

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

VIVIANE BECKER NARVAES

O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro
brasileiro

São Paulo

2020

VIVIANE BECKER NARVAES

O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro
brasileiro

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora
em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Professora Dra. Maria Sílvia Betti

São Paulo

2020

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Narvaes, Viviane Becker

O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro / Viviane Becker Narvaes ; orientadora, Maria Silvia Betti. -- São Paulo, 2020.

321 p.: il. + inclui pen drive (com músicas).

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. História do Teatro 2. Teatro e Prisão 3. Teatro do Sentenciado I. Betti, Maria Silvia II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: NARVAES, Viviane Becker

Título: O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro

Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profª. Dra. Maria Sílvia Betti

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. José Fernando de Azevedo

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profª. Dra. Rejane Vecchia da Rocha e Silva

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Vicente Concilio

Instituição: Universidade Estadual de Santa Catarina

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À todxs as pessoas encarceradxs que conheci, aos estudantes que compartilharam comigo suas experiências nas prisões do Rio de Janeiro e aos companheirxs que lutam contra as opressões, contra o encarceramento em massa, pelo abolicionismo penal e fim das prisões.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de sonhos e de lutas, Marco Antonio Perruso, por todo amor, dedicação, paciência e principalmente por compartilhar comigo um projeto de vida. Por estar sempre ao meu lado nas angústias, incertezas, raivas, descobertas e prazeres que envolveram os últimos quatro anos. Por militar incansavelmente comigo na defesa da universidade pública, gratuita, laica e de qualidade e pela construção do socialismo e da liberdade. A vida é melhor com você ao meu lado!

À minha orientadora, Maria Sílvia Betti, pelo encontro inesperado, mas na hora certa, que será sempre para mim um modelo de professora e intelectual comprometida com a universidade pública. Os aprendizados que me proporcionou nesses quatro anos me transformaram em uma pesquisadora e uma professora melhor. O seu companheirismo e a amizade que cultivamos durante esse processo foi sempre um respiro entre todas as turbulências políticas e sociais que ocorreram durante esse período.

À Natalia Ribeiro Fiche, por ter, com seu coração gigante, me acolhido e me ensinado a lidar com as vicissitudes e as potências do trabalho do teatro nas prisões. Por sua força incrível de manter o projeto com uma chama acesa independente de todas as adversidades.

Aos estudantes do Programa de Extensão Cultura na Prisão da Unirio e das unidades prisionais, pessoas presas e pessoas não presas que sonham com um mundo livre de prisões e com um sentido de liberdade que se renova sempre. As trocas com vocês, que estão ou que já passaram pelo projeto, me alimentam e trouxeram também queridos amigos e colegas de profissão.

À Elisa Larkin Nascimento, por toda sua dedicação ao Ipeafro e à memória de Abdias Nascimento e pela generosidade comigo.

À professora Ashley Lucas, por todas as trocas e aprendizagens que compartilhamos desde 2013. Nossos encontros trocando experiências sobre teatro e prisões têm nutrido minha vontade de continuar.

Aos meus colegas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e em especial aos professores do Departamento de Ensino de Teatro pelo apoio.

Aos professores Vicente Concilio e José Fernando de Azevedo, por terem contribuído com questões fundamentais na minha banca de qualificação e por se disponibilizarem a continuar o diálogo comigo na banca defesa. Ao professor Vicente, em especial, pois nosso

encontro desde 2013 tem possibilitado, além de cultivar o afeto e a alegria, estabelecermos uma rede de ação e reflexão no campo do teatro nas prisões.

Aos demais integrantes da banca examinadora, professor João Roberto Faria, que, por meio de sua produção intelectual, já contribuiu com essa tese e principalmente com minha formação acadêmica e à Professora Rejane Vecchia da Rocha e Silva que se dispôs a contribuir comigo nessa etapa tão importante.

A todos os professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao elenco e equipe do espetáculo “Mostre-me a Saída”. Nosso encontro foi preciso e incrível nessa fase final da escrita da tese, pois vocês permitiram que tudo que pesquisei e estudei nos últimos anos fosse condensado e tomasse forma numa experiência criativa linda demais.

Aos meus amigos e familiares, sem os quais essa tese não se concretizaria, meu obrigada. Não há como descrever tudo que tenho a agradecer. Naya, Paty e Cami, vocês fizeram minha mudança Rio-São Paulo com gatos e tudo! Carla se soma também, pois preciso agradecer a vocês por todos os encontros de última hora para esvaziar a cabeça! Agradeço também por todas cervejinhas que não foram tomadas, pois cuidaram de fazer o cerco: “Vivi precisa se dedicar ao doutorado”! Vocês são parte da minha família escolhida! Agradeço também a cada um dos meus irmãos e à minha mãe por entenderem as minhas ausências, e aquelas presenças diferentes com momentos separados para escrever.

Enfim, é difícil agradecer a tantas pessoas que passaram na minha vida e que tiveram participação no aprendizado que me levou à escrita desta tese. Ainda que não estejam aqui nomeados, estão na minha consciência e no meu coração. Obrigada!

“A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais”
(FANON, 2008, p. 25)

RESUMO

NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro.** 2020. 321 f. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

A presente Tese de Doutorado, intitulada *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe e raça na modernização do teatro brasileiro*, se enquadra na área de concentração “Teoria e Prática do Teatro” e na linha de pesquisa “História do Teatro”. Trata-se de pesquisa histórica de natureza básica, qualitativa e documental, portanto teórica e empírica. O Teatro do Sentenciado foi um grupo de teatro criado por Abdias Nascimento no interior da unidade prisional em que esteve encarcerado no Estado de São Paulo, na década de 1940, a saber, a Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru. As peças criadas e encenadas pelo grupo são analisadas nesta tese e podem ser consideradas as primeiras experiências teatrais, documentadas de forma mais complexa, de teatro nas prisões no Brasil, ainda que se tenham notícias da existência de grupos mais antigos. Ao historiar e analisar essa experiência teatral, identifiquei alguns outros homens presos que constituíram o grupo, bem como pessoas da administração penitenciária que compuseram os bastidores deste teatro. A análise das seis peças que compõem o repertório do grupo foi feita com base em documentação encontrada que inclui apenas um pequeno fragmento de texto. Trazer as vozes dos homens que participaram desse processo foi uma premissa metodológica, mas também uma necessidade da pesquisa para lidar com os processos de apagamento da história do teatro das classes populares. O sujeito encarcerado foi compreendido, portanto, como pertencente a setores subalternizados da sociedade brasileira. As dimensões de classe destas determinações podem ser vislumbradas inclusive ao examinarmos a conformação do campo da história do teatro no Brasil, cuja fração dedicada ao estudo do teatro vinculado aos setores populares é infinitamente menor do que aquela dedicada às expressões referidas à cultura dominante. Diante disso se fez necessário refletir sobre as condições de produção teatral dos encarcerados e recapitular as conexões dessa produção com a história das relações entre arte e prisão. Examinei experiências específicas de teatro e prisão no contexto internacional e organizei uma linha do tempo do teatro nas prisões do Brasil. A contextualização internacional e nacional não pretende uma totalização das práticas teatrais nas prisões, mas, sobretudo, situar este tipo de teatro numa escala global e, no caso nacional, contribuir com o campo, organizando cronologicamente as práticas encontradas. Diante da escassez de fontes tradicionais sobre o Teatro do Sentenciado, analisei também obra inédita de Abdias Nascimento escrita enquanto esteve encarcerado no Carandiru. O Teatro do Sentenciado é examinado sob a ótica da produção artística e cultural dos setores populares da sociedade e proposto como um capítulo relevante da história do teatro brasileiro, inclusive, nos debates de sua modernização.

Palavras-chave: História do Teatro. Teatro e Prisão. Teatro do Sentenciado.

ABSTRACT

NARVAES, Viviane Becker. **Abdias Nascimento's Theater of Sentenced People: class and race in the modernization of Brazilian theater.** 2020. 321 p. PhD dissertation (Doctorate in Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

The present PhD dissertation named “Abdias Nascimento's Theater of Sentenced People: class and race in the modernization of Brazilian theater” fits into the area of concentration “Theater Theory and Practice” and at the research line “History of Theater”. This is a historical research of a basic, qualitative and documentary nature, therefore theoretical and empirical. Theater of Sentenced People was a theater group created by Abdias Nascimento in the interior of the prison unit where he was incarcerated in the State of São Paulo, in the 1940s, namely Penitenciária do Estado de São Paulo, so called the Carandiru. The plays created and staged by the group are analyzed in this thesis and can be considered the first more complex documented theatrical experiences in prisons in Brazil, even though there are reports of older groups. In the history and analysis of this theatrical experience, I identify some other prisoners who made up the group, as well as people from the penitentiary administration who made up the backstage of this theater. The analysis of six plays that make up the group's repertoire was made from documentation found that includes only a small fragment of text. Bringing in the voices of men who participated in this process was a methodological premise, but also a requirement of the research to deal with the processes of erasing the history of popular-class theater. The incarcerated subject was understood as belonging to subordinate sectors of Brazilian society. The class dimensions of these determinations can be glimpsed even by examining the conformation of the field of theater history in Brazil, whose fraction dedicated to the study of theater linked to the popular sectors is infinitely smaller than that dedicated to expressions referring to the dominant culture. Given this, it was imperative to reflect on the conditions of theatrical production of the incarcerated and to recap the connections of this production with the history of the relations between art and prison. I examine specific theater and prison experiences in the international context and organize a theater timeline in Brazil's prisons. The international and national contextualization does not intend a totality of theatrical practices in prisons, but rather situate this type of theater on a global scale and in the national case, contribute to the field by chronologically organizing the practices found. Faced with the scarcity of traditional sources about the Theater of sentenced People, I also analyze Abdias Nascimento's unpublished work written while incarcerated at Carandiru. Theater of Sentenced People is examined from the perspective of the artistic and cultural production of the popular sectors of society and proposed as a relevant chapter of the history of Brazilian theater, including the debates of its modernization.

Keywords: History of Theater. Theater and Prison. Theater of Sentenced People.

Lista de Ilustrações

Figura 1 – Programa manuscrito de <i>O Preguiçoso</i>	66
Figura 2 – Auditório da Penitenciária do Estado de São Paulo.....	70
Figura 3 – Programa parte 1 – “O Dia de Colombo”	82
Figura 4 – Fotos de “Apertura de Simplício e Zé Porqueiro” e “Pimpinelli e suas Extravagâncias”	88
Figura 5 – Detalhe da Plateia.....	90
Figura 6 – A plateia assiste à apresentação	91
Figura 7 – Programa Patrocínio e a República	92
Figura 8 – Programa Zé Bacôco	102
Figura 9 – Caixa de Joias – Prisão de Guerra.....	113
Figura 10 – Caixa de Tabaco – Prisão de Guerra	114
Figura 11 – Objetos diversos em papel dobrado, <i>papier mâché</i> e palitos de madeira – Prisões do Rio de Janeiro	114
Figura 12 – Navio – Prisão Velha	115
Figura 13 – Pelourinho – Prisão Velha.....	116
Figura 14 – Linha do tempo <i>Teatro e Prisão no Brasil</i>	135
Figura 15 – Capa de Livro.....	164
Figura 16 – Roteiro de entrevista elaborada por Abdias Nascimento	179

Lista de Quadros

Quadro 1 – Integrantes do Teatro do Sentenciado	31
Quadro 2 – Conjuntos de Personagens da <i>Revista Penitenciária</i>	86
Quadro 3 – Encenações – Cultura na Prisão.....	152
Quadro 4 – Diferença dos títulos.....	171

SUMÁRIO

Introdução.....	15
1 O Teatro do Sentenciado	29
1.1 Apresentando os integrantes do Teatro do Sentenciado	30
1.2 Protagonistas e Coadjuvantes: bastidores do Teatro do Sentenciado	34
1.2.1 Abdias Nascimento.....	35
1.2.1.1 Por que Abdias Nascimento esteve preso no Carandiru?.....	38
1.2.1.2 Abdias Nascimento, trajetória, prisão e formação teatral.....	40
1.2.2 Péricles Stuart Leão	49
1.2.3 Armando Waldomiro de Andrade	52
1.2.4 Messias Nogueira dos Santos	53
1.2.5 Benedito Braga	54
1.2.6 Francisco Faria Junior.....	54
1.2.7 Lino Catarino	55
1.2.8 José Pistone.....	56
1.2.9 Domingos Farina	57
1.2.10 Alberto Allegretti.....	57
1.2.11 Luiz Weterlé	58
1.2.12 Flamínio Fávero.....	58
1.3 Teatro do Sentenciado: contexto e lutas sociais.....	60
2 As peças do Teatro do Sentenciado.....	65
2.1 O Preguiçoso	65
2.2 O Defensor Perpétuo do Brasil	79
2.3 O Dia de Colombo	81
2.4 <i>Revista Penitenciária</i>	86
2.5 Patrocínio e a República	87
2.6 Zé Bacôco.....	101
2.7 O Teatro do Negro Moderno.....	105
2.8 “Aqueles que mais enxergam, são aqueles que menos veem”: lacunas na história do teatro das classes populares	108

3	Teatro e Prisão	112
3.1	Teatro no contexto prisional: um ponto de partida	112
3.2	Apontamentos do contexto internacional na relação arte e prisão	117
3.3	Teatro e prisão no Brasil	134
3.4	Quadro geral do sistema carcerário no Brasil	159
3.5	O Carandiru de ontem: a reforma implementada por Flaminio Fávero	163
4	O mundo sub(terrâneo) da prisão	168
4.1	Primeiros contatos e impressões do Submundo de Nascimento	169
4.2	Submundo: a organização do livro	170
4.3	Um pouco de ficção para traduzir a realidade?	173
4.4	Apelo aos aliados permanentes e transitórios	176
4.5	Chegando ao Carandiru	179
4.6	A cela – um lugar no inferno branco	182
4.7	Prova de vida	186
4.8	Acolhida e trabalho	190
4.9	Histórias dos companheiros de prisão	192
4.10	O populismo pede passagem	214
4.11	Sensibilidade para sobreviver	219
4.12	Sexo, violência e preconceito	223
4.13	Ficha suja e resistência	225
4.14	Teatro como escape para amenizar as dores	228
4.15	O que dizem os Intelectuais da Cadeia	229
4.16	Cartas de Gino Meneghetti	231
4.17	Vigília sem fim	239
6	Referências	250
	Sítios consultados	258
7	Anexos	260

Anexo A – Instrumentos de pesquisa.....	260
Anexo B – Entrevista Elisabeth Larkin Nascimento (Elisa).....	265
Anexo C – Entrevista com Ruth de Souza.....	280
Anexo D – Entrevista com Léa Garcia	295
Anexo E – Poema de Gregório de Matos Guerra.....	314
Anexo F – Panfletos apreendidos na primeira prisão de Abdias Nascimento no RJ....	316
Anexo G – Lista de títulos do Acadêmico Flamínio Fávero, publicados no programa da Posse do Professor Dr. Flamínio Fávero na Academia Evangélica de Letras.....	319
Anexo H – <i>Pen drive</i> com o áudio das músicas e poema encontrados que pertencem aos roteiros das peças em suas gravações comerciais.....	321

Introdução

A presente tese de doutorado analisa o Teatro do Sentenciado – T.S –, expressão cunhada por Abdias Nascimento para descrever e nomear as experiências de encenação do grupo de teatro homônimo organizado no interior da unidade prisional em que esteve encarcerado no Estado de São Paulo, na década de 1940, a saber, a Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru.

A origem dessa pesquisa se relaciona fortemente com minha atuação docente na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio. Desde 2009, ano em que ingressei como professora no Departamento de Ensino de Teatro, do Curso de Licenciatura em Teatro, passei a integrar a equipe do Projeto de Extensão Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão¹. Após um ano de trabalho nas prisões, iniciei a coordenar o projeto em parceria com a professora Natália Ribeiro Fiche. Nesse período, as ações de extensão foram ampliadas e criamos um Programa de Extensão, hoje intitulado Cultura na Prisão, que inclui um grupo maior de professores com ações multidisciplinares nas penitenciárias do Estado do Rio de Janeiro e na própria universidade.

Nos seis anos iniciais em que passei a atuar nos presídios, foi se desenvolvendo a necessidade de aprofundar meus estudos nessa área em virtude de questões suscitadas pela prática extensionista e pelo desejo de aprimoramento profissional. Os primeiros levantamentos bibliográficos que realizei sobre o tema do teatro e do encarceramento na área das artes cênicas apontavam para trabalhos que relatavam experiências de teatro nas prisões, no mais das vezes desenvolvidas pelos próprios autores, ou trabalhos de outras áreas de conhecimento em que as artes cênicas eram instrumentais para discutir aspectos do desenvolvimento da pessoa presa. A concepção de relato de experiência era bastante atrativa, no entanto me parecia que circunscreveria os resultados de pesquisa àquelas experiências locais, específicas e particulares. Tal abordagem é extremamente importante, todavia não respondia ao meu desejo de olhar para o teatro na prisão do ponto de vista sócio-histórico. Uma das questões que se fizeram presentes durante meu percurso nesse projeto foi que toda a bibliografia que buscava para ajudar a construir nossa metodologia de trabalho refletia a prisão de modo geral do ponto de vista sócio-

¹ O projeto de extensão “Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica em busca do Sujeito Cidadão” foi fundado em 1997 pelas professoras Maria de Lourdes Naylor Rocha e Natália Ribeiro Fiche, objetivando a realização de oficinas teatrais dentro de unidades prisionais no Estado do Rio de Janeiro.

histórico, mas, quando se tratava de teatro dentro das prisões, o teatro era ou instrumental ou uma experiência pontual, acabada e pouco historicizada.

Diante desse conflito que separava, naquele momento, em alguma medida, teoria e prática, teatro e sociedade, busquei no rol de disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade São Paulo – USP – a área de História de Teatro e me deparei com a disciplina Dramaturgia Norte-Americana no Brasil: perspectivas (1946-1968), ministrada pela professora Doutora Maria Sílvia Betti. Foi no curso dessa disciplina, ainda como aluna especial, que, ao estudar as peças do Teatro Experimental do Negro, a saber: *O Imperador Jones*, *Moleque sonhador*, *Todos os filhos de Deus têm asas* e *Onde a cruz está marcada*, de Eugene O’Neill, que encontrei documentos no acervo do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – Ipeafro – sobre o Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. Ao descobrir uma experiência de teatro na prisão desenvolvida na década de quarenta do século passado, por Nascimento, se pôs para mim a possibilidade de aliar o interesse no campo prisional, minha prática docente e a abordagem historicizada do tema. Foi ainda por meio dos debates dessa disciplina que foi se construindo a opção de abordagem metodológica pelo materialismo histórico-dialético e foram formuladas as primeiras inquietações sobre o tema, que se tornou meu projeto de doutorado quando ingressei no programa no semestre seguinte. Tal abordagem também tinha forte rebatimento na minha trajetória acadêmica, pois raros foram os momentos em que separei minha atuação militante junto aos movimentos sociais, como estudante e posteriormente como docente ocupada das lutas sindicais do meu desenvolvimento acadêmico e profissional.

Essa tese também é permeada por essa trajetória, inclui reflexões e relatos que só puderam tomar corpo porque dou aulas na prisão. No percurso da pedagogia do teatro desenvolvida no projeto de extensão em que atuo, tentando nas brechas do sistema prisional criar espaços em que a voz das pessoas presas possa se sobressair, enfrentando com certeza as contradições entre pessoas livres e pessoas presas. Sempre me pergunto por que decidi dedicar uma parcela significativa da vida a entrar na prisão? As respostas para essa questão se renovam, pois cada experiência vivida nesse contexto me modifica e esta tese me trouxe mais uma resposta. Acredito que o papel pedagógico e também político-social que o programa “Cultura na Prisão” desenvolve é mais impactante para quem está fora dos muros, estudantes e professores, pois dentro do cárcere a atuação é limitada e a instituição prisional incide sobre as pessoas encarceradas muito mais intensamente do que os encontros semanais do teatro. As

potências que o teatro instaura ou cria são, grande parte das vezes, transitórias, momentos de respiro e de vida, dentro de um lugar que se caracteriza por uma espécie de morte em vida. Os estudantes de teatro que passam pelo projeto adentrando as prisões experimentam uma realidade que muito provavelmente não acessariam de outra maneira. As trocas e o jogo teatral dentro do cárcere tornam todos os sujeitos que participam mais críticos, passando a problematizar não apenas o fazer teatral, mas a prisão propriamente dita.

Como se tratou de uma pesquisa sobre uma experiência teatral, cujas fontes documentais são escassas e não incluíram os textos dramaturgicos, muitos foram os desafios enfrentados, e foi necessário criar uma metodologia para examinar a história do Teatro do Sentenciado. Portanto, o caminho percorrido exigiu que a investigação se ancorasse em recursos que são utilizados com menos frequência nas pesquisas da área, mas que estão consolidados no aporte teórico adotado como se verá mais adiante nesta introdução.

Diante disso, cabe explicitar que o quadro teórico de referência para a abordagem metodológica se inscreve principalmente nos marcos da tradição do materialismo histórico-dialético e, portanto, foram utilizados para fins de análise dos temas gerais da cultura e da sociedade autores como Raymond Williams, Fredric Jameson e Roberto Schwarz.

Raymond Williams, teórico e crítico cultural marxista, nascido em 1921 e falecido em 1988, tem sua produção marcada pelo contexto na Nova Esquerda Britânica. Suas pesquisas articulam teatro, cultura, sociedade e política. Em *A produção Social da Escrita* (WILLIAMS, 2014), historiciza a prática da escrita e as formas de composição, tomando-as em suas relações com o meio social, e aponta a íntima relação da discussão constante no conjunto de ensaios que formam este livro com outras obras suas, a saber: *Marxismo e Literatura* (1977) e *Cultura* (1981). O eixo de sua discussão que dialoga com esta tese está no estabelecimento de parâmetros metodológicos para pensar a agência dos sujeitos, a autonomia da cultura e a especificidade da trajetória histórica dos sujeitos e seu entorno. Também é fundamental a explicitação do conflito entre o marxismo de ênfase historicista e culturalista e o marxismo de ênfase estruturalista. Williams proferiu a palestra “Crise nos estudos ingleses” pela primeira vez na Faculdade de Inglês de Cambridge e em 1981 a publicou na *New Left Review* – revista de tradição marxista fundada em 1960, dirigida por Stuart Hall e depois por Perry Anderson. Esse contexto da produção é importante para compreender as proposições que dele derivam. O texto tem por objetivo enfrentar a polêmica entre as posições marxistas e estruturalistas, compreendendo que há tendências diversas, mas que grande parte delas está em oposição. A

polêmica principal está no debate entre o estruturalismo francês (Althusser e Polantzas) e o marxismo culturalista e historicista na Inglaterra com Williams e Thompson. O embate, portanto, dos historicistas com os estruturalistas, sendo que os primeiros, de certo modo, são mais especificistas, pois dão mais autonomia ao sujeito em cada local ou região, analisando as questões como processos. Nesse texto sua análise está voltada para a crise nos estudos literários, problematizando que o uso e estabelecimento do cânone se dá de acordo com o paradigma dominante e a assimilação da literatura à crítica. Uma das ideias gerais constantes em sua análise é a de que apenas a mudança nas formas culturais poderia constituir fôlego revolucionário capaz de promover uma revolução que desse certo.

Com a intenção de fazer a discussão sobre especificidade, tomei outro texto de Raymond Williams, “The uses of Cultural Theory” (WILLIAMS, 1986). O autor analisa as modificações ocorridas na teoria a partir dos anos 80, pensando nos impactos do neoliberalismo na crítica. Enfatiza, como sempre, as relações entre a teoria e a realidade como eixos da análise materialista, pois para ele uma teoria que não considera os aspectos históricos e estruturais da sociedade é esvaziada de sentido, fica reduzida a termos de avaliação. Para ele a teoria da cultura precisa considerar o conjunto das relações sociais e históricas. Estabelece também uma noção de especificidade bastante original para o período, pois retoma aspectos do pensamento russo da década de 20, fazendo a devida crítica aos processos sociais subsequentes, mas apontando para uma perspectivação de que a materialidade das condições sócio-históricas produz a teoria e que, em outras condições, outras teorias poderiam ter emergido.

A fim de seguir examinando as relações entre cultura e sociedade, em “Cultura” Williams (2000) trata de investigar as tensões que envolvem o campo da sociologia da cultura. Contrapõe a ideia de que a arte refletiria a estrutura social e propõe a historicização das relações entre evidência e interpretação (empíria e teoria) como meio para reelaboração e reconsideração de conceitos (WILLIAMS, 2000, p. 33-35).

Para refletir sobre as aproximações e tensões entre dramaturgia e cena, fez-se necessária a leitura de *Drama em Cena* (WILLIAMS, 2010). Com base em uma perspectiva dialética, o autor analisou essas relações construindo uma história social das formas, pois, quando texto e cena se divorciaram, isso se deu num momento de crise formal do drama, ou seja, a forma do drama não estava correspondendo à realidade sócio-histórica.

A questão central trabalhada pelo autor é, portanto, a relação entre drama escrito e drama encenado. Para dar conta das problematizações daí advindas, os conceitos-chave mobilizados

pelo autor são: estrutura de sentimento e materialismo cultural. Suas análises baseiam-se na dialética entre “convenções estáveis e formas novas que ‘as modificam’” (WILLIAMS, 2010, p. 9).

Trata-se de um ensaio crítico, cuja temática aparece de três formas: 1) no desenvolvimento de um método de análise dramática; 2) na explicação da representação das peças; 3) na discussão geral da relação entre texto e cena e a consequência desse debate na teoria teatral. Busca ainda responder historicamente quais as relações entre o texto dramático e sua representação, diferenciando desse modo a escritura da peça e sua representação. Ainda sobre “drama”, explica que se origina do grego e que pode também significar ação. De modo que a ação não deve equivaler a um tipo de representação e que essas categorias variam. Classifica nas peças por ele analisadas quatro tipos de ação dramática, a saber: a) a fala encenada – base de Antígona, dos textos medievais e presente em alguns momentos do teatro elisabetano. Nesses casos as falas são interpretadas em circunstâncias amplamente conhecidas e a Ação é a unidade de fala e movimento; b) representação visual – Quando uma ação, emoção ou gesto torna-se necessário para complementar a fala; c) atividade – A ação mais comum em que a fala existe para explicar os acontecimentos; d) comportamento – Palavras e movimento não têm relação necessária, mas derivam de um “comportamento provável” (WILLIAMS, 2010, p. 216-217). O autor pormenoriza essa classificação na relação entre texto e cena. Afirma ainda que é comum que o teatro se baseie em quatro elementos: fala, movimento, espaço cênico e som, e que eles aparecem ou não na representação conforme se relacionam com o texto. Assim, parte do texto para a materialidade da cena, considerando sempre o contexto de produção.

Outro autor fundamental para o debate sobre cultura e sociedade foi Fredric Jameson, que me auxiliou a pensar a cultura no contexto do capitalismo contemporâneo por meio das seguintes obras: *Posmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*, *Periodizando os anos 60*; *The aesthetics of singularity* e *Brecht e a questão do método*.

No que concerne ao debate sobre cultura e pensamento no Brasil, foi em Roberto Schwarz que busquei o aporte teórico, pois em *Cultura e Política* Schwarz incide na questão da política de colaboração de classes do PCB, expressa pelo etapismo do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Para ele, o ciclo que, em maior ou menor grau, compunha uma unidade de projeto econômico e estético, com o nacional-desenvolvimentismo e com o debate do nacional-popular tendo em vista a constituição de uma frente ampla para conquistar as reformas de base,

se quebra com o golpe de 64, no entanto uma cultura de esquerda conquista relativo espaço em determinados nichos sociais. Para o autor,

(...) a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá pra cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural de esquerda no país. (SCHWARZ, 2014, p. 8)

Portanto, o contexto da produção de um pensamento crítico e de esquerda estava circunscrito aos ambientes culturais e intelectuais em que se buscava construir hegemonia. Sobre essa hegemonia relativa, Schwarz a qualificou,

O seu domínio, salvo engano, concentra-se nos grupos diretamente ligados à produção ideológica, tais como estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos e economistas, a parte raciocinante do clero, arquitetos etc. — mas daí não sai, nem pode sair, por razões policiais. Os intelectuais são de esquerda, e as matérias que preparam, de um lado, para as comissões do governo ou do grande capital e, de outro, para as rádios, televisões e os jornais do país não são. É de esquerda somente a matéria que o grupo — numeroso a ponto de formar um bom mercado — produz para consumo próprio. Essa situação cristalizou-se em 1964, quando grosso modo a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. (SCHWARZ, 2014, p. 8-9)

Os problemas, por ele examinados em profundidade, das características fundantes e estruturais da sociedade brasileira abrangem principalmente a ideia de uma conformação social em que o moderno e o arcaico convivem.

Já em *Fim de Século* (1999), Roberto Schwarz retoma alguns temas de suas teses presentes em outros textos. Entre elas, sua análise da relação entre arcaico e moderno na constituição da sociedade brasileira e da dialética entre atraso e progresso. Com base na análise da crítica cinematográfica de Paulo Emilio Salles Gomes, demonstra a “situação que o nacionalismo desenvolvimentista queria superar no campo da cultura” (1999, p. 156). A ideia de que a modernização traz consigo a superação do atraso é constantemente desmontada pelo autor ao examinar diferentes esferas da vida, pois suas análises consideram que as formas internacionais do capitalismo se desenvolvem de maneira diferente nos países ricos e nos pobres, porém inter-relacionadas, ou ainda integradas de forma desigual e combinada. É ao esvaziamento do projeto desenvolvimentista na década de 80 que Schwarz denomina “nosso fim de século” (1999, p. 158). Ao examinar a articulação entre estética e ideologia, considera de forma historicizada como a ideia de desconstrução chegou no Brasil. Tendo sempre em mente os movimentos entre centro/periferia, constrói um quadro da desintegração nacional não

como um fenômeno exclusivamente local, mas integrado ao capitalismo mundial, uma vez que atraso e progresso, moderno e tradicional não constituem linhas evolutivas em que a superação de um pelo outro se dê necessariamente, mas sim sobreposições que invariavelmente fazem parte de um todo global, as novas formas do capitalismo e sua inserção na sociedade.

Para os estudos referentes à prisão, eu me debrucei sobre as obras de Loic Wacquant, Michel Foucault e Erving Goffman, sendo os dois últimos ligados a outras tradições de pensamento, mas que constituem contribuição de referência para o campo de estudos. As obras dos autores que estudei foram as seguintes: *As duas faces do Gueto* e *Punir os pobres: a nova gestão da miséria*, de Loic Wacquant; *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, e *Manicômios, prisões e conventos*, de Erving Goffman.

Todavia, ao me deparar com um teatro feito na prisão por um dos mais importantes intelectuais negros do Brasil, outra questão se impôs, de natureza metodológica e existencial, pois: “A experiência de ser negro num mundo branco, é intransferível” (NASCIMENTO, 1968, p. 202) e, portanto, por mais que me esforce para me colocar no lugar do outro, há limites postos pela minha experiência histórica, a experiência de ser mulher branca, de classe trabalhadora não precarizada e intelectualizada, por conseguinte com gênero, raça e classe bem definidos. Ao examinar meu objeto de estudos, eu o faço desde meu lugar de pesquisadora mulher num mundo dominado pelos homens, sobretudo pelos homens brancos. Sendo mulher branca, na minha trajetória de atuação nas prisões houve um processo de racialização, qual seja, tomar consciência da minha branquitude e entender que as questões dos movimentos de negras e negros serão mais bem representadas por suas próprias vozes. A tomada de consciência da branquitude, quero crer, permite um exame crítico e aprofundado, uma vez que problematiza a natureza das relações de opressão que o ser branco impõe, ainda que esteja numa perspectiva não racista com horizonte antirracista e antissistêmico. Consequentemente, afirmo que as mulheres e homens, negras ou negros, que tomassem contato com esse objeto seriam sensíveis a outros pontos que envolvem a experiência do TS.

Há um fator, porém, que me dá mais conforto ao examinar o TS, pois, diferente das lutas emancipatórias e de resistência da população negra que garantiram conquistas históricas, o TS é expressão de um setor ainda quase totalmente silenciado da sociedade, a população carcerária. Há sem dúvida inúmeros intelectuais orgânicos nas prisões, no sentido gramsciano, e um grande número de intelectuais que estiveram encarcerados e produziram conhecimento nas prisões, mas a dimensão de vozes que ultrapassam os muros da prisão ainda é por demais fragilizada.

Não se trata de dizer, com isso, que estou apta a falar por presas e presos, que este trabalho representa em alguma medida essas vozes silenciadas, mas que, como pesquisadora livre, branca e de classe trabalhadora não precarizada, ocupo um lugar privilegiado em relação a esse setor da sociedade.

Tal privilégio tem gradações na medida em que se dá no contexto da sociedade de classes e no quadro do machismo estrutural desta. As lutas dos movimentos sociais contra as opressões têm ensinado que é papel de quem ocupa espaços de poder, mesmo que transitórios e permeados por níveis de opressão, se colocar em defesa daqueles que estão submetidos às lógicas opressoras. Nesse sentido, o privilégio deve ser útil aos grupos sociais, não falando por eles, mas enunciando aquilo que lhes é vedado falar e se convertendo em plataforma que amplifique suas vozes.

Assim sendo, a fim de cercar o objeto, também se fez necessário discutir as relações entre raça e classe. Portanto, outros autores fundamentais foram mobilizados para compor o quadro teórico, tais como: Frantz Fanon, Achille Mbembe, Aime Cesaire e Angela Davis. Por meio desses autores alguns conceitos foram mobilizados para enfrentar os debates raciais, tais como a ideia da necropolítica, a perspectiva dos estudos decoloniais e a noção de interseccionalidade.

Dada a importância da contribuição do próprio Abdias Nascimento, sua obra também foi mobilizada para refletir sobre o debate racial no Brasil.

Em termos do debate de um teatro das classes populares e sua inserção na história do teatro brasileiro, eu me ancorei nas obras de Iná Camargo Costa, Maria Thereza Vargas, Décio de Almeida Prado, João Roberto Faria, Edwaldo Machado Cafezeiro e Sábato Magaldi.

Com vistas a problematizar a forma como a tradição enfoca o teatro dos setores populares da nossa sociedade, examinei um conjunto de textos que abordam a história do teatro brasileiro com diferentes visadas.

Décio de Almeida Prado, em *O Teatro Brasileiro Moderno*, abrange o período que vai de 1930 a 1980, considera prioritariamente o teatro produzido no eixo Rio-São Paulo. Segundo ele, a partir da revolução de 1930, o teatro brasileiro começou a passar por uma série de transformações, pois, até aquele momento, no campo teatral predominavam as comédias de costumes, as operetas e o teatro de revista. No entanto, essas expressões foram perdendo espaço por uma série de acontecimentos, entre eles, no contexto político e social, pode-se destacar o fim das eleições diretas para presidente, a disseminação de avanços tecnológicos na área da

comunicação, tais como o advento do rádio e do cinema, que contribuíram para que o teatro de revista perdesse suas principais funções sociais, a saber: a potencialização da crônica dos acontecimentos políticos e a divulgação da música popular brasileira. Por outro lado, por meio do cinema, o público deixou de se interessar pelas operetas quando os filmes passaram a incluir música e dança.

Para Prado, a difusão do pensamento de Marx e Freud também influenciou essas transformações, já que muitos artistas passaram a incorporar essas tendências de pensamento em suas obras. Décio cita como exemplo *Deus lhe pague* e *Amor*, de Joraci Camargo e Oduvaldo Vianna, respectivamente.

Porém, mesmo com a avaliação de que a dramaturgia teria dado um passo à frente, o espetáculo como um todo continuava seguindo padrões estabelecidos e em grande medida ligados à herança do século XIX. Assim como a música, a literatura e as artes visuais romperam com padrões na Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro também ansiava por libertar-se de algumas amarras e buscava uma “brasilidade”. Os primeiros textos modernos vieram pelas mãos de artistas ligados à literatura e alguns deles engajados na semana de 22, como é o caso de Oswald de Andrade, por exemplo. Apesar disso, a modernidade, para Décio, só chegaria aos palcos alguns anos depois. Essa demora é justificada por ele, uma vez que os donos de companhias, que eram também os primeiros atores, definiam os repertórios. Nessa tese, de modo geral para manter o brilho, as estrelas das companhias escolhiam papéis que se adequassem a seus tipos característicos priorizando a dramaturgia internacional consagrada. É preciso também considerar que, mesmo ligados a padrões estrangeiros, em termos de metodologias de trabalho do ator, suas contribuições foram inúmeras, pois só anos mais tarde os escritos de Stanislavski chegariam ao Brasil.

Já as inovações no campo da encenação só puderam ser percebidas, segundo Décio, na montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigida por Ziembinski em 1943. É nesse contexto que começou a se fortalecer a figura do encenador. Essa encenação configura-se como marco do Teatro Brasileiro Moderno e é a partir dela que outras montagens foram ganhando novos elementos de cena. A presença da dramaturgia e do ideário de Brecht na perspectiva de um teatro engajado, diretamente ligado à crítica política, em especial no pós-guerra, chega também ao Brasil, e as encenações passam a incorporar elementos do teatro épico.

Logo no prefácio, Décio estabelece suas escolhas, limites e desafios envolvidos em seu texto, privilegia a literatura dramática, “mas sem nunca perder de vista o teatro” (PRADO, 1988,

p. 9). Ao principiar sua análise, destaca o contexto nacional e internacional da década de 1930, a saber a crise de 1929 e a revolução de 1930. Descreve a situação do teatro como instituição destacando que a maioria dos edifícios se configuravam como cine-teatro e estavam localizados no centro da cidade, e que os padrões arquitetônicos remetiam àqueles do século XIX, com palco altos, proscênio e fosso da orquestra e com a plateia composta de vários planos. Aponta ainda a organização do trabalho teatral com 8 horas diárias divididas em 4 horas dedicadas a ensaio e quatro para as apresentações. Os atores compunham elencos para cada tipo de papel, o galã, o centro cômico, centro dramático, os característicos e as atrizes “No mínimo, uma ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma dama central”. De modo geral o texto seguia também essa tipologia. Expressa também que o papel do ensaiador era o de organizar a dinâmica do funcionamento dos espetáculos conforme as convenções de divisão do palco para marcação. Nesse quadro, o autor completa que os espetáculos estreavam no Rio de Janeiro e de lá, com toda sorte de adaptações as condições, excursionavam. Demarca ainda o papel do ponto e a preferência pela comédia, pois a ideia central era de teatro para diversão.

Entre 1940 e 1948 aparece a importância do teatro amador nos processos de renovação da cena teatral brasileira. Destaca exemplos de duradoura atuação de Alfredo Mesquita com o GTE – Grupo de Teatro Experimental e a Escola de Arte Dramática – EAD, Paschoal Carlos Magno com o Teatro do Estudante do Brasil, Brutus Pedreira e Tomás Santa Rosa com os Comediantes.

Considera que *Vestido de Noiva*, de Néelson Rodrigues, seria irrepresentável, a menos que existissem condições modernas. Destaca a fala de Ziembinski: “aprendíamos com *Vestido de Noiva*, que havia outros modos de falar, andar e gesticular”.

Ao examinar o papel dos grupos amadores no Brasil, Décio remete a esse fato em outros momentos da história do teatro no mundo, com exemplos de Antoine, na França, Stanislavski, na Rússia, e nos Estados Unidos com Eugene O'Neill nos *Provincetown Players*. Defendendo, portanto, a tese de um ciclo que envolve “teatro excessivamente comercializado; grupos de vanguarda que atuam a margem e, portanto, não precisam de bilheteria, formação de público jovem que corresponde a outras aspirações e o ressurgimento do profissionalismo em novas bases.

O choque estético promovido pela encenação de *Vestido de Noiva* permitiu que o teatro, que até aquele momento vinha sendo olhado como arte de segunda categoria, ganhasse a atenção de poetas e literatos.

Décio demarca o fim do ciclo de amadorismo com a estreia de Hamlet em 1948 pelo Teatro Brasileiro do Estudante. Desenhava-se para ele, naquele momento, uma necessidade de estruturação, na qual Dulcina de Moraes e Henriette Morineau tiveram um papel decisivo. O “novo profissionalismo” se instaurava com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1948, em São Paulo, e devia em muito à experiência de Franco Zampari.

Nos 15 anos de existência do TBC, oito diretores europeus passaram por lá com suas encenações. Destaca-se ainda nesse período a encenação de *A Alma boa de Se-Tsuan*, pela companhia Maria Della Costa-Sandro Polloni, que estreou em 1958 e revelou o teatro épico de Brecht, num processo que não se deu sem conflitos e que Décio chama atenção para os elementos de choque geracional que dividiram atores originados do teatro amador de um lado e os demais do outro.

No período de 1955 a 1960 destaca que foram surgindo as peças “que nosso teatro reclamava para completar sua maturidade”. Todas elas interconectando a militância teatral e a posição nacionalista.

Em 1953, José Renato fundou o Arena, que propunha uma disposição diferente – atores no centro, espectadores ao redor. A essa proposta se somou Augusto Boal que acabava de chegar dos Estados Unidos trazendo na bagagem a técnica do *Playwriting* e a preocupação com a veracidade psicológica, consequências do método Stanislavski. Contribuíram também Guarnieri e Vianninha cujas trajetórias estavam ligadas ao Movimento estudantil. O resultado dessa reunião de jovens foi o Arena que se caracterizou pelo esquerdismo, nacionalismo e populismo.

Embora essa forma tenha sido relevante, foi com a união a Augusto Boal que acabava de chegar dos Estados Unidos trazendo na bagagem a técnica do *Playwriting*, a preocupação com a veracidade psicológica, consequências do método Stanislavski e a participação de Guarnieri e Vianninha com uma trajetória ligada ao Movimento estudantil. O resultado dessa reunião de jovens foi o Arena que se caracterizou pelo esquerdismo, nacionalismo e populismo.

Sobre o que Décio chama de esquerdismo, faz uma análise rápida, considerando que as peças continham sempre a ideia de que o bem social caminhando no sentido da história precisava triunfar (PRADO, 1988, p. 64).

Quanto ao nacionalismo, era crítico, voltado para os fatos econômicos e de cunho pessimista, considerando o presente para projetar esperanças no futuro. Em oposição ao que ocorria no TBC – a adequação do ator ao texto, o Arena propunha uma inversão.

Quanto ao populismo, na visão de Décio (PRADO, 1988) era o aspecto dominante. A perspectiva da luta de classes valorizava o povo e a burguesia, era o antipovo e a antinação. Ele aponta que havia uma idealização da ideia de povo que aparecia nos primeiros textos de Guarnieri, menos como classe e mais como modo de sentir e ou na cena se buscava fazer como o povo faz, buscar modos de andar e falar. Os clássicos eram interpretados com comicidade popular e havia uma tentativa de nacionalizá-los. Desejava-se um teatro popular, mas se distanciavam da concepção europeia com relação ao público. Buscavam as fábricas, sindicatos e campesinato nordestino, mas, com seu teatrinho de 167 lugares, o barateamento dos ingressos era dificultado. Segundo Décio (PRADO, 1988), o Arena trocou o público burguês pelo público estudantil.

Ainda sobre o teatro brasileiro no contexto da luta de classes, são referenciais para esta tese as seguintes obras de Iná Camargo Costa: *Panorama do Rio Vermelho* e *Sinta o drama*; e *Teatro operário na cidade de São Paulo*, de Maria Thereza Vargas.

Feitas essas ressalvas teórico-metodológicas, cabe agora apresentar os problemas que consubstanciaram esta pesquisa. É possível pensar o Teatro do Sentenciado como uma prática que influenciou fortemente as formulações que levaram ao desenvolvimento do Teatro Experimental do Negro – TEN? O Teatro do Sentenciado é a experiência de teatro dentro da prisão mais antiga que se tem documentada no Brasil? Como se pode ponderar sobre as possibilidades de produção teatral entre grupos de pessoas encarceradas? Que elementos precisam ser problematizados para pensar o que esses setores populares acessavam do mundo do teatro e da arte? As condições de produção desses encarcerados permitiam fazer teatro com valor estético? Como analisar as peças teatrais que constituíram o repertório do grupo sem o registro do texto teatral? Quais os limites do fazer teatral e de sua capacidade de intervenção no interior das unidades prisionais? A designação Teatro do Sentenciado (T.S) pode ser flexibilizada para além da experiência vivida por Abdias Nascimento naquele período? É possível expandir essa designação para o teatro produzido por aqueles artistas que passaram por experiências de encarceramento e que a elas se referem de forma direta em suas obras?

Na busca por responder a essa problematização, no decorrer da tese, trato de apontar os estudos sobre o teatro e o universo prisional com vistas a situar os referenciais teóricos deste campo e estruturo a tese em quatro capítulos.

No Capítulo 1, delimito o que é o Teatro do Sentenciado e apresento um quadro identificando seus integrantes com base nas fontes documentais encontradas e consultadas. Em

seguida me dedico a apresentar os principais integrantes do T.S, principiando por Abdias Nascimento. A ênfase das informações que trago sobre Nascimento neste capítulo está em relatar os motivos de sua prisão e explorar aspectos da sua trajetória que se relacionam com o período de seu encarceramento. Busco salientar na trajetória de Abdias Nascimento os pontos de contato entre sua atuação militante no movimento negro e sua inserção no sistema prisional. Reúno também referências dos demais personagens que compõem o grupo do T.S e de algumas figuras que estavam nos bastidores desse processo, fazendo parte da administração penitenciária. O exame das fontes documentais encontradas e dos demais materiais de pesquisa se deu buscando um olhar historicizado e dialético em consonância com a literatura pertinente ao teatro e à prisão.

No Capítulo 2, apresento a análise das seis peças encenadas e apresentadas pelo T.S, desde sua fundação até o período em que Nascimento obtém sua liberdade. As peças escritas pelos integrantes do grupo são intituladas *O Preguiçoso*, *O Defensor Perpétuo do Brasil*, *O Dia de Colombo*, *Revista Penitenciária*, *Patrocínio e a República* e *Zé Bacôco*. Ao analisar as fontes que registram a existência dos processos criadores do grupo, é possível detectar aspectos da modernização do teatro brasileiro que ali germinam. Ao final desse capítulo, apresento a discussão de um teatro do negro moderno, constante em um dos livros escritos por Nascimento e não publicado, a saber, o livro autobiográfico não publicado, *Zé Capetinha*.

No Capítulo 3, discuto um ponto de partida para examinar o teatro no contexto prisional. No que concerne aos quadros internacionais e nacionais, desenvolvo análises sobre a bibliografia pesquisada e, especialmente, entre os aspectos históricos do teatro nas prisões do Brasil, proponho uma linha do tempo que inclui alguns antecedentes históricos deste tipo de teatro e elenco, experiências de teatro nas prisões brasileiras que vão de 1937 a 2019. Tal sistematização não pretende ser totalizante, pois certamente há outras experiências de teatro nas prisões que não foram por mim identificadas. Além disso, exponho um quadro geral do sistema carcerário brasileiro e aspectos da reforma prisional operada no Carandiru da década de 1940.

No Capítulo 4, faço a análise da obra inédita de Abdias Nascimento *Submundo: cadernos de um penitenciário*². Desenvolvo para tanto uma abordagem que busca elucidar questões próprias do texto em relação aos conteúdos e ideias expressos, bem como analiso e interpreto mecanismos da estrutura do texto e da expressão escrita.

² A grafia original é “Sub-mundo”, optei por realizar essa correção, respeitando as regras atuais da língua portuguesa.

Nas considerações finais respondo as hipóteses procurando estabelecer as relações entre teatro, cultura, política e classes populares na formação do Teatro do Sentenciado. O sujeito encarcerado foi compreendido na tese como pertencente a setores historicamente marginalizados da sociedade brasileira. A contextualização dessa discussão se deu, portanto, com base na compreensão de que esse teatro se refere às expressões desses setores subalternizados³ da sociedade brasileira e, portanto, fez-se necessário recapitular as relações entre tais setores, de extração popular, e o mundo do teatro na história brasileira.

³ Utilizo aqui a expressão gramsciana entendendo que o conceito de classe social não se opõe à noção mais difusa de grupos subalternos, mas no que tange à cultura de forma geral, a operação da resistência desses setores diante da cultura dominante estabelece relações de força que interessam a este debate (GRAMSCI, 2002).

1 O Teatro do Sentenciado

O Teatro do Sentenciado – T.S foi um grupo de teatro criado em 1943 na Penitenciária do Estado de São Paulo – o Carandiru – por Abdias Nascimento e seus companheiros de prisão, no período entre 1943 e 1944, enquanto cumpria pena na unidade prisional. Foram realizadas seis encenações, todas em 1943, algumas cenas curtas, ou “cenas brasileiras”⁴, conforme as identifica Nascimento, e números musicais. As apresentações tiveram suas datas de estreia conforme o que segue, mas eram repetidas ocasionalmente para familiares e funcionários, embora não tenhamos encontrado registro de datas dessas repetições. Os espetáculos foram: *O Preguiçoso*, no dia 2 de agosto, *Defensor Perpétuo do Brasil*, provavelmente em 7 de setembro, *O dia de Colombo* e *Revista Penitenciária*, no dia 12 de outubro, *Patrocínio e a República*, no dia 15 de novembro, e *Zé Bacôco*, no dia 4 de dezembro.

As cenas brasileiras foram *Apertura de Simplício e Zé Porqueiro*, *Pimpinelli e suas extravagâncias*, *Mais uma do Pimpinelli* e números de ilusionismo e prestidigitação. Os números musicais eram apresentados pelos grupos Jazz Cristal⁵ e Conjunto Regional Anjos do Ritmo.

Abdias Nascimento se refere por duas vezes ao conjunto de números musicais e cenas como “atos variados” (NASCIMENTO, 1943, p. 142 e 152 – não publicado). No entanto, há distinção entre eles, permitindo classificações diferentes conforme será visto nas análises subsequentes. *O Dia de Colombo* seria um ato variado para Nascimento, e não um espetáculo. No entanto, como se verá, há razões para contabilizá-lo como uma das seis encenações.

