



AEDOS

Revista do corpo discente
do PPG-História da UFRGS

Angelo las Heras: fragmentos de um anarquista e de seus desenhos combativos¹

Caroline Poletto²

Resumo: O presente texto pretende abordar aspectos da atuação militante do imigrante anarquista Ângelo Las Heras através da observação das suas composições visuais amplamente divulgadas pela imprensa libertária durante as três primeiras décadas do século XX, não apenas nos jornais gaúchos, mas também nos paulistas e através de demais suportes, como os folhetos, impressos em Barcelona e que circularam em Buenos Aires. Dessa forma, o presente estudo pretende resgatar traços tanto da trajetória do desenhista Ângelo de Las Heras como resgatar parte da obra imagética deste artista e apontar para o alcance internacional de suas composições visuais.

Palavras chave: Angelo Las Heras, anarquismo, alegoria

Abstract: This paper aims to address aspects of the militant actions of the anarchist immigrant Ângelo Las Heras by observing their visual compositions widely disseminated by the libertarian press during the first three decades of the twentieth century, not only in Porto Alegre newspapers, but also in São Paulo and through other supports, such as pamphlets, printed in Barcelona and circulated in Buenos Aires. Thus, this study aims to rescue traces of both the designer Angelo trajectory of Las Heras as rescue imagery of the work of this artist and point to the international reach of their visual compositions.

Keywords: Angelo Las Heras, anarchism, allegory

A alegoria feminina é utilizada para caracterizar a liberdade, a justiça, a revolução social e a anarquia. Sua utilização tem origem ainda na tradição clássica da época da Grécia Antiga, mas foi consideravelmente difundida alcançando uma maior expressão na França republicana. De acordo com Carvalho “[...] da Primeira à Terceira República, a alegoria feminina domina a simbologia cívica francesa, representando seja a liberdade, seja a revolução, seja a república” (CARVALHO, 1992, p. 505). Burke reforça a assertiva acima quando afirma que “conceitos abstratos têm sido representados através da personificação desde a época da Grécia antiga, se não antes. As figuras da Justiça, da Vitória, da Liberdade, etc. são usualmente femininas” (BURKE, 2004, p. 76). Isso demonstra que as alegorias libertárias eram, na sua maioria, (re)criações de simbolismos antes empregados pela tradição

¹ Trabalho apresentado nas VIII Jornadas do GT Mundos do Trabalho – ANPUH-RS: Histórias do Trabalho Escravo, Liberto e Livre e selecionado para integrar o Dossiê História do Trabalho da Revista Aedos.

² Doutoranda em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Contato: caropoletto@gmail.com

revolucionária francesa, e essa, por sua vez, inspirava-se nas representações da Grécia Antiga de ideais abstratos como a Liberdade, a Justiça e a Igualdade.

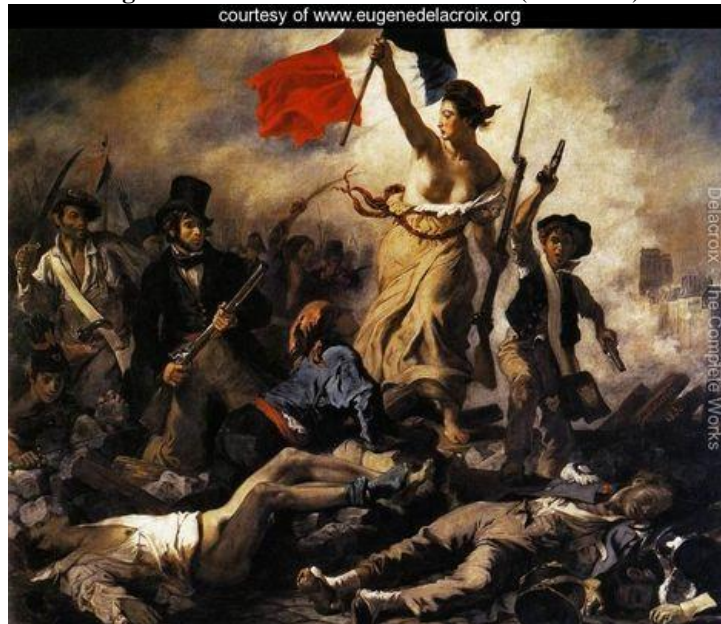
As imagens cumpriam certa trajetória que evocou uma interlocução com tradições plásticas e simbolismos revolucionários, resultando em um movimento que não foi mera reprodução e passividade, mas, antes, apropriação, recriação e reemprego dos gravuristas, profissionais ou não, encarregados de introduzir nos impressos libertários certa linguagem visual. (MARTINS, 2009, p. 121).

