falar do sistema capitalista, sem mencionar diretamente a “burguesia” nem qualificá-la de forma odiosa.

Talvez se possa dizer que os italianos foram os melhores propagandistas do anarquismo pelo mundo, pela sua capacidade de comunicação e simpatia, de arregimentação e mobilização das massas. Por outro lado, os anarquistas espanhóis se destacaram por ter levado mais longe a experiência utópica libertária durante os primeiros dias da Guerra Civil Espanhola. Como afirma George Woodcock, o anarquismo encontrou na Espanha as condições ideais para seu enraizamento: um povo generoso, independente e orgulhoso. (WOODCOCK, 1984, p. 78).

No hino preferido pelos italianos, os homens não são maus por natureza, mas vítimas da ignorância, da incompreensão, da alienação gerada por um sistema vicioso. Pietro Gori elogia o martírio, numa música um tanto melancólica, que não inspira muita fé na vitória final, mas insiste na luta pela própria beleza do ideal que a inspira – revelando sua concepção romântica da revolução. Já para o autor de *Hijo del Pueblo*, os operários deveriam ter a convicção de que a revolução já estava batendo às suas portas, e era o momento de acirrar os ânimos e de sedimentar a consciência de grupo. A linguagem simples e direta buscava favorecer a compreensão e a ação decidida das massas, orientadas pela vanguarda que se lança corajosamente no comando da luta.

Embora a influência do anarquismo declinasse no movimento operário em todo o mundo, o debate refletido nessas duas perspectivas permaneceria no horizonte socialista. Ele renasce nas discussões entre Rosa de Luxemburgo e Lênin a respeito da “espontaneidade das massas” e a necessidade de um “partido de vanguarda”; retorna com as idéias de Kautsky sobre a “inevitabilidade do socialismo” contraposta à necessidade da “violência revolucionária” defendida por Trotsky.

Os dois hinos analisados se tornam assim especialmente significativos por refletir duas perspectivas estéticas em conflito na propaganda anarquista desde o século XIX: por um lado, a adoção do romantismo revolucionário, que visa a despertar os sentidos através da beleza do ideal; por outro, a corrente realista que aposta numa linguagem simples e direta para confirmar certezas e direcionar a ação. Apesar disso, esses dois hinos conviveram lado a lado nas manifestações operárias argentinas do início do século XX, disputando preferências e permanecendo como legado, refletindo as principais questões que norteariam o debate sobre o papel da arte na propaganda revolucionária.

Notas

¹ Na nossa opinião, o anarco-sindicalismo não deve ser tratado como uma doutrina diferenciada, senão como um meio de ação, cuja eficácia não é consensual entre os anarquistas. (SFERRA, 1987).

² O principal deles foi o diário *La Protesta*, dirigido, entre outros, por Alberto Ghiraldi. Veja-se a análise que Dieter Reichardt faz de sua autobiografia (HOFMANN, B.; TOUS, P. J.; TIETZ, M. (Ed.), 1995, p. 305-314).

³ A importância da atuação de Pietro Gori na fundação da Fora e no crescimento do movimento anarquista argentino é destacada por diversos autores. (WOODCOCK, 1984, p. 159; COGGIOLA, BILSKY, 1984, p. 22; BEIRED, 1984, p. 18; HARDMAN, 1984, p. 36-37).

⁴ Sobre a peça, é fundamental a memória da militante anarquista Elvira Boni. (GOMES, 1988).