O personagem principal dessa história é Abdias Nascimento, pois é a ele que se deve o registro dessa experiência, tanto nos documentos pessoais de seu acervo quanto na produção escrita a respeito. Todavia há diversos outros protagonistas no grupo, que, por força de circunstâncias de suas vidas, foram difíceis de ser identificados. Portanto, neste primeiro capítulo, apresento os integrantes do grupo de acordo com as possibilidades de identificação. Divido alguns dos personagens identificados entre protagonistas e coadjuvantes no processo de criação e organização do T.S, sendo que os primeiros se referem aos homens presos e os

⁴ A designação “cenas brasileiras” parece ser de uso corrente na época, pois, nas edições de 17 e 18 de novembro de 1943 do jornal *Folha de S.Paulo*, respectivamente nas páginas 2 e 7, consta a coluna Rádio, assinada por “Quincas Borba”, que se refere a uma transmissão radiofônica de “cenas brasileiras”. O rádio certamente era ouvido na penitenciária e pode ter influenciado essa nomenclatura.

⁵ A grafia original é Jaz Cristal, um abasileiramento da palavra *jazz*, que embora possa remeter o leitor de hoje à ideia de jazer, não tinha esse objetivo.

segundos aos funcionários e dirigentes da prisão, elaborando um pequeno perfil desses sujeitos. Sendo Nascimento o homem-chave na criação do grupo, exponho aspectos de sua trajetória antecedentes e relacionados ao período de sua prisão e explico as razões desta. Comento ainda características de sua formação teatral. A escolha da expressão “Sentenciado” para compor o nome do grupo está relacionada a uma característica do sistema prisional daquele período. Do início do século até a década de quarenta existia um número enorme de pessoas encarceradas nas casas de correção. Essas prisões tinham por característica o fato de serem feitas discricionariamente pelos chefes de polícia sem processo jurídico ou formalizado em outras instâncias que não a da polícia. Diferente era o caso da Penitenciária do Estado de São Paulo, nela só estavam presentes os condenados devidamente processados e sentenciados.

Diante dessa especificidade que diz tanto do contexto histórico da época cabe destacar que reflito sobre as possibilidades de pensar esse teatro no âmbito de algumas classificações correntes. Seria esse um teatro à margem da história do teatro? A ideia de centro e margem parece não refletir as questões que envolvem esse teatro feito na prisão, que é instituição das mais centrais do capitalismo. De fato, esse teatro está inserido na história, uma vez que o apagamento sistemático de experiências dessa natureza são necessariamente mecanismos de propagação da história, a história dos vencedores, como explica Walter Benjamin (1985).

Para conhecer a história desse grupo, principio indicando o que pude recolher de informações de seus 54 integrantes.

1.1 Apresentando os integrantes do Teatro do Sentenciado

O Teatro do Sentenciado era formado exclusivamente por pessoas presas e condenadas, como o próprio nome indica. Nas fontes de pesquisa encontradas e consultadas, a identificação dos integrantes aparece de forma diversa, alguns nomes completos, alguns nomes parciais ou iniciais. Na maior parte dos documentos constam apenas os números correspondentes a cada homem encarcerado. Aos números foi possível adicionar características e informações esparsas que Nascimento usou para descrever aquelas pessoas.⁶

⁶ Dada a difícil identificação do nome das pessoas presas que participaram do Teatro do Sentenciado, optei em alguns casos por acrescentar ao número características que Nascimento usou para descrevê-los de forma anônima no manuscrito de *Submundo: cadernos de um penitenciário*, a fim de buscar uma forma menos objetificante de me referir a esses artistas encarcerados. Nos casos em que não foi possível, optei pela manutenção do número exclusivamente, pois este sublinha a desumanização e os processos de apagamento das pessoas promovidos pela instituição penal. O uso da palavra “sentenciado” se deve ao fato de ser a escolha de Nascimento para se referir a si mesmo e aos demais participantes.

Há, portanto, certa dose de imprecisão nas informações, mas parece relevante conferir a esses homens a melhor identificação possível, nos limites dessa pesquisa, a fim de que se possam garantir inclusive apontamentos para estudos posteriores. O quadro abaixo pretende também ser uma ferramenta auxiliar para o leitor melhor reconhecer os pelo menos cinquenta e quatro integrantes do T.S. A ordem em que aparecem as pessoas segue a cronologia das peças apresentadas, aqueles integrantes que participaram de todas as peças aparecem apenas uma vez na listagem, a partir de sua primeira participação. Três dos integrantes cuja função aparece como indefinida foram adicionados à lista, em virtude de serem citados por Nascimento em seu livro *Submundo: cadernos de um penitenciário*, embora não estejam arrolados nos programas das peças.

A figura do professor de instrução Dr. Alberto Allegretti, que aparece sempre nos programas como diretor-geral, não foi incluída no quadro por se tratar de membro funcionário do presídio.

Quadro 1 – Integrantes do Teatro do Sentenciado

N.	Nomes e Características	Número de Identificação	Funções no T.S
1.		7.335	Prestidigitador
2.	Cantor popular	6.188	Cantor
3.	Oscar trabalhou no Circo Teatro Garcia	7.162	Sapateador e Ator
4.		6.933	Músico e Ator
5.	Armando Waldomiro de Andrade	7.057	Autor e Ator
6.		6.109	Ator, Músico, diretor dos “Anjos do Ritmo”
7.	A. (Não dava “pelotas” ao texto)	7.348	Ator
8.	Péricles Stuart Leão	7.054	Ator, Diretor Artístico, Diretor de Montagem, Autor e Poeta
9.	Abdias Nascimento	7.349	Ator, Cantor, Diretor Artístico, Diretor Cênico e Autor

10.	Carrancudo ⁷	7.352	Autor
11.	Messias Nogueira Santos	6.917	Ator e Autor
12.	Benedito Braga	7.394	Ator, Músico e Diretor do “Jaz Cristal”
13.	Luiz	6.411	Ator, Músico, Poeta e Secretário
14.	N. (Cantor popular)	7.028	Ator e Cantor
15.		6.695	Construção do Palco e Ator
16.		5.670	Montagem do Palco
17.		6.144	Montagem do Palco e Ator
18.	Imitador de Turco	5.308	Pintura dos Cenários, Ponto, Cantor e Ator
19.	Francisco Faria Junior	4.122	Café, Ator
20.	Olhinhos sonhadores	7.158	Músico e Ator
21.	C.G.O.	6.893	Ator e Rouparia
22.		7.410	Ator e Limpeza
23.	O Seríssimo	7.354	Faz-tudo do Expediente
24.	O compositor	7.064	Compositor e Ator
25.	Poeta, meio encabulado e esquivo	6.888	Ator, Cantor e Poeta
26.	O sorridente	7.333	Ator, Ilusionista, Prestidigitador e Cantor
27.	Cantor popular	7.193	Cantor e Ator
28.	O Clown	7.310	Ator
29.		5.750	Compositor, Cantor e Ator
30.	Juca Boiadeiro	6.758	Músico
31.		7.339	Prestidigitador e Ator

7 Ele é indicado por Nascimento como alguém que era capaz de escrever rapidamente uma peça, mas não aparece como autor em nenhum dos programas. Talvez escrevesse as cenas curtas.

32.	D. (Ator dramático)	5.183	Ator
33.		5.378	Ator
34.		6.388	Ator
35.		6.153	Ator
36.		4.644	Ator
37.		6.619	Ator
38.	Companheiro condenado por matar a esposa	5.763	Ator
39.		5.868	Ator
40.	M. A. A.	5.947	Ator
41.	Bolinha ou Bola “7”	6.632	Ator
42.		4.695	Ator
43.		6.515	Ator
44.		5.631	Ator
45.		6.760	Ator
46.		7.438	Ator
47.		6.076	Ator
48.	J. B. C.	7.097	Ator
49.		7.182	Ator
50.	Intelectual da cadeia	7.566	Ator
51.		5.655	Ator
52.	Lino Catarino	7.099	Indefinido
53.	José Pistone	3.201	Indefinido
54.	Domingos Farina	2.309	Indefinido

1.2 Protagonistas e Coadjuvantes: bastidores do Teatro do Sentenciado

O protagonismo dos homens presos na criação, estrutura e funcionamento do Teatro do Sentenciado aparece mais precisamente nos processos de montagens das peças e nas discussões referentes à reforma prisional que estava em curso naquele período no Carandiru. No entanto, procedo à identificação mais abrangente de alguns de seus integrantes e também de personagens que constituíram os bastidores do grupo, descrevendo-os mais demoradamente. Sendo a imagem de protagonistas uma referência aos homens encarcerados identificados com seus nomes completos e a imagem de coadjuvantes se referindo aos agentes do Estado. Os protagonistas são, portanto, Abdias Nascimento, Péricles Stuart Leão, Armando Waldomiro de Andrade, Messias Nogueira dos Santos, Benedito Braga, Francisco Faria Junior, Lino Catarino, José Pistone e Domingos Farina. Outros poderiam ser adicionados a esta lista como se vê por suas múltiplas funções no quadro de apresentação, no entanto, a falta de identificação impediu de retratá-los melhor. Os coadjuvantes, nesse caso, são os professores e o diretor do presídio, respectivamente, Alberto Allegretti, Luiz Weterlé e Flamínio Fávero.

Dentre os homens encarcerados não identificados completamente e que apenas por esse motivo não constam do retrato mais individual que apresento, algumas referências de Nascimento sobre eles são úteis para complementar o perfil do grupo de protagonistas da criação do Teatro do Sentenciado.

O sentenciado n. 6.899 “Era violinista e o tom da sua conversa era sempre elevado. Falávamos sobre música, sobre Flaubert. Certa vez ele scandalizou o bibliotecário exigindo *Madame Bovary* no idioma original” (NASCIMENTO, 1943, p. 25 – não publicado). Em relação a outros, as informações são mais concisas, tais como: “O sentenciado Carnaval é doador de sangue” (NASCIMENTO, 1943, p. 67 – não publicado), o número 7.369 “Parecia mais um criançaola” e também o “professor Sabiá” (NASCIMENTO, 1943, p. 70 – não publicado).

O aspecto do encarceramento da juventude negra também aparece ao descrever C.G.O. “O 6.893 é apenas um garoto. Garoto miúdo de pele sombreada, cor de jambo.[...] E debaixo do seu número, descobri que possuía também um nome: C.G.O. tinha 19 anos” (NASCIMENTO, 1943, p. 27-28 – não publicado). Descrito pela justiça como “Perigosíssimo ladrão arrombador”, “Elemento nocivo, que merece a reclusão da sociedade” etc. (NASCIMENTO, 1943, p. 35 – não publicado). A questão racial aparece também em outra descrição: “O 6.632 é outro que também faz rir. Bolinha (...) Muito preto, reluzente. Faz

lembrar a bola 7 do jogo de ‘snooker’” (NASCIMENTO, 1943, p. 71 – não publicado). Embora não se trate de um jovem, o sentenciado n. 6.237, de 53 anos, afirma: “Recuperei minha velha fibra de caboclo que não se verga às injunções do meio (NASCIMENTO, 1943, p. 66 – não publicado), dando visibilidade com a expressão “caboclo” à questão indígena e da miscigenação racial.

Essas primeiras observações sobre o grupo de homens pelos quais Abdias Nascimento estava cercado e que participaram da criação do Teatro do Sentenciado mostram um perfil heterogêneo, mas que corrobora com a questão racial e que problematiza aspectos da formação cultural dos envolvidos.

1.2.1 Abdias Nascimento

Abdias Nascimento é com certeza o personagem principal dessa história e abordar sua trajetória não é tarefa fácil, pois se trata de um dos mais importantes pensadores negros do Brasil. Sua produção é tão abrangente, que examiná-la em suas diferentes facetas, intelectuais, acadêmicas, artísticas, político-ideológicas e militantes tem sido objeto dos mais variados estudos.

Dada a amplitude da produção de Abdias Nascimento em diversos setores de atividades e o número de estudos sobre sua pessoa e suas contribuições à própria formação do pensamento brasileiro, destaco a seguir alguns autores que se dedicaram à pesquisa a esse respeito a fim de demonstrar o quão vasto é o universo em que se insere. Com certeza os títulos abaixo relacionados são uma fração do que existe publicado e o critério para a escolha destes, e não de outros, foi tão somente minha própria capacidade de leitura buscando elementos para fazer uma síntese da trajetória de Nascimento. Muito mais do que apresento aqui como elementos biográficos poderia ser expresso, porém correria o risco de me distanciar do objeto da pesquisa em si – *O Teatro do Sentenciado* – e rumar para um trabalho sobre a pessoa de Nascimento.

O Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros – Ipeafro, criado por Nascimento e dirigido atualmente por Elisa Larkin Nascimento, sua companheira ao longo de 36 anos, possui uma seleção de teses, dissertações e trabalhos monográficos sobre a trajetória de Abdias Nascimento que merece destaque, sendo alguns deles Abdias Nascimento, a *Trajectoria de um Negro Revoltado (1914-1968)*, de Marcio José de Macedo, *As encruzilhadas, o ferro e o espelho: A política negra de Abdias Nascimento*, de Lindinalva Barbosa, *As Lutas Anti-racistas de Afro-descendentes sob a Vigilância do DEOPS/SP (1964-1983)*, de Karin Sant’Anna Kossling, *As Relações Raciais na Câmara dos Deputados: Análise de Discursos Parlamentares*

nas *Décadas de 60,70 e 80*, de Marconi Fernandes de Sousa, *Construindo o (auto) exílio: a Trajetória de Abdias Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981*, de Túlio Custódio, *Guerreiro Ramos e o personalismo negro*, de Muryantan Santana Barbosa e *TEN – Estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-51)*, de Christian Moura. Elisa Larkin Nascimento também é autora de uma das principais biografias de Nascimento: *Abdias Nascimento: Grandes vultos que honraram o Senado*.

Para além dos pesquisadores vinculados e referenciados ao instituto, foram títulos fundamentais os artigos, entrevistas e livros *Teatro experimental do negro: estratégia e ação*, de Daniela Roberta Antonio Rosa, *A Tribuna Trabalhista e democracia racial negra dos anos 1940*, de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães e Márcio Macedo, *Uma entrevista com Prof. Dr. Mário Augusto Medeiros da Silva*, por José Ricardo Marques dos Santos, Dener Santos Silveira e Erik Borda, *Abdias Nascimento*, de Sandra Almada, *Luiz Silva – ... E disse o velho militante*, de José Correia Leite e Mário Augusto Medeiros da Silva, *Quem Tem Medo de Abdias do Nascimento?*, de Gerson Vieira Camelo, e *O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968*, de Gabriel dos Santos Rocha.

Outro aspecto relevante é a produção intelectual do próprio Abdias Nascimento, que demonstra uma trajetória artística intimamente ligada a sua militância, em especial o engajamento no movimento negro, que se deu inicialmente pela participação na Frente Negra Brasileira – FNB –, organização da primeira metade do século XX. Florestan Fernandes, em seu prefácio ao *Genocídio do Negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2014), ao citar as contribuições de Nascimento, afirma:

(...) há que tomar em conta uma pedagogia e uma política. A pedagogia se consubstancia no Teatro Experimental do Negro, que ele inventou como um expediente revolucionário, que abalasse as estruturas mentais do negro, destruindo uma autoimagem reflexa destruidora, e que expusesse a hipocrisia racial do branco a uma crise irreversível. (FERNANDES, 2014, p. 17)

A pedagogia e a política interligadas são características que permeiam sua produção intelectual, mas não se trata de qualquer política ou de qualquer pedagogia, necessariamente são antirracistas e críticas.

Tendo em vista o quadro de estudos e pesquisas cujo objeto se concentra na biografia e contribuições de Nascimento, opto por examinar sua trajetória, enfocando apenas os fatos correlacionados a sua passagem pelo Carandiru e às reflexões sobre sua trajetória feitas por ele mesmo, enquanto esteve encarcerado. Evidente que, ao levantar tais informações, as interpreto

e analiso considerando o contexto específico e o objeto desta tese. Procuo dialogar com os estudos existentes sobre sua figura que se acercam desse período.

Para compreender as razões que levaram Abdias Nascimento ao cárcere na década de 1940, iniciei minha pesquisa procurando o processo que levou a sua prisão. No Arquivo Público do Estado de São Paulo, não encontrei nenhuma referência a esse período. Constavam apenas fichas do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo – DEOPS, entre meados de 70 e 80, reportando relatórios mensais de vigilância e classificando-o como ativista do Movimento Negro, atuando junto ao movimento feminista, realizando subversão do exterior, participando do CONCLAT de 1981 e participando em manifestação antirracista em 78. As fichas descrevem sua produção de livros sobre a temática racial incluindo os títulos e edições. Reportam sua participação no Festival de Artes e Cultura Negra e Africana, em 77 na Nigéria, como atividade difamatória do Brasil no exterior e finalmente sua filiação ao PDT, indicando participação em comício no Viaduto do Chá, em 84.

Já no Arquivo Nacional encontrei um processo-crime sob o número 464 do Tribunal de Segurança Nacional, de 4 de abril de 1938, que se refere à outra prisão de Nascimento, em período anterior, no qual esteve preso por quase 30 dias no Rio de Janeiro, por escrever e divulgar panfletos contra o Estado Novo.

Ao buscar registros do Carandiru da década de 1940, tanto no Museu Penitenciário quanto na Secretaria de Segurança Pública e na Vara de Execuções Penais de São Paulo, encontrei muita dificuldade de acesso. Obtive informações apenas por telefone e por algumas trocas de mensagens por *e-mail* que informaram que não existiam dados referentes a esta prisão de Abdias Nascimento. Tal ausência de registro teria se dado devido a incêndios e rebeliões e ao extravio de muita documentação após a extinção do Carandiru. Outra informação que obtive foi que os arquivos não estão centralizados, que talvez uma parte se encontre em Jundiaí-SP, mas ainda em tratamento, e não souberam me informar se o material estava disponível para consulta. A Penitenciária do Estado de São Paulo foi desativada em 2002 e antes disso passou por rebeliões e incêndios, entre esses eventos, o massacre do Carandiru. Nesses processos, muita documentação se perdeu ou foi destruída, dificultando o acesso e a manutenção de registros oficiais dessa experiência. Diante dessas dificuldades, optei por examinar documentos, entrevistas e escritos de Nascimento sobre a prisão. As demais fontes de pesquisa foram *Submundo: Cadernos de um penitenciário*, em que pormenoriza suas vivências e relações no Carandiru, e secundariamente *Zé Capetinha*, que é um romance autobiográfico com passagens

de sua vida. Ambos os textos pertencem ao acervo do Ipeafro e permanecem inéditos. O conteúdo de “Submundo” é mais diretamente relacionado ao período da prisão e por esse motivo tornou-se a fonte principal.

Diante do exposto, passo a examinar a seguir as razões da prisão de Nascimento.

1.2.1.1 Por que Abdias Nascimento esteve preso no Carandiru?

A prisão se deu por conta das lutas contra o racismo e ocorreu após um período de viagens pela América do Sul. Ao retornar ao Brasil, foi preso na Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru. Foi condenado possivelmente a três anos de pena, tendo cumprido um período menor, devido ao fato de estar fora do país durante o julgamento. Sobre as razões de sua prisão, Nascimento explica:

Mas na minha volta ao Brasil eu fui preso. Havia sido condenado à revelia, quando estava fora do país, por causa daquele mesmo incidente de recusa à discriminação racial, e fui cumprir pena na Penitenciária do Carandiru. Lá criei minha primeira iniciativa teatral, o Teatro do Sentenciado, junto com outros presos e com o apoio e incentivo do então diretor da penitenciária, um médico e homem culto chamado Flamínio Fávero. Só quando saí da prisão pude, finalmente, levar à frente a minha intenção e criar o Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro. (NASCIMENTO, 2009, p. 3)

O episódio de racismo a que se refere foi também por ele relatado da seguinte maneira:

Conheci nas fileiras do Exército Sebastião Rodrigues Alves, grande amigo de toda a vida. Apesar de qualquer proibição, nós não aceitávamos a discriminação e saíamos quebrando bares e barbearias, entre outras coisas, como protesto inútil de dois jovens ousados. Fui excluído do Exército por causa de um desses incidentes em que eu e Rodrigues Alves reagimos contra o racismo – no caso, não queriam nos deixar entrar numa boate. (NASCIMENTO, 2009, p. 4)

Antes de ser preso, Nascimento assistiu, em Lima, no Peru, a uma montagem de o *Imperador Jones*⁸.

Naquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D’Eviéri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. (NASCIMENTO, 2004, p. 209)

⁸ A montagem de *O Imperador Jones* a que Nascimento assistiu em Lima, no Peru, tinha o argentino Hugo D’Eviéri como ator e era um trabalho do grupo Teatro Del Pueblo, com elenco de pessoas brancas, dirigido por Leônidas Barletta.

No livro *Submundo*, por questões que envolvem tanto sua segurança pessoal quanto o próprio esboço do livro, pois em qualquer fase o material podia ser apreendido pelos guardas, afirma que a razão de sua prisão foi outra:

Pois aí vai a transcrição deste trechinho da certidão da minha sentença: “... por haver se recusado a datilografar o balancete do C.A. que lhe ordenara o tenente J.V.F. seja condenado a dois anos de prisão com trabalhos, grau máximo do artigo 94 do C.P.M.”, etc. A história do porquê me recusei fazer esse inocente trabalho é larga e amarga, e a instituição onde servia mais do que respeitavelmente para nos impor silêncio; respeitemos-lhe as glórias e as cãs, abstendo-nos de pôr a nu aleijões de um dos seus servidores. (NASCIMENTO, 1943, p. 7 – não publicado.)

É mister considerar que o tipo de crime que o levou à prisão se enquadrava nos crimes contra o patrimônio, embora sua vinculação ao movimento negro organizado tenha sido a razão mais importante, pois era o período de intensa repressão do Estado Novo.

Elisa Nascimento (2014) relata o envolvimento de Abdias e Rodrigues Alves em ações diretas contra o racismo em meados dos anos 30. Os relatos a seguir ajudam a compreender que se referir a um crime de “recusa de datilografia” não só estava relacionado à autopreservação, mas também a não revelar seu parceiro nas ações de rua.

Em uma ocasião em que foram proibidos de dançar em um estabelecimento, agiram da seguinte maneira:

Rodrigues Alves puxou o revólver no meio do salão, apontou para a orquestra e ordenou que ela tocasse; depois mirou na direção do gerente, para que ele não se mexesse, e disse que eu ia escolher uma dama para dançar. Como não tinha jeito mesmo, eu aproveitei e soltei os pés no salão, com uma dançarina que me parecia legal. Foi uma cena bem violenta, cinematográfica, com a orquestra tocando e o Rodrigues Alves sustentando aquela situação, de manter a música e a minha dança com a arma apontada. No salão estava todo mundo estatelado, pois ninguém esperava uma cena daquelas. Naturalmente, a nossa saída constou de um movimento muito rápido, sem dar tempo a qualquer reação, mesmo porque o tal bar ficava nas imediações do Gabinete de Investigações da Polícia, onde funcionava um famoso presídio no centro de São Paulo. (NASCIMENTO *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 128-129)

No caso da ação que o levou à prisão do Carandiru, a autora fornece mais detalhes. Nascimento e Rodrigues Alves moravam juntos em uma pensão em 1936 e, ao chegarem a uma boate, mesmo vestindo o uniforme do exército, o porteiro disse que deveriam entrar pelos fundos. Os dois reagiram, entrando em uma briga física com o porteiro. Acontece que naquele momento um sujeito interveio a favor do porteiro e acabou apanhando também. O problema é que esse sujeito que também apanhou bastante era Egas Botelho, delegado do DEOPS. Elisa Larkin Nascimento (2014) prossegue informando o depoimento de Nascimento sobre o caso:

Desaparecemos na noite, que, aliás, era de carnaval. Mas fomos afinal descobertos: sempre há um delator. Certa manhã, quando estávamos ainda dormindo, [as forças policiais] cercaram com um bruto aparato bélico a casa onde alugávamos um quarto. Eles nos dominaram à força; iguais a novos Tiradentes pretos, lá fomos eu e Rodrigues Alves levando porradas pelas ruas de São Paulo até o famoso Gabinete de Investigações da rua dos Gusmões, que era a própria imagem do pavor. (NASCIMENTO, 2014, p. 129)

O motivo, portanto, de sua prisão estava diretamente ligado às lutas antirracistas.

1.2.1.2 Abdias Nascimento, trajetória, prisão e formação teatral

Durante seu encarceramento, criou na Penitenciária do Estado de São Paulo o Teatro do Sentenciado e, ao sair da prisão, fundou o Teatro Experimental do Negro, cujo objetivo principal era a inserção dos atores negros no palco. Embora na primeira e na última citação esteja implícito que a ideia do TEN já estava em gestação antes da prisão, Nascimento reconhece que o Teatro do Sentenciado foi sua “primeira iniciativa teatral”.

Nascimento foi preso aos 29 anos, ingressando no presídio em abril de 1943, embora sua condenação e mandado de prisão tenham ocorrido anteriormente. No que se refere à penitenciária e ao que lá encontrou, é taxativo quanto à realidade do homem encarcerado, afirmando:

Carandiru! Carandiru! É nada mais que uma várzea perdida na neblina fria, de onde ecoam vozes torturadas, vozes sem nome do Carandiru. Aqui estou no território dos prostos, podridões, escombros repelentes da sociedade, mundo de dor que eu vi, mundo em agonia, mundo submerso no maior de todos os sofrimentos: o da perda da liberdade, e o do desprezo dos seus próprios irmãos! (NASCIMENTO, 1943, p. 3 – não publicado)

Os adjetivos pesados que escolheu ajudam a caracterizar a natureza cruel da punição de privação da liberdade.

Em seus escritos, Nascimento se refere a uma condenação de dois anos, porém outras referências em sua biografia indicam que a condenação ocorreu em 1941. Sua entrada na prisão se deu em abril de 1943, tendo permanecido no cárcere até pelo menos o início de 1944. A falta de acesso ao processo impede de precisar a condenação e o período cumprido, por isso assumi o intervalo entre 1941 e 1944 para fins da pesquisa.

Para compreender os processos que Nascimento vivenciou na prisão, cabe remontar a aspectos da sua infância e juventude, pois eles ajudam a entender até mesmo o fazer teatral na prisão. Elisa Larkin Nascimento (2014) afirma que:

Abdias Nascimento escreveu suas memórias de Infância quando estava preso na Penitenciária do Carandiru em São Paulo, nos primeiros anos da década de 1940. O livro se intitulava “Gabi” em homenagem a uma cadela sua companheira de estripulias quando garoto. Lamentavelmente os originais desse livro de memórias foram engolidos pelo voraz apetite dos percalços de uma vida repleta de imprevistos e perseguições. (NASCIMENTO, 2014, p. 91)

Na mesma obra afirma que deixou a esse respeito depoimentos diversos gravados e escritos que foram transcritos por Éle Semog em coautoria com Nascimento em *O griot e as muralhas* (2006) e se refere ainda à biografia feita por Sandra Almada e ao livro *Memórias do Exílio* (1976), que também contém relatos sobre o período.

Retomando o tema da infância em virtude de contribuir para pensar sobre a formação teatral de Nascimento, alguns depoimentos dele são elucidativos:

[...] já naquela época eu mordi do amargo fruto do racismo porquanto, no Grupo Escolar Coronel Francisco Martins, onde eu fiz o meu primeiro ciclo de estudos, eu nunca fui um dos alunos escolhidos para as festas de fim de ano. Eu decorava todos os monólogos, as poesias que todos os garotos representavam, aprendia todas as danças, todos os gestos, todas as mímicas... E estou convencido de que não seria um mau ator naquelas festas de fim de ano; porém, eu jamais fui escolhido para representar. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 47)

Elisa Larkin Nascimento registra também que “com a ajuda do irmão Rubens ‘reuníamos as garotas e os garotos da vizinhança e fazíamos, na nossa casa, uma réplica de quase todos aqueles números das festas de fim de ano do grupo escolar’” (NASCIMENTO, 2014, p. 104). Ressalta ainda o gosto pelo circo e pelas tradições do catolicismo popular conhecidas principalmente por herança paterna.

Nascimento admite em outro depoimento como essas experiências foram marcantes:

Aí eu via, já, como o teatro trabalhava dentro de mim. Essas coisas eu via, e a impressão que eu recebia não era a mesma impressão que os outros garotos recebiam. Os outros tinham aquilo como um episódio passageiro; em mim, aquilo permanecia durante muito tempo. Durante um longo tempo, eu tentava memorizar as palavras e tentava repetir, voltar... Enfim, eu tinha uma impressionabilidade muito maior para essas cenas de teatro. (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 104)

Esses registros apontam que a formação teatral de Abdias tem raízes na infância e já era marcada pelo racismo vivido no ambiente escolar. Ajudam também a ver as referências aos espetáculos de circo e às festas populares.

Nascimento, que era natural de Franca, interior de São Paulo, mudou-se para a capital em 1930. Já havia concluído o ginásio naquela cidade com uma formação técnica em

contabilidade e, ao visitar São Paulo, um ano antes de se mudar, o desejo de ir para a capital foi nascendo⁹.

Nascimento se alistou no exército, forjando uma certidão de nascimento, pois em 1930 ainda tinha dezesseis anos. Foi aceito e a partir daí começou a se aproximar da Frente Negra Brasileira. Foi um processo lento e de busca por uma compreensão e atuação políticas, pois primeiro distribui o jornal comunista “Lanterna Vermelha”, depois cria um jornal chamado *O recruta*. Paralelamente fez um curso que o permitiu obter promoção para cabo do exército. Em 1932, como integrante do exército, em meio ao levante oligárquico, foi designado para uma missão de reconhecimento e levou um tiro, fato esse que o devolveu aos serviços burocráticos. Foi por meio de um amigo de infância que estava em Campinas que o levou para algumas reuniões de jovens negros do Centro Cívico Campineiro que tomou conhecimento da Frente Negra Brasileira.

Com o impedimento de participar de atividades políticas, regra do exército à época, passou a fazer ação direta, na rua, sem estar formalmente ligado à Frente:

[...] estava pelos meus 18 anos, que era a idade da maioria da turma, e disposição era o que não faltava. Nós encarávamos, como se diz no popular, qualquer parada no sentido do enfrentamento, da reação física e conforme o caso era mesmo de se quebrar tudo. Não tinha outro jeito a não ser na pancada, porque era assim que os racistas nos tratavam [...]. Um desses incidentes aconteceu em um cinema na rua São Bento, em pleno Centro, no famoso triângulo de São Paulo. Foi um quebra-pau danado, já que eles não deixavam entrar negros naquele cinema. (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 126)

Essa passagem explica que o “crime” que o levou à prisão no Carandiru estava no bojo de uma forma de luta antirracista sistemática na vida do jovem Nascimento.

Paralelamente, estudava economia na Escola de Comércio Álvares Penteado, era instrutor de um curso para civis no exército e tornou-se amigo de Rodrigues Alves, que seria seu companheiro de pensamento e lutas durante a vida toda. Também por atividades públicas da Frente, tomaram conhecimento e se identificaram com os ideais da Ação Integralista Brasileira, principalmente a partir dos anos 1934, quando a entidade fez grande campanha para atrair estudantes e intelectuais.

Abdias Nascimento e Rodrigues Alves tinham um acordo, “uma espécie de código de honra, que era resolver as questões com a mesma violência com que éramos atingidos” (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 128). Essa premissa está diretamente

⁹ A situação econômica da família, as relações, as experiências de trabalho e os outros fatores que o impeliram para essa decisão são examinados em detalhes na biografia escrita por Elisa Larkin Nascimento em 2014.

relacionada com as ações radicais que o levaram à prisão, no entanto, não era sua única forma de militância.

Ao unir-se ao integralismo no Rio de Janeiro de 1936, Nascimento atribui à militância organizada um papel definitivo na sua formação:

[...] comecei a entender realmente de arte, literatura, economia, educação, defesa nacional; a realidade social, econômica e política do país e as implicações internacionais que o envolviam. A juventude integralista estudava muito e com seriedade. Encontrei e conheci pessoas de primeira qualidade como Thiers Martins, Adonias Filho, Lauro Escorel, Antonio Galloti, San Thiago Dantas, Alceu Amoroso Lima, Ernani da Silva Bruno ou Jaime de Azevedo Rodrigues. Lá eu fiz amizade com personalidades como dom Hélder Câmara, Roland Corbisier, Rômulo de Almeida, Gerardo Mello Mourão e muitos outros. (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 131)

A ruptura de Nascimento com o integralismo se deu no final de 1937. Segundo ele em razão de perceber racismo e discriminação em relação aos negros no movimento.

Em 1937, aos 23 anos, estava morando no Rio de Janeiro e foi preso pela distribuição dos panfletos “A Mistificação do Estado Novo”, “O Exército não é Capanga dos Dominadores”, “O Tacão Ianque na Avenida Rio Branco” e um terceiro sem título¹⁰.

Foi preso juntamente com outros correligionários, Fernando Lírio Alves de Almeida, Aprígio Alves de Almeida, Ricardo Werneck Aguiar, Geraldo Campos de Oliveira, Joaquim Martins, Rômulo Barreto de Almeida e Tito Guedes Matias Costa, e o processo aponta que não só distribuíram, mas participaram da feitura da redação, datilografia e das cópias mimeografadas destinadas a serem distribuídas massivamente em vários pontos da cidade em uma ação coordenada. Foram presos e enquadrados no artigo 23 da Lei n. 38, de 4 de abril de 1935, por crime de propaganda partidária para subversão da ordem, uma vez que todos possuíam, em algum momento, ligações com o integralismo e estava vigente o decreto de Getúlio extinguindo os partidos políticos. Ao serem julgados, foram condenados pelo artigo 12 da mesma lei, distribuição de material escrito, por isso a pena foi branda e a detenção, cumprida na Casa de Correção até o julgamento, foi o tempo final da condenação, totalizando a pena de 1 mês, 22 dias e 12 horas.

Nessa ocasião ficaram presos na mesma unidade (ex) integralistas e comunistas, Nascimento ressalta os diálogos estabelecido naquele curto período:

¹⁰ Os panfletos estão juntados ao processo e podem ser examinados no Arquivo Nacional, onde estão catalogados como imagens ilegíveis. Dada essa dificuldade, evitei a análise de conteúdo deles.

Foi um encontro tenso, dramático nos primeiros instantes; mas depressa nossa relação mudou, e formamos uma espécie de seminário de estudos brasileiros durante o qual todos os dias alguém fazia uma palestra ou discutia um tema. O curioso é que, lá fora, ninguém era amigo um do outro; nós nos tornamos amigos na cadeia. As palestras eram sempre sobre os problemas nacionais e aquela troca de ideias se constituía, naquele momento, na coisa mais estimulante que se possa imaginar. (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 131)

O tempo passado pelos presos políticos na prisão era transformado em processo formativo e organizativo, tanto pelos integralistas como pelos comunistas. Em capítulo posterior, retornarei a esse tema relacionando-o com as atividades teatrais no cárcere.

Ao se afastar do integralismo, ainda no Rio de Janeiro, começou a se interessar pela religiosidade afro-brasileira e simultaneamente retomou seus estudos, transferindo-se para o curso de economia na Universidade do Rio de Janeiro.

Em 1938, já formado, organizou o congresso Afro-Campineiro junto com outros ativistas com a finalidade de discutir as questões negras diante da segregação. Depois da grande repercussão desse evento, voltou ao Rio de Janeiro e foi formada a “Santa Hermandad de La Orquídea”, um pequeno grupo de amigos e intelectuais brasileiros e argentinos composto por Nascimento, Gerard Mello Mourão, Napoleão Lopes Filho, Efrain Tomás Bó, Juan Raul Young e Godofredo Tito Iommi. Os integrantes do grupo “juraram um pacto de vivência estética e existencial” (NASCIMENTO, 2014, p. 139), escreviam poemas, estudavam, viviam juntos sob o mesmo teto, enfrentavam com violência e radicalismo as situações de racismo que ocorriam com Abdias Nascimento e viajaram juntos pela América Latina. Foi com esse grupo que Nascimento assistiu em Lima no Peru à encenação de *O Imperador Jones*, referida anteriormente.

Ao lembrar da peça, em texto de 1968, Nascimento afirmou que acabara de participar de um seminário de economia, e que ao ver o ator pintado de negro pensou no Brasil e na questão da democracia racial, e que só podia haver real resolução da questão racial no Brasil se existissem atores negro fazendo quaisquer papéis, e não apenas relegados a imagens caricaturais “(...) jamais assistira um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por uma artista da minha cor. Não seria então o Brasil, uma verdadeira democracia racial?” (NASCIMENTO, 1968, p. 194). Pergunta-se por que a representação dos negros em *Iaiá Boneca*, de Ernani Fornari, e *Demônio Familiar*, de José de Alencar, que continham “(...) papéis destinados especificamente a atores negros teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural” (NASCIMENTO, 1968, p. 194).

Ao referir-se à criação do Teatro Experimental do Negro, após assistir a essa peça teria germinado a ideia:

Ao fim do espetáculo tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de um sujeito e herói das histórias que representasse. (NASCIMENTO, 1968, p. 194)

Essa narrativa sobre o TEN é praticamente incontestável, uma vez que são as ideias e memórias de Nascimento, não apenas divulgadas e formuladas por ele como pelos estudiosos de seu teatro. Todavia é possível argumentar sobre o que ocorreu com essa ideia no intervalo de tempo entre seu encarceramento e o regresso ao Brasil, pois

Antes do ano de 1944, quando concretizei, no Rio de Janeiro, a fundação do Teatro Experimental do Negro – T.E.N. – àquelas preocupações iniciais outras se juntaram, e na reflexão crítica o projeto primitivo se tornou mais profundo e complexo. (NASCIMENTO, 1968, p. 194)

Nascimento não especifica quais preocupações se somaram e para isso persigo os eventos que se deram ainda na viagem pela América Latina e posteriormente.

A encenação a que assisti era do grupo argentino “Teatro del Pueblo”¹¹, que estava engajado em processos de renovação do teatro em Buenos Aires.

As discussões sobre o espetáculo com os companheiros da Santa Hermandad o ajudaram a firmar sua intenção. Mas bastante estrada se abria à sua frente antes de ele chegar a concretizá-la. Ali mesmo, ele iniciou um processo de estudo da peça e do teatro. Conheceu e conversou com Hugo d’Everi, o ator que fazia Jones, sobre vários aspectos do fazer teatral. A produção era da companhia argentina Teatro del Pueblo, um grupo destacado de atores e dramaturgos radicado em Buenos Aires, onde abriam e enveredavam por novos caminhos nas artes cênicas. (NASCIMENTO, 2014, p. 146)

Depois da passagem por Lima, devido a questões financeiras e de saúde, o grupo se dividiu e Nascimento seguiu junto com Raul Young para a Bolívia. Lá assistiu a outro espetáculo marcante, *Bodas de Sangue*, de Garcia Lorca, depois disso seguiu com o amigo para a Argentina, onde prosseguiu sua aproximação com o Teatro del Pueblo.

Tanto Nascimento como Elisa Larkin Nascimento atribuem a esse convívio seu processo formativo no teatro, pois “Ele aprendeu sobre cenários, montagens, direção, vestuário, interpretação, técnicas e detalhes de produção teatral. O *Teatro del Pueblo* promovia discussões

¹¹ O Teatro del Pueblo foi o primeiro grupo de teatro independente da Argentina, fundado em 1930 com a finalidade de se opor ao teatro comercial e o ideário de fazer um teatro do povo e para o povo com caráter mais experimental.

com a plateia logo após a encenação de cada peça: “tudo era objeto de discussão, de reflexão e de crítica” (NASCIMENTO, 2014, p. 147), além disso o próprio Nascimento depõe:

[...] era no Teatro del Pueblo que conseguia adquirir o conhecimento de que eu tanto precisava para poder voltar e fazer teatro no Brasil. Com os membros da Santa Hermandad, eu discutia os aspectos literários, conteúdo, contexto, linguagem... mas técnica teatral e de representar, como colocar uma peça em cena, enfim, tudo isso eu absorvia vendo o Teatro del Pueblo. (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 147)

Ao retornar ao Brasil, pela fronteira sul, via Uruguai, chegou ao interior do Rio Grande do Sul, na cidade de Jaguarão. Nos meses viajando pela América Latina, deparou-se com o racismo principalmente em relação aos indígenas, tendo excepcionalmente visto o preconceito racial em relação aos negros com o uso do *blackface* no teatro. Parece ter experimentado certa idealização da latinidade, pois o preconceito com os indígenas aparece de forma difusa, mas não é examinado pelo autor em profundidade em seus relatos e textos. Elisa Larkin aponta que foi na chegada de volta ao Brasil, em Jaguarão, que sentiu o racismo na pele novamente, pois mais uma vez foi impedido de dançar em um clube. Ficou hospedado em Porto Alegre na casa de Moacyr e Carlos Scliar e estava nesse período muito interessado no movimento surrealista, tendo inclusive concedido entrevista à imprensa local:

(...) umas entrevistas “um pouco atrevidas”, ilustradas por fotos “não muito ortodoxas” de Abdias Nascimento que escandalizaram a sociedade local. Em plena ditadura, “antes que esperássemos, o chefe de polícia, que era um general, exigiu que saíssemos da cidade rapidinho. Era o surrealismo sendo perseguido numa situação bastante surrealista, mas nada poética”. Não seria a última vez que ele sofreria censura: “anos depois, já não era por causa do surrealismo que me impediam de falar, mas sim por causa da negritude”. (NASCIMENTO, 2014, p. 147)

Sobre o surrealismo Nascimento afirma que o que lhe interessava era “aquela coisa de desprezar a lógica e a ordem social e moral” (NASCIMENTO, Abdias *apud* NASCIMENTO, 2014, p. 147).

É o Abdias Nascimento, menino pobre, nascido no interior, que procurou ainda na adolescência servir ao exército como uma alternativa de um futuro melhor, que buscou educação superior tanto na escola de contabilidade como no curso de economia. O jovem que simpatizou com o comunismo, que militou na Frente Negra Brasileira e no movimento integralista, que era um feroz militante antirracista e por isso mesmo deixou o integralismo. O homem que organizou o congresso Afro-Campineiro e viajou pela América Latina na companhia de poetas mergulhando numa aventura estética e se empolgou com o surrealismo. Perto de trinta anos, havia cursado Economia, havia passado pela FNB, havia encontrado seus

pares junto ao grupo de artistas e intelectuais da Santa Hermandad e também havia feito contato com o “Teatro del Pueblo”, na Argentina. É esse Abdias Nascimento que, por uma ação direta contra o racismo ocorrida em meados dos anos 30, foi processado como civil e foi cumprir sua pena no Carandiru. Esse apanhado sua sobre trajetória mostra quem era Abdias Nascimento ao ingressar no Carandiru para criar o grupo do Teatro do Sentenciado.

Após sua passagem pelo presídio, criou em 1944 o Teatro Experimental do Negro. Em entrevista a mim concedida, Elisa Larkin Nascimento rememora muitos aspectos da formação teatral de Nascimento quando pergunto se a experiência do Teatro do Sentenciado teve algum impacto direto na formação do TEN.

Eu acho que é uma experiência de formação, por que ele quando esteve lá em Lima, em 1941, ele foi assistir a esse espetáculo... Ele tinha uma vivência de teatro amador como parte da vida dele... Ele conta as procissões católicas que o pai dele participava, na escola ele viveu aquela clássica situação do preconceito racial, da discriminação racial, quando no grupo escolar ou na escola fazia uma apresentação, nunca ele era escolhido, ele sempre memorizava os textos, chegava muito bem preparado e não entendia, quando era pequeno porque não escolhiam ele, ele sabia que estava melhor preparado do que o outro que foi escolhido. E aí ele vai percebendo o que está acontecendo, mas ele teve muito perto do circo também, mas não tinha um envolvimento... Mas ele fazia... Como eles não o escolhiam na escola, o que ele fazia: ele fazia um grupo, juntavam um grupo de amigos e fazia lá, ele dirigindo no quintal dele. “Ó vamo fazer peças...” Ele fazia isso. Mas não tinha um texto específico de atuação teatral.

Mas quando sai do Peru, ele vai com um amigo, um dos poetas do grupo que chama Raul Young, que morava em Buenos Aires e aí então, ele vai pra Buenos Aires e fica um ano com o Teatro, que era um teatro importantíssimo cujo nome, do diretor eu sempre esqueço, mas que é uma das experiências das mais... famosas da América do Sul, de teatro de vanguarda, de teatro experimental, e daí certamente vem esse experimental de Experimental do Negro, que na verdade era essa abordagem. Era uma abordagem de fazer coisas novas, de repensar os limites do teatro. (ENTREVISTA, 2016, Anexo B)¹²

O caráter formativo da experiência do T.S é considerado pela entrevistada, que adiciona a isso as demais vivências teatrais de Nascimento. Destaca que no TEN Nascimento queria forçar os limites do teatro. Essa questão, a meu ver, parece muito conectada com a experiência de fazer teatro na prisão, pois, na condição de sujeito encarcerado, o teatro que fizeram extrapolava os limites da própria instituição, mesmo que transitoriamente. Esse aspecto de ser o teatro uma plataforma agregadora e de vocalização subjetiva e objetiva de um grupo social tão subalternizado aponta para o que se tornará o TEN para a cena artística de sua época.

Já ao entrevistar Léa Garcia, quando lhe perguntei o que ela pensava sobre o fato de algumas das peças do TEN abordarem a temática da prisão, se ali estaria também a história de

¹² As entrevistas citadas constam no Anexo ao final desta tese.

Nascimento, ela complementa: “Além de ser a própria história dele, tem principalmente o ideal dele de resgatar essa situação. Trabalho que sempre esteve efervescendo dentro dele contra a discriminação” (ENTREVISTA, 2017, Anexo D). Em seguida indaguei sobre o Teatro do Sentenciado:

Viviane Narvaes: Ele nunca te contou nada sobre o Teatro do Sentenciado mesmo...?

Léa Garcia: Ele falava as coisas em casa com os amigos, com o Guerreiro, com Rodrigues Alves e eu ouvia também. Mas foi muito rápido, porque quando o meu menino tinha três meses e com três anos e meio eu me separei. (ENTREVISTA, 2017, Anexo D)

A resposta foi elucidativa, pois, sendo o T.S tema das conversas entre os intelectuais e artistas mais próximos, embora Léa não lembre de detalhes, fica reforçada a possibilidade dos impactos do T.S no TEN. O convívio de Abdias Nascimento e Léa Garcia se deu no início dos anos 1950, justamente quando sua militância nas questões raciais ganhou contornos mais abrangentes. Pouco depois de terminado o casamento de ambos, surgiram outros desdobramentos da atuação de Nascimento. Ele realizou, inclusive, uma série de viagens aos Estados Unidos, estabelecendo relações com os movimentos negros estadunidenses.

Por ocasião da promulgação do Ato Institucional n. 5 – AI5 –, Nascimento estava em Nova Iorque, e não retornou ao Brasil devido aos diversos inquéritos em que estava implicado. Apenas 12 anos depois, no período de abertura do Brasil, é que retornou. Sua obra é vasta e se estende por vários aspectos da cultura afro-brasileira, desde as tradições religiosas, direitos humanos, artes visuais e na vida política brasileira, além de forte inserção no meio acadêmico, tanto pelo conjunto e amplitude de suas publicações quanto pelos títulos e honrarias vinculados a diferentes universidades estrangeiras e nacionais.

Concluindo esse panorama de sua trajetória, expresso o comentário de Léa Garcia sobre Nascimento:

Léa Garcia: (...) Ele sofreu com muitas coisas também, muitas.... As pessoas não entendiam o temperamento dele, tinha gente que achava arrogante, pretencioso, mas ele era o Malcolm X, ele não era o Martin Luther King. E eu adoro aquele temperamento do Malcolm X, naquele momento precisava ser Malcolm X e Abdias tinha esse temperamento. (ENTREVISTA, 2017, Anexo D)

Essa faceta da personalidade de Nascimento é corroborada por Ruth de Souza, integrante da primeira geração do TEN e que, além de atriz, desempenhou um importante papel nas relações públicas do grupo e no levantamento de recursos para a montagem de “Imperador Jones”.

Ruth de Souza: Porque eu fiquei cinco anos no Teatro do Negro... Então acontece o seguinte, Abdias era muito arrogante, ele sempre foi arrogante, então ele vivia fazendo as coisas e o pessoal não gostava muito dele, e quando levava um não, dizia: “é porque eu sou negro”, e começava logo a brigar... Então aí ele me mandava... Nessa época tinha uns doze jornais... eu que ia visitar o *Globo*, *Jornal do Brasil*, todos os jornais da época... (ENTREVISTA, 2017, Anexo C)

Na condição de mulher, não me furto a ressaltar que as vozes dessas mulheres trazem contornos específicos à trajetória de Abdias Nascimento. Elencam diferentes fatores que contribuíram para o engajamento ferrenho de Nascimento nas lutas sociais de seu tempo: Ruth de Souza, destacando características de personalidade que influíam nas relações sociais e profissionais; Léa Garcia afirmando que a necessidade de enfrentamento era dada pelo momento histórico; e Elisa Nascimento sintetizando aspectos da origem e formação social de Nascimento somadas à sua subjetividade. Elas constroem uma narrativa coesa sobre Nascimento ao evidenciar o lutador que ele se tornou, sem, no entanto, omitir os elementos conflitivos presentes nas suas distintas relações.

1.2.2 Péricles Stuart Leão

Péricles Augusto Stuart Leão, o sentenciado 7.054, foi o principal parceiro de Abdias Nascimento na criação do Teatro do Sentenciado, tendo dividido as funções de Diretor e autor com ele, além de outras. Péricles, conforme o jornal *Correio Paulistano* (22 de setembro de 1942, p. 5), foi condenado em 1942 a cumprir um ano e nove meses de prisão por delito de apropriação indébita. Nascimento o conheceu no serviço de encadernação da prisão e informa que Péricles lhe mostrou um livro que estava escrevendo, chamado *Educar. Transformamos a camaradagem em amizade*.