O movimento operário criou novos procedimentos forjados a partir da Revolução Francesa, cujas características foram filtradas em seus momentos de fúria popular, de terror e reação, dando origem ao ideário e aos símbolos utilizados por socialistas, comunistas e anarquistas. O imaginário decorrente dessa revolução, porém, foi a grande fonte de representações que nutriu a ideologia anarquista: a derrubada da Bastilha e a Comuna de Paris eram modelos de revolução e reorganização social. [...] Destacamos três elementos participantes da composição da iconografia e da prática operária, os quais se repetem nas imagens anarquistas: a *alegoria feminina*, a *bandeira vermelha* e o *sol nascente*. (AZEVEDO, 2002, pp. 164-165).

Uma das imagens mais emblemáticas da Revolução Francesa de 1830 apresenta justamente a alegoria feminina representando o ideal da Liberdade e a representação alegórica encontra-se em movimento de guiar o povo para a ação; a figura feminina transparece certo ar de combate, de altivez e de determinação. A imagem é de autoria de Eugene Delacroix e o quadro é intitulado de “*Liberdade guiando o povo*” e datado de 1830. Tal quadro teria sido inspirado num combate real e na atuação da rebelde Marie Deschamps. “A força do quadro está no fato de combinar elementos de idealização, como a nudez dos seios e dos pés, com traços de grande verossimilhança” (CARVALHO, 1992, p. 506). Hobsbawm também destaca os traços de realismo que permeiam a representação iconográfica: “a novidade da Liberté de Delacroix, portanto, reside na identificação da figura feminina nua com uma mulher real do povo, uma mulher emancipada e desempenhando um papel atuante” (HOBSBAWM, 2005, p. 126). A utilização da figura feminina fazendo alusão à República francesa também cumpria um papel simbólico de oposição à Monarquia, representada, na maioria das vezes, pela imagem masculina do rei.

Um dos elementos marcantes do imaginário republicano francês foi o uso da alegoria feminina para representar a República. A Monarquia representava-se naturalmente pela figura do rei, que, eventualmente, simbolizava a própria nação. Derrubada a Monarquia, decapitado o rei, novos símbolos faziam-se necessários para preencher o vazio, para representar as novas ideias e ideais, como a revolução, a liberdade, a república, a própria pátria. (CARVALHO, 1992, p. 505).

Figura 1: A liberdade Guiando o Povo (Delacroix)



Fonte: www.eugenedelacroix.org

A popularização da figura feminina ocorre na terceira República francesa com a ascensão de Marianne, nome popular de mulher. “Marianne passou a personificar a República, unificando as formas anteriores de representação. [...] Com a Comuna e a Terceira República, o que era culto clandestino e perseguido se tornou aberto e oficial” (CARVALHO, 1992, p. 508). Assim, uma série de monumentos e representações da República francesa estampavam a alegoria feminina. Aos poucos, a alegoria feminina da Marianne popular e combativa vai sendo substituída pela Marianne maternal, mais pacífica e isenta dos ares de revolta. Nesse sentido, as imagens libertárias apresentam a (re)significação da Marianne popular, em detrimento da Marianne aburguesada e estabelecem uma ligação com o passado revolucionário tanto de 1789 como o da Comuna de Paris em 1871. A experiência, embora fracassada da Comuna de Paris, é ritual e simbolicamente lembrada pelos anarquistas, chegando a cumprir papel de mito fundador nas narrativas do movimento libertário. “[...] a experiência de autogoverno e o papel exercido pelos aliancistas internacionalistas franceses durante os dois meses do levante franqueou a ascensão do anarquismo como movimento social” (GODOY, 2013, p.44).

[...] a cisão esboçada em 1848 tornou-se agora cada vez mais nítida, na medida em que as relações entre República e socialismo se complicaram. Novos símbolos

revolucionários apareceram: o operário de torso nu, a Internacional. A própria Marianne sofreu deslizamento de sentido. De símbolo da República libertária passou a símbolo da nação ou da França. Moveu-se para a direita. (CARVALHO, 1992, pp. 508-509)

Por isso, as imagens que seguem, são imagens que buscam uma continuidade histórica com um passado revolucionário. De acordo com Hobsbawm, essa imitação das imagens revolucionárias francesas pelos libertários poderia ser percebida como indício de uma “tradição inventada”, caracterizada por um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica que visam “inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado” (HOBSBAWM; RANGER, 1984, p. 9). Tal continuidade com o passado seria possível através da utilização de mecanismos interpretativos acumulados anteriormente e agora adaptados para a nova realidade. “Os homens vivem cercados por uma vasta acumulação de mecanismos passados, e é natural recolher os mais adequados destes e adaptá-los para os próprios fins (ou novos) deles” (HOBSBAWM, 2012, p. 429).