⁵ No depoimento de Elvira Boni ela relembra o canto sem mencionar quem foi o tradutor para o português: “Vem, ó maio, saúdam-te os povos/Em ti colhem viril confiança/Vem trazer-nos cerúlea bonança/Vem ó maio, trazer-nos dias novos/ Vibre um hino de esperanças aladas/Ao grão verde que o fruto matura/ À campina onde a messe futura/Já floria sobre as negras queimadas/ Desertai, ó falanges de escravos/ Da lavoura, da negra oficina/ Um momento de trégua, fãxina/ Ó abelhas roubadas dos favos/ Levantemos as mãos doloridas/ E formemos um feixe fecundo/ Nós queremos remir este mundo/ Dos senhores da terra e das vidas/ [...] Sofrimento, ideais da juventude/Primavera do túbido arcano/ Verde maio do gênero humano/ Dai coragem aos ânimos rudes/ Enflorai o rebelde caído/Com os olhos fixando o

nascente/ Ao obreiro que luta fremente/ Ao poeta gentil esvaído.” (GOMES, 1988, p. 63).

⁶ Encontramos uma edição antiga intitulada *Il Canzoniere dei ribelli*. Biblioteca del libertario: Spezia, 1908.

⁷ Letra original de Eugène Pottier: *C'est la lutte finale/ Groupons-nous et demain/ L'Internationale/ Será le genre humain!*

⁸ A canção começa com os seguintes versos: “All’ amor tuo, fanciulla/ Altro amor io preferia/ È un ideal l’ amante mia/ a cui detti braccio e cuor.”

⁹ Para a atuação de Gori como advogado, há a publicação de uma de suas defesas em GORI, Pietro. *A anarquia perante os tribunais*. Coimbra: Centelha, 1984.

¹⁰ Há duas edições no Arquivo Histórico da Guerra Civil, em Salamanca, contendo quase as mesmas canções. (GANTE, 1932, p. 10-11). Do mesmo organizador encontramos idêntica tradução. (GANTE, 1932, p. 10).

¹¹ Vários historiadores argentinos apontam *Hijo del Pueblo*, às vezes chamado *Hijos del Pueblo*, como o mais representativo hino anarquista na época, citado inclusive como epígrafe num debate televisivo do Canal 7 – Argentina, sobre o movimento operário, cuja passagem foi comentada pelo historiador Ricardo Pigna.

¹² Essa frase está no LP *La Historia del Anarquismo Argentino*, Buenos Aires, 1975.

¹³ Sobre o Segundo Certame Socialista e a situação do movimento operário espanhol no final do século XIX, ver ALBERT, Mechthild. *Ricardo Mella y la tradición francesa*. Também MORALES MUÑOZ, Manuel. *Cultura e ideologia en el Primer Certamen Socialista*. Ambos em

HOFMANN, B.; TOUS, Pere J.; TIETZ, M. (Ed.), op. cit., p. 2-273-280. Sobre a canção, o historiador Hugh Thomas afirma que ela foi escolhida para servir de hino aos anarquistas: “*Hijo del Pueblo*, uma canção com ritmo *Can-can*; a pesar da letra, foi eleita como hino do movimento anarquista no Segundo Concurso Literário, no Palácio de Belas Artes de Barcelona (1890).” (THOMAS, op. cit., p. 220).

¹⁴ O texto original iniciava-se de forma bem diferente: *Salud, proletarios: Llegó el gran día/ dejemos los antros de la explotación/ no ser más esclavos de la burguesía/ dejemos suspensa la producción/ Iguales derechos e iguales deberes/ tenga por norma la sociedad/ y sobre la tierra los humanos seres vivan felices en fraternidad*. O refrão não sofreu grandes mudanças, porém sua conclusão era idílica: *Acracia al fin triunfará/ Bello jardín la tierra será/ Todo lo vil a eliminar/ Pueblo viril, ¡Luchar, Luchar!* Foi publicado como *Hino do Segundo Certamen Socialista* em Barcelona por *Tierra e Libertad*, principal editora anarquista da Espanha, no final da Guerra Civil Espanhola, num caderno intitulado *Cancionero Revolucionario*.

¹⁵ Sobre a difusão da canção *Hijo del Pueblo* na Argentina, ver a primeira música do disco *Los Anarquistas...* Quanto à sua versão em português, difundida no Brasil, ver o depoimento de Elvira Boni em CASTRO GOMES (Coord.), op. cit., p. 65. Emílio

Corbière, estudioso da cultura operária argentina, registra que o hino, já intitulado *Filho do Povo*, foi cantado no Primeiro de Maio de 1896 em Buenos Aires, sendo sua autoria atribuída a Carratalá Ramos. CORBIÈRE, Emilio J. La cultura obrera argentina como base de la transformación social (1890-1940). Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/12/12-8.html>.