Seu papel na criação do TS é assim descrito por Nascimento:

Eu vinha caminhando calmamente pela galeria central, rumo ao meu trabalho no serviço da sífilis. Dou de cara com o 7.054. Estava todo agitado e espevitado, segundo seu estado normal. Esse companheiro tem o aspecto de quem está sempre no instante de transmitir ao primeiro que encontra uma notícia urgente e importante. Ofegava, afobado. Já o conhecia desde a encadernação. Travamos relações durante uma das famosas disputas sobre religião. Desde aí sempre nos procurávamos para um dedo de prosa, até o dia em que ele me mostrou o rascunho de alguns capítulos do livro que estava escrevendo, intitulado: *Educar. Transformamos a camaradagem em amizade*. 7.054, Péricles Stuart Leão, me convidou a ir com ele até o recinto do cinema. (NASCIMENTO, 1943, p. 149 a 150 – não publicado)

A agitação de Péricles, que parecia ser uma constante, conforme outros elementos da narrativa de Nascimento, desta vez se justificava, pois se tratava da articulação que originou o T.S e estava levando Nascimento ao encontro de Luiz Weterlé e do coral da penitenciária.

O Péricles e o Dr. Luiz me pediram para ajudá-los na preparação de um festival dedicado à turma de liberados condicionais que deveria sair dentro de poucos dias. Além dos diretores e sentenciados, o Exmo Sr. Juiz das Execuções Criminais também viria assistir. Eu e o 54 pusemos mãos à tarefa. Toca a “descobrir” valores. A antevéspera se aproximava e quase nada estava preparado. Que calor! Será que iríamos passar por uma vergonha? Experimenta este canto. Não, não serve. Tem voz de taquara rachada e parece mais chorar do que cantar. Aquele, aquele outro ali: vamos ver se toca mesmo violão, ou é só conversa. O que! Muito bem, 6.109. Você aí: sabe fazer graça engraçada? Diga qualquer coisa e faça-nos rir. Bom, bom. Total, na hora “h” pode ser que você consiga melhor efeito. Serve. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

Apesar da condenação curta de Péricles, naquele período ele parecia já ter desenvolvido muitas relações com os demais homens presos, pois foi ele que buscou as pessoas para participarem do grupo, incluindo o próprio Nascimento. As pistas das relações mais antigas de Péricles com os outros presos aparecem também no relato sobre Francisco Faria Junior, assinalando a passagem de Péricles pela Cadeia Pública:

Tentei me suicidar por duas vezes: uma, ingerindo vidro moído. Não deu resultado. Outra, engolindo 39 comprimidos de Adalina. Dormi durante quatro dias. Quem descobriu foi o 7.054 e o 5.183. Isso foi na Cadeia Pública. Me acudiram a tempo. Não consegui morrer. (NASCIMENTO, 1943, p. 114 – não publicado)

Em outra passagem, Nascimento revela que foi Péricles que trouxe Armando Waldomiro de Andrade para participar do T.S: “O 54 descobriu que o 7.057 era capaz de representar em poucos minutos. Fizemos-lhe a encomenda de algo curto, capaz de fazer rir. Ele não “dormiu no ponto”. Escreveu um ato cômico: ‘O preguiçoso’” (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado).

Após o sucesso da primeira peça – *O Preguiçoso* –, Flamínio Fávero, diretor do presídio, encarregou Nascimento e Péricles de organizarem o T.S. Na discussão de qual seria o nome do grupo, foi também Péricles que adicionou o subtítulo *Ridendo castigo mores*.¹³

Na segunda encenação do T.S, *Defensor Perpétuo do Brasil*, Péricles dirigiu a montagem e Nascimento fez a direção cênica. Essa divisão de trabalho é de difícil mensuração, pois não está explicada por Nascimento em seus textos, em aparência Nascimento cuidou dos aspectos da cena e Péricles do conjunto.

Abdias registra as várias facetas de Péricles em seu livro demarcando que era um ótimo ator: “D. Pedro foi magnificamente personificado pelo 7.054” (NASCIMENTO, 1943, p. 152

¹³ Expressão latina cujas redações mais corretas são “*ridendo castigat mores*” ou “*castigat ridendo mores*” que significa: corrige os costumes sorrindo. Seu uso é atribuído a princípios da comédia e frequentemente associado ao Teatro de Gil Vicente.

– não publicado). Assinala também que este foi autor de *Patrocínio e a República* e apresenta em seu livro um poema de Péricles, intitulado “Meditação”:

Todas as noites que a lua misteriosa
 Vaga na amplidão celeste
 Minha alma qual pirilampo em voos de meteoros
 Traz do firmamento todo o enigma
 E fascinada pela vastidão indecifrável
 Dos ritos da filosofia
 Soluça e chora a sua pequenez...
 Medita, e neste pensar em busca da verdade
 Que aumente ou sacie a sede de saber
 Sofre os suplícios de Tântalo acorrentado
 Ou de um Prometeu que as vísceras expostas
 Ao adunco bico da água feroce;
 Onde há, porventura, na lousa negra,
 Na noite iluminada por lanternas magas
 Os livros da gênese, do realismo teo-local?
 Se todas as vozes são sussurros de folhas
 A segregar ao vento a história dos perfumes;
 São sopros de asas céleres, são cios de animalidade?
 São lamentos ou cantos fúnebres,
 São espasmos sensuais da transmutação da vida
 Em vida continuada?
 Nada responde ao anseio humano em desvendar
 Dos céus as páginas matemáticas da proporção
 Do ser ou não ser, do averne ou paraíso
 Que amedronta os cérebros infantis.
 Vida! Por que não se explica a sua existência?
 Deus! Por que não se explica a existência tua?
 Se é possível crer na linguagem que dita
 Qual sentença: “*vocces populis, vox Dei*”
 Diz a verdade das nossas consciências,
 – Uma vez que ela é real, que podemos crer
 nos contos encantados das noites românticas
 das lendas orientais...
 Se nesse mito, em que o pensamento voa,
 Como absorve o ar o olor...
 Absorve-se em ânsias o coração aflito
 Que não descobre
 O sentido se sua própria vida!
 Maldito... e nessa elucubração
 Em que se desfalecem todas as esperanças,
 Espero receber ainda a mensagem sobre-humana
 Que revelando a vida
 Descortine a própria existência dos céus
 Tendo como princípio Alfa
 Omega como fim
 Limites extremos
 Da eternidade! (NASCIMENTO, 1943, p. 76 a 77 – não publicado)

A complexidade desse personagem, exemplificada pelo poema acima, se acentua quando Nascimento dedica um capítulo de seu livro ao tema “Da Regeneração”¹⁴ e atribui o seguinte subtítulo: “Ouvindo os intelectuais da cadeia – A falta de meios para recomeçar a vida – A lei só é ‘dura’ quando é aplicada contra o acusado – O Brasil é um país ‘agricolamente essencial’ – O novo e o velho regime penitenciário”. Péricles é um dos intelectuais ouvidos e expressa seu pensamento:

– O que importa à sociedade, ao país, é a compreensão de que suas leis são sábias – principalmente em relação à proteção social e territorial. E, ainda mais, o cumprimento leal, honesto e sem abusos do seu mandato. É claro que a mudança do regime penitenciário em nossa Pátria, expressa no Novo Código Penal Brasileiro, deve ser considerada como o reconhecimento da medicina social na cura do delinqüente. Como sentenciado, isto é, como quem sofre ou goza os efeitos da reforma, tenho acompanhado com especial carinho os seus efeitos, tanto em mim, como nos meus companheiros. Posso assegurar que no cenário atual desta Casa há maior predisposição para o bem, para a compreensão da honestidade como base das ações humanas e do trabalho como fonte de vida. (NASCIMENTO, 1943, p. 171 – não publicado)

A aposta de Péricles, que tanto se empenhou para o êxito do T.S, era que a reforma prisional por sua ênfase no trabalho e em atividades humanizadoras se contrapusesse à máquina de morte da prisão.

1.2.3 Armando Waldomiro de Andrade

Armando Waldomiro de Andrade foi o autor da comédia *O Preguiçoso*, texto de estreia do Teatro do Sentenciado. Não há muitas informações a respeito dele nos escritos de Abdias Nascimento. Apenas se refere a sua capacidade de escrever rapidamente: “O 54 descobriu que o 7.057 era capaz de representar em poucos minutos. Fizemos-lhe a encomenda de algo curto, capaz de fazer rir. Ele não “dormiu no ponto”. Escreveu um ato cômico: ‘O preguiçoso’. Três personagens” (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado).

Armando Waldomiro não aparece citado nos programas seguintes, tendo participado talvez apenas dessa peça, ou suas habilidades poderiam estar sendo usadas nos textos das cenas curtas, cujos autores não estão mencionados. Não posso estabelecer com certeza as razões para que não esteja arrolado nos programas, talvez tenha obtido a liberdade nos meses seguintes, pois em 1946, sob os títulos de “perigoso arrombador”, de “um dos mais audaciosos arrombadores desses últimos tempos” e de “Malandros detidos”, o jornal *Diário da Noite* (22

¹⁴ A expressão regeneração está conectada ao vocabulário da escola positivista que vê o criminoso como alguém que possui defeitos herdados e que precisa ser tratado e curado.

de julho de 1946, capa e p. 3) noticia uma nova prisão de Armando, indicando, portanto, que estava em liberdade.

1.2.4 Messias Nogueira dos Santos

Messias Nogueira dos Santos, o sentenciado 6.917, foi outro dos companheiros muito próximos de Nascimento durante a prisão. O primeiro encontro dos dois aconteceu no hospital da prisão, todos os homens presos recém-chegados precisavam passar pelo serviço de sífilis. Na ausência do médico, foi Messias que atendeu Abdias. A partir desse primeiro encontro, Nascimento o descreve:

Um sentenciado já idoso, de óculos equilibrando-se na ponta do nariz, me atendeu. Possuía olhos vivos, como que incendiados, traindo o espírito inteligente que vibrava debaixo do fardão numerado. O conjunto dos seus traços e o acolhimento simpático que dispensou, ficaram gravados no meu íntimo desde o primeiro instante. Fui-lhe respondendo as perguntas já mais que perguntadas desde que aqui cheguei: nome, idade, profissão, residência, etc. etc. Estabelecemos neste momento uma camaradagem. Expus-lhe meu “crime”. Interessou-se por mim. (NASCIMENTO, 1943, p. 23 – não publicado.)

O interesse de Messias em Nascimento apareceu de forma mais concreta em um segundo encontro dos dois:

Noutra oportunidade que nos encontramos pelos corredores da Casa, ele chegou bem perto de mim e pôs, sorratamente, como quem está praticando um crime, um pequeno embrulhinho no bolso de minha blusa. Fiquei intrigado. Chegando a cela, fui imediatamente averiguar o que era. Um pedaço de marmelada com queijo. Sim, senhor! Marmelada e queijo numa prova como a que eu estava tirando... logo comigo, o maior dos loucos por doces! Que felicidade! O 6.917 trabalhava no hospital e lá havia espécie de “defesa”, naturalmente às custas dos doentes. Seu interesse não morreu nesse pedalo de marmelada. Quis que eu fosse seu substituto no serviço que desempenhava. Estava esperando ser liberado condicionalmente. (NASCIMENTO, 1943, p. 23 – não publicado.)

Messias foi um companheiro que ajudou Nascimento a compreender as regras do cárcere e o acolheu diante da nova realidade.

O 6.917 sempre se interessando pela minha sorte. Procurou limpar o meu caminho no presídio. Os novos companheiros, a atmosfera diferente em que ia viver doravante, exigiam muita cautela para que os pés não sangrassem muito. E o 6.917 foi esse companheiro amigo que me esclareceu e me deu animo, dentro do clima de indiferença às preocupações e ao cansaço alheios. (NASCIMENTO, 1943, p. 23 a 24 – não publicado)

Depois de algumas provações dentro do presídio, Abdias foi trabalhar junto com Messias no serviço de sífilis e lá fundaram, junto com outros internos, o “Clube dos Sete”, que

se dedicava a organizar uma luta clandestina para evitar que seus integrantes recebessem castigos e debater os diversos problemas que os afetavam dentro da unidade prisional.

Messias é caracterizado por Nascimento como “um livre pensador com tendência protestante” (NASCIMENTO, 1943, p. 25 – não publicado.). Na peça *Defensor Perpétuo do Brasil*, ele interpretou o velho Andrada e fez um grande trabalho de ator, foi o autor de *Revista Penitenciária*.

Em 1944, o *Correio Paulistano* (30 de março de 1944, p. 6) noticia um indulto presidencial para Messias, referente a uma pena de três anos, fazendo-me crer que deixou a penitenciária no mesmo período de Nascimento.

1.2.5 Benedito Braga

Benedito Braga, o sentenciado 7.394, é o autor das partituras da comédia *Zé Bacôco*, última peça do Teatro do Sentenciado.

As referências a Benedito ao longo do livro de Nascimento são poucas, uma delas está no capítulo em que Nascimento investiga a vida sexual na penitenciária. Benedito aparece como um dos homens que recorre sempre à masturbação.

No que se refere às habilidades artísticas, no início participava das peças sempre como músico e foi o organizador e diretor do *Jazz Cristal*. Mais tarde, Péricles sugeriu a Abdias que fosse feito um teste para o papel de Chalaça em *Defensor Perpétuo do Brasil*. “Experimentei-o. Ficou com o papel. Que acertamos, prova o fato de até hoje ele ser chamado por todos aqui: ‘Escute, Chalaça...’, ‘Como vai, Chalaça?’” (NASCIMENTO, 1943, p. 152 – não publicado.)

A capacidade de Benedito como ator é descrita também por Nascimento em outro momento em que se refere a ele como “o cômico (tipo procopiano)” (NASCIMENTO, 1943, p. 153 – não publicado).

1.2.6 Francisco Faria Junior

Francisco Faria Junior, o sentenciado n. 4.122, foi preso aos 21 anos, condenado a 30 anos por homicídio. Era um dos homens famosos do Carandiru, pois foi o autor do chamado “Crime do Alto da Serra”, ocorrido em 1935 (*Correio Paulistano*, 15 de setembro de 1935, Capa).

Nascimento dedica um capítulo do livro *Submundo* para contar a história desse homem:

XI – TIPO LOMBROSIANO, OU VOCAÇÃO DE SANTO? Francisco Faria Junior será um criminoso nato? – A morte de Angelina Fagiolo – Tóxico, álcool, prostitutas e roubos – A sociedade é o Lombroso que fabrica delinquentes – O catolicismo como o maior fator de regeneração – Quando sair, vai tratar de leprosos (NASCIMENTO, 1943, p. 104 – não publicado.)

O título e os subtítulos acompanham a história que Faria Junior vai contando. Suas primeiras contravenções ocorreram aos 14 anos, quando passou a viver nas ruas, fugindo de um lar violento. Teve suas primeiras passagens pelas prisões para menores e diz que nelas aprendeu tudo de que precisava para sua vida marginal. Dali por diante foi num crescente de crimes, furtos, roubos, cafetinagem e outros que culminaram com o assassinato brutal com 15 tiros de sua companheira Angelina Fagiolo, que teve o corpo atirado de dentro de um carro nas vésperas da prisão de Faria Junior. Ele alega não ter um motivo para o crime, cometido durante um período de consumo de álcool e drogas. Não acreditava na tese do criminoso nato e acreditava que a sociedade o tinha transformado num delinquente. Após duas tentativas de suicídio nas prisões por que passou, encontrou na religiosidade sua redenção e estava decidido a se dedicar ao trabalho com leprosos quando terminasse de cumprir sua pena.

Nascimento o descreve de maneira muito afetuosa:

Mais tarde, quando da fundação do Teatro, ele também foi integrar o corpo artístico. Conheci-o melhor. Pude sentir o altíssimo desprendimento que ele guarda dentro da sua estrutura formalizada, quase rígida, no falar, no caminhar, em tudo. Faria nasceu para as grandes dedicações. Nasceu marcado para se entregar apaixonadamente, integralmente, de corpo e alma, a alguma coisa muito grande e muito nobre. Faria Junior é uma alma nobre. Só sabe falar o que lhe dita o coração. É impossível supor dissimulação ou mentira nos lábios do 4.122. (NASCIMENTO, 1943, p. 120 – não publicado)

Se o plano de cumprir sua pena e trabalhar com leprosos permaneceu, não é possível averiguar, mas após a experiência do TS, em 1945, Faria Junior ganhou de novo as capas de jornais por ter liderado um motim na Penitenciária (*Correio Paulistano*, 27 de março de 1945) que resultou em mortos e feridos e que terminou com Flamínio Fávero negociando pessoalmente a rendição dos amotinados.

1.2.7 Lino Catarino

Arlindo Nunes da Silva, ou Lino Catarino, o sentenciado n. 7.099, também mereceu um capítulo no livro de Nascimento que o nomeia como o “Lampião Paulista”, conforme a imprensa se referia a ele. Segundo o *Correio Paulistano* (7 de outubro de 1941), Lino era um

“conhecido matador profissional” e, quando Nascimento foi encarcerado, já estava cumprindo seu terceiro ano de reclusão do total de 32 anos e quarenta e cinco dias de condenação.

Iniciou a vida criminal aos 19 anos e alega, ao contar sua história para Nascimento, que foi transformado em um grande criminoso pela imprensa, que, dos 16 processos que foram movidos contra ele, conseguiu provar sua inocência em 13, e que fora condenado em outros três. Acreditava que, se tivesse recursos para pagar um bom advogado, não estaria preso.

Nascimento o conheceu durante as atividades do T.S e o descreve da seguinte maneira:

Foi nesse ambiente sem jeito que trocamos algumas palavras. Lino Catarino olhava-me nos olhos, com firmeza. É ainda moço. Trinta e poucos anos. Corpo esguio, flexível. Rosto fino. Respondia-me usando o menor número de palavras possível. Era como se eu lhe estivesse arrancando um pedaço de carne. Aliás, sua atitude foi sempre silenciosa no recinto do teatro. Enquanto outros cantavam ou dançavam ou conversavam em alta voz, o 7.099 permanecia quieto, como que em observação... Nunca o vi soltar uma risada larga e franca. (NASCIMENTO, 1943, p. 129-130 – não publicado)

A história de Lino é, dos capítulos sobre as personalidades que estavam na penitenciária, a mais sucinta do livro, correspondendo exatamente à descrição de Nascimento.

1.2.8 José Pistone

José Pistone, o sentenciado n. 3.201, era italiano e foi condenado a 31 anos de reclusão em 1928 por ser o autor do famoso “crime da mala”. Segundo o jornal *Correio da Manhã* (9 de outubro de 1928), foi preso no dia seguinte à descoberta do corpo.

Nascimento dedica também um capítulo a contar a história de Pistone. Italiano de nascimento, serviu ao exército tendo participado da guerra em diferentes frentes europeus. Após um ferimento em batalha, deixou o exército e aos 23 anos mudou-se para Buenos Aires para trabalhar na empresa de um conhecido de sua família. Com a morte do pai, retornou temporariamente para a Itália para receber sua herança. Na volta para a Argentina, conheceu aquela que se tornaria sua esposa. Depois de casados, Pistone e Maria Fêa fizeram várias viagens pelo mundo até que vieram para o Brasil, onde ele conseguiu um novo emprego e se estabeleceram em São Paulo. A história do casamento é contada em detalhes novelescos e, sobre o crime, Pistone alega que não matou Maria, mas que por medo de ser um estrangeiro mal compreendido tentou se desfazer do corpo. Atribui sua prisão à traição de um amigo.

Sobre a Penitenciária, diz que nunca sofreu abusos físicos, mas que testemunhou terríveis maus-tratos a outros homens presos, contando em detalhes alguns casos.

1.2.9 Domingos Farina

Domingos Farina, o sentenciado n. 2.309, foi preso em 1929 pelo assassinato do Conde Dino Crespi (O ESTADO, setembro de 1929, p. 4). Em seu depoimento afirma que a ideia da corte era condená-lo a 30 anos de prisão, mas que foi condenado a 25 anos e meio, devido a uma medalha de bravura que recebeu como combatente na Itália, na Primeira Guerra. Domingos foi como voluntário se alistar para a guerra e combateu em várias frentes na Itália.

Nascimento o descreve da seguinte maneira:

O 2.390 é brasileiro, mas guarda o tipo clássico de camponês italiano: entroncado, musculatura forte, gestos másculos, modos simples, sinceramente por vezes rudes, e um doce lirismo jorrando de suas palavras como se viessem de alguma fonte de poesia e de música. (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado)

Ao relatar os eventos acerca de seu crime, alega inocência em relação ao tiro que atingiu o Conde e detalha o romance com a Condessa. Atribui a questão de classe à sua condenação, os ricos teriam protegido uns aos outros e ele, por ser um *choffer* que se relacionou com a patroa, teria sido penalizado.

Relata também diversas torturas que viveu e presenciou no cárcere ressaltando a crueldade e a violência dos agentes do Estado e apontando-as como parte do castigo. Sobre a sexualidade, também relata casos de estupro.

Nascimento afirma que Farina tinha uma voz de barítono e, em relação a sua participação no T.S, ele seria um dos cantores populares na prisão.

1.2.10 Alberto Allegretti

O professor de instrução Alberto Allegretti aparece sempre nos programas das peças do T.S como diretor-geral. Sua nomeação como professor de instrução está noticiada no *Correio Paulistano* (janeiro de 1930) e antes desse período, entre 1920 e 1929, há, no mesmo jornal, uma série de referências aos seus estudos de bacharel na Faculdade de Direito da USP e à sua atuação como professor, inclusive em cursos de alfabetização. Ao que parece, era o homem responsável pela educação na penitenciária e possivelmente alinhado com o ideário de Fávero, uma vez que nos jornais referidos foi possível averiguar que cursou a disciplina de medicina legal na faculdade de Direito, área de Oscar Freire, do qual Flamínio Fávero era discípulo e herdeiro de sua cátedra na faculdade.

1.2.11 Luiz Weterlé

Luiz Weterlé foi professor de música do presídio e aparece citado por Mário de Andrade em *As Melodias do Boi e outras peças*, como músico gaúcho e recolhedor de melodias e também como diretor por um período do Conservatório de Campos (Rio de Janeiro) (ANDRADE, 2015, p. 67).

Nascimento se refere a ele carinhosamente contando quando Péricles o apresentou ao maestro.

Era onde o Dr. Luiz Weterlé lecionava música aos sentenciados do orfeão. Apresentou-me ao maestro, em quem admirei, desde o primeiro aperto de mão, o homem simples, bom e culto. Um sobrevivente daqueles artistas puros que os tempos modernos vão dando cabo. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

Na mesma página, Nascimento atribui a ele um papel muito importante na criação do T. S, pois Péricles e o Dr. Luiz o procuraram para que ajudasse na organização de um evento.

O Péricles e o Dr. Luiz me pediram para ajudá-los na preparação de um festival dedicado à turma de liberados condicionais que deveria sair dentro de poucos dias. Além dos diretores e sentenciados, o Exmo Sr. Juiz das Execuções Criminais também viria assistir. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

O festival acima referido se converteu na estreia da primeira peça e na origem do T. S.

1.2.12 Flamínio Fávero

Flamínio Fávero nasceu em 1895 e viveu até 1982. Foi professor e diretor da Faculdade de Medicina de São Paulo, Membro do Conselho Penitenciário e Diretor-Geral do Departamento de Presídios do Estado de São Paulo e da Penitenciária do Estado, esta última função, desempenhou até 1945. Participou ainda da criação do Conselho Regional de Medicina de São Paulo e foi seu residente.

Sua obra *Medicina Legal*, de 1938, foi adotada em quase todos os cursos de Medicina e Direito no Brasil. Sua atuação incluiu, além de diversos trabalhos acadêmicos, a participação e o protagonismo na criação de sociedades e associações na área da medicina legal e criminologia, bem como a participação na fundação do sindicato dos médicos.

O amplo espectro de sua atuação estava ligado diretamente ao programa dos adeptos da escola positivista no Brasil, que viam no cientificismo do determinismo biológico uma chave para a modernização do país.

Sua inserção no campo da chamada Medicina Legal estava totalmente integrada à linha direta do eugenismo brasileiro, pois era discípulo de Oscar Freire:

Oscar Freire fora o sucessor de Nina Rodrigues na cadeira de medicina legal da Faculdade de Medicina da Bahia, sendo um dos seus principais discípulos e difusores de sua “escola”. Foi por conta dessa sua qualidade proeminente que Arnaldo de Carvalho, o “fundador” da Faculdade de Medicina de São Paulo, o convidou para a cadeira de medicina legal. Oscar Freire ocuparia a cátedra desde sua inauguração, em 1918, até sua morte em 11 de janeiro de 1923, aos 40 anos de idade. Flamínio Fávero assumiu a cadeira em dezembro do mesmo ano. (FERLA, 2005, p. 70)

Flamínio Fávero foi extremamente importante na difusão do pensamento desse grupo, agindo em diversas frentes, articulando teórica e empiricamente seus ideais. Foi fundador, secretário-geral e posteriormente presidente da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo, foi redator da revista organizada pela Sociedade, a *Archivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo*. Em sua extensa atuação acadêmica, é importante destacar que ocupou a cátedra de Oscar Freire, após seu falecimento em 1923.

Fávero era também um homem religioso que posteriormente se tornou pastor da Igreja Presbiteriana, tendo inclusive em 1971 tomado posse na Academia Evangélica de Letras. A publicação, organizada por ocasião da sua posse na referida academia, lista mais de 70 títulos e honrarias recebidas, evidenciando a organicidade de sua atuação¹⁵. Seu humanismo possivelmente tem conexões com sua religiosidade, pois em seus textos é muito comum que ao lado do cientificismo se apresentem preocupações legítimas com o bem-estar dos encarcerados e de suas famílias. No museu da Faculdade de Medicina da USP-FMUSP, há um grande acervo com sua produção. No Instituto Oscar Freire há mais de 600 artigos redigidos por ele e organizados em cadernos destinados ao jornal *Folha da Manhã*. O artigo de número 297 revela, com base em uma história ocorrida na Casa de Detenção de São Paulo, que um preso se recusava a comer, pois seus filhos estavam passando fome enquanto ele estava encarcerado. Fávero dá publicidade à Associação de Assistência à Infância Desamparada, defendendo que é necessário:

Proporcionar à infância desamparada, até 14 anos, principalmente aos filhos de detentos, gratuita e indistintamente, os recursos indispensáveis ao seu pleno desenvolvimento físico, intelectual, moral e espiritual. Para isso, é dada assistência médico-psicológica em seus três ambulatórios. E não falta o complemento básico do auxílio eficiente em gêneros alimentícios fornecidos quinzenalmente em seus postos

¹⁵ Ver imagem das páginas da publicação listando seus títulos nos anexos.

de abastecimento. E até dinheiro para aluguel da casa. (FÁVERO, artigo n. 297, p. 2-3)¹⁶

Trata-se de uma associação beneficente, portanto, não há referência ao papel do Estado nesse processo, no mesmo texto a religiosidade de Fávero se apresenta da seguinte forma:

O grave problema do amparo aos desvalidos de toda sorte é complexo e não encontrará rápida solução. Não creio que um dia chegue a tê-la... As desigualdades sociais são inevitáveis, por força das diferenças de capacidade e de possibilidades individuais e dos meios em que os homens vivem. A pobreza há-de acompanhar as criaturas enquanto a terra as abrigar. Está escrito. É dos Evangelhos. (FÁVERO, artigo n. 297, p. 3)

Na organização de seu pensamento não havia conflito entre o cientificismo positivista, o tratamento mais humanizado dos presos e a religião, eram mesmo complementares, e no Brasil, que vivia sob um regime autoritário, mas populista, essas facetas do humanismo carismático de Fávero o adequavam perfeitamente para a tarefa que se propunha, qual seja, a modernização institucional da prisão e a divulgação do ideário positivista como se apresentava para fixação do campo da medicina legal e da criminologia.

1.3 Teatro do Sentenciado: contexto e lutas sociais

No intuito de contextualizar o período em que se inscreve o Teatro do Sentenciado, cabe identificar o momento histórico internacional que assolava o mundo, a Segunda Guerra Mundial, bem como as particularidades do cenário brasileiro, a saber: o Estado Novo.

Poucas décadas antes, por volta de 1910, se disseminaram na imprensa paulista e carioca inúmeros jornais voltados a tratar a questão negra e dirigidos a esta parcela da população. Esse movimento não é isolado em relação ao contexto da esquerda internacional, tanto que, em 1920, ocorreu em Moscou o II Congresso do COMINTERN, amplamente conhecido como a 3ª Internacional, em que pela primeira vez se colocou em pauta a questão dos negros na América.

O debate no âmbito do Partido Comunista Brasileiro – PCB – foi acirrado nessa questão, em muito pautado pelo mito da democracia racial, produzindo um entendimento mais homogêneo da classe trabalhadora. Por exemplo, em 1951, o PCB votou contra a Lei de Afonso Arinos que pretendia criminalizar o racismo e posteriormente Abdias Nascimento foi

¹⁶ A fonte consultada são manuscritos originais de textos destinados ao Jornal *Folha da Manhã* pertencentes ao acervo do Instituto Oscar Freire. O texto citado está identificado como artigo número 297. Não encontrei na hemeroteca.

expulso da União Nacional dos Estudantes – UNE, pois o debate racial foi encarado como divisionismo, criando segregação no interior da classe trabalhadora.

O Teatro do Sentenciado e posteriormente o Teatro Experimental do Negro são experiências que apontaram para um diagnóstico oposto: compreender o problema racial no interior da classe trabalhadora e combater o mito da democracia racial foram questões fundamentais, pois era o racismo que dividia e divide ainda hoje a classe trabalhadora numa leitura marxista. Com a ressalva de que Nascimento, protagonista nesses dois processos, possuía tal leitura, mas não se identificava como marxista, no entanto tanto suas influências do Teatro del Pueblo quanto as posteriores, provenientes do Teatro do Estudante do Brasil, estavam ligadas a essa tradição.

No Teatro do Sentenciado, há que se pontuar o debate sobre quem era o preso, uma vez que ele não pertenceria à classe trabalhadora numa visão marxista mais ortodoxa, mas sim ao lumpemproletariado. A identificação de seus integrantes, as reflexões de Nascimento sobre os processos do T.S e o livro *Submundo* ajudam a retratar o perfil daqueles sujeitos encarcerados.

O fato de Nascimento ser um militante do movimento negro, condenado e encarcerado, permite também refletirmos sobre os impactos que a população carcerária da época pode ter promovido em sua trajetória. A pesquisa sobre o Teatro do Sentenciado revela que, entre os participantes, há um grau de conhecimento cultural amplo e em alguns momentos parece contrapor à ideia de baixa escolarização um alto índice de intelectualização. Na minha experiência hoje no cárcere, percebo que o tempo ocioso na cadeia leva algumas pessoas presas a se dedicarem extremamente à leitura e ao estudo, principalmente aqueles que têm longas condenações.

Nas histórias contadas por Nascimento se poderá observar um grande número de citações de autores no pensamento de seus interlocutores. Cotejando tais relatos com o perfil educacional, é possível presumir que, em alguns casos, a instrução e a intelectualização tenham se dado durante a reclusão. É comum também nas prisões que se formem grupos para redigir petições e correspondências formais buscando amparo em conhecimentos do direito criminal e das leis de execução penal. O Clube dos Sete, caracterizado como grupo de bate-papo e de luta contra a tranca, parece ter sido um desses espaços de troca. Mais à frente, Ruth Escobar (1982), ao analisar sua experiência, vai se referir a comissões criadas pelos encarcerados, e também Augusto Boal (2014) e Frei Betto (1988) se referiam a esse tipo de organização. Na penitenciária Esmeraldino Bandeira, no Rio de Janeiro, já fui abordada pela “comissão de

cadeia”, foi assim que se apresentaram, para saber se o teatro era aberto a todos e pedir que fizéssemos apresentação em uma festa de fim de ano. Nesse caso, os integrantes do teatro nos alertaram que a comissão era de facção¹⁷, e incentivaram que participássemos da festa, mas que tomássemos cuidado caso aparecessem muitos novos integrantes no teatro.

Retornando à questão das influências de esquerda, cabe ainda ressaltar que o TEN não se tratou exclusivamente de encenação teatral de textos com protagonismos das negras e negros. O TEN se constituía como um movimento mais amplo, incluindo programas de alfabetização e formação política mais geral. Sobre isso, Abdias Nascimento afirma:

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. (NASCIMENTO, 2004, p. 211)

Considerando que junto ao T.S foram organizados os grupos musicais e o Grupo dos Sete, a presença de referências da experiência do Teatro del Pueblo propondo a ideia de Teatro como movimento mais amplo de intervenção social já estava sendo ensaiada.

Ao destacar esses aspectos do TEN e do Teatro do Sentenciado, eu me pergunto novamente sobre aquelas carências de referenciais históricos do teatro dos setores subalternizados indicadas anteriormente. É importante demarcar que as ausências que aponto se referem a aspectos da tradição teatral que são atravessados, evidentemente, pelo pensamento crítico, que busca se contrapor à cultura dominante, constituindo-se em uma outra tradição, mostrando que há toda uma história acidentada do teatro desses setores. O uso da palavra tradição aqui se faz no sentido proposto por Raymond Williams (2002).

Nesse sentido, *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), de Iná Camargo Costa, é um marco, uma vez que recupera uma história do teatro como história de lutas, se contrapondo aos processos de apagamento operados pela cultura dominante. Além disso, textos originários de pesquisas importantes e pioneiras, como é o caso de *Teatro de Militância*, de Silvana Garcia (1990), em que um dos elementos principais é o estabelecimento de relações entre o teatro soviético e o teatro brasileiro, apontam na direção da história de um teatro engajado e de militância que é menos visibilizada.

¹⁷ Na época me informaram que a facção era o Comando Vermelho, mas curiosamente nessa penitenciária, que é Industrial, tendo por isso muitos postos de trabalho, há muitos ex-policiais, por isso a informação sobre a qual facção pertenciam era duvidosa.

Há finalmente que se demarcar outro aspecto fundamental das lutas em curso naquele período que conectam Nascimento com os movimentos e a crítica operada por outros importantes intelectuais negros.

Em 1939, Aimé Césaire voltou para a Martinica depois de estudar em Paris e escreveu uma de suas mais importantes obras, um ensaio intitulado *Diário do retorno ao país Natal*. A trajetória de Césaire lembra em muito a de Nascimento. Immanuel Wallerstein (2006), na introdução ao *Discurso sobre o colonialismo*, de Césaire, afirma que ele:

Durante a guerra conheceu, quase por casualidade, André Breton, quando este passou pela ilha. Césaire descobriu que era um surrealista sem sabê-lo e Breton descobriu que Césaire era um grande poeta e aceitou escrever um prefácio para o *Diário* na ocasião de sua publicação.¹⁸ (CÉSAIRE, 2006)

Com diferença de dois anos em relação ao encontro de Césaire com Breton, no ano de 1941, quando estava retornando ao Brasil, Nascimento também flertou com o surrealismo. Esse movimento não é mera coincidência, pois esses intelectuais e artistas estavam buscando espaços, em que o debate racial encontrasse um rebatimento expressivo e pudessem influenciar mais setores.

As coincidências na trajetória desses intelectuais são muitas, ambos em momentos distintos, mas por razões aproximadas, atuaram também na política institucional, Abdias no Senado Brasileiro via sua militância no trabalhismo e Césaire, no governo da Martinica, inicialmente ligado ao Partido Comunista Francês. Nascimento e os integrantes do TEN eram afiliados ao movimento da Negritude¹⁹ fundado por Césaire, movimento esse que priorizava as expressões da cultura e artes negras.

Essa filiação do TEN ao movimento da Negritude revela que, mesmo em seu período na prisão, criando o T.S, Nascimento já estava conectado à cena do pensamento e dos debates internacionais sobre a questão racial. Com isso, afirmo que havia conexão, mas não necessariamente articulação de ideias, pois o conceito de negritude foi se consolidando mais a partir de 1956 (CÉSAIRE, 2006).

Em 1950, Césaire escreveu o *Discurso sobre o Colonialismo*. Em 1952, Fanon publica *Pele Negra, máscaras brancas*, abrindo seu texto com uma citação de Césaire. Em 1977, Nascimento escreve o *Genocídio do Negro Brasileiro*, que dialoga em muito com as ideias de

¹⁸ Tradução minha do texto de Wallerstein, “Aimé Césaire: colonialismo, comunismo y negritud”, publicado como introdução ao *Discurso sobre o Colonialismo* (CÉSAIRE, 2006).

¹⁹ A Negritude era para Césaire uma arma de combate ao colonialismo e foi elemento de sua ruptura com o comunismo (WALLERSTEIN in CÉSAIRE, 2006).

Fanon. A relação de Nascimento com Césaire se deu também no campo político-acadêmico dos grandes debates internacionais. O trabalho de Nascimento escrito para ser apresentado no II Festival Mundial de Artes e Culturas Negras e Africanas foi rejeitado²⁰, a repercussão dessa rejeição fez com que Césaire inclusive saísse em defesa de Nascimento publicamente.

As lutas antirracistas tomavam corpo desde as Américas colonizadas nas vozes desses homens que se contrapunham ao pensamento branco europeu e hegemônico. Suas diferenças de método para romper com a opressão histórica variavam, mas tinham muito mais em comum, pois estavam enfrentando uma busca efetiva por igualdade e justiça social.

²⁰ Nascimento dedica um capítulo, “Prólogo: a história de uma rejeição”, para explicitar toda a questão ideológica e mesmo racista que envolveu esse processo (NASCIMENTO, 2016).

2 As peças do Teatro do Sentenciado

O Teatro do Sentenciado realizou seis encenações, desde sua criação até o período em que Nascimento deixou a prisão. Para compreender a importância histórica e os impactos do trabalho deste grupo é necessário examinar os registros existentes e analisá-los. Além das peças, foram produzidas cenas curtas, inseridas em atos variados, conforme os nomeou Nascimento. Um desses atos variados, considero como peça de Teatro de Variedades e o incluo como uma das 6 (seis) peças encenadas, os outros por questões que explicitarei a seguir são tratados de forma diferenciada. Dois grupos musicais também faziam parte dos espetáculos do T.S, os Anjos do Ritmo e o Jazz Cristal. As peças que analiso estão em ordem cronológica de acordo com os programas das apresentações. Do texto dramaturgico, resta apenas um pequeno fragmento registrado por Abdias Nascimento. A precariedade das condições de escrita desses textos é um dos fatores que concorreram para o pouco registro, mas é, sobretudo, o apagamento da memória da instituição prisional o fator mais relevante.

Como se viu na apresentação dos integrantes do T.S, há entre eles italianos e filhos de italianos, o que permite supor alguma referência no teatro operário de São Paulo. Tal assertiva se baseia meramente na comparação dos programas das peças do T.S com os programas das festividades nos círculos anarquistas constantes na obra de Maria Thereza Vargas, que incluem apresentação de orquestras, conferências, peças e atos variados. Trata-se apenas de uma alusão rudimentar a respeito da estruturação dos programas. Há também alguns integrantes com passagem pelo circo-teatro de São Paulo. Tais comentários, eu os faço com o objetivo de estabelecer que as matrizes estéticas que constituíram o teatro daqueles homens encarcerados estão fundadas também na experiência que fruíram antes da prisão.

2.1 O Preguiçoso

Em 1943, especificamente na manhã do dia 2 de agosto, Abdias Nascimento fez sua estreia no teatro com o espetáculo *O Preguiçoso*, uma comédia em um ato, de A. Waldomiro de Andrade. No entanto, ao consultar qualquer livro de história do teatro brasileiro que fale da trajetória de Nascimento, esta informação não está presente. É possível, certamente, encontrar informação referente a um dos grandes marcos do nosso teatro, a apresentação de *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, pelo Teatro Experimental do Negro – TEN, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1944. Ainda que esta última tenha contornos grandiloquentes, por tratar-se de uma mudança de paradigma no teatro brasileiro, é preciso considerar que nem sempre é

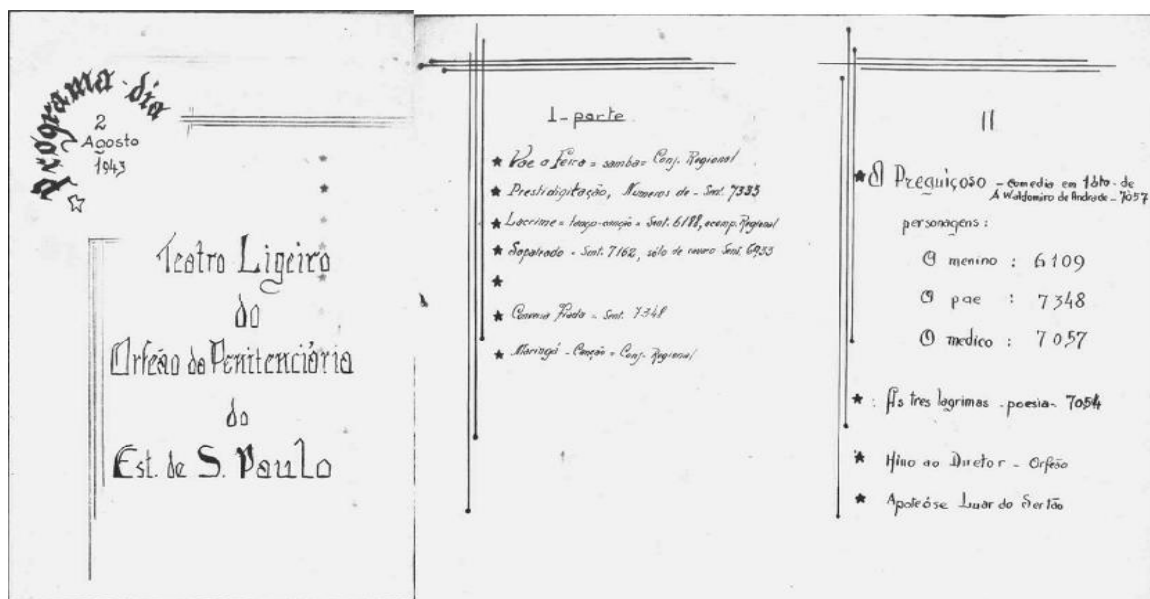
destacada como merece. No que se refere ao autor da peça *O Preguiçoso*, A. Waldomiro de Andrade, ou mesmo a íntegra de seu texto, não é possível encontrar nenhuma linha.

Mas por que a comédia *O Preguiçoso* não mereceu nenhuma linha na nossa historiografia tradicional? Muitos são os motivos e ao longo desta tese vou explorá-los, estão relacionados à própria precariedade de produção, pois seus autores não podiam guardar os papéis com seus escritos nas celas, o próprio acesso ao material de escrita, lápis, papel caneta era restrito e somam-se ainda os processos de apagamento desses sujeitos e de sua produção de vida, por isso é importante primeiro entender o contexto e tratar das encenações.

A estreia de *O Preguiçoso* se deu de forma modesta, desempenhada pelo inicialmente intitulado *Teatro Ligeiro do Orfeão da Penitenciária do Estado de São Paulo* e o parco registro de sua existência é marcado por um programa feito a mão que indica seu autor, A. Waldomiro de Andrade, o sentenciado número 7057. Além de autor, Waldomiro também atuou na peça, fazendo o papel do personagem “O médico”, e Abdias Nascimento, o sentenciado número 7349, fez o papel de “O pai”.

O programa da peça sobreviveu, pois pertence ao acervo pessoal de Abdias Nascimento, organizado e mantido pelo Ipeafro. Na imagem abaixo constam as informações da ficha técnica, roteiro da primeira parte, data de apresentação e o primeiro nome do grupo de teatro.

Figura 1 – Programa manuscrito de *O Preguiçoso*



Fonte: Acervo Ipeafro.

Outro documento importante que registra a estreia da peça é a edição número 3, de 15 de agosto de 1943, de *Nosso Jornal*²¹, órgão de imprensa dos sentenciados da Penitenciária do Estado de São Paulo. O periódico dedica dois textos à apresentação de *O Preguiçoso*, destacando aspectos da encenação, citando as autoridades presentes e abordando questões gerais referentes à função deste teatro. Os textos são do mesmo autor e foram intitulados “Discurso Pronunciado pelo sentenciado 4122, por ocasião das solenidades comemorativas do dia 7 de setembro e da inauguração oficial do ‘Teatro do Sentenciado’ em 7 de setembro de 1943” e “Inesquecível Surpresa”.

O primeiro texto parece ter sido publicado no jornal antes de ser proferido publicamente, pois o jornal é datado de agosto e já no título o autor se refere a uma data posterior. Há um relato de Nascimento que ilumina essas divergências especificando uma inauguração oficial do Teatro do Sentenciado depois da primeira apresentação:

O espetáculo saiu a trancos e barrancos, mas saiu. E agradou. Tanto assim que o Dir. Flamínio resolveu criar o Teatro em caráter definitivo e permanente. O Péricles e eu fomos por ele encarregados de tratar do assunto. Entusiasmado com o novo trabalho, fui deixando de lado o “treponema pálido”²²...Marcamos para o mês vindouro, 7 de setembro, a inauguração do outro espetáculo. Seria o da inauguração oficial. (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado)

Outro fator que concorre para essa ilação é o uso da expressão “Teatro do Sentenciado” em contraposição ao que aparece no programa da peça. A escolha definitiva desse nome para o grupo envolveu alguns debates entre os participantes e antecedeu a inauguração oficial:

Marcamos para o mês vindouro, 7 de setembro, a inauguração do outro espetáculo. Seria o da inauguração oficial. Desde logo surgiu o problema: com que nome batizar o nosso Teatro? O Péricles sugeriu “Teatro Ligeiro do Sentenciado”, ao que opus o de “Comédia Penitenciária”. Entre nós discutimos qual dos dois adotar. Contra minha sugestão, argumentaram que Comédia Penitenciária seria nome um tanto mordaz. Poderiam tomá-lo pelo lado pior e acabar com o Teatro. Achei que de qualquer ângulo que ele fosse examinado só refletiria uma verdade. Mas não quis insistir. Concordei. Venceu o outro, com a supressão do “Ligeiro”. Ficou valendo “Teatro do Sentenciado”, acrescido da divisa, lembrada pelo 54: “*Ridendo ‘castigos’ mores*”²³... (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado)

O segundo texto, “Inesquecível Surpresa”, versa sobre o clima de expectativa que se criou em relação ao evento daquela manhã do dia 2 de agosto e da importância atribuída à

²¹ O *Nosso Jornal* foi criado na Penitenciária do Estado. Seu primeiro número foi publicado em 5 de junho de 1943. O jornal circulava na Penitenciária do Estado de São Paulo, no Presídio Feminino, na Colônia de Taubaté e na Casa de Detenção. Os exemplares que pesquisei pertencem ao acervo do IPEAFRO.

²² “Treponema pálido” é uma referência a *Treponema pallidum*, bactéria causadora da sífilis, pois Nascimento trabalhava na prisão no Serviço da Sífilis.

²³ Ver nota número 9.

presença das autoridades e ao conjunto das reformas promovidas pelo diretor da prisão, Flamínio Fávero²⁴.

Quanto ao espetáculo propriamente dito, o Sentenciado n. 6837 em seu artigo assevera: “Em prosseguimento, foram apresentados vários números dramáticos, de ilusionismo e prestidigitação, diálogos, cânticos, etc., exibidos pelos detentos, meus colegas, que se desempenharam admiravelmente” (O NOSSO JORNAL, 1943). O elogio aos colegas é econômico, porém expressa, como o próprio título do artigo sugere, a surpresa com o resultado exitoso obtido.

Há ainda mais dois materiais que auxiliam nossa análise, o texto “O Teatro do Sentenciado”, escrito por Abdias Nascimento e publicado em duas partes em dois números da revista *Vamos Ler!* em 1946, e o manuscrito do livro ainda inédito *Submundo: cadernos de um penitenciário*²⁵.

A estreia da peça ocorreu em meio a uma série de atividades em comemoração ao dia 7 de setembro, em especial no dia em que algumas autoridades visitaram a Penitenciária do Estado de São Paulo, conforme relatado pelo sentenciado número 6837 na referida edição de *O Nosso Jornal*:

Entusiasmados, esperávamos na galeria, onde, de quando em quando, por intermédio do nosso acatado e bem querido Dr. José Aboláfio, Diretor Penal em exercício, nos era transmitido, através de alto-falante a aproximação do Exmo. Sr. Dr. Paulo de Oliveira Costa, MM. Juiz de Direito das Execuções Criminais, Dr. Tavares do Carmo D. Diretor da Casa de Detenção da Capital, Joaquim Ferreira Coutinho M.D. Fiscal dos liberados e mais pessoas gratas, bem como funcionários do estabelecimento. (Sentenciado n. 6.837, O NOSSO JORNAL, 1943, p. 2)

Embora ainda não fosse a inauguração oficial, a presença dessas autoridades, pelo menos de algumas delas, pois o juiz das execuções criminais entregou as cadernetas com concessões de liberdade condicional e deixou o recinto antes da apresentação, indica o papel que o teatro assumiria dali para diante e também a capacidade de articulação de Flamínio Fávero no que tange às ações da reforma prisional que estava promovendo no presídio.

²⁴ Flamínio Fávero nasceu em 1895 e viveu até 1982. Foi professor de Medicina Legal e diretor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo de 1937 a 1938. Participou da criação do Conselho Regional de Medicina de São Paulo e foi seu primeiro presidente. Foi presidente do Conselho Penitenciário do Estado e em 1943 assumiu o cargo de Diretor Geral do Departamento de Presídios do Estado de São Paulo. Possui inúmeros títulos e honrarias, além de vastíssima produção acadêmica.

²⁵ O texto “O Teatro do Sentenciado”, publicado na revista *Vamos Ler!*, é uma versão de um dos capítulos de *Submundo: cadernos de um penitenciário*.

A elaboração do espetáculo se deu em poucos dias, pensada inicialmente como um festival a ser apresentado num evento comemorativo à entrega das condicionais.

O Péricles e o Dr. Luiz me pediram para ajudá-los na preparação de um festival dedicado à turma de liberados condicionais que deveria sair dentro de poucos dias. Além dos diretores e sentenciados, o Exmo Sr. Juiz das Execuções Criminais também viria assistir. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

A comédia contava uma história com três personagens, o menino, o pai e o médico, e isso é quase tudo que sabemos de seu conteúdo. O papel de Abdias como diretor da peça não está informado no programa, no entanto ao relatar a experiência do Teatro do Sentenciado, conta o seguinte em relação a *O Preguiçoso*:

Eu já estava me desesperando. Porque se aquilo continuasse era certo não sair espetáculo nenhum. Por sorte a certa altura todos eles pressentiram o fiasco iminente e eminente. Resolveram entregar-me a responsabilidade da cena. O que saísse, saísse. Tudo recairia nas minhas costas. O autor e os demais trabalhariam, porém de mãos lavadas e enxutas. Como Pilatos... (NASCIMENTO, 1946, p. 44)

O programa do espetáculo, que teve início às 9 horas e término às 11h 30, era composto de duas partes. Na primeira vários números musicais, um número de prestidigitação, um número de sapateado e um número intitulado “Conversa fiada”. Na segunda parte estava prevista a declamação da poesia “As três lágrimas”, o canto do “Hino ao diretor” e finalmente a apoteose com “Luar do Sertão”. São identificados no programa nove participantes, além do conjunto regional Anjos do Ritmo.