Tendo isso em vista constata-se que a composição gráfica do militante anarquista Angelo Las Heras aqui utilizada buscava exatamente essa continuidade histórica com o passado revolucionário.

A composição mais difundida e famosa de Las Heras – a alegoria feminina pisando sobre os escombros da antiga sociedade e erguendo bravamente a tocha da sabedoria, anunciando a Nova Era, a Anarquia – trata-se de uma imagem em que a figura feminina traz a luz e a sabedoria necessárias para construir a nova sociedade sobre as ruínas da antiga (armas, coroa, leis) e, ao mesmo tempo, é uma imagem que apresenta vários traços da cultura clássica, que se traduziam tanto nas vestes da mulher, como na coluna em estilo jônico na qual a mulher aparece apoiando a sua mão direita e na tocha erguida bravamente (a tocha da sabedoria). A tocha está ligada à significação de armamento, uma vez que ela é a arma utilizada por Hércules contra a hidra na mitologia grega. O cabelo ao vento e revoltado indicava movimento, aludindo à continuidade da ação. De acordo com Suriano “la antorcha se asociaba generalmente al sol y purificaba la vida a través de la iluminación, era, además, emblema de la verdad y ha figurado en numerosas alegorías desde su aparición en la mitología griega” (2001, p. 36). Esses elementos da cultura clássica juntamente com a postura ativa da figura feminina conferiam um ar sensibilizador à imagem, possibilitando que esta realizasse a função de emocionar e tocar o seu receptor. Essa permanência de elementos do estilo clássico

foi verificada anteriormente nas representações pictóricas da Revolução Francesa, sendo a obra de David um exemplo desse tipo de permanência. O historiador Carlo Ginzburg, ao estudar as obras desse venerado pintor, ressalta que: “Os revolucionários, embriagados por Plutarco e Rousseau, viam a Antiguidade, Roma e Atenas, como modelos de civismo e de virtudes heroicas” (2014, p. 37). Dessa forma, elementos do classicismo permanecem também na estética libertária.

De acordo com Suriano, a utilização da figura feminina para representar a liberdade seria também uma (re)significação de uma imagem do cristianismo, de forma que a ideologia libertária, ao (re)significar tanto imagens quanto o próprio vocabulário cristão, invade a esfera do sagrado e procura conferir um sentido político para as crenças míticas. No mesmo sentido, Baczkó aponta para as mesclas existentes entre os diferentes imaginários sociais e exemplifica essa questão com a utilização da simbologia religiosa na legitimação do poder, portanto, na esfera do político, de forma que existam imbricadas relações entre os imaginários profanos e religiosos. Segundo esses autores:

En realidad, la mujer, representativa de la libertad, era la resignificación profana de una imagen de claro simbolismo espiritual utilizada por la iconografía cristiana. En ella, la heroína coloca sus pies sobre un hombre o serpientes y dragones en clara alusión al triunfo del bien sobre el mal. En nuestra imagen la mujer-libertad (el bien) está parada sobre los símbolos de la sociedad capitalista (el mal). (SURIANO, 2001, p. 304)

Apenas insistimos no fato de os imaginários sociais não funcionarem isoladamente, entrando, sim, em relações diferenciadas e variáveis com outros tipos de imaginários e confundindo-se por vezes com eles e com a sua simbologia (por exemplo, a utilização do simbolismo sagrado a fim de legitimar um poder. (BACZKO, 1985, p. 312).

Essa composição visual foi encontrada em um dos folhetos depositados na *Biblioteca Criolla* (coleção particular do cientista alemão Lehmann-Nitsche que reúne folhetos, poemas e canções que circularam em Buenos Aires nas décadas iniciais do século XX) intitulado “*El Cancionero Revolucionario*”. De acordo com Gloria Chicote, sabe-se que esse folheto foi impresso em Barcelona em 1909 e é de autoria do artista (espanhol, francês, algeriano ou marroquino, não há consenso sobre sua nacionalidade nas fontes pesquisadas) *Ángelo de Las Heras* ou *Lasheras*, demonstrando assim a existência de uma importante rede de trocas na imprensa subalterna que englobava e conectava as cidades de Barcelona e Buenos Aires. Infelizmente, no artigo de Glória Chicote, não é mencionado o ano preciso em que esse folheto foi encontrado em Buenos Aires e coletado por Lehmann Nitsche, mas se acredita que ele tenha sido encontrado em solo portenho logo após sua impressão em Barcelona.

A pesquisa histórica coloca em contato, dessa maneira, o artista Angelo Las Heras e o cientista, colecionador e curioso Lehmann Nitsche; duas personalidades que, embora contemporâneos, provavelmente nunca se encontraram. A curiosidade e o espírito de colecionador aguçado de Lehmann Nitsche possibilitou que o folheto “*El cancionero Revolucionario*” se preservasse até o século XXI e, dessa forma, que os traços de Angelo Las Heras não caíssem no esquecimento (embora seja muito provável que Lehmann Nitsche desconhecesse a autoria da imagem estampada no folheto).