¹⁶ O percurso do militante-cantor Oreste Ristori ilustra a circulação dessas canções entre a Europa e a América do Sul. Ristori havia iniciado sua militância anarquista na Itália ainda bastante jovem, e logo emigrou para a Argentina. Anos depois veio para o Brasil, radicando-se em São Paulo. Dono de uma bela voz de barítono, costumava cantar canções revolucionárias, acompanhando-se ao violão. (GATTAI, 1979). Devido às suas atividades propagandísticas, Ristori foi expulso do país em 1908, deportado para a Argentina, de onde seria levado para a Itália. Conseguiu retornar ao Brasil e se converteu ao comunismo. Preso após a Intentona Comunista de 1935, incomodava carcereiros e militantes comunistas entoando canções revolucionárias. Expatriado, fuge da Itália fascista para a França, já com mais de 60 anos, chegando à Espanha, onde luta pela República na Guerra Civil. Morreu na Itália, fuzilado pelos nazistas, cantando *A Internacional*. (MAFFEI, 1983).

Referências

- BEIRED, J. L. B. *Movimento operário argentino: das origens ao peronismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPO, H. *Los anarquistas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- COGGIOLA, Oswaldo; BILSKY, Edgardo. *História do movimento operário argentino*. São Paulo: Xamã, 1999.
- GALLO, E.; CONDE, R. C. *La república conservadora*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- GATTAI, Zélia. *Anarquistas, graças a Deus*. São Paulo: Record, 1979.
- GODIO, J. *Inmigrantes asalariados y lucha de clases, 1880-1910*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1973.
- FAUSTO, Bóris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo: Difel, 1976.
- _____. *Nem pátria, nem patrão*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. da Unesp, 2002.
- GANTE, Emilio. *Cancionero revolucionario*. Sevilla: Biblioteca del Obrero, 1932.
- _____. *Cancionero revolucionario*. Barcelona: Tierra y Libertad [1932?].
- GOMES, Ângela Castro. *Velhos militantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- GORI, Pietro. *A anarquia perante os tribunais*. Coimbra: Centelha, 1984.
- HARDMAN, Francisco. *Nem pátria, nem patrão: vida operária e cultura anarquista no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. El gaucho sin patria: a canção anarquista na Argentina. ANOS 90, *Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Porto Alegre, UFRGS, n. 15, 2001-2002.
- HOFMANN, B; TOUS, P. J.; TIETZ, M. (Ed.) *El anarquismo español y sus tradiciones culturales*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1995.
- LARROCA, J. Gori, um anarquista em Buenos Aires. *Todo es Historia*, v. IV, n. 47, mar. 1971.
- MAFFEI, Eduardo. *A morte do sapateiro*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MANFREDONIA, Gaetano. *La chanson anarchiste en France: des origines a 1914*. Paris: L'Harmattan, 1997.
- MARAM, Sheldon Leslie. *Anarquistas, imigrantes e o movimento operário brasileiro (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Michael. Imigração e movimento operário no Brasil: uma interpretação. In: DEL ROIO, Jose Luiz (Org.). *Trabalhadores no Brasil: imigração e industrialização*. São Paulo: Ícone/Edusp, 1990.
- SFERRA, Giuseppina. *Anarquismo e anarcossindicalismo*. São Paulo: Ática, 1987.
- SOREL, Georges. *Reflexões sobre a violência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- WEINBERG, P. D. Uma historia de la clase obrera. *Revista Latinoamericana de Sociología*, v. IV, mar. 1968.
- WOODCOCK, George. *Anarquismo: uma história das idéias e movimento libertários*. Porto Alegre: L&PM, 1984. v. 2.