Com a casa cheia, “centenas de homens” (Sentenciado n. 6.837, O NOSSO JORNAL, 1943, p. 2), a plateia foi formada pelos detentos da unidade, familiares e autoridades supracitadas. *O Preguiçoso* provavelmente foi apresentada no auditório da Penitenciária do Estado de São Paulo, embora não seja possível afirmar com exatidão. Essa inferência se dá na medida em que a peça estava inserida num evento maior de entrega das condicionais. Não fosse pelas calças, camisas, barretes e sapatos que compunham o uniforme dos presos que o lotavam e as grossas grades do portão de entrada, assemelhar-se-ia a um auditório como outro qualquer. Abaixo, apenas para ilustração, uma imagem do auditório, pouco mais de uma década depois.

Figura 2 – Auditório da Penitenciária do Estado de São Paulo



Fonte: Acervo do Museu Penitenciário.

Foi, inclusive, construído pelos detentos, “por ordem da diretoria” (Sentenciado n. 6.837, O NOSSO JORNAL, 1943, p. 2), um palco para abrigar o espetáculo e os pronunciamentos das autoridades.

O espetáculo teve início com a apresentação do Conjunto Regional tocando o samba “Ela Vai a Feira”, de autoria de Roberto Roberti e Almanyr Greco, um sucesso de 1941 gravado por Vassourinha. Um começo animado e que, provavelmente, se foi permitido, deve ter sido vivamente acompanhado pela plateia. De todo modo o espetáculo iniciou com uma canção bastante popular e que, por meio de sua letra, transportou a assistência para a vida fora da prisão, tanto porque fala da vida cotidiana quanto por falar da mulher.

De manhã bem cedinho ela sai depois de fazer sua oração (bis) vai à feira levando a cestinha de compras na mão tão faceira ela vai arrastando a sandália no chão. Me sinto bem, me sinto bem sempre que vejo a morena faceira quando ela vem, quando ela vem carregadinha de coisas da feira. (ELA VAI À FEIRA, 1941)

Vassourinha, um cantor negro, canta a beleza da mulher trabalhadora negra. A morena faceira é exaltada na letra porque acorda cedo e porque é devota. Sua beleza é retratada por sua forma de andar carregando as compras. Diante dessa visão, resta ao observador admirar o que lhe faz bem. Certamente essa introdução musical estava afinada com a espetacularidade popular que marca o programa da apresentação.

Do texto original, apenas um fragmento do número de abertura permanece:

Seleto e distinto auditório. Eu fico profundamente satisfeito, quando trabalho diante de um público tão simpático como este. Principalmente quando está presente a mulher, quando vejo esse belo sexo que Deus criou. Elas se comparam às mais belas flores de um jardim. A criança é o colar da mulher. É o amigo dos velhos. Até Deus se fez Criança! Com a devida permissão, vou ter o prazer de apresentar meus pequenos trabalhos de prestidigitação moderna, e alguns números de ilusionismo. Antes de dar começo aos trabalhos, eu queria advertir o seguinte: a arte de prestidigitação é a arte

de enganar os sabidos. Sim, porque os trouxas, esses já são enganados por natureza. Aqueles que mais enxergam são aqueles que menos veem... (NASCIMENTO, 1946, p. 44)

Foi com essas palavras que Sorridente, o sentenciado número 7.333, um integrante do “Clube dos Sete”²⁶, saudou a assistência e começou seus números de prestidigitação. Não encontrei nenhuma informação que possa tirar do anonimato esse artista, apenas referência a sua experiência prévia em espetáculos conforme “o 7.333 todo sorridente (o velho hábito de sorrir às platéias)” (NASCIMENTO, 1943, p. 123 – não publicado) e mais adiante expressa seu conhecimento de prestidigitação e ilusionismo:

Outro truque. Tudo invenção de ilusionistas e prestidigitadores. Olhem. Vejam se conseguem permissão que eu demonstro como fazer levitações, materializações e uma porção de bobagens a poder de truques. Tudo isso é mistificação... (Sentenciado n. 7333 *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 125 – não publicado)

Nas primeiras palavras deste mestre de cerimônias e prestidigitador Sorridente²⁷, as virtudes femininas e o apelo religioso se fazem presentes repetindo o tema da canção, porém em forma de prosa na saudação à plateia.

O caráter popular e épico do espetáculo é reforçado pelo diálogo direto com a plateia e pela própria inserção dos números de prestidigitação e ilusionismo no programa. A ligação intensa entre circo e teatro no Brasil também precisa ser demarcada aqui, uma vez que:

As origens do circo-teatro no Brasil estão ligadas ao trabalho artístico de um genial palhaço negro chamado Benjamim de Oliveira (1870-1954). Foi ele quem, na primeira década do século XX, introduziu dramas na parte final dos espetáculos do Circo Spinelli (...) (MERÍSIO *in* FARIA, 2013, p. 433-434)

Certamente Nascimento estava atento à contribuição de Benjamim de Oliveira e a estrutura de música, números de mágica e teatro em *O Preguiçoso* está vinculada às tradições populares. A voga deste tipo de performance entre os presos pode ser atestada também no seguinte depoimento, que é contado no manuscrito de Nascimento com um tom um pouco místico, mas que se refere a um número de prestidigitação, embora não seja possível precisar o truque:

Não faz muito tempo, assisti num teatro aqui de São Paulo um fato curiosíssimo. Até hoje estou para encontrar explicação. Aconteceu o seguinte: o espetáculo estava

²⁶ O “Clube dos Sete” consistia numa organização clandestina que se encontrava durante a madrugada no ambulatório para conversar e lutar para que nenhum de seus 7 integrantes fossem para a tranca (Cf. NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

²⁷ Cf. explicado na nota 1, opto por me referir ao sentenciado número 7.333 como Sorridente, característica que Abdias Nascimento atribui a ele em seu livro.

marcado para as 9 horas da noite. A plateia estava cheia. Quando chegou a hora marcada, nada de iniciar o espetáculo. O pano continuou arriado, como quem não tem nenhuma satisfação a dar. A assistência aguardou pacientemente os primeiros quinze minutos. Em perfeita calma. Mas depois a inquietação começou a fazer cócegas. Uns tiravam relógios do bolso, enquanto outros consultavam o pulso esquerdo. Este desassossego foi-se prolongando. O pano na mesmíssima posição, em tranquilidade absoluta. Que teria acontecido? Era a pergunta que brotava de quase todas as bocas. A plateia foi-se enervando. As olhadas nos relógios amiudaram-se. Homens e mulheres conferiam seus “patéquês” de cinco em cinco minutos. 11 horas! A expectativa era indescritível. Foi então que o pano subiu debaixo do alvoroço geral, e dos óóó!!! Óóóóóóóó!! Que saudou o aparecimento dum artista no palco. Estava muito calmo quando pronunciou: Respeitável público, muito boa noite. Conforme está anunciado, vamos dar início ao nosso espetáculo precisamente às 21 horas... Houve ligeira ameaça de vaia. O artista levantou a voz: Respeitável público, queira ter a bondade de conferir o vosso relógio com o que tenho aqui na mão. São nove da noite em ponto. Tenham a bondade, cavalheiros... Mais do que depressa, espiei na minha pulseira: 9 horas em ponto! (Sentenciado n. 7.352²⁸ *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 124 – não publicado)

Outro ponto de destaque na fala de abertura do *Sorridente* está na inserção cômica que explica a natureza do número de prestidigitação: “a arte de prestidigitação é a arte de enganar os sabidos. Sim, porque os trouxas, esses já são enganados por natureza. Aqueles que mais enxergam são aqueles que menos vêem...” (NASCIMENTO, 1946, p. 44). O recurso da ironia foi finamente utilizado para garantir a comicidade e simultaneamente estabelecer a conexão com o público.

A relação com a plateia propõe um grau de distanciamento, embora pelo texto acima possa ter se dado por identificação com a malícia exigida por quem anuncia uma subversão num ambiente de punição e ordem, mas essa relação também vale por seu avesso. Ou seja, há uma advertência, uma solicitação de licença momentânea para transgredir a ordem e nesse sentido mais um aspecto epicizante que estabelece o distanciamento.

Após os números mágicos entra em cena um cantor acompanhado pelo Conjunto Regional, cantando o tango canção “Lacrime”, de Alfredo Bracchi e Gino Pazzali, gravado na década de 1930²⁹.

A inserção dessa canção em língua estrangeira no programa é bastante interessante, pois, além de mais um sucesso musical que certamente foi reconhecido pela audiência, permitiu ao cantor exibir uma performance vocal impactante. O autor da letra da música, o italiano Alfredo Bracchi, tinha uma forte relação com o teatro de variedades, tendo dirigido peças e também escrito, além disso, trabalhou também com cinema. Essa trajetória aliada à dramaticidade do tango canção “Lacrime” permite inferir que a canção preparava o mergulho da plateia num

²⁸ O sentenciado número 7.352 também fazia parte do “Clube dos Sete” e é caracterizado como Carrancudo.

²⁹ Não encontrei a partitura ou letra da canção para mais análises, mas consta o áudio em anexo.

ambiente mais romântico e envolvente em contraposição ao número anterior, que incluía elementos cômicos, criando assim uma curva de dramaticidade.

A parte seguinte do espetáculo incluiu um número de sapateado, desempenhado por Oscar, o sentenciado número 7.162, que era sapateador. Ele dança ao som de um solo de cavaquinho tocado pelo sentenciado número 6.933.

A seguir, uma intervenção de A., o sentenciado número 7.348, intitulada “Conversa Fiada”.

Fechando a primeira parte, voltou à cena o Conjunto Regional para tocar a canção “Maringá”³⁰, de autoria de Joubert de Carvalho:

Foi numa leva que a cabocla Maringá ficou sendo a retirante que mais dava o que falá. E junto dela veio alguém que suplicou pra que nunca se esquecesse de um caboclo que ficou (*Estrivilho*) Maringá, Maringá, depois que tu partiste, tudo aqui ficou tão triste, que eu garrei a imaginá: Maringá, Maringá, Para havê felicidade, é preciso que a saudade vá batê noutro lugá. Maringá, Maringá, volta aqui pro meu sertão pra de novo o coração de um caboclo assossegá. Antigamente uma alegria sem igual dominava aquela gente da cidade de Pombal. Mas veio a secca, toda chuva foi-se embora só restando então as água dos meus óio quando chora (CARVALHO, 1932)

Essa canção também tem forte apelo popular e o compositor alega se tratar da narrativa de uma situação que realmente ocorreu com a Maria do Ingá (Maringá), deixando a cidade para trás em um caminhão. É fácil imaginar o quanto a canção falava aos presos, mais uma vez trazendo à cena uma história que não é apenas da Maria do Ingá que vai embora nem do Caboclo que fica desconsolado, mas do conjunto dos movimentos migratórios do Brasil. A letra principia dizendo que “foi numa leva” que a cabocla foi embora, indicando o movimento massivo rumo ao Sudeste em busca de uma vida longe da seca e da expectativa de sair da miséria. Certamente, entre a plateia estavam presentes homens e mulheres que fizeram esse mesmo movimento, e o apelo emocional deve ter sido forte. Foi essa canção que renunciou a apresentação de *O Preguiçoso*.

As partes musicais foram regidas pelo Maestro Francisco Prisco, segundo o *Nosso Jornal*, porém nas demais fontes há sempre a referência ao pedagogo Alberto Aleggretti, que ensinava música aos presos e também ao professor de música Luiz Wetterllé, a quem Nascimento atribui grande importância no processo de elaboração do espetáculo, exaltando suas qualidades:

³⁰ A canção com interpretação de Gastão Fomenti consta também em áudio anexo.

(...) o Dr. Luiz Wetterllé lecionava musica aos sentenciados do orfeão. Apresentou-me ao maestro, em quem admirei, desde o primeiro aperto de mão, o homem simples, bom e culto. Um sobrevivente daqueles artistas puros que os tempos modernos vão dando cabo. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

O programa como um todo foi definido em conversas entre Péricles, Abdias e o professor de música, porém o problema da dramaturgia, de forma bastante similar ao que enfrentaria anos depois no TEN, se apresentou:

Para encurtar, o programa variado estava fraco, mas já estava. A peça é que era o espinho. Que apresentar? As peças que possuía a biblioteca eram somente coisa séria, para o teatro de verdade. Não para nós, que não tínhamos um artista sequer! Depois, e vestuário? E cenários? (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado)

A solução adotada, nessa ocasião, foi encontrar alguém entre os presos para escrever os textos. Mas o importante nessa fala é o problema de encontrar uma dramaturgia que esteja conectada com a questão social, ou seja, que possa dar conta de quem a encena e daquilo que fala à realidade.

E foi a partir daí que encontraram Waldomiro, “O 54 descobriu que o 7.057 era capaz de representar em poucos minutos. Fizemos-lhe a encomenda de algo curto, capaz de fazer rir. Ele não ‘dormiu no ponto’. Escreveu um ato cômico: ‘O preguiçoso’. Três personagens” (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado).

Faço aqui uma pequena digressão sobre a relação intensa entre o Teatro do Sentenciado e o Teatro Experimental do Negro, antes de prosseguir na análise da segunda parte da peça. O problema da escassez de uma dramaturgia que fizesse sentido para os artistas do Teatro do Sentenciado reaparece um ano depois, quando, ao fundar o TEN, um diagnóstico similar é realizado.

Diante disso, parece-nos bastante razoável pensar que a escolha de *The Emperor Jones*, de Eugene O’Neill, para a estreia do TEN e, posteriormente, a encenação de *The Dreamy Kid*, em 1946, também de O’Neill, se relacione em grande medida com a realidade do negro encarcerado, vivida por Nascimento e como a questão que é recolocada, ou, ainda, redimensionada por ele em nova chave quando estreia o TEN. “Que apresentar?” Que dramaturgia responde a essa questão social e é capaz de colocar o negro brasileiro em cena?

As peças escolhidas foram escritas em 1920 e 1918, respectivamente. *O Moleque Sonhador*, título da tradução de Ricardo Werneck de Aguiar, está classificada entre as peças de um ato de O’Neill e foi encenada em 1946 pelo Teatro Experimental do Negro.

Essa peça também é emblemática, pois foi nessa mesma década de 1940 que a dramaturgia americana começou a se fazer presente no Brasil, no contexto do pós-guerra colocando no cenário local grandes mudanças formais. Nesse contexto, a peça em um ato, que, segundo Szondi, tende a ser mais situacional do que enfatizar a progressão da ação (SZONDI, 2001, p. 108-110), contribui para essas mudanças. A forma, nesse caso, corresponde mais às tensões sociais, pois “corresponde a uma necessidade concreta, uma vez que a sociedade tem pessoas que não têm voz, que não têm nada, por isso a peça em um ato, ‘sem história’, diz dessa sociedade”³¹.

Moleque sonhador diz do lugar do negro na sociedade, pois o Sonhador matou um homem e está em fuga para não ser preso. Diante da prisão iminente, o personagem diz em sua fala final “(...) O Sonhador eles não pegam. Não enquanto ele estiver Vivo!”, e a peça termina com um ruído de tiro suspenso no ar.

De certo modo a peça também fala do encarceramento do negro, realidade vivida e experimentada por Nascimento anos antes, pois a situação dramática é a representação de uma falta de saída daquelas condições de vida, em que a alternativa para o jovem negro é a prisão (uma espécie de morte em vida) ou a morte.

Retomando a análise de *O Preguiçoso*, passo agora à segunda parte do Programa. Começava com a apresentação teatral *stricto sensu*. Os personagens, O Pai, O Médico e O Menino [Pedrinho], e a indicação de que se tratou de uma comédia em um ato são os elementos concretos da documentação sobre a peça. No entanto, a descrição dos problemas de interpretação enfrentados, o fato de Abdias Nascimento trabalhar no Serviço Médico da Sífilis e o ponto de encontro do “Clube dos Sete” ser no ambulatório apontam para o universo temático.

No que concerne ao programa geral, foram feitas seleções e audições, tudo nas condições precárias do presídio e do tempo para realizar a tarefa de modo que:

Eu e o 54 pusemos mãos à tarefa. Toca a “descobrir” valores. A antevéspera se aproximava e quase nada estava preparado. Que calor! Será que iríamos passar por uma vergonha? Experimenta este canto. Não, não serve. Tem voz de taquara rachada e parece mais chorar do que cantar. Aquele, aquele outro ali: vamos ver se toca mesmo violão, ou é só conversa. O quê! Muito bem, 6.109. Você aí: sabe fazer graça engraçada? Diga qualquer coisa e faça-nos rir. Bom, bom. Total, na hora “h” pode ser que você consiga melhor efeito. Serve. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

³¹Anotação de aula de Maria Silvia Betti do dia 09/03/2015 da disciplina Dramaturgia Norte-americana no Brasil: perspectivas (1946/1968).

No que se refere a *O Preguiçoso*, os problemas começaram também com a seleção dos artistas, mas se estenderam até abarcar questões tipicamente ordinárias de uma encenação teatral. Nascimento relata da seguinte forma:

Assim mesmo, onde arranjá-los? Após a infinidade de infrutíferas experiências, o autor fez o papel de médico, o 7.054 o de Pedrinho (deu um garoto sem jeito, de perna peluda, horrível) e o 7.348 me encarregou de bancar o Pai do garoto. Depois vieram as infalíveis encenanças de autor e intérpretes. Aquele achava que os outros personagens não estavam “vivendo” bem os seis papéis. Que o Pedrinho falava e gesticulava como homem feito; que o Pai não respeitava o original, dizendo coisas por conta própria... Enfim, uma embrulhada. (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – não publicado)

Para resolver as questões, foi nesse momento, conforme citamos mais acima, que o grupo definiu que Abdias Nascimento ficaria responsável pela direção: “Resolveram entregar-me a responsabilidade da cena. O que saísse, saísse. Tudo recairia nas minhas costas. O autor e os demais trabalhariam, porém de mãos lavadas e enxutas. Como Pilatos... (NASCIMENTO, 1946, p. 44). A coerência do programa do espetáculo e o conjunto das repercussões apontam para o acerto da decisão.

Outro fator que permite inferir pistas da dramaturgia e do papel que o teatro desempenhou tem relação com o diretor Flamínio Fávero. Uma de suas grandes preocupações, como médico que atuou no sistema, era com a saúde dos presos, tendo produzido inúmeros artigos sobre a temática.

Após a representação, foi a vez de Péricles Stuart Leão, o sentenciado número 7.054, recitar o poema “As três Lágrimas”, de Antônio Campos Negreiros:

Se eu pudesse esquecê aquela noite de São João mas quá era a moça mais bonita com seu vestido de chita todo enfeitado de fita que pisô na povoação no vortiado sapatiado foi que nós se cunhecemo nossos óios se encontraram nossos óios se gostaram e nós também se gostemo no gemê da viola nessa dor que nos consola eu fiz a declaração e como quem pede esmola os meus olho mendigava um olha dos olho teu e quando a esmola chegou che meu deus eu não sei o que senti não sei memo pra que menti eu não sei como foi aquilo senti um nó nos gorgumilho uma vontade de chorar mais quá tudo cansa os meus olho se orvalhô e uma lágrima rolô pra mode eu te esperança e um ano mais se passô quando foi no outro são joão era a noiva mais bonita com seu vestido de chita tudo enfeitado de fita nessa noite do sertão quando saimo da igreja tudo mundo tinha inveja da nossa felicidade eu tava tão sastifeito, mais tão sastifeito parecia que meu peito queria se arrebentar eu inté num sei expricá quem diz, os meus olho se orvalho e outra lágrima rolô pro mode eu sê tão feliz mais quando foi no outro são joão quatro vela acesa lá na mesa alumiaava seu cachão inda tava mais bonita com seu vestido de chita tudo enfeitado de fita e um ramo de frô na mão quando foi prela partí eu não queria que ela fosse anssim sem se despedí de mim garrei na cabeça dela e como um loco beijeí, beijeí sua face amarela na hora que ela partiu eu já nem sabia chorá o resto das minha lágrima eu dei pra ela levá agora as veis de tardinha eu garro de cisma, de cisma e de repente sem querer num sei porque ma da vontade de chorá

mais qua quem a de o meu pranto se secô na dor dessa sodade. (NEGREIROS, [1930])³²

No poema novamente se faz presente um universo que remete ao sertão e à figura do caboclo. As três partes do poema se desenvolvem em meio ao festejo popular de São João, que é o pano de fundo para o encontro romântico. O autor utiliza o recurso da repetição para reforçar a tragicidade da narrativa. O modo de falar simples e de sotaque marcado remete à dimensão de classe à qual pertencem os personagens. Mais uma vez um elemento de forte apelo emocional aparece depois da peça cômica. O efeito desse ritmo alternado entre cômico e trágico impacta na recepção de cada um desses momentos. É possível pensar que remete à situação da própria prisão que estava sendo vivenciada por aquelas pessoas, a tragédia de cada um dos que ali estavam presentes ganhando peso nos momentos dramáticos e um respiro aliviado nos momentos cômicos, conferindo ainda mais sentido ao expresso no epíteto latino do Teatro do Sentenciado: *castigat ridendo mores* – rir para suportar a dura realidade.

Para compreender a força dos momentos cantados e dos versos, vale citar um trecho do livro *Submundo*, em que Nascimento relata seu encontro com o coro da prisão e com o professor Luiz Weterlé:

As vozes dos meus companheiros dançavam no espaço ensaiando a Canção dos Detentos: Contemplamos os céus estrelados/Pelas grades da nossa prisão/ E o luar lindos sonhos prateados/Vem sorrir à nossa ilusão... / E eu me deixava absorver na beleza mística daquele momento. Dir-se-ia o coro sacro de alguma capela, em que os cânticos fossem coloridos pelos raios de sol, tingidos de varias cores, ao atravessar o filtro dos vitrais. A melodia suave, etérea, se casava harmoniosamente com a fisionomia triste dos cantores, parecendo querer elevá-las ate a contemplação de paisagens estranhas, mundos de felicidade e de liberdade infinitas... A cabeleira do maestro, toda prateada, no centro das vozes e junto ao piano, era outra sugestão daquelas esferas distantes, pais suspirando pelos corações sofredores de todos nós. (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado)

Se num dia ordinário na prisão ao se deparar com o ensaio do coro o pensamento do autor foi para longe do cárcere, pode-se imaginar a potencialização do fazer artístico num momento em que eram centenas de presos no auditório, entre os quais muitos estavam recebendo a notícia de liberdade condicional.

A liberação de um preso, pelo menos pelo que pude ver em alguns dos presídios em que dei aulas de teatro, é um momento de muitas tensões, às vezes envolve brigas com o preso que vai ser liberado na tentativa de que ele tenha mais um processo, às vezes envolve terror promovido pelas autoridades que liberam os alvarás de soltura altas horas da noite, envolve a

³² Disponível em: <http://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/discografia/>. Acesso em: fev. 2020.

ansiedade do condenado de longas penas que não tem mais laços do lado de fora e que foi institucionalizado de tal maneira que entra em pânico, ou ainda um ruído ensurdecedor que vem das galerias na hora da saída, seguido de silêncio e soluços perturbadores. É provável que aquela plateia tivesse um pouco de cada uma dessas coisas e outras mais que minha imaginação não alcança.

Feita essa digressão, o espetáculo ruma para o encerramento, o “Orfeão” cantou solenemente o “Hino ao Diretor”, fazendo a devida referência ao patrono da empreitada, Flamínio Fávero, bem como sublinhando o caráter disciplinar e formal do evento.

Finalmente a apoteose com a canção “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, cuja letra é amplamente conhecida ainda nos dias de hoje, mas que reproduzo aqui a fim de auxiliar na visualização do espetáculo:

Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Oh! Que saudade do luar da minha terra. Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão. Este luar cá da cidade tão escuro. Não tem aquela saudade do luar lá do sertão. Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Se a lua nasce por detrás da verde mata, mais parece um sol de prata prateando a solidão. E a gente pega na viola que ponteia. E a canção e a lua cheia a nos nascer do coração. Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Não há, ó gente, ó não. Luar como esse do sertão. Mas como é lindo ver depois por entre o mato, deslizar calmo, regato, transparente como um véu. No leito azul das suas águas murmurando. E por sua vez roubando as estrelas lá do céu. Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão. Não há, ó gente, ó não, luar como esse do sertão. (CEARENSE; PERNAMBUCO, 1914)

Mais uma vez é a voz do sertanejo que aparece, os hábitos rurais e o ambiente bucólico descritos pelo compositor expressam paisagens familiares e simultaneamente distantes, sendo plausível admitir certa reconstrução da sensação do diretor Abdias Nascimento ao ouvir o coro ensaiar a canção dos detentos, transportando-o para “mundos de felicidade e liberdades infinitas”, terminando o espetáculo com alento esperançoso.

Ao examinar o programa completo da apresentação, pelo menos dois caminhos de análise são possíveis. De um lado enxergá-lo como um espetáculo de variedades que em muito falava ao gosto e às práticas populares da época e, por isso, visualizá-lo como um todo. Simultaneamente, esse procedimento ajuda a preencher a falta do texto teatral específico de *O Preguiçoso* e dá uma dimensão mais orgânica do que aqueles artistas estavam fazendo na penitenciária.

Por outro lado, em se tratando de toda a aridez e dificuldades promovidas pelo ambiente da prisão, aglutinar suas práticas apenas como fragmentos independentes reunidos num festival

para viabilizar uma apresentação também seria um caminho viável, pois mesmo esses fragmentos dizem muito daquele evento.

No entanto, a organização dos presos no “Clube dos Sete”, a posição que Abdias Nascimento assumiu nos espetáculos seguintes e a tradição dos espetáculos populares de variedades fortalecem a primeira perspectiva.

Um último aspecto a ser considerado está na noção de um teatro feito pelos próprios presos. A reforma feita por Flamínio Fávero propunha uma perspectiva humanizadora que pretendia desenvolver habilidades e ocupar o tempo livre dos presos com atividades construtivas, por outra via transferia um protagonismo e um espaço de voz para aquelas pessoas.

Isso não dizia respeito apenas ao teatro, mas também ao jornal, e no depoimento abaixo é possível constatar a consciência daqueles homens sobre a importância desse processo ao destacarem, por exemplo, “sobre a circulação, no meio penitenciário, de um periódico intitulado ‘O Nosso Jornal’, isto é, do sentenciado para o sentenciado” (Sentenciado número 6.973, O NOSSO JORNAL, 1943, p. 3). Sobre o espetáculo, Nascimento ressalta:

Porque não só demonstramos praticamente as possibilidades artísticas dos sentenciados, exibindo os elementos aproveitáveis que o estabelecimento possuía como, principalmente, se descortinava o panorama da mais discutida inovação do Dr. Flamínio: a fundação de um Teatro, no qual as peças fossem representadas pelos próprios sentenciados. Ninguém acreditava que o detento fosse capaz de se conduzir bem no palco. Ou lhe faltariam dotes para a cena, ou certamente tudo acabaria numa grossa bombochata, em desordem ou qualquer coisa de mau gosto. Nunca em espetáculo pelo menos sofrível. (NASCIMENTO, 1943, p. 149 – não publicado)

A consciência de um papel de protagonismo dos presos na construção de espaços de vocalização de sua realidade, bem como as possibilidades de expressão artística de qualidade estão presentes em sua avaliação, embora a qualificação de “sofrível” conste no excerto, ela aponta mais para modéstia na narrativa do autor, já que se contrapõe ao “se conduzir bem no palco”.

A estreia de *O Preguiçoso* fundou esse teatro feito dentro da penitenciária, com as pessoas presas protagonizando o processo de criação. Desenvolvendo e dominando todas as etapas da produção teatral, com preocupações quanto à dramaturgia, à qualidade da encenação e da interpretação, enfim, enfrentando desafios correlatos aos enfrentados por grupos amadores e profissionais fora da prisão.

2.2 O Defensor Perpétuo do Brasil

Essa peça foi escrita pelo sentenciado 7.352, que pode ser autor de outras cenas curtas.

Diferente das demais peças, não há programa preservado de *O Defensor Perpétuo do Brasil*. A fonte de pesquisa para essa peça é o livro não publicado de Nascimento.

O título sugere a temática da Independência do Brasil, pois esse tratamento foi dado para Dom Pedro I. Trata-se de mais uma comédia histórica, cujos personagens identificados são: o Namorado, José Bonifácio, Andrada, o Chalaça, o Correio do Príncipe (Paulo Emílio Brégaro) e D. Pedro.

O trabalho foi grande para ensaiá-la. Mais de dez personagens! Onde encontrar pessoas capazes? Fiz várias experiências. Um servia sofredamente para fazer o namorado, mas nunca o papel de Jose Bonifácio. Tive que arrancar o 6.917 duma cama do hospital. Só ele poderia servir para bancar o velho Andrada. Saiu-se tão bem como se fosse a própria encarnação do Patriarca que se movesse no palco”. Encontrar outro para viver o “Chalaça”, também foi um osso. Primeiramente o 7.348 parecia satisfazer. Bem estudado o caso, faltava-lhe qualquer coisa. Talvez a idade que, mesmo caracterizado, não poderia se disfarçar muito, ou, o que me pareceu mais convincente, seu hábito de não dar “pelotas” ao texto. Assim mesmo, ele seria o escolhido, se não fosse o 54 me sugerir um “test” com o 7.394, que ate aquele momento atuava como musico. Experimentei-o. Ficou com o papel. Que acertamos, prova o fato de ate hoje ele ser chamado por todos aqui: “Escute, Chalaça...”, “Como vai, Chalaça?”. Outro que brilhou foi o 6.411, no papel de correio do Príncipe, Paulo Emilio Bregáro. Papel de segunda ordem, a que ele conseguiu dar relevo inimaginável. D. Pedro foi magnificamente personificado pelo 7.054. (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

Aprofundando a modificação feita na ocasião do dia 12 de outubro que será comentada mais à frente, antes da peça foi apresentado o teatro de variedades, conforme a seguinte descrição: “Antes da peça houve um ato variado: Humorismo, caipira, sambas, regional, declamação, prestidigitação...” (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

Nascimento aponta neste trecho uma separação entre as primeiras e segundas partes dos programas. Tal assertiva do autor aponta para uma descontinuação entre as partes, ou seja, podem ser lidas como independentes: um ato variado e posteriormente a peça em si. No entanto a análise de *O Preguiçoso* leva a crer que são interdependentes no sentido espetacular. O ato variado se conecta à fábula que foi contada pela relação entre os poemas, músicas e cenas curtas com a temática da peça. Também as funções desempenhadas por Nascimento e por Péricles Stuart Leão, diretor cênico e diretor artístico, favorecem a procura por uma coesão entre as partes. Todavia, o caráter de desenvolvimento estético processual do Teatro do Sentenciado também precisa ser levado em consideração. Em “O Defensor Perpétuo do Brasil”, a separação entre essas duas partes foi uma escolha mais consciente.

A questão da interpretação de papéis femininos aparece nessa única apresentação, tendo feito parte do teatro de variedades.

Porém o grande sucesso, o ponto culminante do espetáculo, foi a imitação de Carmem Miranda. Foi de arromba. Formidável! O companheiro 7028 se vestiu de baiana. Se enfeitou com balangandãs. Nem a figa faltou pra livrar do quebranto... Era de ver como pregavam o olho na “Carmem Miranda”, quando “ela” se rebojava e se quebrava toda no: “Téléco-téco Téléco-téco Ele chegou de madrugada Fazendo oi pra mim, Téléco-téco”. (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

Entre o grupo do Teatro do Sentenciado e o público em geral, houve aceitação ampla da Carmen Miranda, no entanto, a administração proibiu novas apresentações.

Pobre Carmem Miranda! Tão admirada, tão aplaudida, tão bisada! Pode se apresentar somente esta vez. Porque os sisudos monoteístas tanto fizeram e tramaram, que o Dr. Flaminio se viu obrigado a riscar do nosso repertorio as caracterizações do sexo frágil. Aqui não se respeita a decantada liberdade do Teatro, tanto por ignorância como por caturrice de moralistas. (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

Não apenas a Carmen foi proibida, mas qualquer interpretação de papéis de femininos, pois tematizar a sexualidade em cena foi provocador de uma explosão coletiva.

Nossa Carmem Miranda foi uma espécie de meteoro: quase cegou num dia de luz fulgurante. Depois... sua glória era expressa assim: “Como é, 49, não vamos ter Carmem Miranda no próximo espetáculo?” “É verdade que a Carmem Miranda morreu?”. (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

A potência do Teatro do Sentenciado como projeção de vida no ambiente massacrante do cárcere aparece nas expressões do sucesso da Carmen Miranda mostrando a ambiguidade do programa de reabilitação proposto por Flaminio Fávero. Matar a Carmen foi necessário, pois mais importante que a livre expressão permitida ao teatro era o controle e punição do corpo do preso matando o desejo.

2.3 O Dia de Colombo

O programa de 12 de outubro de 1943 é diferente dos anteriores, embora seja também dividido em duas partes. A primeira parte, que nos demais programas concentra as variedades, nessa ocasião recebeu um título próprio, “O Dia de Colombo”, distinguindo-a da segunda parte do programa. As apresentações do Teatro do Sentenciado coincidiam sempre com datas comemorativas cívicas e nessa ocasião não foi diferente. O espetáculo de variedades se referia ao “descobrimento” da América³³, data que costumava ser celebrada no Brasil e que durante o período Vargas deixou de ser um feriado. O fato de alguns países da América Latina

³³ O “Columbus day”, que marca a chegada de Cristóvão Colombo nas Américas, é ainda hoje um feriado estadunidense e em muitos países de língua espanhola também é comemorado como o “Dia da Hispanidad”, embora atualmente esteja sendo contestado, por tratar-se de feriado que comemora as atrocidades coloniais desconsiderando os povos originários das Américas.

comemorarem a data pode ter alguma relação também com a opção de Nascimento por dar esse título, afinal, antes da prisão ele havia passado por alguns desses países. Ao iniciar a análise desse material, eu me perguntei se realmente “O Dia de Colombo” que aparece entre parênteses no programa, conforme a figura abaixo, seria mesmo um título ou estaria apenas indicando a data comemorativa?

Figura 3 – Programa parte 1 – “O Dia de Colombo”

TEATRO DO SENTENCIADO	
Programa do espetáculo do dia 12 de Outubro de 1943 (O DIA DE COLOMBO)	
I PARTE	
1)-Ai! Ai! América—marcha him	4:00
2)-O Brasil—marcha	6:00
3)-Bênção—marcha	7:15
4)-Háis uma de Príncipe—estudo vales	6:15 e 7:30
5)-Cavalinho—marcha	7:05
6)-Santo Antônio—largo	5:30
7)-Três cantatas—marcha e Mex. corção por pedante—santa—(juzeria do sentenciado—da TRO) por Facão de Santa	7:00 (as vezes 8:00)
8)-Uma Luzina—valse canção	7:00
9)-Uma poesia	7:00
10)-Não joga mais futebol—(marcha canção—marcha do sentenciado 1943)	12:00 e 12:30
11)-Prestidigitação	7:00

Fonte: Acervo Ipeafro.

A resposta começa a aparecer logo na primeira canção, “Ai! Ai! América”, uma marcha hino de Arlindo Marques Junior e Roberto Roberti gravada pelo grupo “Anjos do Inferno” em 1942. Os “Anjos do Inferno” fizeram grande sucesso no rádio nos anos 1940, o nome do grupo era uma brincadeira em relação ao grupo de Pixinguinha que se chamava “Diabos do Céu”. Talvez o grupo regional dos sentenciados “Anjos do Ritmo” dialogue com essa referência.

Vejamos a letra da primeira canção que foi cantada por diversos integrantes do TS:

Ai, Ai, América! Passa o vento, cantando, ao luar! Ai, Ai, América! Repetindo a canção Que as ondas não se cansam de cantar: Ai, América – Namorada do Vento e do Mar – Prá você o presente da América do Sul É um céu sempre azul! Há mais perfume entre as flores, rufam mais forte os tambores E pulsa mais o coração, Sempre que se ouve essa canção. (MARQUES JUNIOR e ROBERTI, 1942)

A letra da canção de abertura estabelece o foco na América do Sul e, nesse sentido, a trajetória pregressa de Abdias Nascimento antes da prisão – sua excursão pela América Latina – pode ter auxiliado na construção desse roteiro. Para a consideração do que vem a seguir é importante destacar que o fim desse feriado se alia à criação de uma série de outras datas cívicas

durante o governo Vargas, datas estas que tinham por finalidade promover mudanças na cultura vigente, exaltando o governo e suas políticas nacionais. No entanto, a mudança na cultura é lenta e o esvaziamento do significado dessa data comemorativa parece se fortalecer ao longo do espetáculo de variedades, pois, depois de exaltar a América do Sul, o tema subsequente é o amor romântico.

A segunda música é “*Mi oración*”, do mexicano Tito Guizar, um fox tango que foi cantada pelo sentenciado 6.888 e tem a seguinte letra:

Orar... Es estar junto a ti, es pensar solo en ti, con ferviente pasión... Orar... Es soñar con tu amor en un mundo de paz, cual divina oración. Besar tu boquita sensual, poder estrechar tu figura ideal, Orar... Es poder convertir una dulce emoción en milagro de amor. Es vivir en sueño cual sentida oración... Al caer la tarde, cuando todo está en calma, una tristeza muy honda envuelve toda mi alma!... Orar... Es soñar con tu amor en un mundo de paz, cual divina oración. Besar tu boquita sensual, poder estrechar tu figura ideal. Orar... es poder convertir una dulce emoción en milagro de amor. Es vivir en sueño cual sentida oración... (GUIZAR, RCA Victor 1940?)

Trata-se de uma canção de amor sensual que compara o estar junto fisicamente a uma mulher a um ato religioso. A letra em espanhol e a origem mexicana do compositor são as únicas conexões com a compreensão de América.

O apelo romântico prossegue com a terceira música, “*Renúncia*”, uma fox canção de Roberto Martins e Mario Rossi gravada por Néelson Gonçalves em 1942 e apresentada pelo sentenciado 7.193.

Hoje não existe nada mais entre nós. Somos duas almas que se devem separar. O meu coração vive chorando e minha voz. Já sofremos tanto que é melhor renunciar. A minha renúncia enche-me a alma e o coração de tédio. A tua renúncia dá-me um desgosto que não tem remédio. Amar é viver. É um doce prazer, embriagador e vulgar. Difícil no amor é saber renunciar. A minha renúncia enche-me a alma e o coração de tédio. A tua renúncia dá-me um desgosto que não tem remédio. Amar é viver. É um doce prazer, embriagador e vulgar. Difícil no amor é saber renunciar. (ROSSI, 1942)

As duas canções românticas em sequência apontam para uma certa dose de lirismo no programa. Se por um lado a ênfase da primeira é no encontro dos amantes e a da segunda está na separação, ambas as músicas apontam para amar como possibilidade de vida. Cantar e escutar uma mensagem de vida em meio à mortificação da cadeia certamente comoveu a audiência. Os espectadores foram enlevados por essa série para, em seguida, conforme a indicação do programa, dar-se a “*entrada cômica*” com a cena “*Mais uma do Pimpinelli*”, com os sentenciados 6.144 e 7.310. Dessa cena não há registros, mas pelo próprio título o personagem de Pimpinelli, da cena curta “*Pimpinelli e suas extravagâncias*”, se apresenta de novo em “*O dia de Colombo*”, promovendo a sinuosidade que parece estar se configurando

como estrutural das peças do T.S.

Ao final da cena cômica, o tema das relações afetivas é retomado com duas músicas. A primeira, “Casal Feliz”, um samba de Antonio Almeida, do ano de 1942, que fez sucesso com a gravação de Léo Vilar e foi cantada pelo Sentenciado 7.028.

Quando eu vou de braço dado passeando com meu bem/ Todo mundo fica admirado do jeitinho que ela tem/ Todos olham com inveja e comentam o nosso amor: Benza Deus! Sim senhor! Que casal feliz que nunca brigou. Isto é um exemplo pra muita gente/ Que vive triste e nunca está contente,/ Enquanto briga como cão e gato,/ Tranquilidade lá em casa é mato,/ É... Em nossa casa nunca houve briga,/ Porque em tudo ela me dá razão/ E se alguma pessoa inimiga vem fazer intriga ela não liga não. (ALMEIDA, 1942)

Numa inversão da sequência romântica anterior, a letra em espanhol sobre o tema do amor aparece na segunda música. O tango “*Sueño Azul*”, de Barczi, cantado pelo sentenciado 5.308. Embora Dalva de Oliveira tenha imortalizado no Brasil uma versão em português, a indicação do título em espanhol no programa atesta que foi cantado o sucesso de Oswaldo Fresedo e sua orquestra com a voz do cantor Roberto Ray. Fresedo é um dos grandes nomes do tango argentino. A seguir a letra original:

Fue Maravilloso sueño azul El de esa noche de ilusión/ Que está distante... Hoy Que ya se fue mi juventud/ Viviendo está mi corazón/ Aquel romance... Flor/ Que no se marchitó/ En mí jamás... Luz/ Que el viento del dolor/ Aviva más! Fue solo un minuto de ilusión/ Que se prolonga en mi vivir/ En fe de amor! Se encontraron nuestras sombras/ Una noche ya lejana,/ Y volaste como alondra/ Con la luz de la mañana.../ Triunfador de las distancias/ Tu recuerdo está conmigo,/ Pudo más, aún tu fragancia/ Que las fuerzas del olvido. Fue Maravilloso.../ En la voz de los murmullos/ De las noches misteriosas,/ Van llegando como arrullos/ Sus palabras cariñosas.../ Y me duermo dulcemente/ Porque sé que estás conmigo,/ Hecho beso, aquí en mi frente/ Y echa amor sobre el olvido (BARCZI, 1937)

O prosseguimento dos temas de amor, desta vez, amores realizados e felizes, antecede as canções de autoria própria dos sentenciados. A marchinha “Treis candidatas” e o samba “Meu coração está pedindo”, ambas de autoria do sentenciado 7.064, insistem no tema romântico talvez com alguma pitada jocosa tendo em vista o título da marchinha. Há no programa, ao lado da autoria, uma curiosa anotação: “pela Escola de Samba”, possivelmente apontando outra atividade dos presos no Carandiru.

O lirismo retorna agora extremado com a música “Íntima Lágrima”, uma valsa cantada pelo sentenciado 7.333 e executada ao violão pelo 6.109. A música é do compositor Cândido das Neves e foi sucesso gravado em 1929 por Eurístenes Pires.

Ah! a fonte dos meus olhos,/ entre mil escolhos desta dor,/ nem uma lágrima derrama .../ Oh! como sofre quem ama/ Nem uma gota d'água/ Para exprimir minha

mágoa ... Sofro,/ Sem prantear embora,/ Mas não é só quem chora/ Que padece os espinhos da paixão .../ A lágrima é mais pungente chorada interiormente derramada pelo coração./ Quando no cimo do Calvário, belo, extraordinário, ante os olhos dolorosos de Maria, o Nazareno sorria, curtindo a dor extrema numa glória suprema, seu martírio era tanto que jamais o pranto aos teus olhos podia aflorar.../ Chorava de modo mais conciso em forma de sorriso/ Para a humanidade perdoar.../ Não há lenitivo para as dores que sinto!/ Eu tenho um labirinto de tristezas dentro d'alma!/ E quando a dor se espalma e dentro de mim se debruça, meu coração soluça, quer saltar do peito e em prantos se desfaz./ Ninguém entenderá meus ais!/ A causa por que não choro mais .../ Vós que viveis vosso amor' a cantar .../ Prantos em lágrimas dispersos eu transformei em versos porque só nas rimas é que eu sei chorar! .../ Vai minh'alma adolescente nesta febre ardente, aspirando esse amor que é tão ingrato./ Oh! coração insensato que sofre, que padece pela mulher que te esquece./ Eu não quero ter na face a lágrima que nasce como lágrima sem razão/ A dor quando me rouba a calma, choro com os olhos d'alma, prantos de amor que nascem do coração. Quanta gente que vive a sofrer/ Cujo olhar, pobre olhar,/ Não revela, não diz .../ Outro vive banhado em pranto/ E no entanto é feliz; bem feliz! .../ Sendo a dor tão sublime. É um pecado, é um crime com o prazer uma lágrima confundir. Se é vertida em sinal de alegria/ Não pode nossas dores fielmente exprimir. Oh! suspiros lancinantes... Ais que vão errante germinados dessa dor que me atordôa! ... Oh! Madalena perdôa .../ O pranto mais sagrado/ Eu tenho n'alma guardado./ Sim, tenho n'alma escondido o pranto mais dolorido para após minha morte derramar./ Que o poeta que morrer de amores tem transformado em flores o pranto que não pode aqui chorar ... (NEVES, 1929)

Essa letra que conta um amor impregnado de dor e sofrimento e que termina apoteoticamente afirmando: “Que o poeta que morrer de amores tem transformado em flores o pranto que não pode aqui chorar” (*Idem*, 1929) deve, mais uma vez, ter promovido um arrebatamento na plateia, pois ali nenhum homem preso poderia chorar seus amores. No estado de ânimo propiciado por essa canção é que Nascimento entrou em cena para se colocar como poeta, declamando “Uma Poesia”. A curva dramática é novamente interrompida com o retorno à autoria dos presos. Depois de Nascimento, os sentenciados 5.750 e 6.758 apresentaram um Lundu caipira “Não jogo mais futebór”, indicando também quebra cômica. O encerramento desse espetáculo de variedades foi com um número de prestidigitação executado pelo 7.339.

A grande quantidade de canções de amor constante nessa peça, que qualifico como um Teatro de Variedades, pode também ser uma procura do grupo em responder aos anseios do público pela volta da proibida Carmen Miranda de acordo com as regras novas e heteronormativas do diretor da prisão Flamínio Fávero.

Esse espetáculo constitui uma modificação formal em relação às encenações anteriores, o teatro de variedades está separado do espetáculo principal que é a *Revista Penitenciária*, com título e temática própria. Essa divisão mais precisa indica um amadurecimento nos processos do grupo que saltam das variedades aliadas às comédias históricas para a forma do teatro de revista. Não se trata aqui de hierarquizar as formas, mas de exaltar a incursão em uma forma nova para o grupo. No caso da revista analisada a seguir, a inclusão da crítica, a própria

instituição é que representa principalmente esse desenvolvimento, pois o teatro aparece com a vocalização dos homens presos sobre a prisão.

2.4 Revista *Penitenciária*

A *Revista Penitenciária* estreou no mesmo dia 12 de outubro com a direção geral do Prof. Dr. Alberto Allegretti e direção artística de Abdias Nascimento e Péricles Stuart Leão. Segundo Nascimento, esse espetáculo teve grande sucesso, “o êxito louco da ‘Revista Penitenciária’, escrita pelo companheiro 6.917 quase toda em versos” (NASCIMENTO, 1943, p. 154 – não publicado). O autor é Messias Nogueira Santos, “preso advogado que satirizava o próprio presídio” (VIANA, 2014, p. 3).

Os personagens são mais uma vez apresentados no programa por ordem de entrada em cena e representam na maioria dos casos personificações da estrutura organizativa e de funcionamento do próprio Carandiru daquele período. Para fins de uma melhor caracterização de conteúdo, apresentarei os personagens divididos em cinco conjuntos:

Quadro 2 – Conjuntos de Personagens da *Revista Penitenciária*

N.	Conjuntos	Número de Personagens	Personagens
1	A Penitenciária do Estado de SP	35	Penitenciária, Biblioteca, Regulamento, Portaria, Hospital, Clínica Médica, Cirurgia, Laringologia, Oftalmologia, Tisiologia, Gabinete Dentário, Hipodermia, Laboratório, Enfermaria, Necrotério, Biotipologia, Educação Física, Pintura, Conservação e Higiene, Expediente, Tipografia, Teatro do Sentenciado, Almojarifado, Cozinha, Padaria, Boia, Marcenaria, Sapataria, Vassouraria, Lavanderia, Colchoaria, Mecânica, Encadernação, Parque e Disciplina
2	Código Penal	1	Artigo 60
3	Imprensa	1	A Gazeta
4	Reforma Prisional	3	Disciplina, Bondade e Amor, Trabalho
5	Revista	1	Pimenta

A apresentação foi encerrada com todos os integrantes do teatro cantando o “Canto das Vozes sem Nome”, música do Maestro Francisco Casabona com letra de Judas Isgorogóta.

Francisco Casabona foi um renomado músico e compositor paulista, um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, ocupando inclusive uma cátedra. Judas Isgorogóta é um dos pseudônimos do poeta Agnelo Rodrigues de Melo, que entre os anos 40 e anos 50 trabalhou nos arquivos da polícia civil de São Paulo e organizou um importante prêmio de música promovido pelo jornal *A Gazeta*.