Figura 2: Folheto El Cancionero Revolucionario



Fonte: Biblioteca Criolla – Instituto Iberoamericano de Berlin

Mais curioso ainda é o fato de Angelo Las Heras ter vivido praticamente quase toda a sua vida no Brasil (emigrou para esse país quando tinha apenas 3 anos de idade), e tudo leva a crer que realizava as atividades de propaganda ácrata desde as cidades brasileiras em que fixou residência, articulando uma rede de trocas que englobava tanto a Espanha (local de impressão de folhetos), a Argentina (local de distribuição dos impressos) e o Brasil (local de produção da iconografia). No Brasil, foi preso somente em 1936, quando foi acusado de realizar propaganda subversiva e a estabelecer contato e receber material de cunho libertário proveniente de outros países e, dessa forma, sendo considerado *perigoso* para o estado brasileiro. A imagem de Las Heras ganha popularidade no Brasil na década de 1930 e muitos

autores acreditam que ela começou a circular apenas nesse momento, quando, na realidade, ela já se difundira vinte anos antes, através do folheto “*El Cancionero Revolucionário*”. Entre esses autores se pode citar aqueles que utilizaram como fonte de pesquisa o prontuário do DEOPS/SP número 1020 referente ao artista Angelo Las Heras e à sua prisão em 1936. No prontuário estão anexos jornais posteriores à 1930 e que trazem estampada a mesma imagem do folheto *El Cancionero* de 1909. Kossoy e Carneiro, por exemplo, datam a origem (ou a passagem) da referida imagem em dois anos diferentes, porém muito próximos: 1932 e 1933. “Desenhista de profissão, Las Heras era o autor de uma alegoria datada de 1933 sobre a Revolução Social na Espanha, imagem multiplicada numa série de boletins subversivos” (CARNEIRO; KOSSOY, 2003, p. 38).

Na década de 1930 encontramos Lasher as exercendo a profissão de pintor e de desenhista, sendo responsável por diversas ilustrações - além de artigos - de *A Plebe* e produzindo gravuras e quadros com temática libertária, os quais doava para grupos anarquistas a fim de serem rifados ou como meio de colher fundos para manter as suas atividades. (SILVA, 2005, p. 70).

A figura feminina que aparece estampada na alegoria “A Revolta”, reproduzida na primeira página do jornal *O Trabalhador* (maio 1932), inspirou-se na figura alegórica de Marianne, mulher do povo, símbolo da Liberdade e Revolução. Segurando com a mão esquerda uma tocha ardente erguida ao alto, a jovem mulher de túnica branca – aqui símbolo da revolução social – caminha sobre os escombros do passado (Igreja, Monarquia, aristocracia, legislação, técnicas obsoletas) destruindo os obstáculos do presente. [...] Aliás, esta foi uma das alegorias mais reproduzidas pelos jornais e panfletos anarquistas, tendo sido composta em 1932 por Angelo las Heras, operário que trabalhava em uma fábrica de bebidas. (CARNEIRO; KOSSOY, 2003, p. 43).

O próprio depoimento de Las Heras, quando de sua apreensão pela polícia brasileira em 1936, confunde as informações, uma vez que ele declara “*só ter passado para as fileiras anarquistas há oito anos*”, o que, evidentemente, é um falseamento da realidade, uma vez que o artista estava atuando conforme os princípios libertários desde, pelo menos, 1909, ano de impressão e criação do folheto “*El Cancionero Revolucionário*”. No entanto, o desenhista estava ciente que, no material recolhido pela polícia, seu desenho estava estampado em jornais datados dos anos finais da década de 20 e iniciais da década de 30, de maneira que seu depoimento correspondia com as fontes policiais anexadas no prontuário e poderia evitar sua possível expulsão do país, já que seria considerado um *anarquista recente*. É bastante provável que a polícia paulista não soubesse da existência do folheto “*El Cancionero Revolucionário*” e nem das edições de jornais anteriores à década de 20 em que a imagem

apareceu (edições essas que serão aqui abordadas). Sobre o desenhista Angelo Las Heras sabe-se que:

Segundo a polícia, sua origem é incerta, provavelmente tendo nascido em Marrocos. Em 1936, quando Angelo foi preso, contava com 46 anos e declarou ao delegado ter chegado no Brasil há 43 anos e só ter passado para as fileiras anarquistas há oito anos. Ou seja, Angelo Las Heras chegou ao Brasil por volta de 1893, com três anos de idade, e tornou-se anarquista em meados de 1928. (SILVA, 2005, p. 69).

Na década de 1930 encontramos Las Heras exercendo a profissão de pintor e de desenhista, sendo responsável por diversas ilustrações - além de artigos - de *A Plebe* e produzindo gravuras e quadros com temática libertária, os quais doava para grupos anarquistas a fim de serem rifados ou como meio de colher fundos para manter as suas atividades. (SILVA, 2005. p. 69).

Apesar de Las Heras se esforçar, em seu depoimento, para minimizar sua atuação nos meios libertários, ele apenas deixa de ser expulso do país por já ter família constituída em terras tupiniquins, mas permanece preso por 4 anos, até 1940:

Em maio de 1936, Angelo Las Heras foi detido e com ele foram apreendidos jornais, revistas, correspondências, manifestos dirigidos a operários e camponeses todos de temática anarquista, segundo Paulo Cardoso de Almeida, responsável pelo auto de Verificação e Apreensão. [...] Em novembro de 1936, o delegado Paulo Almeida recomendou ao delegado de Ordem Social que Las Heras, por se tratar de elemento indesejável no país, deveria ser expulso. [...] Em 8 de março de 1937, foi publicada a portaria em que o presidente Getúlio Vargas requeria a expulsão de Angelo Las Heras. Não obstante, em outubro de 1940, o Tribunal de Segurança Nacional confirmou sentença absolutória de La Heras, já que se descobriu que o acusado era casado com uma mulher brasileira e com ela tinha um filho nascido no território do Brasil, constatação que permitiu o arquivamento do processo de expulsão. (CASTRO, 2007, pp. 127-128).

No mesmo ano da impressão do folheto, 1909, essa imagem de autoria de Las Heras já está sendo divulgada na imprensa libertária brasileira, mais especificamente no jornal *A Luta* de Porto Alegre, em um exemplar especial de 1º de Maio, o que demonstra a rápida circulação que essa alegoria teve nos veículos da imprensa libertária, bem como a aparição do desenho primeiramente num jornal gaúcho de caráter mais local e, somente alguns anos depois, nos jornais anticlericais e libertários paulistas. De forma que um provável caminho (porém não o único possível) percorrido por essa alegoria possa ser o seguinte: Barcelona, Buenos Aires, Porto Alegre e São Paulo.

Figura 3: A Libertadora



Fonte: **A Luta**, 1º de maio de 1909 nº44 p.01

A imagem estampada na primeira página do jornal *A Luta* apresenta uma incorporação de elementos visuais em comparação à imagem original publicada no folheto “*El Cancionero Revolucionario*” uma vez que o fundo da imagem passa a contar com um tribunal e com uma outra construção em ruínas. Esse incremento apenas reforça o ato necessário da destruição para possibilitar uma reconstrução, um recomeço de importância ímpar para um futuro ideal. Jean Starobinski, ao estudar a simbologia da Revolução Francesa, apresenta o mito solar da revolução, construção coletiva e projeção mítica que se apoia tanto na destruição de um passado arbitrário quanto na paixão pelo recomeço, de forma que essas características do mito solar da Revolução também se fazem presentes na alegoria libertária, uma vez que a mesma

traz a crença de que somente a aniquilação total da sociedade capitalista possibilitaria a constituição da *Acracia*, da sociedade anárquica por fim.

O mito solar da Revolução é uma dessas representações coletivas cujo caráter geral e impreciso tem como contrapartida um amplo poder de difusão. [...] É uma leitura imaginária do momento histórico, e é ao mesmo tempo um ato criador, que contribui para modificar o curso dos acontecimentos. Nessa imagem mítica, estou convencido de que tocamos um fato central, um dado gerador. [...] A imagem simples do dia triunfante e da origem é uma imagem-chave. [...] Se é verdade que a decomposição do Antigo Regime se deixa reconhecer na paixão de findar que arrasta seus personagens emblemáticos (Don Juan, Valmont) para a autodestruição, devemos imediatamente levar em conta uma paixão de sinal inverso e complementar: a paixão do começo ou recomeço. [...] Aquilo que é aniquilado sem retorno deixa o campo livre para um começo. Aquilo que começa gloriosamente busca apoio, atrás de si, em um nada prévio e um passado findo. (STAROBINSKI, 1988. pp. 40-41).

Essa incorporação de novos elementos na imagem, além de ressaltar o aspecto destrutivo do desenho, também demonstra que as imagens reproduzidas na imprensa libertária eram passíveis de alterações de acordo com as intenções e criatividade dos editores, não sendo, portanto, reproduções aleatórias e cópias fiéis das versões originais. A palavra “*ley*”, visualizada no folheto, é traduzida para o português (outro indício de que a matriz original sofria alterações). A técnica de reprodução gráfica utilizada pela imprensa operária nos anos finais do século XIX até a primeira metade do século XX era, prioritariamente, a litografia, que possibilitava que vários desenhos fossem reproduzidos com a utilização de uma única matriz (pedra-matriz).