Somos vozes sem nome, vivemos
 No silêncio da triste prisão.
 Nós viemos de dentro da noite,
 Por caminhos sangrentos, a pé,
 Fugitivos da luz, sem destino,
 Sem amor, sem família, sem fé... (NASCIMENTO, 1943, p. 193 – não publicado)

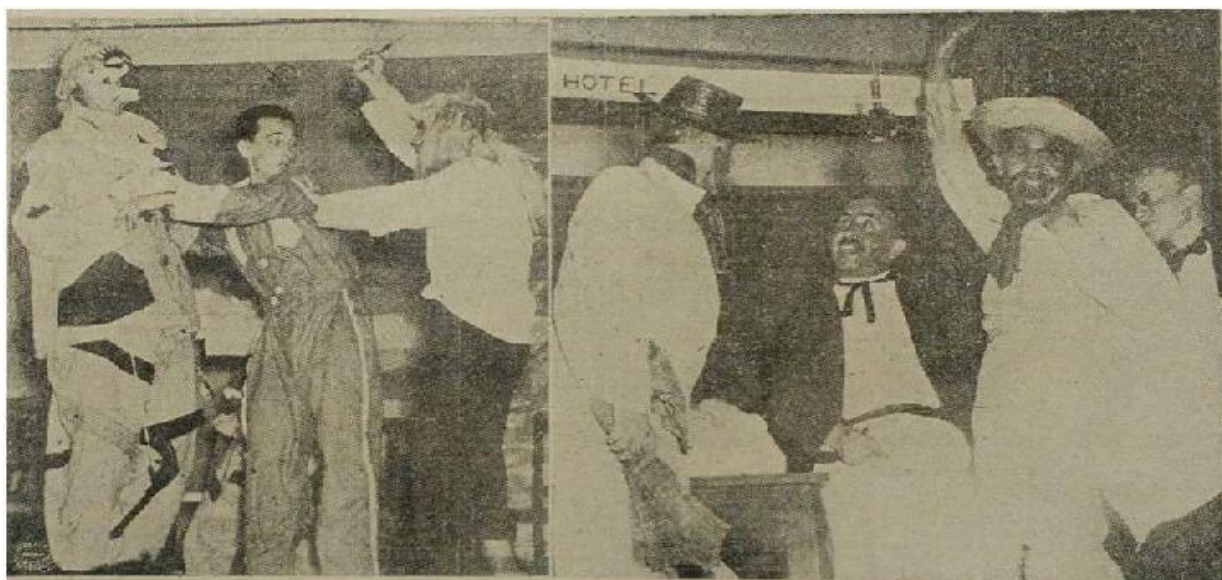
Na primeira parte do livro *Submundo*, ao ser admitido na prisão, Abdias Nascimento parafraseia Judas Isgorogóta, dizendo que as vozes sem nome, são as vozes do Carandiru: “É nada mais que uma várzea perdida na neblina fria, de onde ecoam vozes torturadas, **vozes sem nome do Carandiru**” (NASCIMENTO, 1943).

São esses homens, cujas vozes não têm nome e que ecoam torturadas na névoa se convertendo em fantasmagóricos espectros para a sociedade que passam em revista a prisão. Para além do significado teatral e estético do Teatro de Revista, que foi a forma utilizada. A revista na penitenciária tem o significado de procurar armas, contrabando, planos. Esse sentido não pode ser descartado, pois, ao escrutinar cada parte da penitenciária, a prisão em si e a reforma prisional de Fávero estavam sendo examinadas.

2.5 Patrocínio e a República

Pouco mais de três meses depois da estreia de *O Preguiçoso*, o Teatro do Sentenciado levou à cena o espetáculo *Patrocínio e a República*. A apresentação se deu durante a tarde de 15 de novembro, com pompa e circunstância, inclusive com direito a manchete na capa do jornal *Diário da Noite*: “O Teatro do Sentenciado, uma Escola de Moral”. O repórter informa, a respeito de sua entrada na unidade prisional, que obteve “uma licença especial do diretor do estabelecimento, Sr. Flamínio Fávero, e transpussémos pouco antes das 14 horas os pesados portões do Instituto de Regeneração” (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943). Desse modo, sabemos que a imprensa esteve lá a convite do diretor.

Figura 4 – Fotos de “Apertura de Simplício e Zé Porqueiro” e “Pimpinelli e suas Extravagâncias”



Fonte: *Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943.

O jornal noticia também que naquela mesma tarde estreariam outras duas cenas curtas: “Apertura de Simplício e Zé Porqueiro” e “Pimpinelli e suas Extravagâncias”. Duas fotos, uma se referindo a cada uma das cenas, aparecem na capa do jornal sob a legenda que as caracteriza como “brejeiras e que muito divertiram a assistência” (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943).

O texto da linha de apoio que segue a manchete do jornal enfatiza dois aspectos importantes:

Uma tarde no convívio dos habitantes da Penitenciária do Estado – Comemoração do 15 de novembro – Patrocínio e a República, uma peça de autoria dum sentenciado representada por sentenciados – Existem homens incapazes de reabilitação? – Entre Lombroso e Jader, o velho diretor de Sing Sing. (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943)

O primeiro aspecto trata do protagonismo das pessoas presas e sua humanização, de modo que o repórter, na chamada em destaque, se refere aos presos como habitantes da penitenciária, conferindo a estes uma palavra de empatia. São habitantes com os quais convive por uma tarde, e não meramente criminosos. O termo sentenciado também ganha contornos empáticos, uma vez que está enfatizando o fazer artístico e sua apreciação na peça escrita, feita e fruída por eles. Esse primeiro aspecto não se separa do segundo, qual seja: a reforma prisional. O que estava em jogo? *Grosso modo*, a possibilidade de reabilitação e o debate sobre uma

natureza criminosa patológica e seus desdobramentos na execução penal. A forte presença do pensamento positivista italiano na estrutura do Código Penal da década de 40 também está posta na reportagem.

Ao escrever no referido texto a frase “Entre Lombroso e Jader, o velho diretor de *Sing Sing*”, o repórter aponta para a percepção de um certo meio-termo na perspectiva criminológica e penal em implementação na Penitenciária do Estado, visualizado por meio da apresentação de *Patrocínio e a República*. Vejamos alguns aspectos que concorrem para esse entendimento. A noção fundamental de Lombroso em relação à criminologia se referia a características bioantropológicas do criminoso, daí decorrentes as medições de crânio e de outros traços físicos, seriam heranças genéticas de um primitivismo, manifestas conforme oportunidades e, portanto, o tratamento penal deveria buscar certa individualização na aplicação das penas. Por outro lado, ao se referir ao diretor de *Sing Sing*, Lewis Edward Lawes, que dirigiu a prisão americana por 20 anos, de 1919 até sua aposentadoria em 1941, o repórter quer destacar uma visão oposta, uma vez que:

Sempre nos repugnara a teoria lombroziana do criminoso nato e teve, de prompto a nossa simpatia aquele diretor de *Sing Sing* que, retirando-se à vida privada após anos de convívio com os presos da famosa penitenciária, fez uma profissão de fé sobre a bondade inata do coração humano. Não existia homem criminoso por natureza. Existiam, sim, espíritos impulsivos ou incultos, passíveis de aperfeiçoamento. (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943)

Jader, também citado na frase da linha de apoio, provavelmente se referia a alguma figura do cenário nacional que apenas pelo primeiro nome não foi possível identificar. O debate posto na reportagem, portanto, é a possibilidade de recuperação do sujeito que cometeu crimes. O diretor da penitenciária do Estado de São Paulo, Flamínio Fávero, estaria com a implementação de sua reforma num entrelugar, no meio destas posições, tendendo mais para a visão de Lawes pois:

O Sr. Flamínio Fávero, assumindo a direção da Penitenciária do Estado, seguiu as pegadas do velho diretor de *Sing Sing*. Uma nova teoria foi aplicada no tratamento dos presos da nossa Penitenciária. Desde a vida em sociedade seus métodos de reeducação através dos quais se prepara o detento para retorná-lo à vida em liberdade. (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943)

Sobre a perspectiva da reforma implementada por Fávero falarei mais adiante em subcapítulo específico. Aqui, para fins de analisar a peça *Patrocínio e a República* interessa buscar captar a expressão dessa reforma na encenação, qual seja pelo protagonismo das pessoas presas, como afirma a matéria: “Representação de presidiário para presidiário” (*Diário da Noite*,

16 de novembro de 1943), qual seja por questões formais. Certamente que a escolha do personagem-título reflete o processo de humanização em curso, pois se trata do herói republicano negro José do Patrocínio, que foi interpretado por Abdias Nascimento. A opção pelo protagonista negro dá concretude à ideia de que enxergar a possibilidade de recuperação da pessoa presa também passava por enxergar a cor da população carcerária. Nesse sentido é que a contribuição dos presos é autêntica nesse processo, pois na reforma a pauta racial não estava apontada, mas, ao abrir espaço para a expressão artística dos presos, ela se fez presente nos limites daquele contexto.

O repórter capta de forma parcial essa questão, uma vez que no texto da capa manifesta uma defesa da ilustração consoante a arte popular e aponta o problema de certa crítica que deseja guiar o gosto popular: “certos críticos que ainda teimam em querer guiar o gosto do público através de suas teorias intelectualistas” (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943). Essa consideração ajuda a entender o apagamento da memória desse teatro feito por Nascimento. Em 1943 seu Teatro do Sentenciado ganha a capa de um jornal de ampla circulação com uma longa reportagem que enfoca o debate da reabilitação dos presos e se dedica fortemente a analisar o espetáculo. O que estava acontecendo na cena teatral nesse período? Pra onde estavam voltados os interesses e as práticas teatrais, cujo fato de um grupo amador de presos fazendo teatro tenha passado despercebido pelos estudiosos?

Na reportagem de capa ainda estão presentes outras duas fotos, do auditório lotado de presidiários e também do detalhe de um grupo menor de detentos que assiste concentrado à apresentação, nessas imagens é possível perceber os detalhes da vestimenta dos presos, na época, produzida na própria unidade prisional.

Figura 5 – Detalhe da Plateia



Fonte: *Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943.

Figura 6 – A plateia assiste à apresentação



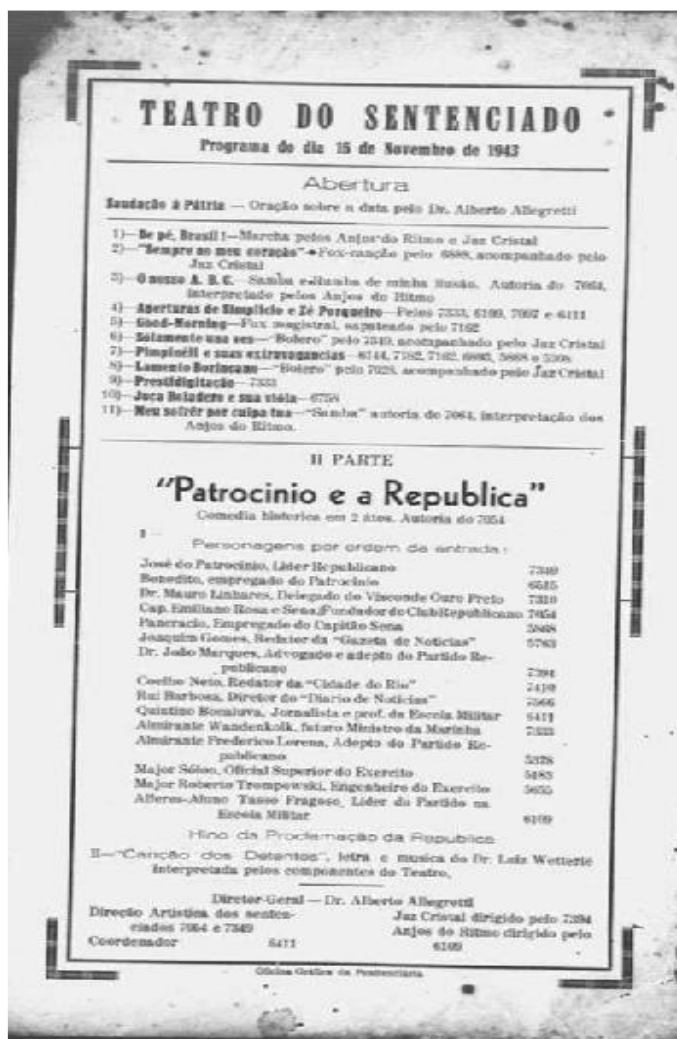
Fonte: *Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943.

Foi diante dessa plateia que teve início a apresentação de *Patrocínio e a República*, cuja direção artística foi de Abdias Nascimento e Péricles Stuart Leão. O sentenciado de número 6.411 figura no programa como Coordenador, e Nascimento explica a necessidade dessa função da seguinte maneira:

O 6.411 nos secretariava, pois a tarefa era estafante, para mim e o 54. As dificuldades surgiam amiúde da incompreensão que os funcionários tinham da obra do Dr. Flaminio. Enquanto este queria nos dar oportunidade de mostrar nossa capacidade de nos governarmos a nós mesmos como homens responsáveis, aqueles, por toda a força, queriam nos continuar tratando, segundo o sistema do regime penitenciário antigo, como elementos aos quais nada se deve facilitar, e sim, humilhar sempre e cada vez mais. Nunca entenderão a finalidade educativa deste estabelecimento esses fariseus da moralidade. (NASCIMENTO, 1943, p. 153-154 – não publicado)

Os responsáveis pela parte musical foram o sentenciado número 7.394 e o 6.109. O primeiro dirigiu e organizou o “Jaz cristal” e posteriormente figurou como ator em outras peças do TS. O segundo, dirigiu o grupo regional Anjos do Ritmo. O programa da peça fornece mais detalhes do que assistiram naquela tarde.

Figura 7 – Programa Patrocínio e a República



Fonte: Acervo Ipeafro.

A abertura foi com uma saudação à pátria em oração feita pelo já referido Alberto Allegretti, que também assina a direção geral do espetáculo.

A seguir, tiveram início os números musicais com a marcha "De pé, Brasil", executada em conjunto pelos Anjos do Ritmo e pelo Jazz Cristal.

Vamos, Brasil diante do seu pavilhão. Todo o Brasil, um canto, um só coração pela vitória, a luta começou. O meu Brasil jamais capitulou. Para lutar todo o Brasil está de pé. Cremos em Deus, em nosso chefe temos fé. Pela vitória, a luta começou. O meu Brasil, jamais capitulou. Marchando, unidos, havemos de vencer a guerra, pois não consentiremos com outra bandeira em nossa terra. Avante, avante. Ó raça varonil, mostremos ao mundo a grandeza do Brasil. (Carlos Rego Barros de Souza. Gravação de 1º de março de 1943)

Essa marcha foi célebre no período e ficou conhecida por ser interpretada por Francisco

Alves e Fon Fon e sua Orchestra. Foi a marcha vencedora do concurso de marchas patrióticas da Rádio Nacional. Embora a temática da letra se refira à participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, não deixa de ser emblemático que esteja no programa de abertura da peça que celebra a vitória do pensamento republicano. Em meio a uma presença forte de debates nacionalistas, a escolha do protagonista José do Patrocínio está colocando a questão da raça e compondo a ideia de nação em pleno varguismo e simultaneamente resgatando Patrocínio da pecha de monarquista. O nacionalismo de Abdias Nascimento certamente já incluía a questão da raça como componente, uma vez que nesse período já havia feito sua passagem pelo integralismo e em especial pelo integralismo da Frente Negra Brasileira. No entanto, nesse período que se deu após sua viagem pela América Latina, sua ideia de nação certamente estava sob tensão. A sequência do programa auxilia a compreender essa transição. Apresento a seguir uma análise de cada número e cena separadamente e retornarei a essa questão ao final da primeira parte do programa.

Após a execução da marcha, entra o segundo número musical: “Sempre no meu coração”, de Ernesto Lecuona, com versão de Mário Mendes, popularizada no Brasil por Orlando Silva e depois por Néelson Gonçalves, que a gravou em ritmo de samba,

Sempre no meu coração perto ou longe estarás/ E ao cantar esta canção/ Sei que jamais me esquecerás/ Sempre no meu coração/ Na alegria e na dor lembrarei com emoção/ Que um dia tive o teu amor/ Sempre no meu coração/ O teu nome guardarei/ E na minha solidão/ Em minhas preces rezarei/ E se nunca mais voltares/ Pra ter fim os meus pesares/ Guardarei teu vulto, então/ Sempre no meu coração Sempre no meu coração/ O teu nome guardarei/ E na minha solidão/ Em minhas preces rezarei/ E se nunca mais voltares/ Pra ter fim os meus pesares/ Guardarei teu vulto, então/ Sempre no meu coração. (LECUONA/MENDES, 1943)

Essa canção corrobora a ideia de que há um pensamento formal na elaboração do programa como um todo, que há mecanismos cênicos construídos a partir da popularidade dos espetáculos de variedade, organizando sempre o programa em parte cantada e parte encenada. Se por um lado é cabível pensar que há uma parte musical separada da encenação propriamente dita, já que tal organização aparece em todos os programas, por outro lado se vê uma forte correlação entre o programa variado e as peças encenadas. O caso desta fox – canção que impressionou sobremaneira a reportagem do *Diário da Noite* – merece uma observação mais detalhada. Não é possível identificar o autor da reportagem, que em momentos se converte em crítica do espetáculo, sendo inclusive matéria de capa da edição do jornal. A crítica aponta a beleza da interpretação de “Sempre no meu coração”: “E foi justamente esse ‘Sempre no meu Coração’ que seria cantado por um presidiário paulista, a exemplo do velho Walter Huston na

penitenciária de Atlanta, que nos levou a assistir o espetáculo de ontem na Penitenciária do Estado” (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943). A canção original, “Sempre em mi Corazón”, de Ernesto Lecuona, foi composta em estilo rítmico da música popular norte-americana e foi um grande sucesso comercial, pois era tema do filme *Always in my Heart*, musical dirigido por Jo Graham em 1942. O filme conta a história de MacKenzie Scott, interpretado por Walter Huston, que, ao sair da prisão, depois de uma condenação injusta por assassinato, vai em busca de reencontrar sua família. Descobre que sua mulher tem um novo envolvimento amoroso e se aproxima de sua filha sem se identificar. Ficam muito amigos, ele percebe o talento musical da filha e se desenrolam peripécias até o reencontro de toda família por meio da relação com a música.

O filme é uma adaptação da peça *Fly Away Home*, de Irving White e Dorothy Bennett, que estreou na Broadway em 1935 com uma longa temporada de intenso sucesso de público. Essas referências indicam que o Teatro do Sentenciado operou, em certa medida, com um imaginário marcado pelas adaptações filmográficas de textos teatrais estadunidenses e o excerto do jornal acima exposto ajuda nessa inferência. Cabe ainda demarcar que a adaptação de filmes para o teatro era comum nos espetáculos de circo-teatro, e, portanto, a opção pelas músicas temas de filmes está relacionada também a essa tradição brasileira.

O próximo número faz a passagem da história ficcional do preso de Atlanta para o preso do Carandiru com a canção “Nosso A, B, C – Samba e Rumba de minha ilusão”, de autoria do sentenciado 7.064 e executada pelos Anjos do Ritmo. Ao incluir no programa canções compostas e executadas pelos próprios detentos, a percepção do protagonismo destes em todo o processo se fortalece.

Ao final do samba tem início a “Apertura de Simplício e Zé Porqueiro”, uma cena curta, inserida em meio à parte cantada do programa. A legenda do jornal supracitado confirma o caráter cômico da cena. Ao analisar a imagem é possível perceber o uso de máscaras por dois dos atores, o da esquerda veste um macacão amplo com linhas geométricas e o da direita empunha um objeto e, apesar de vestir camisa e calça, tem um ornamento na cabeça que parece feito com palha ou material similar. Fausto Vianna (2014), embora atribua as duas imagens do jornal a uma outra peça do Teatro do Sentenciado, afirma sobre os figurinos o seguinte:

Como se vê na figura 01, os trajes são de fácil confecção, trajes tradicionais de espetáculos ligeiros, como muitos do teatro de revista: números curtos, engraçados, com muita música e diversão. Claro que não se pode deixar de lado as condições adversas em que foram produzidos, dentro do presídio. Estavam ali a roupa costumeira do palhaço remendado (provavelmente colorida). (VIANNA, 2014)

O equívoco na atribuição das fotos pode ser verificado no original da edição do jornal *Diário da Noite* constante do Acervo do Museu do Estado de São Paulo e se deu provavelmente porque o recorte de jornal que consta do acervo do Ipeafro não possui todos os dados para identificação da fonte.

Vianna aponta para a tradição dos espetáculos ligeiros e também cita o palhaço remendado. A essa percepção soma-se, a meu ver, um outro elemento, qual seja o da presença de referência dos festejos populares, em especial da Folia de Reis, pois as máscaras e o ornamento na cabeça do segundo palhaço lembram os bastiões que geralmente aparecem em duplas ou trios.

O programa até aqui apresentado principiou com uma canção marcial, seguida de uma canção romântica que se aproxima da temática prisional, pois está vinculada ao filme, a terceira canção circunscreve-se ao próprio Carandiru, por tratar-se da composição de uma das pessoas presas e abre um momento que é dedicado aos talentos locais, pois antecede a cena cômica. Essa parte do programa enfatiza diferentes expressões artísticas, sendo o número a seguir o sapateado.

O número de sapateado ficou novamente a cargo de Oscar, que se apresentou ao som de “*Good Morning*”, escrita para o filme “*Sangue de Artista*” (*Babes in arms*) de 1939, cantada por Judy Garland e Mickey Rooney.

Good mornin', good mornin'! We've danced the whole night through, good mornin', good mornin' to you. Good mornin', good mornin'! It's great to stay up late, good mornin', good mornin' to you. When the band began to play the sun was shinin' bright. Now the milkman's on his way, it's too late to say goodnight. So, good mornin', good mornin'! Sunbeams will soon smile through, good mornin', my darlin', to you. Here we are together, a couple of stand-uppers. Our day is done, breakfast time starts with our supper. Here we are together, ah, but the best of friends must party. So let me sing this party song from the bottom of my hearty. Good morning, it's a lovely morning. Good morning, what a wonderful day. We danced the whole night through. Good morning, good morning to you. I said good morning, see the sun is shinin'. Good morning, hear the birdies sing. It's great to stay up late. Good mornin', good mornin' to you. When the band began to play the stars were shinin' bright. Now the milkman's on his way, it's too late to say goodnight. Good morning, good morning! Sunbeams will soon smile through. Good mornin', good morning', Good mornin', my darlin', to you! (ARTHUR FREED e NACIO HERB BROWN, 1939)

Essa canção foi imortalizada anos depois, em 1959, quando regravada por Gene Kelly em *Cantando na Chuva*. O número de sapateado foi feito também com uma canção de grande apelo popular, mas que evoca a vida fora da prisão, um dia começando ao sol e com o som dos passarinhos em contraposição à situação da prisão. A ordem desse número no programa não parece nada aleatória, pois foi precedida da cena curta que expressa a potência criativa do grupo

projetando vida para além do cárcere.

Em seguida, foi apresentado o bolero “*Solamente una vez*”, de Agustín Lara, cantado por Abdias Nascimento acompanhado do Jazz Cristal.

Solamente una vez ame en la vida, solamente una vez y nada mas/ Una vez, nada mas en mi huerto brilló la esperanza, la esperanza que alumbra el camino de mi soledad/ Una vez, nada mas se entrega el alma con la dulce y total renunciación, y cuando ese milagro realiza el prodigio de amarse, hay campanas de fiesta que cantan en el corazón... (AGUSTÍN LARA)

A canção de amor, também muito conhecida do público, reforça a mensagem de esperança e convoca a plateia para identificar-se, opondo a solidão da prisão à nostalgia dos amores vividos. Outro elemento significativo, quando se examina a sequência das duas canções, é o fato de utilizarem músicas estrangeiras. Para além da cena construída e interpretada, o teatro do sentenciado está dando vocalidade à multifacetada experiência de seus atores. Esses “condenados” são mais que seus crimes, sabem outras línguas, conhecem outras culturas e enunciam esses conhecimentos para os demais presos, bem como para administração penitenciária.

Após a música, ocorre outra intervenção cênica, quebrando o aspecto um tanto melancólico das canções anteriores, sendo apresentada a cena “Pimpinelli e suas extravagâncias”. Na foto do jornal é possível ver quatro atores em cena, entre eles, ao centro, está Nascimento. É provável que estivesse representando um homem de posses, pois está trajando um casaco e leva uma espécie de gravata ao pescoço. O ator que está à esquerda na fotografia utiliza uma máscara que parece pintada no rosto e carrega um guarda-chuva, pela estatura física é possível que seja o mesmo ator que na cena anterior fazia o palhaço. Essa máscara não pode ser confundida com o *blackface*, pois, observando com cuidado a imagem, ela faz uma cobertura parcial do rosto do ator e, por se tratar de uma foto impressa em preto e branco, não há como saber a cor da maquiagem utilizada.

Não há também nenhuma referência no figurino que indique esse tipo de caracterização, sempre lembrando que na ocasião do Teatro do Sentenciado Abdias Nascimento já havia feito a crítica a esse modo de representar. A cena se passa em frente a um hotel e retrata a interação entre dois homens que aparentam riqueza com outros dois que aparentam ser mais pobres. O figurino aponta para isso, pois dois atores utilizam gravata e casaco enquanto outros dois estão de camisas, lenços no pescoço e chapéus, incluindo um chapéu de palha, trazendo para cena a figura do capiau. O ator que está de chapéu de palha carrega um saco nas costas e parece ter

bigode e cavanhaque pintados. Talvez a cena fotografada esteja retratando algum tipo de relação comercial, tendo em vista o gestual capturado, juntamente com a canção que vem a seguir, “Lamento Borincano”, de Rafael Hernandez Marín. Uma composição de 1929 que fala justamente do camponês que tenta vender seus produtos na cidade.

Sale loco de contento con su cargamento para la ciudad, ay, para la ciudad/ Lleva en su pensamiento todo un mundo lleno de felicidad, si, de felicidad/Piensa en remediar la situación del hogar que és toda su ilusión, si /Y alegre el jibarito va pensando así, diciendo así, cantando así por el camino: “Si vendo toda carga mi Dios querido, un traje a mi viejita voy a comprar”/ Y alegre también su yegua va al presentir que su cantar es como un himno de alegría. /En esto le sorprende la luz del día /Y llegan al mercado de la ciudad/Pasa la mañana entera sin que nadie quiera su carga comprar, ay, su carga comprar /Todo, todo está desierto, el pueblo está muerto de necesidad, ay, de necesidad/ Se oye este lamento por doquier/ En mi desdichada Borinquen, sí / Y triste el jibarito va pensando así, diciendo así, llorando así por el camino: “que será de Borinquen, mi Dios querido? Que será de mis hijos y de mi hogar” /Borinquen, la tierra del Edén /Y que al cantar el gran Gautier llamó la perla de los mares/ Ahora que te mueres con tus pesares /Déjame que te cante yo también (MARÍN, 1929)

“*El jibarito*” deriva da palavra *jibaro*, que significa camponês, mas que na cultura porto-riquenha, origem do autor, se refere ao homem do campo de uma forma bastante similar à expressão *capiáu*, pois alude às formas de falar também. A música melancólica também, um lamento afinal, é sucedida por um número de prestidigitação.

Esse número pode não ser o mesmo que constava do programa de *O Preguiçoso*, embora o artista que o executou seja o mesmo. Trata-se do primeiro momento em que estão indicados no programa a quebra de quarta parede e o contato direto com a plateia pela natureza própria da prestidigitação, que necessita da interação direta com o público.

A seguir vem a apresentação de “Juca Boiadeiro e sua viola” e do samba “Meu Sofrer por tua Culpa”, de autoria do 7.064 executado pelos Anjos do Ritmo encerrando a primeira parte do programa com o foco nos talentos locais, de dentro da prisão.

O conjunto dos números musicais e cenas desta primeira parte são caleidoscópicos. A marcha inicial anuncia que a nação será saudada, porém é seguida de uma canção que, embora traduzida, remete ao universo prisional estadunidense, retratando um ex-condenado. Pode parecer contraditório, no entanto, é cantada em português por um sentenciado brasileiro e promove uma sensibilização da plateia apontando para um futuro depois da cadeia, mostrando o talento do cantor que deixa por instantes de ter o estigma de criminoso. Esses dois momentos em sequência mostram a habilidade do grupo em estabelecer um diálogo profundo com as autoridades presentes e também com o conjunto das pessoas presas da plateia.

Para as autoridades estavam enunciando que a reforma prisional funcionava e por outra

via, que constituía também o debate do nacionalismo e, ainda, que as pessoas ali presentes eram mais do os crimes que cometeram. Afirmavam que existiam talentos, que a reabilitação era possível segundo os métodos propostos por aquela reforma. Ao lançar mão de uma música de grande sucesso que falava de um ex-condenado reencontrando sua família, o conjunto dos presidiários se viu representado na canção e para eles a enunciação foi de que existia vida possível na cadeia e depois dela. Por isso os números que vieram a seguir, a música composta e executada por um preso, seguida de cena feita também por eles, convocaram a autoestima de todas as pessoas presas que estavam fazendo e fruindo o espetáculo.

Todo esse conjunto que compõe uma espécie de prólogo que em termos imagéticos pode ser lido em ondas, uma vez que os quatro primeiros números partem de uma pontuação da conjuntura nacional, chega à crista acionando um elemento de ampla aceitação comercial e retorna ao vale com a inserção dos números que exibem os talentos locais em suas diversas formas de expressão. A continuidade desse movimento ondular do prólogo se dá novamente com dois números do espectro comercial (o sapateado com “*Good morning*” e a canção “*Solamente una vez*”).

É sintomático que seja Abdias Nascimento cantando o sucesso em espanhol, pois sua viagem pela América Latina antecedeu à prisão. Desta vez a passagem pela canção de sucesso internacional estadunidense inclui um sucesso de um compositor mexicano antecedendo uma cena que levantará o tema das relações entre classes. A cena, que é mais uma vez um momento de expressão própria dos artistas presos, é seguida pelo “Lamento Borincano”, também um grande sucesso internacional de um compositor de Porto Rico. O fechamento vem mais uma vez com as habilidades e talentos de dentro da prisão por meio da prestidigitação e de mais uma canção de autoria própria de um dos presos. Essa estrutura em ondas em que oscilavam músicas de sucesso internacional e talentos locais tinha por finalidade criar identificação do público e incluir os diversos conhecimentos artísticos de dentro da prisão em roteiro mais ou menos coeso. Além disso, se tomarmos a trajetória de Nascimento, o roteiro parece organizar as transições no sentido do nacionalismo que estava em curso em seu pensamento. Um nacionalismo que inclui raça e classe.

A segunda parte do programa é efetivamente a peça *Patrocínio e a República*, uma comédia histórica em dois atos, cujas personagens são apresentadas no Programa por ordem de entrada em cena. A autoria do texto é de Péricles Stuart Leão, o sentenciado 7.054.

Os primeiros personagens a entrar em cena são Patrocínio e seu criado, o preto-velho

Benedito, interpretados por Abdias Nascimento e pelo sentenciado 6.515. Nascimento avalia a recepção do público:

(...) agradou muito a interpretação do preto velho Benedito, feita pelo 6.515. (...) Eu “assassinei” um Patrocínio chocho, de rosto pelado. Também, quem se atreveria se arriscar a tomar uma cela forte só por causa das barbas do falecido Zé do Pato? (NASCIMENTO, 1943, p. 154 – não publicado)

Sempre com modéstia no que diz respeito a sua própria avaliação, ressalta que a caracterização teve que seguir as normas do cotidiano da prisão. Não havia como deixar crescer a barba até o dia do espetáculo, sob risco de ter como punição a solitária. Zé do Pato era o apelido pelo qual José do Patrocínio era conhecido popularmente.

A seguir entra em cena o personagem Dr. Mauro Linhares, indicado como delegado do Visconde Ouro Preto. Afonso Celso de Assis Figueiredo, o Visconde de Ouro Preto, foi tornado chefe do Gabinete Imperial em junho de 1889. Os próximos a entrar em cena são o capitão Emiliano Rosa e Sena, fundador do *Club Republicano*, dono do jornal *A República*, que era também sogro de Patrocínio e o empregado do capitão Pancrácio.

Joaquim Gomes era redator da *Gazeta de Notícias*, um jornal que defendia a abolição e os ideais republicanos. Talvez esse personagem seja uma referência a Joaquim Ferreira de Araújo, que era o dono do jornal. Patrocínio foi empregado por Joaquim como articulista do jornal em 1877, mas não trabalhou por muito tempo, pois suas ideias abolicionistas foram se radicalizando e entrando em conflito com a linha editorial do jornal, que mais tarde inclusive se tornaria apoiador de Deodoro da Fonseca e também de Floriano Peixoto. O personagem também pode ser Joaquim Heliodoro Gomes, que é um dos signatários do manifesto republicano. A seguir entra em cena Dr. João Marques, advogado e adepto do partido republicano, cujo nome não consta na lista do manifesto e pode ser mais um personagem que se refira a alguma figura do círculo abolicionista e republicano. Em minhas pesquisas encontrei informações referentes ao escritor João Marques de Carvalho, ligado ao partido republicano e ao jornalismo no Pará, mas não é possível afirmar que estivesse no período histórico retratado convivendo com Patrocínio.

Um dos grandes parceiros de Patrocínio, Coelho Neto, entra em cena como redator do jornal *Cidade do Rio*. Após Patrocínio deixar o trabalho na *Gazeta de Notícias*, ele comprou o jornal “Gazeta da Tarde” em conjunto com outros intelectuais. Em 1887, Patrocínio foi também proprietário e diretor do jornal *Cidade do Rio*, que era um diário de quatro páginas de conteúdo abolicionista no qual Coelho Neto escrevia. A seguir entrou em cena Rui Barbosa, que apareceu

como diretor do *Diário de Notícias*, um jornal republicano. Esta informação é relevante para seguir precisando a definição do período em que se passa a ação, pois esse jornal acabou quatro dias após a proclamação da República.

O próximo a aparecer foi Quintino Bocaiúva, indicado como jornalista e professor da escola militar. Ele teve papel decisivo na proclamação da República e foi autor do manifesto republicano. Já o almirante Frederico Lorena não é um mero adepto do partido republicano, pois em 1893, após o bombardeio da capital federal na chamada Revolta da Armada, o almirante Lorena seguiu para Santa Catarina liderando as forças revoltosas. Depois foi a vez do almirante Eduardo Wandelcolck, que também esteve no grupo que entregou a exigência de exílio da família real na sequência da proclamação e que se tornou ministro da Marinha. Os representantes do Exército na peça são todos futuros aliados de Deodoro da Fonseca. O major Solón é Frederico Sólón de Sampaio Ribeiro, que, além da entrega da ordem de exílio, foi de extrema importância, pois é atribuída a ele a ação de espalhar as notícias falsas da prisão de Deodoro e Benjamin Constant por ordem do império, notícias essas que precipitaram a reação do Exército e da população no dia 15 de novembro de 1889. O major Roberto Trompowski, identificado como engenheiro do Exército, era professor de matemática na escola militar e foi assistente de Benjamin Constant.

O alferes-aluno Tasso Fragoso, indicado como líder do partido na escola militar, participou ativamente da articulação para a proclamação da República e foi responsável por fazer um discurso em nome dos alunos da escola superior de guerra em apoio a Benjamin Constant. Após esse evento, Benjamin foi demitido. Foi posteriormente promovido e teve por missão a repressão da Revolta da Armada. Já nos anos trinta foi do governo provisório, comandando a derrubada de Washington Luís e garantindo o governo Vargas.

A ação termina com o Hino da Proclamação República:

Seja um pálio de luz desdobrado,/ Sob a larga amplidão destes céus/ Este canto rebel que o passado/ Vem remir dos mais torpes labéus./ Seja um hino de glória que fale, De esperança de um novo porvir,/ Com visões de triunfos embale/ Quem por ele lutando surgir.

Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós/ Das lutas, na tempestade/ Dá que ouçamos tua voz./ Nós nem cremos que escravos outrora,/ Tenha havido em tão nobre país/ Hoje o rubro lampejo da aurora,/ Acha irmãos, não tiranos hostis./ Somos todos iguais, ao futuro/ Saberemos unidos levar./ Nosso augusto estandarte, que puro,/ Brilha avante, da Pátria no altar./ Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós/ Das lutas, na tempestade/ Dá que ouçamos tua voz./ Se é mistér de peitos valentes,/ Haja sangue em nosso pendão,/ Sangue vivo do herói Tiradentes,/ Batizou este audaz pavilhão./ Mensageiro de paz, paz queremos,/ É de amor nossa força e poder/ Mas da guerra nos transes supremos,/ Heis de ver-nos lutar e vencer./ Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós/ Das lutas, na tempestade/ Dá que ouçamos tua voz./ Do

Ipiranga é preciso que o brado,/ Seja um grito soberbo de fé,/ O Brasil já surgiu libertado,/ Sobre as púrpuras régias de pé./ Eia pois, brasileiros, avante!/ Verde louros colhamos louçãos,/ Seja o nosso país triunfante,/ Livre terra de livres irmãos/ Liberdade! Liberdade!/ Abre as asas sobre nós/ Das lutas, na tempestade/ Dá que ouçamos tua voz.³⁴

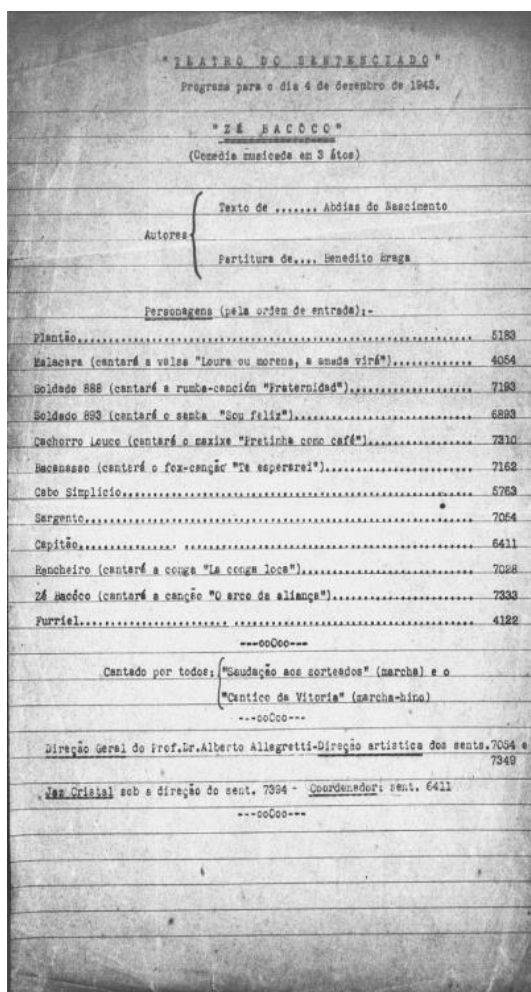
Em seguida os integrantes do teatro cantaram a “Canção dos Detentos”, da qual apenas um pequeno trecho está registrado por Nascimento: “Contemplamos os céus estrelados/ Pelas grades da nossa prisão/ E o luar lindos sonhos prateados/ Vem sorrir à nossa ilusão... (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – não publicado).

2.6 Zé Bacôco

A última peça do Teatro do Sentenciado registrada por Nascimento foi a comédia musicada em 3 (três) atos *Zé Bacôco*, representada em 4 de dezembro de 1943, cuja autoria é de Abdias Nascimento com partitura de Benedito Braga. Pela primeira vez o nome dele aparece no programa, e não seu número. O *status* de autor no Teatro do Sentenciado foi importante em todas as peças, pois em todos os programas somente os autores podiam ser identificados por seus nomes próprios. A direção geral foi mais uma vez de Alberto Allegretti, ficando sempre a direção artística com Abdias Nascimento e Péricles Stuart Leão. O Jazz Cristal figura sob direção do sentenciado 7.394, tendo como coordenador o sentenciado 6.411.

³⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OSI1aS5gLeU>. Acesso em: fev. 2020.

Figura 8 – Programa Zé Bacôco



Fonte: Acervo Ipeafro.

Os personagens aparecem por ordem de entrada em cena e são: Plantão, Malacara, Soldado 888, Soldado 893, Cachorro Louco, Bacanasso, Cabo Simplicio, Sargento, Capitão, Rancheiro, Zé Bacôco e Furriel.

A peça termina com todos cantando a marcha "Saudação aos Sorteados" e a marcha hino "Cântico da Vitória".

Esse texto foi a primeira peça escrita por Abdias Nascimento. Um exame da lista de doze personagens, dos quais oito pelo menos (Plantão, Soldado 888, Soldado 893, Cabo Simplicio, Sargento, Capitão, Rancheiro, Furriel) estão ligados às patentes e funcionamentos do Exército, aponta para o fato de que Nascimento escreveu sobre um universo que conhecia, o Exército.

O personagem título, Zé Bacôco, um ingênuo conforme o significado de sua alcunha,

remete por aproximação ao Zé Capetinha, título do livro biográfico de Nascimento. Dois “Zés”, o da peça, um ingênuo e tolo, e o do livro, uma criança arteira, parece duas formas de se referir à imaturidade e ao pouco conhecimento do mundo em que o jovem interiorano se viu imiscuído ao sair de Franca.

A programação do teatro estava ligada ao ano letivo, inclusive pela participação de Alberto Allegretti, o professor encarregado da instrução e supervisor das atividades do teatro. O programa da peça tem data de 4 dezembro e, considerando que os outros programas estão datados com os dias das apresentações, esta teria sido a estreia da peça, porém Nascimento afirma:

Chegávamos nos meados de Dezembro. Férias, quando ensaiávamos a comedia musicada “Zé Bacôco”, partitura de Benedito Braga (7394) e texto feito por mim. Os trabalhos do teatro, a nova “temporada” devera recomeçar no mês de Janeiro. Até lá me despedi dos artistas, recomendando-lhes, na falta de ocupação melhor, que sonhassem com a “Carmem Miranda”. Quem sabe ela retornaria aos nossos bastidores depois do eclipse? (NASCIMENTO, 1943 – não publicado)

Elisa Larkin Nascimento também corrobora que essa peça não foi apresentada: “E foi para o Teatro do Sentenciado que ele escreveu sua primeira peça, Zé Bacôco, em que contava a sua experiência de jeca do interior, chegando para ser soldado na grande capital. Essa peça não chegou a ser encenada” (NASCIMENTO, 2014, p. 150).

Houve uma cerimônia de finalização do ano letivo, e possivelmente pensavam em apresentar a peça nessa ocasião, mas pode ter ocorrido mudança nos planos, pois há uma matéria no *Nosso Jornal* que deixa dúvidas a esse respeito:

O Dr. Alberto Allegretti na qualidade de professor encarregada da Secção de Instrução do estabelecimento, organizou um belo programa para a realização das festas de encerramento do ano letivo, que se registrou no dia 4 de dezembro com solenidade em presença dos Srs. Exmos. Diretores e funcionários. (O NOSSO JORNAL, 1943, p. 2)

Houve uma atividade festiva com “um belo programa” na mesma data que está registrada no Programa de Zé Bacôco, porém ao descrever o evento a matéria cita:

E em seguida ao discurso proferido pelo Dr. Alberto Allegretti, a banda executou o hino nacional, procedendo-se à distribuição dos prêmios a dezenas de alunos que se salientaram nos cursos primários, banda, orfeão e aos sentenciados colaboradores do “Teatro do Sentenciado”, pela distinção com que vem demonstrando nessa parte atrativa. (O NOSSO JORNAL, 1943, p. 2)

Não faz nenhuma referência à apresentação teatral nesse dia, somente destaca o prêmio recebido pelos integrantes do T.S, portanto há pouca possibilidade de que tenha ocorrido apresentação.

No ano seguinte estava prevista uma nova temporada do Teatro do Sentenciado, porém ela coincidiu com a saída de Nascimento da prisão.

A opção formal de escrever uma comédia musical, por um lado, se relaciona diretamente com os talentos musicais de seus companheiros de prisão e, por outro, aponta também a procura de uma forma que sintetizasse as experiências dos espetáculos anteriores. Zé Bacôco não tem previsão de duas partes. Nas outras peças essa divisão, teatro de variedades e parte dramática, estava sempre presente. Na nova peça, uma comédia musicada, não há essa cisão. Essa opção demonstra que havia um desenvolvimento no processo criativo do T.S.

Não pude identificar todas as canções que estão no roteiro da peça, dificultando mais aprofundamentos na análise do roteiro. A primeira canção, “Loura ou morena, a amada virá”, provavelmente é a canção “Loira ou Morena”, gravada em 1932 pelos Irmãos Tapajós com letra de Vinícius de Moraes, cantada na peça pelo personagem Malacara, e tem a seguinte letra:

Se por acaso o amor me agarrar/ Quero uma loira pra namorar/ Corpo bem feito, magro e perfeito/ E o azul do céu no olhar/ Quero também que saiba dançar/ Que seja clara como o luar/ Se isso se der/ Posso dizer que amo uma mulher/ Mas se uma loira eu não encontrar/ Uma morena é o tom/ Uma pequena, linda morena/ Meu Deus, que bom/ Uma morena era o ideal/ Mas a loirinha não era mau/ Cabelo louro vale um tesouro/ É um tipo fenomenal/ Cabelos negros têm seu lugar/ Pele morena convida a amar/ Que vou fazer?/ Ah, eu não sei como é que vai ser/ Olho as mulheres, que desespero/ Que desespero de amor/ É a loirinha, é a moreninha/ Meu Deus, que horror! Se da morena vou me lembrar/ Logo na loira fico a pensar/ Louras, morenas/ Eu quero apenas a todas glorificar/ Sou bem constante no amor leal/ Louras, morenas, sois o ideal/ Haja o que houver/ Eu amo em todas somente a mulher.³⁵

Não encontrei os autores ou gravações nacionais da rumba-canção “Fraternidad”, cantada pelo personagem Soldado 888, apenas com a informação do título, mas a década de 1940 foi um momento de grande difusão da rumba cubana.

Não consegui localizar informações sobre as demais canções, “Sou Feliz”, “Pretinha como Café”, “Te Esperarei”, “La Conga Loca”, “O arco da aliança”, “Saudação aos sorteados” e “Cântico da Vitória”. Como há no programa partituras assinadas por Benedito Braga, é possível que essas canções tenham sido compostas para Zé Bacôco, mas não posso afirmar com segurança. Sendo esse o caso, a primeira canção, “Loura ou morena, a amada virá”, deve se encaixar também como composição própria.

A primeira valsa remete a um homem que espera o amor, a rumba e o samba cantados pelos soldados, trazem as primeiras referências da negritude, pelo estilo musical adotado. O maxixe também está presente, corroborando o apelo às matrizes africanas. O fox-canção sugere

³⁵ Disponível em: <http://www.mpbnet.com.br/musicos/vinicius.de.moraes/>. Acesso em: fev. 2020.

também a espera, talvez de uma mulher. A conga e a canção são difíceis de definir, porém a alternância entre ritmos ao longo do programa, ritmos latinos e ritmos populares brasileiros (de matrizes africanas) e ritmos de uma tradição mais europeizante são escolhas que se adéquam bem a representar a chegada do jovem negro do interior na cidade de São Paulo e seu ingresso na vida militar.

2.7 O Teatro do Negro Moderno

O romance inédito *Zé Capetinha* mistura passagens da vida do autor com a história de amor de José Bento e seus dois amores, Jocelina e Marli. Não é possível precisar o período em que foi escrito, mas é posterior aos eventos do Teatro do Sentenciado e do Teatro Experimental do Negro.

O período em que Nascimento estava encarcerado, fazendo teatro com seus companheiros de prisão, coincide com o período que na tradição da história do teatro antecede a estreia dos Comediantes com o espetáculo *Vestido de Noiva*, marco da modernização teatral. Igualmente, tendo a primeira peça do TEN estreado em 1944, Nascimento não se furta a especular sobre o papel do seu teatro nessa modernização. No livro de Nascimento, há algumas passagens que se referem ao “teatro do negro moderno” (NASCIMENTO, 1943, p. 136 – não publicado).

Elisa Larkin afirma que *Zé Capetinha* é um romance com elementos biográficos e foi escrito também com base nas entrevistas realizadas com seus companheiros de prisão:

Abdias Nascimento realizou entrevistas com vários prisioneiros e os depoimentos serviram de base para um livro, *Submundo*. O conteúdo das entrevistas também subsidiou um romance intitulado *Zé Capetinha*, cuja narrativa aborda as relações raciais no Brasil a partir de várias experiências vividas pelo autor. (NASCIMENTO, 2014, p. 150)

As entrevistas não estão presentes de forma facilmente reconhecível, mas as histórias dos personagens são cheias das desventuras recolhidas por Nascimento e o cárcere aparece por duas vezes no romance. Esse apontamento, sobre as relações raciais, somado aos elementos autobiográficos e à relação com as entrevistas dos presos, corrobora não somente as reflexões que Nascimento faz sobre modernização, mas as influências e impactos da vida no cárcere sobre sua trajetória e seu teatro.

Sobre a modernização do teatro negro, é relevante destacar que utiliza a expressão “teatro do negro moderno”, e não “teatro moderno do negro”. Há uma inversão que a meu ver

indica um duplo discurso, trata da modernização do teatro e também da necessidade de modernização da sociedade em relação ao preconceito racial para com negras e negros.

Refere-se da seguinte maneira à criação de seu teatro,

No Centro Afro Brasileiro do Rio Zé Capetinha encontrou terreno propício ao extravasamento da sua doutrinação, que continuava cada vez mais cheia de arrancadas homéricas. Como não possuía um jornal, em combinação com dois jovens artistas negros, um músico e outro pintor, fundaram o “Teatro do Negro Moderno”. Capetinha trabalhava muito. Durante o dia dando aulas e à noite montando peças e dirigindo os ensaios. Seu grande sonho de ser doutor se esvaiu; trocou o teatro pela carreira medica, mas não teve coragem de participar à mãe de sua saída da Faculdade de Medicina. (NASCIMENTO, 1943, p. 136 – não publicado)

Um teatro afro centrado e de lutas, no trecho seguinte pode-se perceber que se refere ao Teatro Experimental do Negro, pois:

Zé Capetinha representou em várias peças de autores nacionais e inclusive o papel principal do “Imperador Jones” de Eugene O’Neill. Muitos autores negros foram levados em cena, entre os quais “Pai João”, de Lino Guedes e “Eufrosina”, de Emilio Silva Araújo... (NASCIMENTO, 1943, p. 136 – não publicado)

As peças *Pai João* e *Eufrosina* não constam na cronologia de montagens organizada no sítio do Ipeafro. Talvez se tratasse de projetos que não se consolidaram ou que não ficaram registrados. Há também nesse livro a explicitação das influências de artistas que são expoentes do movimento negro internacional, pois:

Surgiu também uma grande declamadora negra, – Iemanjá –, que se tornou a intérprete empolgante dos poetas negros daqui, de Cuba e dos Estados Unidos. Através de sua arte prodigiosa, os negros do Rio recebiam mensagens proféticas como estas de Langston Hughes:

Eu também canto América
 E sou o irmão negro.
 Eles me mandam comer na cozinha
 Quando chegam as visitas.
 Mas eu sorrio,
 Como bem,
 E vou ficando forte...
 Amanhã
 Eu sentarei à mesa
 Quando chegarem visitas.
 E ninguém me dirá:
 – “Vá comer na cozinha.”
 Depois,
 Eles verão como sou belo
 E se envergonharão.
 Eu também sou América. (NASCIMENTO, 1943, p. 136-137 – não publicado)

Ainda sobre aspectos do que pensava sobre a modernização, aparece o desejo de expressão estética vinculado à luta política antirracista e um horizonte universalizante.

Compara as dificuldades da vida de homem negro que refletiam que no seu teatro a um amor não realizado:

Certa vez Zé Capetinha participou à Jocelina sua intenção de abandonar o Teatro do Negro Moderno: – Parece que tudo perdeu a significação para mim. Ah! Jocelina não sabes o que é um amor irrealizado! É a vida desfeita, destino amorfo, sem vibração e sem brilho... melhor é não existir... – Peço que antes de te retirares do Teatro me deixes estreitar nele. Meu bailado tem base na luta contra o preconceito de cor e na reivindicação de que te fizestes paladino. Entre os teus, pretendo iniciar minha carreira de bailarina. Seria bom que escrevesse uma peça para mim, tendo a dança como objeto principal. (NASCIMENTO, 1943, p. 146 – não publicado)

A partir do pedido da mulher amada, explicita que a proposta de escrever ganhou corpo e que foi o autor da dramaturgia, bem como personagem principal de uma peça impactante.

A proposta ganhou importância nas cogitações de Zé Capetinha e ele se entendeu com seu amigo compositor do que resultou uma peça intrépida e audaciosa. Na combinação de texto e música, a honra, – o valor do negro perante a consciência do Direito e da História era reivindicada em vulcânicas erupções de fogo ardente. A figura principal masculina – Batualá –, em que Zé Capetinha se retratou, a História serviu de clava terrível, com a qual o negro esmagava – formidável, heróico e sublime –, esse pálido preconceito, zamburismo vil da sociedade atual, que o impede de revelar a sua poderosa estrutura de ente belo e perfeito. A dança – através de Jocelina – figurava como as lágrimas dos escravos de ontem e dos negros de hoje, fertilizando a estrada estreita e difícil da total libertação. Finalizava a peça, o preconceito destruído e o negro reabilitado, comparecendo escoreito e formoso perante a estética do universo. Zé Capetinha, nesse espetáculo, o ponto definitivo e completo da sua luta. Havia encontrado a fórmula que tanto procurava na solução do futuro do negro. Aquela peça representava a summa de toda a sua experiência de idealista e lutador. (NASCIMENTO, 1943, p. 146 – não publicado)

A peça escrita se fundamentou no direito e na história como plataformas para a conscientização. No romance *Zé Capetinha*, o espetáculo responde aos anseios de luta do autor, sintetiza suas experiências, esmaga o preconceito, inova esteticamente e projeta um devir negro.

Em outra passagem do livro, alude a uma situação de prisão, em razão do seu teatro.

O primeiro que entrou era mulato e tinha um rosto largo de nortista. Olhos de cobra, olhando de baixo para cima. Baixo e truncado trazia ainda um lenço de seda, branco, enrolado no pescoço, com as pontas enfiadas numa aliança. Mal encarado, sua catadura era de estarrecer. O outro nada apresentava de particular. Aparentava ser um estudante com seu bigodinho reforçado a lápis.

O primeiro falou: os seus lábios lembravam as mandíbulas do jacaré.

– É o senhor Jose Bento, diretor do teatro do Negro Moderno? – Às suas ordens.

– Faça o favor de nos acompanhar até a Polícia Central. (NASCIMENTO, 1943, p. 153-154 – não publicado)

Essa prisão, a segunda retratada no romance, dura pouco tempo: dois meses, quatro dias e três horas foi a condenação, cuja pena foi cumprida na Casa de Correção do Rio de Janeiro por um período de cinco meses. Essa situação é similar à primeira prisão de Abdias Nascimento

no Rio de Janeiro, pois naquela ocasião o juiz o condenou pelo tempo que já havia cumprido, sendo solto logo após o julgamento.

A experiência do Teatro do Sentenciado não é referida nesse romance, mas suas descrições e reflexões do cárcere, do encarceramento do homem negro, permitem reconhecer a própria vivência do autor.

É a experiência do TEN que Nascimento inclui no debate de modernização do teatro brasileiro. No entanto, considerando sua passagem pelo Teatro Del Pueblo dirigido por Leônidas Barletta, cuja ata de fundação contém o seguinte texto explicando sua finalidade: “realizar experiências de teatro moderno para salvar a envelhecida arte teatral e levar para as massas a arte em geral, com o objetivo de promover a salvação espiritual de nosso povo” (ALTERNATIVA TEATRAL, s/d, tradução minha). Se Nascimento trouxe dali, como aponta Elisa Larkin, o termo experimental para o TEN, o espírito modernizante também acompanhava essa ideia.

Neste capítulo, diante da análise das peças que mostram um teatro da pessoa presa para a pessoa presa, assim como o teatro do povo para o povo remetido por Barletta, é possível expandir o que Nascimento atribui ao TEN, também para o T.S, com a devida escala das especificidades desse teatro, todavia a modernização foi experimentada com o T.S.

2.8 “Aqueles que mais enxergam, são aqueles que menos veem”: lacunas na história do teatro das classes populares

Uma das premissas do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, cuja referência trago por se tratar de uma metodologia desenvolvida considerando o teatro no contexto da luta de classes, está na preocupação em desnaturalizar o olhar, em desenvolver a capacidade do ator ou não ator de enxergar, de se sensibilizar com as coisas do mundo para poder transformá-las, ou, ainda, de fazer o ensaio da transformação no teatro para que se possa efetivá-lo na vida. Curiosamente, o Sorridente, em sua advertência aos espectadores de *O Preguiçoso*, expressa no título desta seção³⁶, aponta em sua fala os riscos de uma visão eclipsada por um tipo de conhecimento do mundo.

Com vistas a introduzir a discussão sobre um certo enevoamento no que se refere à história do teatro dos setores populares, principalmente em contextos de luta social, parece

³⁶ Referência à frase “Aqueles que mais enxergam, são aqueles que menos vêem” (NASCIMENTO, 1946, p. 44).

adequado utilizar sua metáfora para buscar elucidar algumas carências em relação ao teatro dos setores subalternizados.

Tais carências podem ser verificadas examinando, por exemplo, alguns recortes de conteúdo operados mesmo nas bibliografias canônicas que contam a História do Teatro Brasileiro.

Em grande parte dos estudos de mais fôlego não estão contempladas as expressões de setores subalternizados, como se pode perceber pelas lacunas a respeito do teatro dos operários, dos anarquistas ou de imigrantes e, sobretudo, dos poucos trabalhos destinados ao estudo do Teatro Experimental do Negro. Evidente que há pesquisadores ocupados com o absentismo de todo um teatro produzido por tais setores subalternizados, mas muitas vezes os trabalhos existentes não conseguem penetrar nos currículos dos cursos de formação nas artes cênicas.

Um dos aspectos importantes que podem ser verificados nos programas das peças do Teatro do Sentenciado diz respeito à invisibilidade do preso, ao processo de apagamento do sentenciado, pois a identificação de elenco, autores, diretores etc. sempre se dá pelo número da pessoa presa.

Outro aspecto relevante para pensarmos as relações do Teatro do Sentenciado com o TEN está na crítica, anteriormente citada, sobre o espetáculo *Patrocínio e a República*, no jornal *Diário da Noite*. A canção que foi exaltada pelo autor da matéria está vinculada ao filme que é uma adaptação da peça *Fly Away Home*, de Irving White e Dorothy Bennett, que estreou na Broadway em 1935 com uma longa temporada de intenso sucesso de público. Como já mencionado, o imaginário que cercava o T.S estava marcado pelas adaptações filmográficas de textos teatrais estadunidenses. A crítica publicada no jornal ajuda nessa inferência, pois relaciona diretamente o “presidiário paulista” com o personagem popularizado pelo filme, o presidiário de Atlanta (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943).

O filme é uma adaptação da peça *Fly Away Home*, de Irving White e Dorothy Bennett, que estreou na Broadway em 1935 com uma longa temporada de intenso sucesso de público. O Teatro do Sentenciado também operou, em certa medida, com um imaginário marcado pelas adaptações filmográficas de textos teatrais estadunidenses. A crítica publicada no jornal ajuda nessa inferência: “E foi justamente esse ‘Sempre no Meu Coração’ que seria cantado por um presidiário paulista, a exemplo do velho Walter Huston na penitenciária de Atlanta, que nos levou a assistir o espetáculo de ontem na Penitenciária do Estado” (*Diário da Noite*, 16 de novembro de 1943).

Maria Elisa Cevasco (2001, p. 12-13) levanta, quanto à história do teatro estadunidense, aspectos que ajudam a pensar algumas dimensões da história do teatro brasileiro, uma vez que a produção teatral da Broadway do pós-guerra impacta a produção teatral no Brasil, principalmente via Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. Dessas dimensões destaca-se que não é apenas na trajetória de formação do teatro brasileiro que as ideias estão fora do lugar, já estariam “fora do lugar, no seu lugar” nos Estados Unidos. Essa constatação se dá por meio da premissa de que algumas ideias “foram postas para fora”. Foram deslocadas no contexto estadunidense, como também o foram aqui, na conformação cultural do Brasil, pois o que prevalece de modo geral na “tradição que forma a história e a estética oficiais” é a tradição da cultura hegemônica. Nessa perspectiva cabe examinar a história oficial do teatro brasileiro, indagando: estão apagados dessa história momentos importantes da produção teatral de setores subalternos da nossa sociedade?

Iná Camargo Costa nos ajuda a jogar luzes sobre esse problema quando, ao refletir sobre o teatro estadunidense moderno, aponta que “aparentes semelhanças com os acontecimentos do teatro brasileiro no final dos anos 40 não são mera coincidência (...)” (COSTA, 2001, p. 23) e quando igualmente afirma que “(...) a história oficial deixa uma série de questões na sombra (...)” (COSTA, 2001, p. 32). Esse paralelo indica, de certo modo, um corte de classe verticalizado sobre a conformação da nossa história do teatro. Se o teatro produzido pela classe trabalhadora no Brasil está ausente dessa história, pois esta se trata de uma história dos vencedores³⁷, que dirá o teatro de um setor que é ainda hoje mais invisibilizado, o Teatro do Sentenciado?

Nos arquivos digitais disponibilizados pelo Ipeafro, os materiais a respeito do Teatro do Sentenciado o apontam como um antecedente histórico do Teatro Experimental do Negro.

Como se trata de uma produção circunscrita a um universo *a priori* restrito, é bastante pertinente considerar que provavelmente as peças do Teatro do Sentenciado não escaparam aos muros da prisão e, muito provavelmente, os estudiosos do período não tiveram conhecimento de sua existência. Não se trata, portanto, de simplisticamente imputar uma falha à obra de grandes historiadores do teatro, mas de compreender o quanto os recortes de conteúdo se dão de forma sistêmica na estruturação do campo da história do teatro e no estabelecimento de alguns cânones.

³⁷ Considerando as ideias de Benjamin sobre a história que glorifica os vencedores, especialmente a tese número 7, é minha intenção voltar o olhar para os vencidos (BENJAMIN, 1985, p. 222-233).

Para visibilizar a história de um teatro que se origina das classes subalternizadas é preciso operar uma crítica ao olhar hegemônico que tende a enxergar seu espelho, e buscar ferramentas que nos permitam ver o que está obscurecido pela luta de classes tanto no campo da cultura como no campo intelectual e acadêmico.

3 Teatro e Prisão

Para refletir sobre teatro e prisão, neste capítulo busco situar os debates do campo, bem como perceber alguns aspectos da relação arte e prisão no contexto internacional e nacional, sempre numa perspectiva historicizada. No que concerne ao contexto internacional, levantei algumas experiências que têm sido significativas, mas nem de longe abarcam o conjunto das atividades de teatro na prisão que acontecem ou aconteceram globalmente. Em relação ao Brasil, eu me concentrei em marcos que principiam em 1530 e terminam nos dias atuais, preoquei-me em complementar o panorama histórico do teatro na prisão elaborado por Concilio (2006) em sua dissertação de mestrado. Não se trata, portanto, de pretender atingir a totalidade das experiências de teatro nas prisões brasileiras nesse período, mas simplesmente contribuir para a necessária sistematização dos estudos sobre este tema. A fim de contextualizar os debates, examino o quadro do sistema prisional atual e também o da época do Teatro do Sentenciado, destacando elementos da reforma prisional de 1940.

3.1 Teatro no contexto prisional: um ponto de partida

Estabelecer um marco histórico basal para o encontro do teatro, ou das artes, com o cárcere não é uma tarefa fácil, pois de fato seria necessário pensar em uma situação prisional antecedente que impossibilitasse, em tempo integral, qualquer ímpeto expressivo do indivíduo encarcerado. Michael Balfour (2004, p. 2) remonta a um registro de 1870, desenhos feitos por indígenas presos em um forte estadunidense, e também aos registros de teatro e outras formas artísticas durante a Segunda Guerra Mundial³⁸. Balfour (2004) se refere, ainda, à probabilidade de que a conjunção arte/prisão certamente não tenha sido registrada, pois as condições de produção da arte na prisão concorrem para sua invisibilidade e, portanto, esse lapso indica a possibilidade de uma longínqua história dessa relação. Trata-se de uma questão em dois planos: num primeiro plano, mais pragmático, estabelece um recuo histórico e cronológico que se pode esgarçar mais, demarcando a existência de experiências ainda mais distantes no tempo, em que artesanato e arte possuíam fronteiras mais tênues, por exemplo. Num segundo plano aponta “o não registrado”, que pode ganhar contornos variados do ponto de vista historiográfico, quais sejam, o esquecimento, o desaparecimento, o apagamento ou a invisibilidade.

³⁸ Michael Balfour (2004, p. 2) faz referências a teatro em campos de concentração, nos guetos e nos *Gulags*. Sobre teatro nos campos de concentração, também é importante destacar a tese de doutorado *Teatro de Sami Feder: espaço poético de resistência nos tempos do holocausto (1933-1950)*, de Leslie Evelyn Ruth Marko (2016).

Ao refletir sobre o aspecto cronológico, cabe destacar uma experiência particular. Visitando a Prisão de Guerra inaugurada em 1757, no Castelo de Edimburgo, na Escócia, vi expostos alguns exemplos de trabalho artesanal executado pelos presos, sob encomenda de comerciantes ou de gente comum que buscava mão de obra barata, conforme indicavam os textos explicativos da exposição. Na ocasião fotografei alguns objetos que me chamaram a atenção, não apenas pela extrema habilidade manual que exigiram de seu executor, mas por uma grande semelhança com objetos produzidos por presos do Rio de Janeiro com os quais tive contato por meio do “Programa de Extensão Cultura na Prisão”. A coincidência pode ser vislumbrada nas imagens abaixo e remete tanto ao grau de paciência e minuciosidade em comum quanto ao tipo de material utilizado: papel e lascas de madeira.

É necessário, com certeza, guardar as devidas proporções nesta comparação, no que se refere às condições de feitura, aos materiais disponíveis e à finalidade, pois no caso contemporâneo do Rio de Janeiro as peças são feitas também para venda, mas raramente sob encomenda de alguém. Um elemento a mais de diferenciação a ser considerado reside no fato de que, no caso contemporâneo, as habilidades manuais são adquiridas, no mais das vezes, dentro da prisão por meio de programas de capacitação profissional ou com finalidade de reabilitação. Já no primeiro caso, provavelmente, essas habilidades manuais eram anteriores ao encarceramento e certamente não se relacionavam com a reabilitação dos presos.

Figura 9 – Caixa de Joias – Prisão de Guerra



Fonte: Acervo fotográfico pessoal – 2016.

Figura 10 – Caixa de Tabaco – Prisão de Guerra



Fonte: Acervo fotográfico pessoal – 2016.

Figura 11 – Objetos diversos em papel dobrado, *papier mâché* e palitos de madeira – Prisões do Rio de Janeiro



Fonte: Acervo fotográfico pessoal – 2017.

Retomando a dimensão da cronologia, ao visitar a Prisão Velha na cidadela de Vitória, na ilha de Gozo em Malta (pequena nação insular mediterrânea), os registros expressivos dos prisioneiros estão riscados em grafite³⁹ nas paredes. A prisão esteve em funcionamento desde meados do século XVI até início do século XX e os grafites são de diferentes períodos: há imagens de mãos, datas, nomes, cruzes e outros desenhos ao longo de todas as paredes conforme o exemplo abaixo:

Figura 12 – Navio – Prisão Velha



Fonte: Acervo fotográfico pessoal – 2012.

Logo ao chegar à Prisão Velha me deparei com uma placa indicativa pendurada em um pelourinho e não pude deixar de pensar nos pelourinhos brasileiros e no cárcere de nossas senzalas, cujas experiências de arte são amplamente verificáveis pela história de nossas manifestações populares como o jongo, o tambor de crioula, a capoeira e inúmeras outras.

³⁹ O termo “Grafite” aqui utilizado é o termo proposto pela curadoria da exposição da “Prisão Velha”.

Figura 13 – Pelourinho – Prisão Velha



Fonte: Acervo fotográfico pessoal – 2012.

Evidente que em termos históricos, conceituais e institucionais, a Prisão e a Senzala possuem muitas diferenças, inclusive por suas funções na sociedade, mas também apresentam certas semelhanças, por isso vale a pena retomar um aspecto da história do teatro brasileiro que se refere à representação de *Tamerlão na Pérsia* em Cuiabá no Mato Grosso, em 1790.

Esta noite saiu a público a comédia *Tamerlão na Pérsia*, representada pelos crioulos. Quem ouvir falar neste nome dirá que foi função de negros inculcando neste dito a idéia geral que justamente se tem que estes nunca fazem coisa perfeita e antes dão muito que rir e criticar. Porém não é assim a respeito de certo número de crioulos que aqui há; bastava ver-se uma grande figura que eles têm; esta é um preto que há pouco se libertou, chamado Victoriano (...) (MOURA *apud* PRADO *in* FARIA, 2012, p. 45)

Embora o excerto acima enfoque o recém-liberto Victoriano, no conjunto de documentos investigados por Moura há referência à participação de escravos também. Não se trata aqui de situar essa representação como um teatro do cárcere, pois os estudos existentes a fazem figurar como um teatro amador inserido no contexto de um festejo popular, como se pode verificar no seguinte texto:

Um relato detalhado sobre a encenação de tragédias, comédias entremezes, farsas e bailes entre os dias 6 de agosto a 11 de setembro de 1790 foi publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico no final da década de 1880. (BUDASZ, 2008, p. 128)

Budasz afirma ainda que muitos eram os atores mulatos no Brasil do século XVII e faz referência a um poema de Gregório de Matos Guerra sobre um festejo de Nossa Senhora do Amparo que registrou essa realidade (BUDASZ, 2008, p. 129).

Esses registros de um teatro que tem participação de escravos, ex-escravos e de “pardos”, a quem se refere o poeta Gregório de Matos Guerra,⁴⁰ auxiliam a imaginar que é bastante possível e muito provável que nas senzalas já existissem experiências teatrais, principalmente se somarmos àqueles registros o conhecimento que temos hoje sobre a tradição dos *Griot* originária de alguns povos africanos. Além disso, aquela primeira ponderação sobre o ímpeto expressivo também se aplica ao indivíduo escravizado.

No que se refere ao plano dos problemas historiográficos relacionados ao esquecimento, se parcos são os estudos sobre a arte e o teatro das classes subalternizadas, que dirá o desse estrato social de escravos, extremamente subalternizado, cujas histórias efetivamente poucos querem lembrar. A relação estabelecida acima, entre a prisão e a senzala, também ajuda a compreender que a pessoa encarcerada tem origem nas classes populares, em especial na realidade brasileira.

Desse modo, esperamos ter demonstrado aqui as dificuldades de estabelecer um ponto de partida para uma cronologia das relações entre artes e encarceramento, bem como, mais especificamente no caso brasileiro, entre teatro e encarceramento. Não é à toa que em nossa visada buscamos um marco que relacionasse o cárcere e a escravidão de negras e negros no Brasil, haja vista que a prisão repõe de certo modo a senzala no nosso tempo.

3.2 Apontamentos do contexto internacional na relação arte e prisão

Conforme a discussão apresentada previamente, arte e prisão tem um convívio íntimo e antigo. Portanto, para pensar o Teatro do Sentenciado realizado por Abdias Nascimento na São Paulo dos anos 1940, parece importante voltar o olhar para experiências internacionais, a fim de visualizar como o teatro está inserido no campo prisional e quais as relações de forças implicadas nas práticas e pesquisas nessa área.

Em nosso levantamento bibliográfico poucas foram as referências de uma história do teatro nas prisões no que se refere a experiências internacionais. Não parece haver muitos trabalhos que tenham feito um mapa de largo alcance dessas experiências. Foge ao escopo desta tese levantar tal mapeamento historicizado em relação às práticas internacionais, mas é importante explicitar as pistas encontradas na bibliografia que pude encontrar.

Em 2004, Michael Balfour organizou um livro com contribuições de vários autores intitulado *Theatre in prison: theory and practice*, que constitui um panorama bastante amplo

⁴⁰ Ver poema de Gregório de Matos Guerra no Anexo E.

de práticas contemporâneas e, principalmente, mapeia abordagens teórico-metodológicas sobre o tema em questão. São onze capítulos que abordam majoritariamente experiências nos Estados Unidos e no Reino Unido, mas também remetem ao Brasil, à Austrália e à África. Trata-se de artigos produzidos por artistas, por prisioneiros, por guardas de prisão e por acadêmicos, com enfoque tanto teórico como prático.

Logo na introdução o autor afirma que, quando foi criada a primeira prisão, ali já deve ter existido arte, mas que certamente isso não foi registrado (BALFOUR, 2004, p. 2). Apontamos essa questão anteriormente para *balizar* a dificuldade de estabelecer um marco basal, portanto é importante retomá-la ao examinar o texto de Balfour, uma vez que os aspectos históricos que o autor levanta se relacionam fortemente com essa premissa. Como dito anteriormente, as origens da relação arte/prisão em seu texto remontam a desenhos produzidos por índios capturados em 1870 nos Estados Unidos e, ao apontar um pouco da história deste campo, considera a existência de farta evidência de teatro durante a Segunda Guerra Mundial, seja nos campos de concentração, nos guetos, em campos de internação ou nos *gulags*. Ao *delinear* essas experiências, Balfour (2004, p. 6) fez uma observação fundamental sobre os limites do fazer teatral naquelas circunstâncias.

Teatro ou arte nesses campos de concentração não salvou ninguém de seu destino final. Nenhuma obra de arte, nenhuma performance, nenhuma poesia foi uma proteção duradoura contra as ordens para um transporte para o “Oriente”. O que pode ser dito, num contexto em que mais um dia de sobrevivência não foi uma pequena realização, era que “a identidade individual poderia ser recuperada – embora momentaneamente – através da arte. Arte, música e performance transformaram o medo em liberdade. O ato de fazer a arte suspendeu o pesadelo coletivo... ajudou a sustentar a esperança, o sentido do eu e a vontade de viver [DUTLINGER, 2001]” (BALFOUR, 2004, p. 3 – tradução minha)⁴¹

Ao tratar desses limites, Balfour se refere à ideia de uma “identidade individual” recuperada provisoriamente pela arte, estando este aspecto em consonância com alguns dos artigos que compõem o panorama teórico e prático do teatro na prisão por ele organizado. São, sem dúvida, diferentes perspectivas que trabalham criticamente o sistema prisional, apoiando-se, em parte, em teorias pós-modernas. Apesar da diferença desses aportes teóricos com a perspectiva de análise desta tese, examinar dialeticamente esses textos permite inclusive compreender a prevalência de suas visadas teóricas.

⁴¹ Tradução livre feita do original em inglês. Dutlinger, o teórico citado por Balfour, é autor de *Arte, Música e Educação como estratégia de sobrevivência, 1941-1945*. Nova York: Heródias, 2001.

Uma das questões apresentadas por Balfour trata de problematizar por que, nas condições de fome ou de risco de morte, nos campos de concentração, por exemplo, as pessoas faziam arte. Aponta como resposta possível que seria a necessidade de produção de momentos de escape temporários, de momentos de resistência “contra o sistema de poder formalizado e penetrante” (BALFOUR, 2004, p. 3 – tradução minha). Se o teatro e a arte em geral têm potência para fissurar, ou tentar fissurar, provisoriamente essas estruturas, aparece em contrapartida uma tônica constante nos artigos, qual seja: a preocupação com a capacidade da instituição prisional em recrutar, para seus fins, técnicas, elementos e mesmo práticas teatrais e/ou artísticas.

A entrada no universo prisional se dá por meio do artigo de Craig Haney, Curtis Banks e Philip Zimbardo (BALFOUR, 2004, p. 19), que realizaram um experimento famoso, intitulado *Stanford University Prison Experiment*, a simulação de uma prisão com a participação de estudantes que foram designados em dois grupos – guardas e prisioneiros – confinados por um período pequeno de tempo. Um acordo tácito de *role playing*, a escolha de vestimentas e objetos específicos para presos ou guardas, a disciplina do corpo com horários de comer e de ir ao banheiro, além de outros elementos de teatralidade, ajudaram a conferir o fracasso do sistema prisional na perspectiva de uma reabilitação, pois a grande maioria dos estudantes que estavam no papel de presos abandonaram a pesquisa em poucos dias. Alguns deles com dificuldades psicológicas e até físicas, abrindo mão inclusive de uma espécie de bolsa pela participação. Do ponto de vista teórico, o artigo está dialogando com as áreas da psicologia e da criminologia, bastante ocupado com as interações entre guardas e presos e seus papéis de reforço e resistência às hierarquias, autoritarismos e demais formas de controle. Cabe evidentemente destacar a abordagem cientificista do experimento realizado em seis dias durante o ano de 1971, que concluiu pela falência da instituição prisional naquelas condições e, diante disso, refletir que a simulação está muito aquém de uma prisão real, na qual as origens sociais e econômicas, as efetivas desigualdades de poder, o rigor da disciplina elevam em potência máxima o desmantelamento da pessoa presa.

Já o artigo de Baz Kershaw (BALFOUR, 2004, p. 35) analisa, à luz de um debate sobre o espaço criativo e a potência de resistência do teatro, a ideia de construção de um espaço de liberdade radical. Fazendo comparações e paralelos entre dois *workshops* de teatro em prisões e uma performance processional de rua, seu foco está numa leitura que considero pós-moderna, de que o teatro pode produzir uma espécie de radicalidade capaz de transformar discursos de

poder mesmo em ambientes altamente controlados. A crítica a práticas teatrais que podem se associar ao poder estabelecido, bem como a tendência de que representações na prisão possam reproduzir lógicas dominantes, permeia seu pensamento. Quanto à proposta de construir espaços de liberdade radical, é mister problematizar a própria ideia de liberdade. Numa sociedade de classes é possível para todos exercer a liberdade? Os exemplos apresentados pelo autor apontam antes para negociações diante do que escapa das normas e regras gerais, por meio da agência dos indivíduos que buscam alternativas, do que propriamente para o estabelecimento de um novo parâmetro dentro dos sistemas de controle da sociedade.

Um dos exemplos por ele citados é a peça que compõe o capítulo seguinte do livro, *One Hour in the Semi Open (aka The Rat Run)*, que, resumidamente, conta a saga de um preso que precisa se deslocar de sua cela até o pavilhão da escola, porém o caminho que ele é autorizado a fazer está trancado, sendo preciso negociar com os guardas de outros portões uma nova “regra” para chegar à escola. Esta peça e dois poemas, “*Prison Poem*” e “*The True Prison*”, fazem parte do livro e se referem a experiências artísticas e estéticas dos próprios presos.

Um dos artigos do livro, por exemplo, faz um debate sobre as performances punitivas constantes em todo o processo penal, incluindo a execução das sentenças. A abordagem do autor, James Thompson, enfatiza a performatividade de um “discurso penal” e simultaneamente relembra, do ponto de vista histórico, as punições exemplares feitas em praças públicas. Esses elementos espetaculares contidos na punição são proveitosos para pensar o próprio Teatro do Sentenciado, pois tendo sido criado em conjunto com o processo de reforma no sistema prisional brasileiro, pode conter elementos de uma espetacularização da ideia de ressocialização⁴². Além disso, ao pensar nos elementos para uma linha do tempo do teatro nas prisões do Brasil, os espetáculos punitivos (principalmente a punição dos escravos) poderiam ser mais um corte em uma espécie de pré-história da relação arte/prisão no contexto brasileiro. A preocupação do autor deste capítulo repousa sobre como o teatro e o drama podem reforçar a performance da punição, em virtude do contexto ideológico em que são utilizados nas perspectivas de ressocialização ou de reabilitação. Sob a égide da política de Georg W. Bush no Texas, um programa desenvolvido para a ressocialização de jovens infratores é possivelmente um dos exemplos mais apavorantes dessa relação perigosa. Uma das sessões que o autor acompanhou consistia em os jovens encenarem vividamente cada detalhe dos crimes

⁴² O termo ressocialização surge no final do século XVIII, juntamente com o surgimento das prisões modernas e se consolida como uma das finalidades da prisão. No contexto de consolidação do capitalismo houve a necessidade de encontrar uma função socioeconômica para os estabelecimentos prisionais.

que cometeram. No exemplo por ele descrito, três jovens em um carro encontram com um quarto jovem que está na rua, iniciando-se uma discussão que se acentua até que o jovem infrator dá um tiro em seu oponente e se prepara para a fuga; nesse momento uma pessoa do *staff* do programa intervém dizendo que ele não deu apenas um tiro, mas sim sete tiros. O jovem atende ao que foi solicitado e faz novamente o gesto de atirar e se prepara para fugir, ao que é repreendido novamente, iniciando uma contagem dos tiros; soma-se a isso o oponente caído no chão rogando por sua vida e uma segunda intervenção do *staff*, desta vez representando a mãe da vítima, que pergunta por que ele matou o amigo. O jovem infrator, ao fazer o terceiro ou quarto gesto de tiro, chorava incontrolavelmente. Thompson ressalta esse reviver do crime como uma forma de punição.

O texto “*The Prosocial Gang*” trata da problemática das gangues, apoiando-se na área da psicologia com tendências cognitivo-comportamentais, uma vez que a ideia é trabalhar com jovens com histórico violento de modo que eles aprendam, via treino, habilidades sociais diferentes. Os autores trabalham com a ideia de gangues pró-sociais utilizando um conjunto de técnicas de intervenção psicoterápicas para um treinamento, que inclui também ensaiar situações de aplicabilidade das novas habilidades adquiridas, para que elas sejam utilizadas depois na vida real. A ideia básica consiste em trabalhar com jovens que possuem comportamento antissocial ou disfuncional, para que modifiquem seu comportamento e direcionem suas ações criando gangues pró-sociais. Aqui aparece, novamente, não uma experiência de teatro nas prisões, mas sim o diálogo transversal de outra disciplina com técnicas teatrais. Como Balfour e Thompson ressaltam:

No entanto, como observa Thompson, em um contexto mais retributivo, esse tipo de programa pode ser usado como uma performance de punição – ou, pelo menos, uma forma de karaokê de reabilitação mal interpretada – onde a linguagem cognitiva é aprendida para servir aos interesses do sistema em vez de auxiliar o indivíduo. (BALFOUR, 2004, p. 12 – tradução minha)

Nesse trecho acima, pode-se notar mais uma vez a problemática típica de uma cultura da ação individual, pois, a despeito da crítica certa em relação ao uso do teatro, a oposição central é entre o sistema e o indivíduo considerado isoladamente do meio social.

O artigo de Maud Clarke trata de seu trabalho com mulheres na prisão na Austrália. A partir de sua longa vivência com o grupo *Somebody's Daughter Theatre*, relata seu processo de compreensão e reflexão sobre as mulheres e a instituição prisional. Sem meias palavras, a autora fala da sua percepção sobre a igualdade como perspectiva de trabalho para a criação teatral

naquele ou em qualquer outro contexto. A questão da diferença aparece em seu texto sempre com uma abordagem de que não há diferença entre ela e as outras mulheres na prisão. O sentido por ela adotado é de que a ideia de diferente nesse caso serve para acobertar o que acontece na prisão.

Ao contar sobre as imigrantes vietnamitas presas na Austrália, mais uma vez reforça o uso que o sistema faz da ideia de diferente e o quão introjetado nas próprias presas estão essas noções. As vietnamitas, por exemplo, ficam separadas das demais mulheres sob o argumento de que pertencem a um mesmo grupo cultural, porém indiscriminadamente ficam reunidas mulheres do Norte e do Sul do Vietnã, cujas diferenças culturais são inclusive conflituosas. O que está em jogo não é a consideração da diferença para criar um ambiente de convívio melhor, e sim um método de apartamento que facilita o controle da prisão. Por essas e outras constatações, é a autora que fala mais claramente de uma perspectiva de abolicionismo penal⁴³. “Eu não acredito mais na necessidade das prisões, no meu ponto de vista o modelo da prisão é arcaico e totalmente ineficaz, o próprio sistema simplesmente reforça e constitui os problemas que levaram a mulher à prisão” (BALFOUR, 2004, p. 101).

É importante registrar que a formação histórica da sociedade australiana se deu em grande medida pela colonização inglesa, feita inicialmente pelo envio de presos para aquele território. O *Somebody's Daughter Theatre* está organizado como uma companhia teatral, existe há 38 anos e já produziu aproximadamente 50 peças de teatro. Atualmente o grupo está centrado na penitenciária de segurança máxima Dame Phyllis Frost Centre, na cidade de Vitória.

O capítulo de Chris Johnston se dedica a três experiências de construção de esculturas cinéticas com homens, mulheres e jovens condenados. O processo de trabalho é ricamente descrito com exercícios e técnicas que buscam escavar os sentimentos dos envolvidos, de modo que expressem além do senso comum esperado e muitas vezes produzido nos programas de reabilitação. A perspectiva cognitivo-comportamental, bastante enraizada nesses programas, é rechaçada em parte pelo autor, que reconhece utilidades nela, mas ele está preocupado principalmente com os limites dessa prática que lida com padrões mecanizados.

O artigo de Mc Coy e Blood descreve sessões de drama realizadas com pessoas com problemas de abuso de drogas e é baseado na experiência de ambos entre 1991 e 1996 em

⁴³ Teoria do direito que questiona os modelos existentes de punição e justiça cujas raízes estão no pensamento de Michel Foucault, Thomas Mathiesen, Nils Christie e Luk Hulsman. Segundo Édson Passetti, “O abolicionismo penal é uma prática libertária interessada na ruína da cultura punitiva da vingança, do ressentimento, do julgamento e da prisão. Problematiza e contesta a lógica e a seletividade sócio-política do sistema penal moderno, os efeitos da naturalização do castigo, a universalidade do direito penal, e a ineficácia das prisões” (PASSETTI, 2006, p. 83).

prisões em Manchester e no Noroeste da Inglaterra. O programa desenvolvido por eles se deu por meio do diagnóstico de um grande aumento do uso de heroína na Inglaterra dos anos 90. Os autores o caracterizam também como uma reação a esse crescimento. Uma peculiaridade importante deste estudo é a forte relação do programa desenvolvido com o *The Theatre in Prisons and Probation Research and Development Centre – TIPP Centre*. Além disso, os autores destacam a parceria realizada entre agências governamentais, organizações não governamentais e as empresas do setor privado que administram presídios. A ação desenvolvida tem laços com a psicologia, como muitas das relatadas anteriormente, mas com uma ênfase maior no teatro, em especial na riqueza expressiva permitida pelo trabalho teatral. Porém, é na parceria entre diferentes instituições para a realização da ação que aparece um modelo similar ao que será aplicado por Paul Heritage no Brasil, e daí é possível extrair mais um elemento para pensar a constituição desse campo de estudos em nosso país.

O texto de Baim, intitulado “*If All the World’s a Stage, Why Did I Get the Worst Parts?*”, trata de psicodrama com criminosos sexuais violentos. O objetivo do autor é que sua perspectiva teórica e seus exemplos práticos possam auxiliar a compreender mais profundamente a violência e também fornecer métodos de envolvimento mais intenso dos participantes no trabalho sobre si.

Na África do Sul a experiência analisada se dá no contexto de um “Projeto de Transformação das Prisões”⁴⁴ desenvolvido pelo Center for Conflict Resolution – CCR na prisão de Pollsmoor, na Cidade do Cabo. O interessante desse artigo é que foi escrito por pessoas que ocuparam diferentes posições no projeto: pesquisadores, guardas e presos. O foco do trabalho foi auxiliar a construir mudanças em uma das maiores instituições prisionais do sul da África, utilizando o teatro para viabilizar o diálogo entre agentes e presos, para buscar modificações de práticas arraigadas a uma cultura de violência, de modo que a prisão se modificasse de dentro para fora, num processo de humanização dessa instituição.

O capítulo de Emman Frank Idoko aborda o problema do teatro nas prisões na Nigéria, revelando os conflitos e as contradições tanto da instituição penal como do próprio sistema judicial. Discute, portanto, os limites do teatro na prisão e recoloca a ambiguidade dessas relações da seguinte maneira: “Idoko coloca a questão de onde o teatro está em relação às pessoas com quem trabalha e à burocracia estatal, e se pergunta se o teatro não está envolvido em formas ‘populares de afirmação para fins de subdesenvolvimento cultural’” (BALFOUR,

⁴⁴ No original: *Prisons Transformation Project*.

2004, p. 15 – tradução minha). Essa assertiva é dura se considerarmos o conjunto de práticas variadas desenvolvidas nos países mais pobres, porém é reveladora das muitas facetas da própria ideia de um teatro para o desenvolvimento e do papel que o teatro pode ter quando alinhado a tendências ideológicas hegemônicas.

Finalizando o apanhado dos artigos, destaco que Paul Heritage também tem um capítulo constante no livro de Balfour, porém o abordarei mais adiante em conjunto com “Teatro, Prisão e Cidadania”, de 1999,⁴⁵ pois se referem a experiências nas prisões brasileiras. Todavia, para compreender sua inserção neste cenário é importante falar sobre o TIPP Centre, instituição criada em 1992, vinculada à Universidade de Manchester e ligada ao Serviço de Prisão e Liberdade Condicional britânico com a finalidade de implementar o trabalho com teatro e drama nas prisões no Noroeste da Inglaterra. Sua existência influenciou muitos profissionais, projetos e programas de teatro nas prisões em vários países, inclusive o organizador do livro, Michael Balfour, teve sua formação no TIPP – Centre.

Finalizando a análise do panorama diverso e heterogêneo reunido por Balfour, é significativo afirmar que no contexto internacional o campo de estudos do teatro no cárcere está fortemente consolidado com características que compreendem algum grau de interdisciplinaridade.

Prosseguindo o exame do levantamento bibliográfico, outra obra relevante para nossas análises é “Teatro e prisão: Teatro no estabelecimento prisional de Coimbra”, tese de doutorado de Patrícia Joana Baptista de Souza, cuja formação é originária do Serviço Social, a autora busca focar seu trabalho na verificação do uso do teatro como contribuição para “não dessocialização dos reclusos” (SOUZA, 2009, p. 72). A atividade teatral, no caso desse estudo, está institucionalizada como atividade sociocultural desenvolvida pelo corpo técnico que atua na penitenciária. A tese se estrutura a partir das entrevistas realizadas com os atores presos. A pesquisa é originária de campos de atuação ligados às Ciências Sociais aplicadas e enfoca temas relativos à problemática da ressocialização. No capítulo que destina ao teatro e prisão, faz um balanço da importância do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, na parceria com o projeto Direitos Humanos em Cena, dirigido por Paul Heritage, que promovia oficinas teatrais nas

⁴⁵ Pode ser constatada uma intensa relação entre as experiências de Paul Heritage e a fundação do Projeto de Extensão Teatro na Prisão, pois na tese de Maria de Lourdes Naylor Rocha, ela afirma: “iniciado em junho de 1997, contamos com a presença do professor Paul Heritage, da Universidade de Londres, que a convite da Escola de Teatro (Graduação) e do Programa de Pós-Graduação em Teatro realizou uma oficina na penitenciária Lemos Brito (masculina) com docentes, discentes e convidados. Devido aos resultados obtidos, as docentes Maria de Lourdes Naylor Rocha e Natália Ribeiro Fiche, decidiram pela continuidade do projeto” (ROCHA, 2009, p. 7).

prisões brasileiras com a metodologia do Teatro Fórum. O destaque para essa experiência, feito pela autora portuguesa, aponta mais um elo na cadeia das relações entre teatro e prisão, pois:

Também no EP de Coimbra, no ano de 2002, decorreram algumas experiências desta vertente teatral e, apesar de terem terminado, não devemos esquecê-las pois contribuíram para a entrada do teatro na prisão e possibilitam-nos fazer uma leitura da capacidade de difusão do Teatro do Oprimido em Portugal, em espaços providos de tamanha opacidade como a prisão. (SOUZA, 2009, p. 46)

Essa assertiva aponta para a metodologia do Teatro do Oprimido, utilizada em 2002, como a porta de entrada do Teatro na prisão de Coimbra.

A experiência estadunidense de teatro nas prisões tem uma importante parte sua retratada no livro de William “Buzz” Alexander, *Is William Martinez Not Our Brother?: Twenty Years of the Prison Creative Arts Project*⁴⁶, como remete o título, se refere à história de duas décadas do referido projeto. O livro de Alexander se insere numa discussão corrente nas universidades estadunidenses, qual seja; dar conhecimento da pesquisa com um tipo de escrita que busca atingir o público em geral, contrapondo-se à escrita acadêmica mais tradicional e direcionada aos próprios pares.

O programa desenvolvido pela Universidade de Michigan realiza oficinas de escrita criativa, dramaturgia e teatro, além de encenações teatrais e uma grande exposição anual de artes plásticas, entre outras atividades. O projeto foi fortemente impulsionado com o encontro entre “Buzz” e Janie Paul. O casal se conheceu em 1993 e no ano seguinte Janie mudou-se para Ann Arbor para trabalhar na Universidade de Michigan. Em 1995, após ter realizado um *workshop* de arte na Western Wayne Correctional Facility, ela enviou cartas para diversas instituições penais do estado convidando os artistas prisioneiros para submeterem trabalhos para aquela que seria a Primeira “Exposição de Arte dos Prisioneiros de Michigan” (ALEXANDER, 2010, p. 1). A exposição se tornou anual e em 2019 está em sua vigésima quarta edição. Embora a exposição remonte a 1995, o PCAP teve início em 1990 e desde esse período até 2010 atingiu 24 prisões, seis instituições correccionais para jovens e sete escolas de ensino médio envolvendo, além da comunidade universitária, integrantes da área metropolitana de Detroit (ALEXANDER, 2010, p. 5). Lucas e Concilio (2017) afirmam que há mais um

⁴⁶ Em 2013, por meio de acordo de cooperação internacional entre a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio e a Universidade de Michigan – UM, teve início um processo de diálogo por meio de residências artísticas nas duas universidades. Professores e estudantes do Programa de Extensão Cultural na Prisão e do Prison Creative Arts Project – PCAP se encontram duas vezes no ano para visitar os trabalhos nas prisões, realizar oficinas, seminários e debates. A UDESC, por meio do trabalho nas prisões de Vicente Concilio, também se somou a essa parceria.

elemento do contexto inicial do projeto que é muito mais relevante para compreender seu surgimento no meio universitário, pois Buzz,

(...) trabalhava com um tipo de prática teatral, que chamamos de teatro para a mudança social com seus alunos, mas nunca teve contato com prisões. Um de seus alunos veio até ele e contou que uma mulher chamada Mary Glover⁴⁷ tinha ganho uma ação coletiva contra o estado, dando às mulheres nas prisões de Michigan o direito de ter aulas universitárias pela primeira vez.

Ao falar dos recursos metodológicos desse teatro para a mudança social e das fontes de influência e pesquisa, Alexander cita a importância de duas oficinas que fez ministradas por Augusto Boal, uma de Teatro do Oprimido e outra de Teatro e Terapia (ALEXANDER, 2010, p. 9). Entre a constelação de ativistas, artistas e intelectuais de esquerda que o influenciaram consta também a referência à pedagogia de Paulo Freire (ALEXANDER, 2010, p. 14).

A primeira oficina teatral se deu na Unidade Correccional Florence Crane, ministrada por Alexander Buzz e Liz Bonner⁴⁸, com a participação de Mary e outras detentas que constituíram o grupo *Sisters Within*, que existe e funciona até hoje. Um dos aspectos importantes da estruturação do PCAP é que o movimento se deu de dentro dos muros da prisão para fora. A universidade foi envolvida a partir da conquista de direitos das mulheres encarceradas. De modo geral, grande parte das experiências aqui registradas parte de fora das unidades prisionais para dentro.

Segundo Lucas e Concilio, o PCAP é hoje “o maior programa de artes em prisão do mundo” (2017, p. 148), oferecendo *workshops* semanais “em prisões para adultos, centros de detenção juvenil e centros comunitários de pessoas que acabaram de cumprir pena” (LUCAS, 2017, p. 148). O PCAP organiza ainda a *Michigan Review of Prisoner Creative Writing*, que anualmente publica poemas e demais textos de pessoas presas.

O quadro atual das atividades do PCAP está mais bem descrito em:

No ano letivo de 2018-2019, o programa incluiu seis aulas na universidade, ministradas por quatro professores, e enviou semanalmente cerca de oitenta estudantes e voluntários da comunidade para unidades carcerárias para conduzirem oficinas. Além disso, o PCAP sedia uma das maiores exposições anuais de arte de artistas encarcerados no mundo (658 obras de arte de mais de 500 artistas foram exibidas em 2018.) A *Michigan Review of Prisoner Creative Writing* – livro com textos literários escritos por pessoas encarceradas, organizado pelo PCAP – publica um volume por

⁴⁷ No artigo de Lucas, Fiche e Concilio, “We Move Forward Together: A Prison Theatre Exchange Program Among Three Universities in the United States and Brazil”, há uma explicação detalhada de como funcionou o direito ao estudo superior na universidade, incluindo o momento em que Mary decidiu cursar a disciplina de Buzz.

⁴⁸ Liz Bonner era aluna de graduação que era uma espécie de tutora de Mary Glover. As mulheres encarceradas não tinham o direito de frequentar as aulas na universidade, eram designados estudantes que faziam a ponte entre as mulheres presas e a sala de aula. Para mais detalhes, ver nota anterior.

ano. O Projeto *Linkage* oferece suporte e aulas de programação de computadores para adultos previamente encarcerados. Atualmente, o PCAP oferece alguma atividade artística para adultos em todas as vinte e seis prisões estatais e uma prisão federal em Michigan, em duas instalações para jovens e em uma comunidade de habitação pública. (LUCAS, FICHE e CONCILIO, 2019, p. 3)⁴⁹

Para além dos programas desenvolvidos pelo PCAP, em recente evento realizado na Universidade de São Paulo, Ashley Lucas (2019) fez referência a duas experiências significativas do livro que está elaborando nos últimos dez anos. A primeira se trata de teatro em uma penitenciária do Oregon, a Two Rivers Correctional Institution. O trabalho teatral teve início em 2006 e acontece até hoje por meio da iniciativa “Open Hearts, Open Minds”. A primeira peça encenada foi *Hamlet*, de William Shakespeare, em 2008, depois, *Sonho de uma Noite de Verão* (2010), *Noite de Reis* (2011), em 2012 encenaram *Doze Homens e uma sentença*, de Reginald Rose, em 2013 e 2014 retomaram Shakespeare com *Rei Lear* e *Conto de Inverno*. Ao longo desse processo constituíram o Two River’s Theatre e os programas de teatro se ampliaram para cinco penitenciárias no Estado do Oregon. A segunda menciona o teatro nas prisões de Durban, na África do Sul, no complexo prisional Westville Correctional Facility. Um projeto desenvolvido pela Universidade de KwaZulu-Natal que acontece há 14 anos. Embora o teatro atenda unidades masculinas e juvenis, é na penitenciária feminina que o trabalho, principalmente com a temática do HIV – AIDS, tem sido mais impactante.

Nos últimos dez anos Ashley Lucas tem feito uma extensa pesquisa sobre teatro nas prisões em diversos locais do mundo. No manuscrito de seu livro que deve ser publicado entre o final do ano de 2019 e o início de 2020, ela levanta diversas outras experiências. Entre elas, o caso Ngugi wa Thiong, no Kenya, que foi preso sem julgamento nem acusação formal por ter escrito uma peça de teatro que denunciava os desmandos coloniais. Durante o período em que esteve na prisão, “escreveu a primeira novela na língua Gikuyu, chamada Caitani Mutharabaini (Diabo na Cruz) – e fez isso escrevendo em segredo em folhas de papel higiênico” (LUCAS, 2019, manuscrito não publicado). Nesse caso, conforme o autor, a precariedade e o próprio motivo de sua prisão o fizeram mudar a forma da escrita, passando do teatro para a novela.

Outro grupo importante citado por Lucas (2019) é William Head on Stage (WhoS) company, sediado na William Head Institution em Vitória – BC. O grupo existe há 37 anos e já encenou aproximadamente 60 espetáculos. Uma de suas características é fazer apresentações para o público externo à penitenciária com venda de ingressos.

⁴⁹ Tradução de Naguissa Takemoto Viegas, enviada a mim por um dos autores.

Entre as publicações brasileiras que examinam as experiências internacionais, outras pistas importantes sobre a enorme dimensão do campo do teatro nas prisões nesse contexto se encontram na tese de doutorado de Maria de Lourdes Naylor Rocha, *Teatro na prisão: Dramaturgia da Prisão em Cena* (2006). Estão delimitadas na tese experiências teatrais importantes nos Estados Unidos, Inglaterra e Índia. Aponta inicialmente, por meio de referência a Martin Esslin⁵⁰, espetáculos realizados em uma prisão da Califórnia no início do século XX, em especial a “Penitenciária de San Quentin que em 1913 recebeu a visita da atriz Sarah Bernhardt” (ROCHA, 2006, p. 19) e, anos mais tarde, em 1957, recebeu uma apresentação de *Esperando Godot*, de Becket, desempenhada pelo grupo Actor’s Workshop, de São Francisco. Essas duas experiências se destacam das demais constantes neste capítulo por serem experiências concebidas fora da prisão, mas ressaltá-las é significativo, pois demonstram de início a meados do século XX um momento em que artistas se voltam para esse segmento da sociedade nos Estados Unidos.