Fig. 4: A Libertadora e retratos de heróis libertários **Fig. 5: Epílogo da Orgia Burguesa**

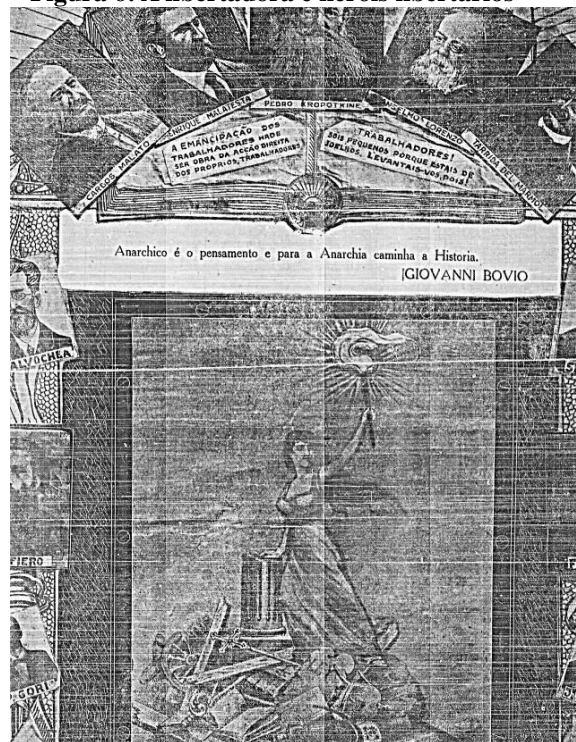


Fonte: *A Lanterna*, 1º de Maio de 1916, nº289 p.04



Fonte: *A Plebe*, 18 de agosto de 1917, nº10 p.01

Figura 6: A libertadora e heróis libertários



Fonte: *A Plebe*, 1º de Maio de 1927, nº250, p.04

A composição gráfica de Las Heras é reproduzida novamente no periódico anticlerical paulista *A Lanterna* no primeiro de Maio do ano de 1916 e, outra vez mais, reproduzida nos

anos de 1917 e 1927 no periódico anarquista paulista *A Plebe*; o que demonstra a grande circulação e repetição dessa imagem na imprensa operária (lembrando também da sua aparição na forma de folheto em Buenos Aires nas décadas iniciais do século XX). Além dessa constante circulação e permanência da imagem nas páginas da imprensa subversiva também é importante observar o fato de que, embora a imagem fosse a mesma, cada periódico modificava sua apresentação: seja através de incrementos ou supressões de elementos na imagem ou na mudança dos títulos e/ou das legendas que acompanhavam a representação iconográfica. Dessa forma, o presente texto pretende recuperar partes a obra do artista anarquista através da reconstrução dos prováveis caminhos por onde circulou uma das suas composições iconográficas mais famosas e recuperar uma das estratégias mais importantes da imprensa libertária: a utilização de imagens.

Temos assim, nas figuras 4 e 6 a incorporação dos retratos de pensadores anarquistas ao redor da imagem criada por *Las Heras*, emoldurando a mesma. Entre os retratos estão presentes personalidades como Carlos Malato, Enrique Malatesta, Pedro Kropotkine, Anselmo Lorenzo, Torrida del Mormol, F. Salvochea, C. Cafiero, P. Gori, Sebastien Faure, Francisco Ferrer, J. Grave, Eliseu Reclus, Luiza Michel e, por fim, mas não menos importante, Michel Bakounine e, ainda, a Figura 4 faz alusão direta à data de 1º de Maio, uma vez que a mesma é destacada logo acima da imagem da Libertadora. A moldura com retratos que a imagem de autoria de *Las Heras* recebe é também preenchida por alguns inscritos revolucionários que incitam os trabalhadores a agirem: “*a emancipação dos trabalhadores há de ser obra da ação direta dos próprios trabalhadores*”; “*Trabalhadores! Sois pequenos porque estais de joelhos. Levantai-vos, pois!*”. E ainda de dizeres que aludem aos anseios e desejos dos libertários: “*Bem estar e liberdade para todos*”; “*o homem livre sobre a terra livre*”. Aparecem também as palavras **evolução** e **revolução**, demonstrando a crença tanto no mito do progresso humano quanto na vitória da revolução social; crenças fundamentais para a teoria libertária. É importante lembrar que a concepção de evolucionismo no pensamento anarquista difere da concepção de Darwin, entre outros fatores, por incorporar e conceder um papel primordial à solidariedade entre os indivíduos no processo de adaptação humana. Hipólide procura esclarecer essa diferenciação:

[...] a concepção de evolucionismo no interior do pensamento anarquista adquire um sentido por vezes radicalmente diferente daquele elaborado por Darwin (ou pelos positivistas que também faziam uso da expressão). A teoria evolutiva elaborada por Kropotkin – para ficarmos no exemplo mais emblemático – leva em consideração um fator importante que o naturalista inglês desprezou em seus estudos: a colaboração e aquilo que Kropotkin e outros anarquistas chamaram de “ajuda

mútua”. Para além da luta pela sobrevivência, o anarquista russo destacou o papel da solidariedade como fundamental na adaptação dos seres vivos (incluindo o próprio homem) à Natureza. (HIPÓLIDE, 2012, p. 162).

É pertinente ressaltar também que a utilização de retratos foi uma constante na imprensa libertária, uma vez que a mesma procurava mostrar seus heróis em detrimento dos heróis nacionais, operando assim uma substituição ideológica. Entre os retratos mais difundidos na imprensa libertária estão os dos teóricos anarquistas Bakunine, Malatesta e Kropotkine; os dos mártires de Chicago e o do educador Francisco Ferrer. Os retratados são de origem europeia ou estadunidense. De acordo com Suriano, o aspecto incipiente do movimento operário na Argentina (e que também pode ser transposto para o caso brasileiro) justificaria esse fato: “en el culto libertario desempeñaban un rol fundamental los héroes y mártires individuales que, por la juventud del movimiento obrero local y su cosmopolitismo, eran mayoritariamente extranjeros” (SURIANO, 2011, p. 313).

Após essa ressalva acerca da utilização dos retratos e voltando para a análise da Figura 4, percebe-se que, assim como acontece no jornal gaúcho *A Luta*, a imagem visualizada no anticlerical paulista *A Lanterna* também não realiza papel de ilustração, uma vez que a mesma aparece ocupando todo o espaço da última página do jornal, não havendo, portanto, escritos para serem ilustrados. Os textos das páginas anteriores do jornal também não fazem alusão à imagem de Las Heras e tampouco tocam na temática do Primeiro de Maio, sendo a representação iconográfica da última página a única referência ao Dia do Trabalho no referido exemplar. Outra constatação importante é que a palavra “*ley*”, gravada na imagem, não sofre tradução para o português; de forma que elementos da matriz original se mantêm no processo de repetição/reutilização da imagem.

Um ano depois da aparição no *A Lanterna*, a imagem é novamente estampada no jornal anarquista paulista *A Plebe*, com o título “*O epílogo da orgia burguesa*”. E, em consonância com o que acontece no *A Lanterna*, a palavra “*ley*” é mantida na representação, não sofrendo tradução. No entanto, a imagem não aparece na data de 1º de Maio, mas apenas no exemplar do mês de agosto. O jornal *A Plebe* começa a circular apenas no mês de junho de 1917 e, possivelmente por isso, a imagem da Libertadora apareceu apenas em agosto desse ano. No entanto, esse fato é um indicativo de que, embora a imagem tenha sido reproduzida com mais intensidade nos exemplares especiais de 1º de Maio, a mesma também aparecia, com uma frequência consideravelmente menor, em outras datas e com propósitos diferentes – não mais o ato de rememorar a data de 1º de Maio; embora, na presente ocasião, os textos que

a circundavam estivessem ligados a temas referentes ao movimento grevista brasileiro e exaltando o invencível poder popular que logo aniquilaria o Estado e seus aliados.

Passada uma década de sua aparição no jornal *A Plebe*, a imagem é novamente reproduzida neste veículo da imprensa operária. No entanto, nessa versão, é utilizada a mesma composição verificada no jornal anticlerical *A Lanterna* em 1916, que traz retratos ao redor da Libertadora. Não chega a ser uma cópia exata da composição, uma vez que essa apresenta uma legenda que não consta nas outras representações da imagem: “*anárquico é o pensamento e para a Anarquia caminha a história*”; substituindo, portanto, o título “*1º de Maio*” da composição de *A Lanterna* pela frase da ascensão da Anarquia. Talvez essa pequena modificação na composição demonstre a permanência, ou ao menos uma tentativa de manutenção de certo grau autoral no periódico, mesmo quando da repetição de um elemento gráfico verificado em outro jornal. A exemplo do que ocorre no *A Lanterna* de 1916, a composição imagética aparece na última página do *A Plebe* de 1927 e não cumpre, portanto, papel de ilustração. O texto da primeira página do jornal conta a história do 1º de Maio, porém não faz nenhuma alusão à imagem de Las Heras.