A principal fonte da autora em sua historicização é o livro de Robert Landy, *Drama Therapy: concepts and practices* (LANDY, 1944), que destaca os trabalhos dos seguintes grupos teatrais nas prisões norte-americanas: *Theatre For The Forgotten*, *Street Theatre Caravan*, *Cell Block Theatre*, *The Family* e *New Theatre*. A utilização de métodos originários da psicologia e com a finalidade também terapêutica está referida por Rocha (2006, p. 22) ao mencionar um trabalho amplo desenvolvido junto ao sistema judiciário estadunidense por Richard Korn⁵¹.

Na interface do universo artístico e acadêmico com as prisões chama atenção para:

(...) experiências desenvolvidas por professores: Jean Troustine do Middlessex Community College, que dirigiu oito peças de teatro na Framingham Women’s Prison; e Julie Lichtenberg, com co-direção de Amie Dowling. Julie Lichtenberg desenvolveu um projeto de teatro na prisão, no Hamshire County Jail, em Northhamptom (...) (ROCHA, 2006, p. 23)

Além dessas práticas nos Estados Unidos, a autora salienta o TIPP-Centre na Inglaterra e revela uma especificidade da Universidade de Manchester.

Esta universidade tem o único programa de pós-graduação nesta área, concedendo o diploma de Master of Art in Applied Theater. O Programa tem como objetivo

⁵⁰ A autora se refere a Martin Esslin, *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

⁵¹ A referência da autora nesse caso é o livro HART, Stevens E.; WAREN, Mark. *The Arts in Prison*. New York: Casta, City University of New York, 1983.

desenvolver trabalhos de teatro na prisão e condicionais na Inglaterra e exterior. (ROCHA, 2006, p. 24)

Essa alegação é importante não por se tratar de um programa exclusivamente direcionado ao teatro na prisão, mas por expressar a meu ver uma vinculação teórica com a ideia de Teatro Aplicado⁵² e por, em seu nascedouro, o TIPP – Centre já apontar para intervenções no exterior.

Na Inglaterra, Rocha registra a existência de mais de 30 grupos atuando nas prisões e salienta o “Clean Break” e o “Geese Theatre Company”. Evidencia também espetáculos com prisioneiros realizados na Índia pelo diretor de teatro Hulagappa Kattimane (ROCHA, 2006, p. 24-26).

Em recente dissertação de mestrado, Júlia Oliveira (2018, p. 23-24) destaca o projeto “Mujeres en Espiral”, desenvolvido pela Universidade Autônoma do México no Presídio de Santa Marta Acatitla, cujo eixo do trabalho é o enfoque de gênero. Trata-se de trabalho interdisciplinar que envolve estudos de gênero, direito, artistas e mulheres presas. Enquadra-se no campo mais geral da arte nas prisões com ênfase para o muralismo. O projeto é recente, teve início em 2013 e gerou o documentário “Nos Pintamos Solas”, que retrata todo o processo de criação dos murais.

Nos Estados Unidos, a partir da rede “The Justice arts coalition – JAC”⁵³, é possível também examinar a variedade de tendências e experiências em curso. No sítio do JAC estão mapeados cerca de 350 programas de arte nas prisões distribuídos pelo território estadunidense. O número de projetos envolvendo variados setores da sociedade e vieses de ação explícita não apenas a contundência desse campo de estudos e pesquisas, mas sobretudo a contradição social do encarceramento massivo no seio da potência capitalista que possui o maior número de presas e presos do planeta.

Quanto à América Latina, destaco experiências de Teatro nas prisões, no Uruguai e na Argentina, conquanto certamente existam muitas outras. Marina Pianca (1987), ao escrever sobre o teatro nos cárceres uruguaios, principia seu artigo contando uma história sobre os CPC’s da Nicarágua. Existia uma revista dos CPC’s chamada *La Chachalaca*. O nome da revista é o

⁵² Terminologia utilizada para designar o teatro realizado em contextos informais e ou comunitários, quase sempre ligando compromissos sociais, educacionais e estéticos. Para uma definição mais precisa e aprofundada ver PRENTKI, Tim e PRESTON, Sheila. (orgs.). *The applied theatre reader*. London; New York: Routledge, 2009.

⁵³ Para saber mais sobre esta rede e acessar a lista completa dos programas, ver: <https://thejusticeartscoalition.org/about/>. Até março de 2019 a rede se chamava “The Prison arts coalition” e a mudança de nome tem relação com uma modificação organizacional.

nome de um pássaro da região que é muito barulhento e cada número da revista era referido como um voo: “Ano II, voo 5-6” (PIANCA, 1987, p. 165 – tradução minha). Acontece que, devido à escassez de papel, nem sempre era possível fazer a revista, e assim surgiu o boletim do CPC, chamado de *La Pluma*, que era uma folha de papel dobrada em quatro (PIANCA, 1987, p. 165). Essa história auxilia a compreender as metáforas que a autora utiliza para se referir ao teatro nas prisões latino-americanas no contexto das ditaduras:

O teatro que se realizou nos cárceres e campos de concentração do Cone Sul é justamente uma pluma a mais desse pássaro libertário que voou obstinada e continuamente pelos céus da nossa América. Pensemos também na imagem de “Os Olhos dos Pássaros”, filme baseado na realidade do “Presídio de Libertad” no Uruguai. Quando finalmente começaram as visitas familiares, se proibiu às crianças que levassem desenhos de pássaros, por estes serem símbolos de liberdade. Uma criança levou para seu pai uma página cheia de pontinhos. Quando o pai lhe perguntou o que eram, a criança respondeu: “são os olhos dos pássaros” (PIANCA, 1987, p. 165 – tradução minha).

As experiências que Pianca relata são originárias de entrevistas realizadas com presos políticos. O primeiro caso é o da dramaturgia de Maurício Rosencof, preso em 1970, cujas atividades teatrais e militantes passaram por movimentos organizados como o Movimento de Libertação Nacional, por exemplo. Rosencof ficou encarcerado por treze anos.

Foram treze anos em cana. Doze anos incomunicável nos quartéis, mudando de lugar a cada cinco ou seis meses. Em celas de dois por um, sem notícias nem informações, sem poder falar com os companheiros, sem nenhuma conversa a não ser os minutos quinzenais ou mensais que tinha durante as visitas familiares [...] (ROSENCOF *apud* PIANCA, 1987, p. 166 – tradução minha)

Durante esse longo período de cárcere, escreveu algumas peças de teatro, poemas, duas novelas e uma história infantil, porém nem todas sobreviveram, pois as condições de escrita eram extremamente precárias. Na entrevista Rosencof recita um poema que foi “redigido” em um tipo de código para um companheiro preso com o qual se comunicava pela parede. Outras obras foram escritas em papéis de cigarro que escondia nas roupas. A dramaturgia produzida por ele na prisão que sobreviveu consistiu em cinco peças: *El combate del establo*, *Vivir como hombre*, *Y nuestros caballos serán blancos*, *El saco de Antonio* e *El hijo que espera* (PIANCA, 1987, p. 169-174).

O segundo caso se refere ao teatro feito por mulheres no Presídio de Punta del Rieles a partir de entrevistas com Raquel Dupont e Sonia Mosquera, ambas militantes do Movimento de Libertação Nacional-Tupamaros (MLN-T) e presas políticas, portanto.

Sonia Mosquera esteve encarcerada por doze anos nesse presídio e Raquel Dupont esteve por cerca de três anos em condições similares à de Rosencof, mas em 76 retornou a Punta del Rieles.

As mulheres ficavam em celas coletivas, podiam conversar entre si, mas não com as presas das outras celas. Mosquera relata que

Havia companheiras que tinham feito cursos fora, por exemplo, e elas eram nossa fonte de conhecimento... e quanto a vida cultural, contávamos novelas... fazíamos “tertúlias da tarde” nas quais às vezes contávamos 3 ou 4 novelas por tarde. Também obras de teatro... e ali surgiu a ideia de começar a representar. A primeira peça que representamos nessa época foi “A Mãe”, de Gorki... não toda, só algumas cenas centrais [...] (MOSQUERA *apud* PIANCA, 1987, p. 170 – tradução minha)

As representações eram clandestinas, uma das presas ficava encarregada de vigiar e avisar sobre movimento dos guardas. Mosquera recorda o enorme esforço para a representação de *A Mãe*, pois elas precisavam lembrar ou então inventar partes do texto, já que não tinham livros (PIANCA, 1987, p. 171).

No entanto esse foi o início, fizeram também muitas comédias e, a partir “do momento que nos deram os livros que foi entre 79 e 80, ali tivemos mais recursos, muito mais recursos para representar” (MOSQUERA *apud* PIANCA, 1987, p. 171 – tradução minha). As peças encenadas foram *Voz Humana* [*sic*] e *O Urso*, de Tchekov, *Yerma*, *Bodas de Sangue* e *A sapateira prodigiosa*, de Lorca, Beckett e criações próprias, além de adaptações de filmes como *O sal da terra*, destacado por Dupont. Em 1984, durante a Semana do Encontro Nacional de Cultura:

[...] as presas políticas de “Punta del Rieles” informaram sobre suas atividades artísticas no cárcere e apresentaram uma mostra desse trabalho. Parte da mostra foi uma ilustração teatral de “Guernica” de Picasso, acompanhada de poesias espanholas. (PIANCA, 1987, p. 172 – tradução minha)

Mosquera registra também que nesse mesmo encontro soube que no Presídio de Libertad houve uma montagem de *O burguês ridículo*, de Molière (MOSQUERA *apud* PIANCA, 1987, p. 173).

De modo geral o que prevalece no artigo é a função da arte como um instrumento de resistência em face de toda brutalidade da tortura e da prisão, uma ferramenta cultivada para sobreviver aos processos de desumanização a que estavam submetidos as presas e os presos políticos do Uruguai.

Por meio do Documentário *Claudia*, de Marcel Gonnet (2010), que retrata a trajetória de Claudia Sobrera, a mulher que ficou mais tempo presa no sistema prisional argentino, soube

de aulas de teatro no Centro Federal de Detenção de Mulheres – Unidade 31 – Ezeiza, Buenos Aires. Embora o filme não se atenha ao teatro, as aulas se dão num contexto diferenciado, pois a Universidade de Buenos Aires – UBA – desenvolve um Programa de Estudos nos Estabelecimentos do Serviço Penitenciário Federal com cursos de graduação em diversas áreas. A universidade possui *campi* dentro das penitenciárias e, de acordo com a autonomia universitária em vigor na Argentina, são espaços em que a vigilância e o poder dos agentes prisionais são restritos. As aulas retratadas no documentário aconteciam nesse espaço universitário e eram ministradas por Diego Cejas.

Há ainda o projeto Teatral Dutil-Cruz no Serviço Penitenciário Federal, dirigido por Maria Dutil e Lito Cruz, que teve início com seus idealizadores apresentando espetáculos nas penitenciárias. Atualmente o projeto se dedica a aulas de teatro para a população carcerária e conta com vários professores, atingindo 16 (dezesseis) penitenciárias nos complexos prisionais de Marcos Paz, Villa Devoto y Ezeiza.

A Unidade 31 de Ezeiza também oferece desde 2007 oficinas de música, poesia, teatro, costura e ensino médio, por meio da fundação Yo no Fui, uma organização social que trabalha com mulheres dentro e fora do cárcere.

Esses registros de teatro nas prisões da América Latina são ainda incipientes em termos de representação do conjunto das práticas teatrais em nossos cárceres.

O exame detalhado das proposições teóricas e práticas de Balfour ao organizar sua publicação e da realidade do teatro nos cárceres latino-americanos desvelam algumas tensões do campo, quais sejam, entre o teatro como ferramenta para reabilitação se ancorando em práticas originárias de teorias cognitivo-comportamentais, o teatro que se alinha ou é apropriado pelo Estado com finalidade de manutenção da ordem social, e por outro lado quando a expressão estética permite respiros e se converte em resistência, ou ainda quando o teatro ajuda a tornar visível as contradições e conflitos. Do ponto de vista das raízes recentes do teatro nas prisões, destaca-se o papel do TIPP – Centre. No tocante às influências metodológicas, o autor mais referido é Augusto Boal e, diante disso, cabe uma última reflexão.

Ao concluir essa visada nas experiências internacionais, realçando a presença do pensamento e prática de Augusto Boal, cabe lembrar um processo de questionamento relatado pelo próprio em *Hamlet e o filho do padeiro* e destacado em resenha de Sérgio de Carvalho:

Após uma apresentação no interior do Nordeste, de uma peça que incitava à luta contra os latifundiários, um camponês convidou os atores do elenco a pegar em armas contra os jagunços de um coronel da região. Segundo Boal, foi esse episódio que o fez

compreender a falsidade da forma “mensageira” de teatro político, porque, de acordo com Che Guevara, “ser solidário é correr o mesmo risco” (CARVALHO, 2000)

Esse limite com o qual Boal se deparou ao fazer seu teatro no meio do conflito de terras e que foi mote para criar a metodologia do Teatro do Oprimido retrata, com as devidas ressalvas dos diferentes períodos sócio-históricos, o problema similar dos limites do teatro nas prisões. Mobilizar Boal para ajudar a entender o Teatro do Sentenciado se deu não apenas por sua inserção no teatro nas prisões, mas também por uma intensa relação intelectual entre ambos relatada da seguinte maneira:

Augusto Boal – Por volta dos 9 anos comecei a escrever peças sobre essas pessoas, sobre aquela gente. E fiquei amigo do Abdias Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro. Como eu trabalhava e minhas peças eram sobre os negros que eu conhecia, passei a entregá-las a ele. Uma vez ele quase encenou uma peça minha com Grande Otelo chamada *Martim-Pescador*, baseada na vida de pescadores. (ENTREVISTA, SPINA e GALVAO, 2006)

O acirramento concentrado de conflito e contradição do qual a instituição prisional é composta e simultaneamente tem por tarefa restringir não permite muito bem que a arte realize ali grandes transformações nos sujeitos ou ambientes e menos ainda que promova ações que consigam se enraizar no sistema, pois, para que isso ocorra, a pessoa presa precisaria ter algum grau de autonomia, de direitos e de exercício de poder. Daí não seria prisão.

Finalmente, na literatura estrangeira, nas artes visuais e mesmo no cinema muitos exemplos de produções artísticas relacionadas ou não com o teatro podem também ser levantados para contribuir com um quadro mais geral. Sade, Oscar Wilde, Jean Genet, Cervantes, Artaud, Yayoi Kusama, Johnny Cash, os irmãos Taviani são apenas alguns nomes cuja arte é marcada em algum momento pela reclusão social em variadas formas.

Tendo levantado esse panorama de experiências internacionais, é importante considerar que podem ser classificadas de forma mais ampla em pelo menos quatro categorias de fazer teatral, quais sejam: Teatro para a mudança social; Teatro para o desenvolvimento; Teatro do oprimido e Teatro aplicado. Cada categoria tem suas especificidades, aportes teóricos e visadas que foram mais ou menos pormenorizadas ao longo desta tese e que serão retomadas oportunamente em capítulo a seguir. Cabe agora examinar as relações entre o teatro e a prisão no Brasil.

3.3 Teatro e prisão no Brasil

Para melhor compreender a experiência do Teatro do Sentenciado é relevante registrar como a conjunção teatro e encarceramento aparece na história de nosso teatro. Não se trata de escrever uma história do teatro nas prisões no Brasil, mas de verificar na bibliografia existente se e como está constituída a história das práticas teatrais nas nossas prisões.

No Brasil contemporâneo, muitos são os trabalhos desenvolvidos nas prisões e no que se refere à história das relações entre teatro e encarceramento, possivelmente a publicação mais importante é *Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística*, de Vicente Concilio (2006), originária de sua dissertação de mestrado.

Concilio realiza um apanhado histórico a partir de experiências desenvolvidas em 2002 e 2003, uma na Penitenciária Feminina do Tatuapé (SP) e outra com um grupo de ex-detentos e detentos em regime semiaberto que realizaram o espetáculo *Muros*, em 2004, com a direção de Jorge Spínola.

Na primeira parte de seu livro se dedica a relatar os desafios de se fazer teatro na prisão e destaca, dentre eles, o problema de enfrentar a superação do senso comum sobre a prisão e o preso; o problema da evasão, a realização de encontros diários entre artistas livres e artistas presos⁵⁴, colocando contradições em jogo. Analisa o atual modelo prisional, contrapondo-o ao objetivo da reabilitação. Propõe-se também a realizar uma reflexão panorâmica da história de processos teatrais em presídios circunscritos ao Estado de São Paulo e levanta para tanto um conjunto de autores que se dedicaram a esse tema.

Ao olhar para o panorama histórico proposto por Concilio, o Teatro do Sentenciado, o objeto sobre o qual se debruça esta tese, entraria, portanto, como mais um marco histórico na linha temporal e, com base na pesquisa bibliográfica ora realizada, somam-se alguns outros elementos, cuja organização pode dar-se da seguinte maneira:

⁵⁴ Artistas presos e artistas livres são caracterizações utilizadas por Vicente Concilio (2008) para se referir às condições diferentes dos envolvidos nas encenações de Jorge Spínola. Utilizarei a mesma expressão ao tratar dessas encenações.

Figura 14 – Linha do tempo *Teatro e Prisão no Brasil*



Fonte: autoria minha, Design: Alice Cruz.

De 1530 até 1920 considere elementos que constituíram um conjunto de antecedentes históricos para pensar meu objeto e para auxiliar a refletir sobre uma história do teatro nas prisões no Brasil. Evidente que nesse largo tempo podem e devem ter existido outras práticas artísticas e/ou teatrais, mas que ainda não foram iluminadas pelas pesquisas existentes e quiçá essa sistematização possa ser superada ou complementada por outros estudos.

No debate sobre a escravidão no Brasil há diferentes diagnósticos sobre a vinda dos primeiros escravos negros, mas as diversas teses sobre as primeiras chegadas de africanos escravizados apontam para a década de 30 dos anos 1500, portanto estabeleci como antecedente esse marco, ponderando que a população africana que começou a desembarcar no Brasil trouxe consigo um manancial cultural que foi se adaptando e se transformando nas senzalas.

Em 1790, conforme destacado anteriormente, a presença de escravas e escravos na encenação de *Tamerlão da Pérsia* em Goiás também é um marco prévio significativo.

Até 1830 o Brasil não possuía um código penal próprio, a regra vigente provinha do que era estabelecido em Portugal. Foi nesse período que se instaurou um Código Penal próprio com a pena de privação de liberdade. Esse primeiro estabelecimento de pena consta também como marco, uma vez que prevê o encarceramento e consoante a ideia de que o ímpeto expressivo existe mesmo no cárcere.

Em 1850 se constroem as primeiras Casas de Correção no Rio de Janeiro e em São Paulo, que são projetadas de acordo com modelos internacionais prevendo oficinas laborais, pátios e celas individuais.

Em 1920 a Penitenciária do Estado de São Paulo (Carandiru) foi construída e funcionou como prisão “modelo” até meados da década de 40. A ideia de prisão modelo é absolutamente questionável, pois o que estava previsto legalmente e em seu projeto original dialogava com o ideário vigente sobre punição e sobre crime e, como ainda hoje, conflituava com o que ocorria dentro da instituição.

Durante o Estado Novo, em 1937, a Vila Maria Zélia, na Zona Leste de São Paulo, foi convertida em prisão política:

Lá ficaram em torno de setecentos detentos, homens como Quirino Pucca, Abdon Prado Lima, Fúlvio Abramo e Paulo Emílio Sales Gomes. O local ganharia fama como “Universidade Maria Zélia”, pela quantidade de intelectuais encarcerados. Aparentemente, os organizadores da “universidade” foram o corretor de café Roberto Silva (seu “diretor”), Quirino Pucca, Ermelindo Maffei, Clóvis Gusmão, Reginaldo de Carvalho e Caio Prado Júnior, que teria até mesmo “assessorado” Djalma Maranhão em palestras sobre a Sociologia do Cangaço! (PERICÁS, 2016, p. 104)

Mas a “Universidade” era, sobretudo, uma prisão destinada a sufocar a militância do PCB e, portanto, as condições eram terríveis, incluíam interrogatórios, torturas e todas as privações do cárcere. No entanto, na Biografia de Caio Prado Junior (PERICÁS, 2016) aparece uma breve referência ao teatro “No dia 19 de janeiro, os detentos assistiram a um “teatro de variedades”, com cantos e recitações, uma reunião de atores que passaria a ocorrer todos os domingos, dali em diante” (PERICÁS, 2016, p. 105). Essa, portanto é a referência mais antiga que encontrei sobre teatro na prisão, convertendo-se no ponto inicial da linha do tempo. É sabido que Paulo Emílio Sales Gomes, enquanto esteve preso na Vila Maria Zélia, escreveu a peça “Destinos” em 1936, no entanto não possuo informações para verificar quando foi encenada no local.

Ainda no contexto das prisões políticas, Mário Magalhães ao biografar Marighella afirma que entre 1938 e 1939 na ilha de Fernando de Noronha, convertida em prisão existiram dois grupos de teatro, o “Teatro Tupã – a voz nacional” ligado aos integralistas e o “Teatro de Brinquedo” ligado a ANL. Marighella fez parte desse último e ao ser transferido para o presídio de Ilha Grande na Bahia entre 1939 e 1940 buscou reproduzir a experiência organizativa vivenciada em Fernando de Noronha e lá criou também outro grupo de teatro.

Nos primeiros anos da década de 40 o sistema prisional estava revivendo uma crise que o acompanhou quase desde seu estabelecimento no Brasil. Havia poucas unidades prisionais, o número de presos aumentava por uma série de fatores que discutiremos mais adiante e o quadro era, portanto, de mais presos do que vagas em unidades prisionais. Soma-se a isso o debate sobre modernização do sistema jurídico e carcerário brasileiro concernente à realidade sócio-histórica do período. Desse caldeirão, resulta uma grande mudança no Código Penal e uma consequente reforma no sistema prisional.

Nesse cenário é que Abdias Nascimento criou no Carandiru em 1943 o Teatro do Sentenciado. No levantamento histórico do Teatro nas Prisões, apresentado por Concilio, não encontramos referência ao Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento. A meu ver concorre para isso o fato de que, dentre as experiências levantadas por ele, é somente no caso de Frei Betto que encontramos um sentenciado protagonizando o processo. Há também que se considerar que o objeto de sua dissertação não era uma história do teatro nas prisões. Além disso, se coloca para os pesquisadores o problema da invisibilização da pessoa presa e o fato de que a sociedade não quer lembrar nem enxergar seus presos e suas histórias.

Essa reflexão indica a importância de estudar o Teatro do Sentenciado, pois se trata de um teatro do e não um teatro para o sujeito encarcerado. Essa diferenciação entre do e para remete ao lugar que o preso ocupa na criação e igualmente a apropriação da criação artística. Essa oposição que apresentamos tem forte expressão nas discussões de educação popular e se apoia na ideia de que “os grupos sociais hegemônicos responderam ou se anteciparam às demandas populares” (PERRUSO e NARVAES, 2014, p. 72) propondo as suas concepções e modelos, portanto um teatro para o sentenciado carregará intrinsecamente a cultura dominante, enquanto que o Teatro do Sentenciado parece ter permitido que as percepções sobre o teatro tenham emergido pelas mãos do próprio sujeito encarcerado.

Em 1969, em meio à ditadura civil-militar brasileira, os artistas do Teatro de Arena passam por sequestros e prisões, portanto esse momento precisa ser assinalado num histórico do teatro nas prisões no Brasil, pois, ao relatar o período de sua prisão, Augusto Boal revela três elementos que são por demais marcantes. O primeiro se refere à “cama cativa” do Arena, que não ficava vazia na cela desde 1969. O segundo diz respeito à dinâmica de formação e estudos entre os presos políticos que dedicavam o horário da tarde a aulas, nas quais “cada um ensinava o que sabia, como nos CPCs” (BOAL, 2014, p. 323), e a ele cabia ensinar teatro. O terceiro elemento remonta à criação da peça *Torquemada* e do romance *Milagre no Brasil*, cuja escritura no papel se concretizou bem depois, porém foram literalmente “desenhados”⁵⁵ no cárcere conforme,

Eu aproveitava as visitas maternas para fazer sair desenhos que rabiscava a fim de fazer lembrar episódios que gostaria de contar quando livre. Minha mãe, revistada dizia que os desenhos eram para meu filho. Assim, desenhei um romance, *Milagre no Brasil*, e *Torquemada*, peça. (BOAL, 2014, p. 324)

Ao finalizar suas memórias da prisão, Boal faz considerações sobre o debate de classes na prisão, o qual ajuda a concretizar a ideia do encarceramento seletivo:

Em nossa cela, no presídio ironicamente chamado Tiradentes, éramos políticos e nos educávamos – nas comuns, prisioneiros eram amontoados, sem futuro. O povo acorrentado. O povo que eu buscava ali amontoados. Até na prisão a divisão de classes existia. Até entre presos políticos, frontal à minha cela, estava a cela dos Lordes – guerrilheiros de famílias ricas. Com mais direitos, recebiam de casa seus manjares. (BOAL, 2014, p. 330)

⁵⁵ Não foi possível localizar no banco de dados do Instituto Augusto Boal os referidos desenhos. Para consulta de mais informações vale acessar: <http://acervoaugustoboal.com.br/>. Acesso em: fev. 2020.

Mesmo no período da ditadura, de morte, sequestro e prisão de militantes, que em aparência reduziu a seletividade penal, pois era preciso calar quem se contrapunha ao regime, independente de classe, essa dimensão aparece no tratamento diferenciado entre presos comuns e políticos, bem como entre os próprios presos políticos. Se por um lado a separação tinha em vista o controle dos presos, pois o encontro e confinamento de diferentes classes sociais era potencialmente perigoso, por outro lado reforça-se o argumento de que mesmo no estado de exceção a prisão é parte da estrutura social vigente e reflete a organização social. Na sociedade capitalista em especial, uma parcela da população não tem futuro. E a vivência da prisão e da tortura de Boal impactou profundamente sua trajetória,

Metaforicamente, o Teatro do Oprimido nasceu na prisão. Gosto de dizer: nele o cidadão, no presente, estuda o passado e inventa o futuro. O palco, a arena, como a cela ou pátio da cadeia, podem ser esse lugar de estudo; o teatro, instrumento adequado, linguagem dessa fala, busca de si. (BOAL, 2014, p. 330)

Essa passagem tem um forte apelo poético e poderia ser interpretada com um grau de idealização do espaço da prisão, pois como o texto teatral do prisioneiro estadunidense *One Hour in the Semi-Open* questiona, num ambiente de controle e desmantelamento do sujeito: como é possível estudar? Como é possível projetar um futuro? Contudo a intervenção concreta do Teatro do Oprimido nas prisões, que se deu muitos anos depois em mais de 30 presídios, contrapõe-se à ideia de agência individual, processos coletivos de trabalho teatral, visando à ação no presente para projetar e transformar o futuro, dando materialidade àquele pensamento de Boal.

De 1969 a 1973, Concilio (2008, p. 39-41) destaca a experiência de Frei Betto, que enquanto esteve preso organizou os “círculos bíblicos, os quais, como se infere do título, iniciaram-se com as reuniões de leituras da Bíblia e só posteriormente dialogaram com o teatro, gerando dois espetáculos teatrais que inclusive foram assistidos por uma plateia externa ao presídio.

Da experiência de Frei Betto, que diferente de Boal cumpriu pena por dois anos entre os presos políticos (1969 a 1971) e por mais dois anos entre os presos comuns (1971 a 1973), mais elementos podem ser identificados no que se refere à questão de classe nos presídios e aos processos de protagonismo das classes populares.

Na entrevista/conversa entre Frei Betto, Paulo Freire e Ricardo Kotscho publicada sob o título *Essa Escola Chamada Vida* (1988), ao contar sua vivência como preso, Frei Betto principia por um balanço do que deu errado para a esquerda brasileira naquele período,

apresentando um diagnóstico baseado nas discussões entre os presos políticos que aponta, por exemplo: “que a esquerda brasileira, no seu principal tronco, que é o do Partido Comunista, fundado em 22, tem uma origem elitista” (BETTO *apud* KOTSCHO, 1988, p. 36). Em seguida problematiza uma “superposição de modelos estrangeiros sobre a realidade brasileira” (BETTO *apud* KOTSCHO, 1988, p. 37), que se pode facilmente relacionar com o pensamento de Schwarz sobre as ideias fora do lugar, pois

Os partidos ou grupos que fizeram a revolução, como “26 de julho”, em Cuba, a Frente Sandinista, na Nicarágua, foram justamente aqueles que partiram de um discurso produzido pelas forças sociais e populares de sua própria realidade. (BETTO *apud* KOTSCHO, 1988, p. 37)

A origem dessa reflexão como acúmulo do debate entre presos políticos é relevante para o trabalho teatral que Frei Betto realizou na prisão, pois as experiências de encenação se deram quando ele passou ao regime de preso comum, carregando já essa crítica.

Em 1978, destaco o trabalho realizado por Maria Rita Freire Costa, Elias Andreatto, Eros Volúzia, Conceição D’Incao, Iolanda Hussak e Ademir Martins, que realizaram um total de cinco espetáculos com uma dramaturgia fortemente marcada pelas vivências das detentas. Mais uma vez a qualidade dos processos teatrais permitiu a visibilidade do sujeito encarcerado e o grupo obteve autorização para se apresentar fora da prisão. No entanto, essa experiência resultou na fuga de três detentas no dia da apresentação (CONCILIO, 2008, p. 41-49). A experiência foi registrada por Costa no Projeto “A arte como processo de Recriação em Presídios”, publicado pela Secretaria Municipal de Cultura em 1983. Logo na capa da publicação percebe-se um esforço de articulação e organização das ações culturais dentro da Penitenciária Feminina da Capital, pois, para além do patrocínio da Secretaria Municipal de Cultura, está registrado o apoio da “Amaras”, uma associação criada para viabilizar o projeto e aparece ainda uma ilustração do Grupo de Teatro da Penitenciária Feminina da Capital para o espetáculo *Nós de Valor... Nós de Fato*. Além disso, Costa afirma que “através dos personagens, essas pessoas passam a ter um entendimento maior de si, do outro, da comunidade social” (COSTA, 1983, p. 4). O teatro aparece, portanto, como um potencializador das relações entre a comunidade prisional e a sociedade em geral. No que se refere à metodologia de trabalho, a autora afirma que “trabalha com memória das emoções e o distanciamento crítico-analítico” de modo que “a apresentação final do espetáculo, dá-se através de um processo de discussão e reflexão junto ao grupo de presidiárias para escolha do tema e elaboração dos textos... (COSTA, 1983, p. 4). Essas premissas, aliadas aos títulos dos espetáculos que remetem sempre às vivências das mulheres presas, apontam um caminho para construção de protagonismo e auto-

nomia, ainda que seja mediado pela agência de quem está do lado de fora. O projeto de Costa teve início em 1978, intitulando-se primeiro como “A arte no processo de adaptação social em presídios” e ao constatar que:

(...) o conceito inicial era incompatível com a ação efetiva que se dava pelo desenvolvimento do espírito grupal e crítico. Ao invés de impor valores, o trabalho possibilitava uma leitura e apreensão dos fenômenos que direta ou indiretamente, determinavam o comportamento do indivíduo. Passou-se a discutir então o conceito de Re-criação (...) (COSTA, 1983, p. 5)

O fundamental para a compreensão dessa assertiva é que, ao buscar o novo conceito de “Re-criação”, a mudança que estava em jogo tratava-se de compartilhar o protagonismo, “ao invés de impor valores”, trabalhar a partir da capacidade crítica de todas as envolvidas criando espetáculos que possibilitavam contato com o público externo à penitenciária. Foram um total de cinco espetáculos: *Criação Coletiva*, 1978; *Favor não jogar amendoim*, 1979; *Cela Forte Mulher*, 1980; *Fala Só de Malandragem*, 1981 e *Nós de Valor... Nós de Fato*, 1982.

A peça *Fala só de Malandragem* foi registrada em filme de Denoy de Oliveira, lançado três anos depois da filmagem. O jornal *Mulherio*⁵⁶ fez uma matéria sobre o filme e descreve o início da peça filmada:

O Dona Justa/ tenha compaixão/Eu sou da turma da Lei do Cão/Matei/ Não estou arrependida/Se eu não tivesse matado/Eu teria morrido.

Ao som dramático de um surdo as mulheres entram cantando devagar pelos portões da Penitenciária Feminina do Estado, seguidas por um público constrangido (MULHERIO, 1985, número 20, p. 13 e 14)

Na mesma matéria a consciência da jornalista sobre os processos de apagamento da memória deste setor da sociedade aparece, e, se referindo à peça, afirma: “Estaria esquecida, se o cineasta Denoy de Oliveira (**O Encalhe, O Baiano Fantasma**) não tivesse registrado o trabalho” (MULHERIO, 1985, número 20, p. 13 e 14).

Já na década de 80 Concilio (2008) ilumina o trabalho de Ruth Escobar e Roberto Lage – este último já havia desenvolvido trabalhos em “presídios de Taubaté, Tremembé, Araraquara e Presidente Bernardes” (CONCILIO, 2008, p. 52). A inserção de Ruth Escobar no campo prisional se dá primeiro pela apresentação de espetáculos em presídios,

(...) em 64, com seu caminhão-palco e o grupo de teatro Martins Pena. Oito anos depois retornaria às prisões para apresentar “Missa Leiga”, espetáculo dirigido por Ademar Guerra que chegou, inclusive, a ser exibido em algumas prisões portuguesas, também por iniciativa da atriz. (GONÇALVES FILHO *apud* ESCOBAR, 1982, p. 176)

⁵⁶ Jornal feminista, inicialmente editado pela Fundação Carlos Chagas, publicado entre 1981 e 1989.

Foi a partir desse contato que passou a se interessar pelo universo prisional. Realizou o primeiro espetáculo e dessa experiência resultou uma nova montagem. Dessa vez, o diretor foi Emílio de Biasi, encenando um texto de Chico de Assis, no entanto houve um conflito na prisão entre agentes penitenciários e detentos que acabou com acusação pública a Ruth Escobar como insufladora da rebelião e a transferência dos detentos para outras unidades do interior, encerrando assim o processo (CONCILIO, 2008, p. 52-59).

Em seu livro *Dossiê de uma Rebelião* (1982), Ruth enfatiza a institucionalização dos corpos dos presos e a dificuldade inicial do trabalho, pois:

Foi a partir do quinto mês que começamos a sentir os resultados positivos de nossa organização interna: as verbalizações aumentaram em quase 90% (no início do grupo, os presos mal falavam e quando se colocavam aparentavam muita culpa), os corpos foram se tornando mais flexíveis, a relação entre eles e a guarda melhorava a olhos nus, e da própria administração recebíamos constantes elogios pelo “novo” comportamento ameno dos presos. (ESCOBAR, 1982, p. 13-14)

Esse trecho sinaliza questões importantes, a contradição posta em uma melhoria do comportamento dos presos aos olhos da administração e a liberação expressiva conquistada pelo fazer teatral. Além disso, o uso de terceira pessoa do plural para se referir a “nossa organização interna” é também uma pista referente aos processos que ocorreram durante essa experiência de teatro na prisão. A autora se coloca como parte do grupo, em pé de igualdade com os demais participantes. A expressão *organização* também precisa ser sublinhada, pois, para além do trabalho no grupo teatral, as discussões sobre direitos e leis ocorridas naquele espaço auxiliaram na auto-organização dos presos, promovendo um “processo de democratização da penitenciária” (ESCOBAR, 1982, p. 15), pois, ao final do primeiro semestre de trabalho, “o grupo de 70 pessoas do teatro também já tinha se organizado, em grupos de assistência jurídica, musical, teatral e comitê de liderança, tudo escolhido com voto aberto” (ESCOBAR, 1982, p. 15).

Esse processo, embora coordenado por Ruth e por uma equipe de outros profissionais, tem um forte protagonismo dos presos que escreveram as peças curtas que constituíram a encenação *Aqui há Ordem e Progresso*, com duração de 90 minutos, apresentada aos demais detentos da penitenciária e seguida de debates.

O contexto de uma encenação teatral dentro do presídio, que trata do cotidiano dos problemas prisionais, realizada num ambiente em crise, como era o caso do Carandiru da década de 80, em muito se assemelha à experiência de 1943 do Teatro do Sentenciado. Há uma coincidência temática no título da encenação *Aqui há Ordem e Progresso*, realizada em 1980 e com os títulos *Patrocínio e a República* e *Revista Penitenciária*, de 1943. Em relação a

Patrocínio e a República, a coincidência se dá em relação a um vínculo com um tema da pátria que aparece em ambas as encenações entrelaçado com um debate sobre leis e direitos – e evidentemente a precariedade de ambos também. No que se refere à *Revista Penitenciária*, a similaridade se dá na mesma dimensão, a prisão, seus conflitos e possibilidades de transformação são passados em revista do mesmo modo que ocorre em *Aqui há Ordem e Progresso*.

Essa encenação foi um sucesso dentro da unidade prisional e foram realizadas apresentações que incluíram público externo, com presença de autoridades do sistema prisional, surgindo inclusive convites para que se realizasse o mesmo tipo de trabalho em outros estados e também que o projeto fosse ampliado para atender guardas (ESCOBAR, 1982, p. 16). Outra conquista do grupo foi a realização de uma festa de natal com a encenação de *Auto do Burrinho de Belém*, de Chico de Assis, no dia 21 de dezembro. No entanto, toda essa movimentação na prisão acirrou contradições e o trabalho teve um final súbito, uma vez que:

(...) um incidente provocado pela interrupção de uma partida de futebol e que originou um motim no dia 25 de dezembro, acabou envolvendo e interrompendo nosso trabalho. A pedido da direção, mais de 600 homens da PM entraram na penitenciária na noite do dia 25 e massacraram 1200 presos. Muitos deles sofreram agressões brutais, fraturas em várias partes do corpo; cães policiais entraram nas celas e atacaram os presos. Nosso grupo de teatro foi impedido de entrar até que acabasse a sindicância que foi realizada pela própria direção da penitenciária. (ESCOBAR, 1982, p. 16-17)

A conflituosidade exposta pela auto-organização dos presos a partir do grupo de teatro aparece no livro de Ruth Escobar de muitas maneiras, entre elas, por meio da correspondência dos presos.

Há uma carta datada de 09 de outubro e assinada por cinco presos que exige das autoridades “(...) a liberação do TEATRO, PARA SEREM APRESENTADAS AS PEÇAS TEATRAIS (...)” (ESCOBAR, 1982, p. 23) sob pena de que os presos realizassem uma greve, paralisando “(...) A PENITENCIÁRIA COM TODAS AS SUAS ATIVIDADES” (ESCOBAR, 1982, p. 24). Em outro documento de denúncia, datado de 04 de setembro de 1981, o preso autor faz a seguinte citação: “Diz EDUARDO ZAMACOIS que: ‘Os presos são cadáveres que a sociedade enterra em pé’” (ESCOBAR, 1982, p. 133). Essa frase tão potente ajuda a explicar o estado de coisas no sistema prisional e pode ser uma lente para entender o conteúdo de uma outra carta. Na data de 27 de dezembro, dois dias após o massacre, um preso relata detalhadamente para Ruth como foi coagido física e psicologicamente a denunciá-la como organizadora da rebelião.

Após a rebelião, em texto publicado na *Folha de S.Paulo*, no dia 30 de dezembro, Ruth Escobar faz a seguinte afirmação:

O sistema carcerário não suporta a ideia de que estes homens possam pensar. Eles sempre foram tratados como animais. Para regenerar o preso é preciso primeiro regenerar o Sistema, a guarda, a direção. Esses delinquentes que também são seres humanos, foram criados pelo Sistema; o Estado lhes deve uma reeducação. Para muitos deles o teatro foi uma revelação, foi a revelação de uma substância secreta que mantém a essência da integridade do homem. (ESCOBAR, 1982, p. 154)

Elegi essa passagem para finalizar a reflexão sobre o trabalho de Ruth Escobar, pois aponta os conflitos e contradições que envolvem seu fazer teatral na prisão. Ela constata a falência do sistema sublinhando o aspecto da desumanização e do assujeitamento a que estão submetidos os presos, mas aposta que o sistema pode ser regenerado pela ação do Estado e de seus agentes passando ao largo de uma crítica mais profunda que permitiria ver no Estado um ente que atua com competência ao manter a prisão como terreno de violência e morte. Se por um lado avalia que o teatro é uma ferramenta de resgate de dignidade, sua mirada é de certo modo romântica ao projetar em seus resultados um caráter duradouro, capaz de resistir à força de desmantelamento dos sujeitos promovida pela instituição prisional. Força essa demonstrada de forma brutal nas ações de repressão à rebelião e no ataque público orquestrado contra sua própria pessoa.

Retomando a discussão dos marcos históricos, a partir de 1991, com os projetos relacionados ao trabalho de Paul Heritage, é possível vislumbrar o desdobramento de novas experiências de teatro em nossas prisões.

Em seus textos “*Real Social Ties? The Ins and Outs of Making Theatre in Brazilian Prisons*” (2004) e “Teatro, Prisão e Cidadania” (1999), o autor compartilha a experiência no Brasil. Heritage (1999) reflete sobre as relações de troca entre o trabalho no Brasil e na Grã-Bretanha da seguinte maneira:

É difícil livrar-se da influência do local onde se originou a produção e resistir ao discurso-padrão do trabalho no qual o Centro TIPP embarcou. Os projetos brasileiros têm dado, dessa forma, a oportunidade de distanciar, reexaminar e dar novo enfoque ao trabalho que o Centro TIPP está fazendo na Grã-Bretanha. (HERITAGE, 1999, p. 69)

Essa consideração aponta certa preocupação de Heritage com a dimensão colonial que está imbricada na assimetria da relação de uma instituição britânica desenvolvendo um trabalho nas penitenciárias do Brasil e o autor se apressa em demonstrar que sua prática estabelece o caminho inverso, ou seja, os resultados das prisões brasileiras influenciam o que é feito na Inglaterra.

Há uma contradição posta pela assimetria que não é explorada em seus textos e que toma corpo com as seguintes afirmações de Concilio (2008) sobre a missão de Heritage no Brasil, sendo a primeira mais ligada a sua trajetória:

Naquele momento, o principal responsável pela divulgação das propostas do TIPP Centre no Brasil era o professor universitário e diretor teatral Paul Heritage, cuja trajetória profissional esteve ligada, desde muito cedo, a trabalhos com a comunidade encarcerada (CONCILIO, 2008, p. 57)

Na segunda afirmação aparece mais a finalidade: “Desde então, em parceria com James Thompson, Paul é responsável pela divulgação de programas de teatro e educação em prisões, defendendo propostas que reafirmam o direito à dignidade dos prisioneiros” (CONCILIO, 2008, p. 57).

Essas assertivas parecem auxiliar na caracterização das influências do TIPP – Centre sobre o trabalho nas prisões brasileiras e reforçam o objetivo da “dignidade dos prisioneiros”. Faço esse apontamento para destacar a problemática de que a ideia de direito a dignidade, um valor humanista e global dos direitos humanos associado à divulgação dos programas do Centro TIPP precisam ser examinados com cautela. Os programas desenvolvidos pelo Centro na Inglaterra e em outros países, conforme discuti no subcapítulo anterior, possuem metodologias e práticas alinhadas com políticas e ideologias do local de origem. O próprio autor corrobora ao afirmar que no centro TIPP: “O trabalho tem se desenvolvido de modo a atender ao clima ideológico e financeiro” (HERITAGE, 1999, p. 69). Portanto, ao divulgar e realizar trabalhos no Brasil é difícil crer que as trocas sejam igualitárias, que apenas os resultados brasileiros influenciem o projeto inglês e não vice-versa.

O primeiro contato de Heritage com as prisões no Brasil se deu visitando a Penitenciária da Papuda, no Distrito Federal, em 1991, mas o trabalho teatral com grupos de prisioneiros se tornou efetivo apenas em janeiro de 1993 em dois espaços, o “CIR (uma unidade de segurança máxima) e o outro no Núcleo de Custódia (uma unidade semiaberta)” (HERITAGE, 1999, p. 71). Nessa ocasião, pôde trabalhar com um grupo de gênero misto, sete mulheres presas foram autorizadas a participar do grupo e eram transportadas para a unidade masculina para participar do teatro.

As peças que resultaram desse trabalho foram construídas com base em metodologias do Teatro Imagem de Augusto Boal e articulando seu Teatro do Oprimido com as bases pedagógicas de Paulo Freire. Além disso, Heritage misturou referências do trabalho teatral desenvolvido nas prisões inglesas, mas que segundo ele “se tornou caracteristicamente brasileiro. Usando um estilo eclético extraído da capoeira, do carnaval e das novelas (...)”

(HERITAGE, 1999, p. 72). No CIR a peça foi sobre a escravidão do período colonial e depois se somaram cenas que falavam da escravidão contemporânea. No Núcleo de Custódia, a peça foi construída a partir do poema “Oh! Por que Brasil?”, escrito por Moisés (um dos homens presos), cuja temática era a desigualdade no Brasil. Heritage ressalta, entre as diferenças do trabalho no Brasil e na Inglaterra, o fato de que lá “a maioria do trabalho que produzimos é controlado pelas autoridades de maneira tal que resta pouco mais de uma lembrança quando partimos” (HERITAGE, 1999, p. 73), e que no Brasil a pouca estrutura educacional, no caso da Papuda, permitiu uma permanência do teatro. Devido à falta de professores na unidade, a solução adotada para que os presos tivessem seu acesso à educação respeitado foi um sistema de monitoria. Quem aprende ensina aos demais e esse procedimento ocorreu também com o teatro, que teve continuidade no ano de 1994 com a manutenção de um grupo de teatro regular.

Outro projeto desenvolvido por Heritage foi o Projeto Drama-DST/AIDS, uma parceria entre o TIPP-Centre, a Universidade de Manchester e a Unicamp, e tinha por objetivo trabalhar questões relacionadas à saúde nas prisões. Ao examinar os aspectos pedagógicos do “Projeto Drama – DST/AIDS”, Concilio (2008) detalha dimensões da metodologia vinculadas à ideia de Teatro Aplicado, bem como o encontro com o Centro de Teatro do Oprimido, que atuou simultaneamente em mais de 30 unidades prisionais (CONCILIO, 2008, p. 59-65).

Em 1996, Jorge Rodrigo N. Spínola começou a ministrar como voluntário uma oficina teatral na Penitenciária de Guarulhos, em seguida mudou a oficina para a Penitenciária Feminina do Butantã e em 1997 iniciou um projeto de Teatro nas Prisões no Centro de Observações Criminológicas (COC) do Complexo Prisional do Carandiru desenvolvido pela Secretaria da Administração Penitenciária (SEAP), com apoio da Fundação Professor Manoel Pedro Pimentel (FUNAP). O projeto atingiu em sua existência 17 unidades prisionais. O trabalho teve início em 1998, os integrantes cursavam o ensino fundamental e, depois disso, participavam das oficinas de teatro. A primeira oficina contou com 25 pessoas. Um dos resultados foi a encenação de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, tendo no elenco os seguintes artistas presos: Valdenilson R. de Souza, Wagner Cintra Lopes, Agnaldo S. da Silva, Walffi Magalhães, Cristian Salazar, Luiz Augusto Cerigola, Isaac M. Rodrigues, Osias Silva dos Santos, Rivadávia Serafim, Alexandre Kamada e Fábio Comette Cardoso. O cenário foi montado também por oito detentos em regime semiaberto do Presídio Franco da Rocha. A peça foi apresentada dentro da Prisão para cerca de mil pessoas presas, foi apresentada também na Penitenciária Feminina do Butantã em 1999 e conseguiu extrapolar os muros do cárcere em três dias de apresentação no Teatro da Universidade Católica (TUCA), em 24 de junho e 13 e

14 de agosto do mesmo ano no Teatro Sérgio Cardoso, ambos na cidade de São Paulo. Embora Ariano Suassuna nunca tenha sido um condenado, no ano de 1948 passou 20 dias dormindo em uma cela da penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro, a fim de estudar o mundo prisional, e nas palavras do autor: “O contato com a realidade penitenciária serviu para aprender muito sobre o ser humano” (*Folha de S.Paulo*, página 1, 24 de junho de 1999).

A interação de Suassuna com essa montagem da *Compadecida* evidencia a dificuldade de registro sobre a história do Teatro nas Prisões no Brasil, pois no caso em tela houve troca de correspondência entre os 11 atores presos e o autor, houve publicação de artigos de Suassuna em jornais e revistas de grande circulação discutindo a montagem, publicação de trechos das correspondências e intensa divulgação das apresentações externas da peça na imprensa paulista, tendo, inclusive, trechos da montagem exibidos no Programa Globo Repórter. No entanto, quando o teatro desse setor subalternizado da sociedade dialoga com o *mainstream* (seja por meio do interesse do autor, seja por meio do espaço na imprensa), essas repercussões não parecem ser suficientes para furar uma barreira maior, qual seja a da relevância como categoria para os estudos teatrais. Outro caso que concorre para essa reflexão é o da própria situação do Teatro do Sentenciado, que na década de quarenta foi matéria de capa e de página central de um dos mais importantes jornais da época em São Paulo e ainda assim permanece no esquecimento.

Ainda correlacionando o T.S com essa experiência, é curioso que, enquanto em 1943 a Carmen Miranda foi um sucesso, os homens presos no caso da *Compadecida* não quiseram se vestir de mulher.

Sobre a encenação de *Auto da Compadecida*, dirigida por Jorge Spínola, a farta divulgação na imprensa paulista permite captar alguns aspectos de destaque do trabalho desenvolvido. Foram três meses de ensaio com os atores presos, cuja faixa etária estava entre 21 e 62 anos. Entre os 11, as penas estavam entre 4 e 30 anos. Na unidade prisional estavam homens condenados por crimes graves e entre os integrantes do teatro as penas acumuladas somavam até 150 anos, e em função dos crimes ficavam em celas individuais. Embora tenham sido utilizadas para o desenvolvimento artístico as técnicas de Augusto Boal, as personagens femininas foram cortadas ou substituídas devido à dificuldade em lidar com a questão de gênero e sexualidade, pois durante o trabalho era comum que escutassem da comunidade carcerária: “lá vão eles para o balé”⁵⁷.