Em se tratando da utilização da figura feminina pela imprensa subalterna como sendo a anunciadora da utopia ácrata, é importante ressaltar o aspecto da sua permanência nas páginas dos periódicos aqui analisados (por mais de três décadas). Nesse período, as imagens femininas se repetiram, sofreram modificações e acréscimos, mas continuaram a aparecer constantemente. Dentre estas, a imagem de Las Heras merece destaque pela sua constante utilização na imprensa libertária, de forma que um dos prováveis caminhos da composição visual de Las Heras é o seguinte: Barcelona (impressão do folheto) – Buenos Aires (circulação do folheto) – Porto Alegre (A Luta) – São Paulo (A Lanterna, A Plebe, O Trabalhador). Configurando assim uma extensa rede de solidariedade e alcance. Tal rede e alcance da composição visual de Las Heras somente pode ser decifrada através do cruzamento de fontes provenientes da imprensa anarquista e anticlerical com o Prontuário do DEOPS-SP. De forma que esse estudo também faz parte da denominada *história transnacional*, pois pretende refletir sobre algumas das novas tendências e possibilidades historiográficas verificadas no campo da história do trabalho através da aplicação de uma lente transnacional de análise. Ao trabalhar com a imprensa subalterna de cidades e países distintos, se tenta recuperar conexões de uma extensa rede de comunicação existente e alimentada no decorrer das primeiras décadas do século XX no seio da imprensa anarquista e anticlerical.

Além dessa constante circulação e permanência da imagem nas páginas da imprensa subversiva também é importante observar o fato de que, embora a imagem fosse a mesma, cada periódico modificava sua apresentação: seja através de incrementos ou supressões de elementos na imagem ou na mudança dos títulos e/ou das legendas que acompanhavam a representação iconográfica. Apesar dessas modificações na sua apresentação, a alegoria feminina continuou a aparecer nos jornais pesquisados de forma constante. Em termos, isso contraria a conclusão a que chega Hobsbawm ao analisar a iconografia do movimento operário e socialista (portanto, não exclusivamente anarquista) da Grã-Bretanha, uma vez que o autor verifica no seu estudo que a figura feminina foi, aos poucos, substituída pela masculina (pela imagem do trabalhador de dorso nu) ocorrendo, portanto, um processo de masculinização das imagens do movimento operário. “Em geral, o papel da figura feminina, nua ou vestida, diminui nitidamente com a transição das revoluções democráticas plebeias do século XIX para os movimentos proletários e socialistas do século XX” (HOBSBAWM, 2005, p. 128). No material aqui analisado ambas as representações – masculina (trabalhador de dorso nu) e feminina (alegoria da liberdade, anarquia) – coexistem e dividem o espaço das publicações; não existindo uma substituição ou prevalência de gênero evidente.

Através dessa tentativa de reconstrução de parte da circulação percorrida pela alegoria feminina criada por Las Heras, pretendeu-se mostrar tanto o alcance dessa rede de informação subversiva, como a postura policial repressiva empregada contra esse desenhista militante em plena década de 1930.

Referências

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

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: ROMANO, Ruggiero (org). *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. *A imprensa confiscada pelo Deops (1924-1954)*. São Paulo: Imprensa oficial, 2003.

CARVALHO, J. M. República-Mulher: Entre Maria e Marianne. In: CANDIDO, Antonio et al. (Orgs). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.

CASTRO, Eduardo Góes de. *Os “Quebra-santos”: anticlericalismo e repressão pelo DEOPS/SP*. São Paulo: Humanitas, 2007.

GODOY, Clayton Peron Franco de. *Ação Direta: Transnacionalismo, visibilidade e latência na formação do movimento anarquista em São Paulo (1892-1908)*. Tese (Doutorado em História), São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror. Quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HIPÓLIDE, Eduardo Gramani. *O teatro anarquista como prática social do movimento libertário (São Paulo e Rio de Janeiro – 1901 a 1922)*. Dissertação (Mestrado em História), São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

HOBSBAWM, Eric. *Mundos do Trabalho: novos estudos sobre a história operária*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *Os trabalhadores: estudos sobre a História do Operariado*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

_____; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MARTINS, Angela Maria Roberti. O Segredo dos corpos: representações do feminino nas páginas libertárias. In: DEMINICIS, Rafael Borges. *História do Anarquismo no Brasil*. Vol.2. Rio de Janeiro: Achiamé, 2009.

SILVA, Rodrigo Rosa da. *Imprimindo a resistência: a imprensa anarquista e a repressão política em São Paulo (1930-1945)*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

STAROBINSKI, Jean. *1789: Os emblemas da razão*. Tradução do Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SURIANO, Juan. *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires*. Buenos Aires: Manantial, 2011.