A carta enviada pelos artistas presos para Ariano Suassuna revela que “alguns de nós

⁵⁷ *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, página D25, Sexta-feira, 13 de agosto de 1999.

nunca nem sequer tínhamos passado em frente a um teatro”⁵⁸. Tal afirmação, quase impossível de ser acreditada se tomarmos a quantidade de teatros na região central da cidade São Paulo, demonstra a predominância de certa concepção de teatro como cultura de elite evidenciando que os edifícios teatrais nem sequer são reconhecidos por essa parcela da população. Ao sujeito livre, pode-se perguntar também em frente a quantos presídios ou cadeias ele já passou, quando esses espaços não estão nas zonas mais longínquas, dificilmente são reconhecidos pelos passantes.

A carta, em seu trecho final, exalta uma característica existencial da pessoa presa uma vez que afirma: “Realizamos um grande sonho dentro de um presídio onde muitos acham que a vida termina, mas podemos dizer que ela começa aqui”⁵⁹. Essa assertiva reafirma que ausência de perspectivas se assemelha a um aniquilamento em vida e que o fazer teatral na cadeia, ao tornar-se sistemático ou constante, mais do que recuperar a pessoa, estimula sua capacidade de projetar vida para além da prisão e do sentimento de morte.

De forma análoga, em alguma medida, à experiência do Teatro do Sentenciado, o projeto de Jorge Spínola teve amplo apoio do então diretor do presídio, Helio Nepomuceno⁶⁰, que também se identifica como artista plástico e que organizou, no mesmo período, festivais de música e exposições com obras produzidas pelos internos.

O trabalho de Jorge Spínola continuou nos anos subsequentes. Nos anos 2000, encenou *A Pena e a Lei*, também de Suassuna. Realizou apresentações inclusive em outras cidades como foi o caso de Sorocaba, cuja apresentação ocorreu em março, durante o II Fórum de Debates Sociedade e Cárcere – “Um dia a pena acaba” – no Centro arquidiocesano de Pastoral. Também se apresentaram na Universidade São Francisco, no *campus* do Pari. Nessa montagem, participaram 16 artistas presos, entre eles estavam os 11 do grupo anterior e mais André Ricardo de Souza, Calil de Souza e uma artista livre, a atriz Alexandra Tavares. A obtenção completa dos nomes dos atores não foi possível no material jornalístico consultado, havendo inclusive divergência nas fontes quanto a número total de participantes na peça.

Em 2001, encenou o *Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dessa vez com 20 artistas presos, tendo no elenco Agnaldo Francisco de Souza, Amarildo da Silva, André Ricardo de

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Helio Nepomuceno, anos depois, como Coordenador dos Estabelecimentos Penais de São Paulo, estava presente junto a outras autoridades no momento em que a Rota invadiu o Carandiru, gerando um dos maiores massacres que vitimaram a população carcerária (Disponível em: <https://revistaforum.com.br/massacre-do-carandiru-fleury-deve-ser-ouvido-hoje/>. Acesso em: 27 jun. 2019).

Souza, Calil Celi de Souza, David Pinheiro da Silva, Donaldo Cosme Costa de Araújo, Isaque Madeira Rodrigues, José Claudio Almeida da Silva, José Edilson Lopes, Luciano José Alves de Luna, Marcelo dos Santos, Márcio P. da Silva, Osias Silva dos Santos, Paulo Pinheiro Batista, Rivadávia Serafim da Silva, Ronaldo de Oliveira e Walffi Magalhães Bisserra.

Nessa encenação o problema dos papéis femininos foi superado e os homens desempenharam também essas personagens ainda que duas artistas livres, Alexandra Tavares e Marla Ohara, tenham participado também da montagem. Ao incluir novos participantes no grupo foram realizados testes para os papéis. José Celso Martinez Corrêa assistiu à montagem no presídio e os convidou para apresentar no Teatro Oficina. Foi uma apresentação única em outubro de 2001.

Depois foi a vez de *Mulheres de Papel*, inspirado no texto *Homens de Papel*, de Plínio Marcos, e encenado por artistas presas da Penitenciária Feminina do Tatuapé e por artistas livres, entre eles Vicente Concilio, Sérgio Oliveira e Alexandra Tavares. *Homens de Papel* conta a história de catadores que se insurgem contra o intermediário, e a adaptação feita para e com as mulheres abordou, portanto, as mazelas de uma vida pobre e de trabalho precário. Sendo a quarta encenação de Jorge Spínola, aparece nas análises de Concilio a ideia de o teatro ajudar a projetar a vida para essas mulheres em contraposição a um “tempo morto” (CONCILIO *apud* CORRÊA, 2003, p. 22) dentro da prisão.

O quinto espetáculo realizado por Spínola foi *Muros*, cuja proposta se diferencia dos demais, pois se tratou de fazer teatro com egressos do Sistema e com pessoas em regime semiaberto, além dos artistas livres. Para isso, fundaram o Núcleo Panóptico de Teatro, vinculado à Cooperativa Paulista de Teatro. *Muros* foi concebido a partir do texto *O Muro*, de Sartre, uma ideia antiga de Jorge Spínola que havia sido recusada anteriormente pela diretora de uma das prisões em que ministrou oficina. Ao longo do processo foram utilizadas também duas cenas de *O Balcão*, de Jean Genet. É difícil saber o número de pessoas que fizeram parte desse trabalho, Concilio (2008) não precisa o número de egressos que participaram, pois houve grande volatilidade, já que recebiam um salário de valor muito baixo e quando conseguiam empregos formais ou outras oportunidades deixavam o grupo. Quanto ao número de pessoas em regime semiaberto, o autor informa que eram um total de 10 inicialmente, sendo seis homens da Penitenciária de São Miguel Paulista e quatro mulheres da Penitenciária do Butantã. Também enfrentaram dificuldades com a situação de semiaberto, principalmente no que concernia ao cumprimento dos horários de voltar para prisão, por parte desses participantes. A estes se somavam cinco atores livres, Lúcia Borges, Sérgio Oliveira, Sissi Schucman, Maria

Aparecida e Vicente Concilio, que atuavam como formadores e codiretores.

O desenvolvimento pedagógico do projeto de Jorge Spínola nas prisões nesse quinto espetáculo aparece de diversas formas, mas é sobretudo nas palavras de Concilio que está mais bem expresso. “(...) uma proposta que se compromete com ideais promotores de construção de conhecimento crítico e autonomia. Esta foi nossa opção” (CONCILIO, 2008, p. 126). Todos os procedimentos pedagógicos, os desafios enfrentados e o registro dos processos de encenação de *Mulheres de Papel* e *Muros* estão pormenorizados nos capítulos 3 e 4 da dissertação de Vicente Concilio (2008, p. 113 a 156).

Para compreender melhor a extensão do teatro nas prisões de Jorge Spínola, cabe destacar também desdobramentos práticos e acadêmicos, tais como o trabalho de Rusche no presídio Ataliba Nogueira:

Esse projeto tinha desenvolvido algumas atividades teatrais em prisões como a apresentação de cinco peças dramáticas produzidas por alunos da UNICAMP, uma oficina de técnicas teatrais com a duração de uma semana, e também alguns intercâmbios entre os presídios e a universidade, com apresentação de grupos de capoeira de um estabelecimento penal no teatro do Departamento de Artes Cênicas. Isso talvez explicasse a grande aceitação da oficina para a prevenção das DST/AIDS que foi recebida com grande entusiasmo por um grupo de 30 detentos do Presídio Ataliba Nogueira. (RUSCHE, 2008, p. 16)

No período em que se desenvolvia o projeto de Teatro nas Prisões, de Jorge Spínola, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo promoveu outras atividades artísticas nas penitenciárias, inclusive do interior do estado, tais como oficinas de dança, expressão vocal, artes plásticas, circo, ilustração e quadrinhos. Além disso, anualmente formava um coral no COC desenvolvido pela Universidade Livre de Música e regido pelo Maestro Teco Galati.

Natália Ribeiro Fiche, em sua dissertação *Teatro na Prisão: trajetórias individuais, perspectivas coletivas*, aborda a história do projeto de extensão “Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica em busca do sujeito cidadão”, por meio da realização de entrevistas com sete alunos de graduação que participaram do projeto nos seus primeiros 10 anos. Seu texto se divide em duas partes, na primeira se dedica a refletir sobre a história das prisões no Brasil e o quadro atual do sistema carcerário. Propõe-se também a fazer indagações sobre a prisão na perspectiva do teatro, debruça-se sobre questões referentes ao corpo da pessoa encarcerada e faz um balanço histórico sobre o projeto de extensão. Na segunda parte são examinadas as entrevistas realizadas e propostas reflexões sobre os processos pedagógicos desenvolvidos, na busca por responder quanto aos processos de tomada de consciência dos estudantes envolvidos e às influências na sua formação como professores.

Uma das características das oficinas do projeto é a realização de peças anualmente, a depender da formação dos grupos dentro das diferentes unidades prisionais e dos obstáculos enfrentados. As encenações realizadas de 1997 até 2006 estão registradas e analisadas em muitos de seus aspectos na dissertação de Natália Fiche. Porém, o projeto completa, em 2019, 22 anos de existência e, diante disso, optei aqui apenas por relacionar título, ano e local, sem pormenorizar metodologias e objetivos propostos e ou atingidos como foi feito nos outros casos levantados, dado o volume de informações que daí decorreriam. Desse modo, apresento a seguir um quadro com as realizações de peças, cenas, jogos e em alguns casos anotações sobre processos de trabalho que por motivos diversos não resultaram em apresentações.

Quadro 3 – Encenações – Cultura na Prisão

Programa de Extensão Cultural na Prisão				
Ano	Título da Encenação	Autor	Unidade Prisional	Breve descrição
1997	Candelariamente	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	Criada a partir de um poema do integrante Natalino e de improvisações diversas com o grupo.
1998	O Baile	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	Texto de José Luis Silvério e Roberto William C. Francisco, internos da unidade.
1999	Rádio era uma vez	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	Um dos integrantes trouxe um texto que deu origem a dramaturgia.
2000	O Pagador de Promessas	Dias Gomes	Penitenciária Lemos Brito	Esta peça foi apresentada em diversas ocasiões dentro do auditório da penitenciária até o ano de 2001.
2000	Bumba Meu Boi	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	A partir dos folguedos brasileiros foi criada para festejo de dia das crianças na penitenciária.
2000	Sistema da Rotina	Criação Coletiva	Presídio Nélson Hungria	A partir de histórias vividas pelas internas do presídio relatando o dia a dia da prisão.
2001	O Sonho Perdido	Criação Coletiva	Presídio Nélson Hungria	Criação a partir da história de violência sexual sofrida por uma das integrantes do grupo.
2001	O Pagador de Promessas	Dias Gomes	Penitenciária Lemos Brito	A peça seguiu com apresentações durante esse ano.
2002	O Verdugo	Hilda Hilst	Penitenciária Lemos Brito	O processo de encenação desta peça durou um ano e oito meses. A peça foi apresentada em diversas ocasiões dentro do auditório da penitenciária e em outras unidades do Sistema até o ano de 2004.
2002	Precisa-se Ocupar essa Vaga?	Criação Coletiva	Presídio Nélson Hungria	Criação do grupo sobre o problema das pessoas que já cumpriram suas penas e continuam presas.
2003	O Verdugo	Hilda Hilst	Penitenciária Lemos Brito	O processo de encenação desta peça durou um ano e oito meses. A peça foi apresentada em diversas ocasiões dentro do auditório da penitenciária e em outras unidades do Sistema até o ano de 2004.

2004	O Verdugo	Hilda Hilst	Penitenciária Lemos Brito	O processo de encenação desta peça durou um ano e oito meses. A peça foi apresentada em diversas ocasiões dentro do auditório da penitenciária e em outras unidades do Sistema até o ano de 2004.
2005	O Escorpião e os dois Crocodilos	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	Criada a partir de fábula homônima.
2006	Os Meninos de Rua Mutantes e Miseráveis	Criação Coletiva	Penitenciária Lemos Brito	Criada a partir da obra <i>Os Miseráveis</i> , de Victor Hugo, e de <i>Aquele que diz sim, aquele que diz não</i> , de Bertolt Brecht.
2006	Garotas da Custódia	Criação Coletiva	Casa de Custódia Romeiro Neto	Criado a partir de improvisações diversas.
2007	Não houve encenação		DEGASE	Apenas processo de trabalho com os jovens.
2008	Aquele que diz sim, aquele que diz não	Bertolt Brecht	DEGASE	Improvisos com o texto de Brecht por base.
2008	Universo Shakespeareano (não houve apresentação final)	William Shakespeare	Penitenciária Lemos Brito	Cenas de <i>Hamlet</i> , <i>Ricardo III</i> , <i>Othelo</i> , <i>Macbeth</i> , <i>Rei Lear</i> e <i>A tempestade</i> .
2009	Mulheres que correm com os lobos (não houve apresentação final)	Clarice Pinkola Etés	Penitenciária Joaquim Ferreira	Jogos a partir dos contos “Barba Azul” e “O Urso da meia lua”.
2009	Dois Perdidos numa noite suja	Plínio Marcos	Penitenciária Lemos Brito	Improvisação a partir do texto original.
2010	Aula espetáculo de cima pra baixo	Arthur Azevedo	Penitenciária Lemos Brito	Aula encenada a partir do trabalho com o texto “De cima pra baixo”.
2010	Miniespetáculo cortejo de histórias	Criação Coletiva	Penitenciária Oscar Stevenson	A partir de trabalho com músicas e fragmentos de histórias das integrantes do grupo.

2011	Ovelha Negra	Ítalo Calvino	Penitenciária Lemos Brito	Criado a partir do conto homônimo de Calvino.
2012	Cena de Teatro Fórum sem título	Criação Coletiva	Penitenciária Talaver Bruce	Cena construída a partir dos problemas das integrantes em relação a seus filhos.
2013	Romeu e Julieta	William Shakespeare	Penitenciária Talavera Bruce	Criação a partir do texto original, tendo final alterado pelas integrantes do grupo.
2013	A Ralé	Máximo Gorki	Penitenciária Lemos Brito	Adaptação da peça feita pelo grupo.
2014	As Bruxas de Salém	Arthur Muller	Penitenciária Talavera Bruce	Adaptação da peça feita pelo grupo.
2014	Cartola, futebol clube	Criação Coletiva	Penitenciária Industrial Esmeraldino Bandeira	Criação coletiva a partir da leitura de <i>Chapetuba Futebol Clube de Vianninha</i> .
2014	Cena de Teatro Fórum intitulada “O Passinho”	Criação Coletiva	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação do grupo a partir de uma improvisação sobre um jovem que ficava dividido entre dançar nos bailes, a relação com a família, a religião e o tráfico.
2014	“A Bandeira”	Criação Coletiva	Unidade Materno Infantil	Exercício de Estética do Oprimido.
2015	Homens de Papel	Plínio Marcos	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação a partir da obra de Plínio Marcos.
2015	Gota D’Água	Chico Buarque e Paulo Pontes	Penitenciária Talavera Bruce	Adaptação da peça feita pelas integrantes do grupo.
2015	A Abolição da Escravidão	Millor Fernandes e Flavio Rangel	Penitenciária Industrial Esmeraldino Bandeira	Cena adaptada da peça <i>Liberdade... Liberdade</i> .
2015	Gran Circo Esmeral	Criação Coletiva	Penitenciária Industrial	Criação do grupo para apresentação na festa de fim de ano para os familiares.

			Esmeraldino Bandeira	
2016	Contação de histórias	Criação Coletiva	Penitenciária Industrial Esmeraldino Bandeira	Trabalho criado a partir de técnica de contação de histórias.
2016	Memórias: pequenas cenas	Criação Coletiva	Penitenciária Talavera Bruce	Criado a partir das histórias das integrantes do grupo.
2016	Aquele que diz sim, aquele que diz não	Bertolt Brecht	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação a partir da obra homônima de Brecht.
2016	Nega do cabelo duro	Criação Coletiva	Penitenciária Talavera Bruce	Criação a partir de discussões raciais e de autocuidado.
2017	Mulheres	Eduardo Galeano	Penitenciária Oscar Stevenson	Criação a partir do texto de Galeano.
2017	Édipo Rei	Sófocles	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação a partir do texto de Sófocles.
2018	É dia de Feira – Cena Curta	Criação Coletiva		A partir de improvisações cujo local era uma feira em que todos competiam para vender mais barato.
2018	Zora – Cena Curta	Ítalo Calvino	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação a partir do livro <i>Cidades Invisíveis</i> .
2019	Objetos Femininos (trabalho em fase de elaboração)	Criação Coletiva	Penitenciária Evaristo de Moraes – Grupo LGBTQI+	Criação a partir de cartas que relatam a falta de “objetos femininos” para a população LGBTQUI+ da unidade masculina e os objetos criados pelo grupo para suprir essa carência.
2019	Oásis (trabalho em fase de elaboração)	Caio Fernando Abreu	Penitenciária Evaristo de Moraes	Criação a partir do texto homônimo de Caio Fernando Abreu.

De 1997 até 2001 prevaleceu a metodologia do Teatro do Oprimido, aos moldes do que foi proposto por Paul Heritage. As montagens das peças *O Pagador de Promessas* e *O Verdugo* seguiram caminhos diferentes, embora no processo de criação tenham sido adotados procedimentos do Teatro Imagem e jogos de TO, foi adotada também a perspectiva pedagógica de Ryngaert, criando um processo de trabalho mais híbrido. Esse processo, por força da pesquisa e interesse de integrantes da equipe, foi utilizado novamente em 2005 e 2006, embora em 2002 a criação de *Precisa-se ocupar essa vaga?* tenha retomado as técnicas de Boal exclusivamente. Já em 2006, o espetáculo *Garotas da Custódia* foi construído com técnicas totalmente diversas, foi desenvolvido com as mulheres um trabalho de música orgânica e de Contato Improvisação. Já de 2007 a 2010 prevaleceu uma ênfase nos processos criativos mais do que nos produtos finais. Essa guinada tem pelo menos duas dimensões, por um lado acompanhavam certos debates do meio acadêmico trazidos pelos estudantes da Unirio integrantes do projeto, por outro encontravam as barreiras postas pelo próprio sistema prisional.

Outro aspecto na diversificação metodológica tem relação com o aumento gradual do número de unidades prisionais atendidas e as diversas realidades vivenciadas. A partir de 2010, retoma-se o foco de realizar apresentações finais com os grupos das variadas oficinas de forma mais aberta, incluindo-se, além de peças teatrais, cenas curtas e outras modalidades de produção final, conforme os processos e desafios enfrentados em cada prisão. As técnicas do Teatro do Oprimido também foram retomadas com mais força, tendo inclusive sido realizadas oficinas ministradas pelo Centro de Teatro do Oprimido para os estudantes da Unirio. Outro dado fundamental para o trabalho que passou a ser desenvolvido desde então é a perspectiva emancipatória, com base em preceitos da educação popular de base freireana. A ideia da pedagogia da autonomia passou a ser aprofundada, tanto no que se refere às práticas desenvolvidas com os internos do sistema nas oficinas, mas também em relação aos estudantes da universidade que ministram as oficinas supervisionadas pelas professoras responsáveis pelo projeto.

Em 2017, o projeto “Teatro no Presídio Feminino de Florianópolis” é criado por Vicente Concilio. Mas sua história remonta tanto à Trajetória de Concilio trabalhando com Spínola em São Paulo como aos processos de entrada nas instituições prisionais em Florianópolis.

Sua primeira tentativa de fazer uma oficina de teatro na prisão foi em 2009, no Presídio Feminino de Florianópolis, que durou apenas três meses. Muitas dificuldades surgiram, incluindo a falta de espaço, falta de divulgação da proposta entre as mulheres encarceradas e, o mais importante, a indisponibilidade dos agentes penitenciários para acompanhar o *workshop*.

No ano seguinte, em 2010, a mesma prisão permitiu que uma estudante universitária, Karine de Oliveira Cupertino, trabalhando sob a supervisão do professor Concilio,

realizasse uma oficina⁶¹. O fato de a universitária ser uma mulher ajudou a diminuir alguns dos problemas que ele havia enfrentado por conta própria, mas embora ela enfrentasse menos problemas, a oficina acabou com apenas uma integrante. (LUCAS, FICHE e CONCILIO, 2019, p. 10-11)

O contato com o Programa de Extensão Cultural na Prisão e com a Professora Ashley Lucas em evento realizado na Unirio são apontados pelos autores como impulsionadores do projeto de Concílio, assim como a organização dos professores da Faculdade de Educação da Udesc que resultou na criação do Programa Novos Horizontes. Esse programa incide em variados aspectos da educação prisional. Os obstáculos enfrentados e as primeiras conquistas do projeto no Presídio Feminino de Florianópolis têm seus primeiros registros e reflexões não apenas no artigo supracitado, mas também por meio da produção de estudantes que atuam no projeto.

Dada a longa duração e história do Teatro nas Prisões, os aspectos metodológicos e a análise profunda de sua trajetória são frequentemente objetos de estudo de teses, dissertações e trabalhos de conclusão de curso. Esse pequeno levantamento apresentado aqui teve por finalidade apenas fazer apontamentos e demarcar mais um aspecto do contexto atual do teatro nas prisões do Brasil.

Entre 2002 e 2008, na cidade de Porto Alegre, ocorreram oficinas de Teatro na Fundação de atendimento socioeducativo do Rio Grande do Sul – FASE/RS. Não encontrei muitas informações sobre essa experiência, por isso ela não consta na Linha do Tempo, mas há pelo menos um trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio Grande do Sul que relata a atuação da estudante nas oficinas. *O teatro como protagonista na ressocialização de jovens em conflito com a lei*, de Izabel Cristina da Silveira (2011). Esse apontamento reforça o caráter não totalizante da sistematização proposta, pois certamente há mais eventos que poderiam ser somados e que me escaparam.

Concluindo essa visada histórica, outros elementos precisam ser acionados. De 1937 até 1969 há uma forte conexão do teatro nas prisões do Brasil aliado às lutas políticas e sociais *stricto sensu*. Nos casos da Vila Maria Zélia, de Fernando de Noronha, Ilha Grande, na Bahia, e no Presídio Tiradentes o teatro dos presos políticos acontecia vinculado mais diretamente ao Partido Comunista, aliando a formação militante e o debate cultural a um tipo de formação teatral propriamente dita. O teatro aparece como forma de resistência, engajamento e como prática política.

⁶¹ Sobre este trabalho, Cupertino escreveu o artigo A noção do eu entre instituição prisional e aulas de teatro: relato de uma experiência de estágio obrigatório (Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/7288a8_4bb063b590e745_a3939dbc84d26dcd7b.pdf. Acesso em: 6 abr. 2019).

No caso do Teatro do Sentenciado, essa vinculação também se faz presente, porém dissociada do PC, uma vez que a trajetória de Abdias Nascimento, bastante heterodoxa, considerando sua adesão ao integralismo, estava ligada a outras forças políticas vinculadas à luta antirracista com contornos específicos do período. Considerando que o Teatro Tupã – A Voz Nacional, que ocorreu também na ilha de Fernando de Noronha, era ligado aos integralistas, há também um forte indício do uso do teatro como ferramenta de formação política por essas organizações.

De 1969 a 1973, com o sequestro de integrantes do Arena, a prisão de Boal e a prisão de Frei Betto, aquilo que pode ser chamado de uma tradição de atuação cultural pecebista nas prisões passará a conviver com as práticas culturais e educativas de uma nova esquerda que estava emergindo no período. Daí que o teatro que faziam, seja transformando a prisão em lugar de estudo como afirma Boal, seja por meio dos círculos bíblicos com Frei Betto, passou a ter em vista a acepção freireana de “Educação Popular”, diferenciando-se dos teatros nas prisões anteriores, uma vez que aqueles, embora de base popular e militante, tinham suportes ideológicos mais pertinentes aos modelos das organizações que os influenciavam. Outro dado importante a se somar a esse quadro foi a experiência de Teatro no contexto da América Latina, nas prisões políticas do Uruguai que apresentei no capítulo anterior vinculadas à trajetória dos CPC’s.

Mais camadas de uma dimensão política e organizativa aparecem nos casos do teatro nas prisões desenvolvido por Maria Rita Freire Costa e por Ruth Escobar. No primeiro, a mudança de nome do projeto, apontando para mais protagonismo das pessoas presas, reflete uma premissa da educação popular. No segundo, a ênfase na auto-organização, por meio das comissões, evidencia aspectos da tradição pecebista, transformada pela nova esquerda, mas possivelmente atravessada pela lógica populista, uma vez que as cartas dos presos e as reivindicações de sua presença como liderança do movimento – atribuídas pelos mesmos presos num sentido e pelas autoridades policiais em outro – revelam um legado paternalista. No entanto, é necessário ressaltar que a tensão posta por essa mistura de concepções e a auto-organização atrelada a uma liderança hierárquica podem ter gerado também níveis de emancipação daqueles sujeitos.

Tendo em vista o exposto, em termos de categorias do fazer teatral nas prisões do Brasil, proponho a seguinte classificação: o teatro engajado, que inclui as experiências de 1937 a 1980, ainda que sejam diferentes entre si, o teatro aplicado e o Teatro do Oprimido. O TO, ainda que pareça diluído quando se realizam peças com base em uma dramaturgia teatral mais *stricto*

sensu, tornou-se a principal via de acesso à aquisição da linguagem teatral por parte dos grupos de pessoas presas, conforme os casos aqui expostos. Essas categorias podem ser abarcadas por terminologias mais abrangentes, quais sejam: teatro das classes populares, teatro dos setores subalternos da sociedade ou ainda teatro de resistência, pois, ainda que esses termos possam se aliar a campos intelectuais distintos, querem expressar o teatro dos grupos sociais das camadas mais pobres da sociedade.

3.4 Quadro geral do sistema carcerário no Brasil

A população carcerária no Brasil era de 726.712 pessoas segundo dados oficiais até o mês de junho de 2016. Esse quantitativo informado no Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (DEPEN, 2017) não inclui as seguintes situações:

Para o cálculo da população prisional, foram desconsideradas as pessoas em prisão albergue domiciliar, por não se encontrarem em estabelecimentos penais diretamente administrados pelo Poder Executivo. Também foram desconsideradas neste levantamento as centrais de monitoração eletrônica, que serão consideradas em levantamento específico, a ser realizado pelo Departamento Penitenciário Nacional, no âmbito de sua política de penas e medidas alternativas à prisão. (DEPEN, 2017, p. 7)

No entanto, em julho de 2019, o Conselho Nacional de Justiça por meio do Banco de Monitoramento de Prisões, informou que já são 812.564 pessoas presas no Brasil. Ambos os números contam com alguma defasagem, pois tanto o DEPEN quanto o CNJ obtêm os dados por meio de sistemas de informação que são preenchidos nos estados da federação. O DEPEN alerta para que nem todos os estados enviaram informações e o CNJ, que existem informações parciais, uma vez que o sistema de informação utilizado não foi inteiramente implantado. Nesses quantitativos não estão incluídos os adolescentes e crianças em medida socioeducativa com privação de liberdade que já ultrapassam o número de 20.000, conforme fontes diversas.

O quadro geral que apresento, portanto, será mais fortemente embasado na pesquisa do DEPEN que está devidamente publicada e sistematizada, embora sempre que possível apresentarei os dados levantados por outras fontes a fim de demonstrar a amplitude do debate sobre a situação prisional brasileira.

O Brasil, em 2016, ultrapassou a Rússia e passou a ocupar o posto de terceiro país que mais encarcera no mundo, ficando a sua frente China e Estados Unidos. Um dado alarmante se refere ao fato de que em nosso sistema carcerário, ou seja, no conjunto de unidades prisionais brasileiras, existem 368.049 vagas. Segundo a pesquisa do DEPEN, atualmente temos 1.460 unidades prisionais em funcionamento, mas o relatório se refere a 1.422 unidades prisionais,

que foram as que informaram os dados, portanto é possível presumir que, em relação ao número total de pessoas privadas de liberdade, os números podem ser ainda maiores.

A superlotação do sistema está expressa também numericamente na pesquisa de duas formas: em números absolutos de vagas faltantes, totalizando 358.663 pessoas presas sem vagas no sistema, e em percentual por taxa de ocupação das vagas existentes, chegando ao impressionante patamar de 197,4% de ocupação.

A distribuição das vagas por Estados e a taxa de ocupação são bastante desiguais e variam conforme a região do país, mas é importante destacar que “O estado de São Paulo concentra 33,1% de toda a população prisional do país, com 240.061 pessoas presas” (DEPEN, 2017, p. 9).

No que se refere aos números gerais, nos últimos dez anos, a população carcerária brasileira mais do que duplicou, pois “Entre 2000 e 2016, a taxa de aprisionamento aumentou em 157% no Brasil” (DEPEN, 2017, p. 12). E se fizermos um recorte de gênero, o relatório do Infopen Mulheres, baseado em dados de 2014, mostra que num período de 15 anos houve um aumento de 567% de encarceramento feminino.

Já no que concerne à faixa etária da população prisional, a “amostra de pessoas sobre as quais foi possível obter dados acerca da idade, podemos afirmar que 55% da população prisional é formada por jovens, considerados até 29 anos (...)” (DEPEN, 2017, p. 30).

Em se tratando da questão do encarceramento de negras e negros, a pesquisa afirma que “64% da população prisional é composta por pessoas negras” (DEPEN, 2017, p. 32).

As informações sobre educação indicam que:

(...) 17, 75% da população prisional brasileira ainda não acessou o ensino médio, tendo concluído, no máximo, o ensino fundamental. Entre a população que se encontra no ensino médio, tendo concluído ou não esta etapa da educação formal, temos 24% da população privada de liberdade. (DEPEN, 2017, p. 34)

Quanto ao tipo de crime que cometeram, selecionei os dados sobre tráfico, roubo e furto, que constituem mais de 64% dos “crimes tentados/consumados entre os registros das pessoas privadas de liberdade, por tipo penal” (DEPEN, 2017, p. 43) para os homens e 82% para as mulheres (DEPEN, 2017, p. 43). Esses dados ajudam a visualizar a realidade prisional considerando as seguintes especificidades:

De modo geral, podemos afirmar que os crimes de tráfico correspondem a 28% das incidências penais pelas quais as pessoas privadas de liberdade foram condenadas ou aguardam julgamento em Junho de 2016. Os crimes de roubo e furto somam 37% das incidências e os homicídios representam 11%. Ao compararmos a distribuição entre homens e mulheres, no entanto, evidencia-se a maior frequência de crimes ligados ao tráfico de drogas entre as mulheres. Entre os homens, os crimes ligados ao tráfico

representam 26% dos registros, enquanto entre as mulheres esse percentual atinge 62% (...) Os crimes de roubo e furto representam 38% dos crimes pelos quais os homens privados de liberdade foram condenados ou aguardam julgamento e 20% dos crimes relacionados às mulheres. (DEPEN, 2017, p. 43)

Outra consideração sobre este quadro geral do sistema prisional está na seara dos direitos da população carcerária garantidos pela Lei de Execução Penal. Cito aqui apenas os dados que se referem à educação: “apenas 12% da população prisional no Brasil está envolvida em algum tipo de atividade educacional, entre aquelas de ensino escolar em atividades complementares” (DEPEN, 2017, p. 53). O percentual de pessoas presas envolvidas em outras atividades que incluem a remição de pena pela leitura, a remição de pena através do esporte e as atividades educacionais complementares (lazer e cultura) totalizam “2% da população prisional total do país” (DEPEN, 2017, p. 54).

O quadro de superlotação, o pouco ou nenhum acesso aos direitos básicos e também aqueles garantidos pela Lei de Execuções Penais, as condições precárias das instalações físicas, a qualidade da água e da alimentação nas unidades prisionais, a precarização do trabalho dos agentes prisionais são visíveis nas pesquisas que vêm sendo divulgadas nos últimos anos. A imprensa de modo geral dá visibilidade a esse quadro, principalmente ao noticiar os conflitos e rebeliões, porém essas questões perdem força, pois quase sempre elas ficam subsumidas sob a consígnia de guerra entre facções criminosas. Tais conflitos são mais um dos problemas na chamada crise prisional que assola o Brasil.

Para ilustrar a situação dos conflitos, cito apenas uma pequena amostra dos casos de maior repercussão na imprensa. Em janeiro de 2017, houve rebeliões e massacres principalmente nas regiões Norte e Nordeste, tais como: na Penitenciária Estadual de Alcaçuz, em Natal – Rio Grande do Norte, na Penitenciária Agrícola Monte Cristo, em Boa Vista – Roraima, no Complexo Penitenciário Anísio Jobim e na Cadeia Raimundo Vidal Pessoa, em Manaus – Amazonas, na Penitenciária Romero Nóbrega, em Patos – Paraíba. Ainda em 2017 houve rebeliões e greves de fome que se espalharam pelos demais Estados, como foi o caso da Casa de Prisão Provisória de Palmas – Tocantins, da Penitenciária Estadual de Cascavel – Paraná, de 12 presídios do Complexo prisional de Gericinó, no Rio de Janeiro, de Catanduvas – Pará, de Campo Grande – Mato Grosso do Sul, de Mossoró – Rio Grande do Norte, da Penitenciária Major Eldo Sá Corrêa, em Rondonópolis, e Penitenciária Dr. Osvaldo Florentino Leite, em Sinop – ambas no Mato Grosso. Nos primeiros meses de 2018 ocorreram rebeliões na Penitenciária Odenir Guimarães e na Colônia Agroindustrial, ambas no Complexo prisional de Aparecida de Goiânia – Goiás, e no Presídio Milton Dias Moreira, no Rio de Janeiro. Em 2019, os casos mais contundentes foram os das 55 mortes no Complexo Prisional Anísio Jobim

no Amazonas e dos 58 mortos no Centro de Recuperação de Altamira, no Pará.

Ao refletir sobre as rebeliões, é necessário também ponderar o papel das chamadas “organizações criminosas”, tais como o Primeiro Comando da Capital, o Comando Vermelho, as Milícias cariocas etc. Há uma grande tendência em olharmos para esses grupos, transferindo modelos organizacionais centralizados e unificados. Porém há grandes debates na área de segurança pública sobre esse tema. Por um lado, aqueles que observam as facções como altamente organizadas e buscando atuações conjuntas e, por outro, aqueles que as veem como organizações mais celulares, com modos de agir distintos, embora às vezes articulados com outros grupos e por vezes envolvidos em disputas de territórios e controles de seus negócios. Irmã Petra Sílvia, da Pastoral Carcerária, que acompanhou os horrores do massacre de Altamira, ajuda a refletir sobre os efeitos de examinarmos a crise do sistema carcerário apenas pelo viés das guerras entre facções:

Não se pode reduzir um massacre desses simplesmente à guerra entre facções, como o poder público vem tentando fazer. O que aconteceu em Altamira é fruto da máquina de moer gente que é o sistema carcerário brasileiro, com suas péssimas condições, torturas físicas, psicológicas e violências, e também do contexto social da cidade de Altamira. (PETRA SÍLVIA, 2019)

A questão prisional no Brasil é discutida atualmente no âmbito da segurança pública e da violência, nos debates próprios do direito criminal e penal e pelos pesquisadores ligados ao tema dos direitos humanos, entre outros, com caracterizações diferentes, mas sem dúvida o massacre do Carandiru e o ataque do Primeiro Comando da Capital em maio de 2006 no estado de São Paulo, são acontecimentos significativos, que, em diferentes visadas, foram determinantes para a história contemporânea.

O quadro aqui exposto, além de evidenciar o contexto atual da situação penitenciária no Brasil, demonstra que a sociedade, por meio da imprensa e de uma cultura de encarceramento, quando se propõe a olhar para o sistema prisional, o faz privilegiando os conflitos. A história do teatro nas prisões do Brasil também é encoberta por essa forma de olhar, sendo esse mais um elemento para ponderar ante as lacunas e os apagamentos sobre o teatro dos presos. Finalizo, portanto, esse subcapítulo com um exemplo que bem ilustra isso. Na cidade de Sorocaba, durante a apresentação teatral de *A Pena e a Lei*, dirigida por Jorge Spínola, o jornal local inicia a matéria sobre a apresentação teatral falando da comoção geral na cidade quando os carros e camburões de transporte dos presos se dirigiam ao local da apresentação. Ao ver o comboio, a população pensou que se tratava de rebelião no “cadeião”, a Cadeia Pública de Sorocaba.

3.5 O Carandiru de ontem: a reforma implementada por Flávio Fávero

O Carandiru da década de 1940 não figurava muito diferente das penitenciárias de hoje, que ganham a imprensa quando ocorrem motins. Era superlotado e famoso por castigos cruéis no tratamento dos presos.

Apesar de o quadro do sistema carcerário da década de 40, quando Nascimento esteve preso, ser de difícil mensuração, em recente publicação do IBGE voltada para estatísticas do século XX, pode-se obter alguns dados que auxiliam na visualização do contexto prisional daquele período.

No início do século, em 1908, a população carcerária era predominantemente masculina, com a maioria (44%) na faixa etária de 25 e 40 anos de idade. Em relação à raça, 65% eram caracterizados como negros e mestiços. No que se refere à formação educacional, apenas 2% sabiam ler e escrever e 0,2% tinham nível superior (IBGE, 2006, p. 132-158). Do início do século para a década de 40, é preciso considerar dois aspectos bastante significativos para pensar o quadro prisional. O primeiro é que em 1940 o Brasil passou por uma grande reforma no sistema prisional e o segundo pode ser demonstrado também pelos dados do IBGE, pois se deu uma mudança significativa nos motivos das condenações.

Em 1907, o total de condenados era de 2.833 e todos haviam cometido crimes contra a pessoa. Segundo a mesma pesquisa, “alguns crimes só começaram a ser mencionados depois dos anos 40. É o caso do crime contra o patrimônio, que aparece a partir do anuário de 1943” (IBGE, 2006, p. 32). Esses dados evidenciam que o perfil da população carcerária em meados do século XX, que era majoritariamente composta por homens, negros ou pardos, pobres (conforme o tipo de crime) e com baixa escolarização, caracterizando-se, portanto, em minha visão, como pertencentes à classe trabalhadora.

Para se ter uma ideia do impacto que essa mudança no tipo de condenação causou ao sistema, tomemos um intervalo de 45 anos. Em 1985, o universo de presos era de 39.609 indivíduos, dos quais 57,8% foram condenados por crimes contra o patrimônio (IBGE, 2006, loc. cit.). Essa análise não está considerando a taxa de crescimento populacional e o uso de entorpecentes, que aparece também como crime a partir da década de 1960, os quais também interferem no aumento da população carcerária, porém de todo modo é alarmante vislumbrar um crescimento da ordem de 808 % ou numa média de quase 18% ao ano num período de 45 anos.

Em relação à década de 1940, as tendências modernizantes do período que produziram um novo Código Penal abarcavam, portanto, também esse setor da sociedade, alinhadas às

teorias eugenistas. Nesse contexto é que o professor da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, Flávio Fávero, assume sua posição de diretor da prisão. Ele tem vasta produção intelectual na área da criminologia e grande conhecimento do sistema prisional brasileiro e internacional, dada sua atuação acadêmica e também na presidência do Conselho Prisional.

Em um de seus artigos destinados ao jornal *Folha da Manhã*, o de número 279, intitulado “Prisão sem grades”, analisa uma crônica de autor espanhol a respeito de um modelo de prisões que estava sendo implementado na Inglaterra. Tal modelo, destinado ao que chamou de criminosos “acidentais”, quer dizer, não profissionais, privilegiava o trabalho e a recuperação. Com isso demonstra que seu projeto de reforma estava conectado com grandes debates internacionais.

Como já visto, um aspecto importante da trajetória de Fávero é seu engajamento religioso, tornando-se posteriormente pastor da Igreja Presbiteriana. Para dar um pequeno exemplo de sua produção, no mesmo ano em que assumiu a direção do Carandiru, ele foi paraninfo da turma de doutorandos da Faculdade de Medicina da USP, tendo seu discurso publicado sob o título *A medicina e a guerra*, descrito na capa como “Oração do Paraninfo”.

Figura 15 – Capa de Livro



Fonte: Acervo do Museu Histórico Carlos da Silva Lacaz – FMUSP.

Essa característica tem impactos em sua atuação, pois, aliado ao cientificismo ao encarar as possibilidades de transformação dos presos que dialogava em parte com as teorias eugenistas, sua tendência humanista se sobressaía. Tais tendências podem ser verificadas em seu discurso dirigido aos presos na sua chegada ao Carandiru e reproduzido por Nascimento:

Meus amigos. Venho para introduzir nessa Casa as reformas estabelecidas no Novo

Código penal, reformas essas que visam suavizar a pena. Assim, procurarei aplicar os dispositivos legais, temperando-os com uma dose de bondade. Porque a moderna ciência penitenciária não interpreta a sentença como um castigo. O que ela procura, com a individualização da pena, dando mais importância ao criminoso do que ao crime, é regenerar, reeducar, transformar o lado ruim do coração do homem que errou, em obediência e em bondade. Para levar avante essa obra, faço um apelo a todos vós para que cooperem comigo. O Novo Código Penal prodigaliza muitos benefícios que pouco a pouco irão se tornando realidade entre vós. Só dependo, para atingirmos mais depressa esse alvo, que vos torneis cada vez mais disciplinados e bons. Pretendo falar com todos vós. Quero conhecer-vos de perto um por um, a fim de poder atender às vossas necessidades. Já recebi alguns de vós, mas vou atender a todos, mesmo aqueles que ainda não pediram para falar comigo. Podeis estar certos de encontrar em mim a solicitude de um pai... (NASCIMENTO, 1943, p. 39 – não publicado)

As mudanças que implementou logo ao assumir foram drásticas e com fortes impactos no cotidiano dos presos. Estabeleceu um limite de tempo que o sentenciado podia ficar de prova: “90 dias, conforme determina o código, distribuídos em proporção às condenações e ao estado psíquico – sanitário do condenado” (NASCIMENTO, 1943, p. 40 – não publicado). Antes disso, o preso podia ficar na prova indeterminadamente, conforme a vontade dos diferentes agentes do sistema. Flamínio Fávero também terminou com o sistema que mantinha os presos perigosos trancados nas celas. Nascimento afirma ainda que ele “Determinou que se incinerassem todos os apartes e castigos anteriores à sua administração” (NASCIMENTO, 1943, p. 40 – não publicado). Os apartes são os registros na ficha do preso de maus comportamentos ou transgressões vivenciados na prisão. Ainda hoje essa prática subsiste e interfere nos pedidos de condicional, regime semiaberto e outras necessidades dos presos.

Esses apartes é que estragavam tudo e levavam o preso à loucura, ao suicídio e à irritação permanente. Porque se ele requeresse livramento condicional, perdão ou comutação de pena, era certo que perdia. O Conselho Penitenciário dava parecer desfavorável. E tudo por quê? Porque a sorte dos infelizes estava nas mãos daquela gente sem critério e destituída de qualquer sentimento superior. Quem ficava livre dos tais apartes? Ninguém. Isto é, lá um ou outro que caia na simpatia dos diretores (...) (NASCIMENTO, 1943, p. 40 – não publicado)

As mudanças promovidas foram chamadas pela imprensa de “Revolução Sentimental”, como batizou o “*Diário da Noite*” (NASCIMENTO, 1943, p. 39 – não publicado), e isso se deve ao seu caráter humanista.

De certa forma, a atuação de Fávero dialoga com o que Foucault (1987) chamou de economia do castigo ao examinar as transformações nas teorias de crime e punição no final dos anos 1700 até início dos anos 1800 na Europa e nos Estados Unidos. O desaparecimento do suplício veio acompanhado de reformas jurídicas e penais, moral e politicamente justificadas. A reforma de Fávero compreende todos esses aspectos para mudar o foco do crime para o criminoso.

Um dos objetivos de Foucault em *Vigiar e Punir* (1987) é fazer uma história do

indivíduo moderno (sua alma) relacionada com os mecanismos punitivos, verificando a gênese ciência/justiça como base do poder punitivo e como fundantes dos dispositivos reguladores, disciplinadores e persuasivos à obediência. Para evitar algumas armadilhas em que os “efeitos das novas táticas de poder” pudessem ser tomados por suas causas estabelece alguns critérios (FOUCAULT, 1987, p. 26). Entre eles, o de número 4 ajuda a entender a complexidade do que ocorria no Carandiru: “Verificar se esta entrada da alma no palco da justiça penal, e com ela a inserção na prática judiciária de todo um saber ‘científico’ não é o efeito de uma transformação na maneira como o próprio corpo é investido pelas relações de poder” (FOUCAULT, 1987, p. 26).

O corpo do criminoso brasileiro certamente já estava subordinado a essas relações de poder, pois a formação social brasileira por meio de sua herança escravocrata, mesmo antes dos anos 1940, já previa punições diversas conforme a posição social do indivíduo. A reforma de Fávero vai favorecer, utilizando-se do debate científico e biodeterminista, inclusive a caracterização física do criminoso. Tais características coincidem evidentemente com os grupos sociais marginalizados da sociedade.

Em *Submundo*, a reforma está detalhadamente retratada. Instituiu horários de saída ao pátio para além do domingo que era a regra anterior, permitindo inclusive que houvesse barulho e torcida nos jogos de futebol. Introduziu a liberdade religiosa, inclusive passando o Pastor protestante Avelino Boa Morte a frequentar a unidade prisional. Os presos passaram a fazer as refeições em área comum, e não mais em suas celas (NASCIMENTO, 1943, p. 41-42 – não publicado). O isolamento foi fechado, pois o diretor, “depois de experimentar pessoalmente o que se sofria numa das tais câmaras de torturas” (NASCIMENTO, 1943, p. 43 – não publicado), tomou essa decisão e “o Diretor afirma sempre que se for obrigado a colocar alguém dentro de um, prefere antes pegar no chapéu e ir-se embora” (NASCIMENTO, 1943, p. 43 – não publicado).

O Teatro do Sentenciado e o *Nosso Jornal* também foram iniciativas realizadas no bojo dessa reforma. Sobre o jornal e o protagonismo dos presos em sua confecção Nascimento destaca:

O Dr. Flaminio não tratou só do estômago do presidiário, visou também a seu cérebro, fundando “O Nosso Jornal”. Todo mundo passou a escrever. Artigos, poesias, contos. Só não publicavam romances, porque o jornal estava ainda na infância, com quatro paginazinhas minguadas. Porém os colegas de Machado de Assis da penitenciária têm muita paciência. Alguns dispõem de dez, vinte, até trinta anos para escrever o livro. Encarnam, bem-humorados, a obra de arte do “saber esperar”. E esperam mesmo. Que remédio? (NASCIMENTO, 1943, p. 42 – não publicado)

As condições e perfil da população carcerária da década de 1940 no Carandiru não diferem muito das de hoje, conforme explicitarei com os dados estatísticos na seção dois do capítulo I. Tal similaridade é reforçada pelos relatos das condições em que se encontravam o presídio e os presos expostas por Nascimento (1943 – não publicado).

Os impactos do fechamento do isolamento são descritos por Nascimento de forma contundente, inclusive com dados sobre mortalidade nas administrações anteriores.

A tumba de vivos deixou de funcionar. Deixou de matar, de fabricar doidos, de produzir tuberculosos e paráliticos. Pensam que exagero? É só correr os olhos nas estatísticas ... Tive a oportunidade de verificar nos livros do Hospital da Casa, os falecimentos de sentenciados que sofreram o tratamento penitenciário durante três administrações, tomando por base trezentos homens: Primeira administração (sentenciados de nos 1 a 300), faleceu, inclusive os suicídios, os seguintes: Nos. 7 – 9 – 14 – 20 – 36 – 41 – 45 – 56 – 58 – 92 – 93 – 130 – 131 – 135 – 151 – 157 – 170 – 178 – 196 – 229 – 242 – 267 – 268 – 269 – 273 – 280 – 283 e 284. Total: 29 falecidos. Segunda administração (sentenciados de nos 3000 a 3300), faleceu, inclusive os suicídios, os seguintes: Nos. 3027 – 3042 – 3062 – 3108 – 3112 – 3120 – 3155 – 3160 – 3215 – 3216 – 3254 – 3258 e 3281. Total: 13 falecidos. Terceira administração (Dr. Flaminio Fávero) – (sentenciados nos 7.379 a 7.679), faleceu um, o de no 7.401. Esse sentenciado suicidou-se, porque se julgava condenado injustamente por um defloramento que não praticou. O apanhado acima não quer dizer que na administração do Dr. Flaminio não tenha morrido mais ninguém, além de um. Mas acontece é que os outros que faleceram já vinham arruinados desde administrações anteriores. Não chegaram a gozar das novas modificações. Concluindo: O índice de mortalidade entre os sentenciados da primeira administração e mesmo da segunda aí estão falando bem alto para comprovar os horrores e maus-tratos de que eram vítimas. (NASCIMENTO, 1943, p. 42 – não publicado)

Essa passagem, além de trazer informações bastante impressionantes sobre questões de saúde e de vida ligadas aos maus-tratos, evidencia aspectos da formação intelectual de Nascimento, pois se percebe rigor e método no levantamento das informações. Aliás, sua característica de pesquisador fica evidente também num outro aspecto de *Submundo*. Nascimento se dedica em parte do livro a contar a trajetória de alguns presos famosos daquela época e para isso elabora roteiros de entrevista para nortear a conversa com cada um desses personagens.

Flamínio Fávero estabelece com sua reforma as bases para um tratamento mais humanizado e que quer estar em consonância com uma visão modernizante e correspondente àquele novo Código Penal que passa a trabalhar, ainda que contraditoriamente, com uma perspectiva de reabilitação do preso.

4 O mundo sub(terrâneo) da prisão

O presente capítulo se concentra na análise e interpretação de obra inédita de Abdias Nascimento. O livro escrito por ele faz um retrato da Penitenciária do Estado de São Paulo no ano de 1943 e dos homens que lá estavam, seja dos homens presos, seja de uma parcela dos funcionários e da administração prisional. As descrições de Nascimento e de seus companheiros são impactantes e reveladoras do funcionamento da penitenciária, e são uma grande contribuição, inclusive para a história das prisões no Brasil.

A análise aqui exposta em vários momentos é influenciada pela minha experiência de entrar nas prisões cariocas como mulher livre e professora de teatro. As palavras de Nascimento em muitos momentos me fizeram lembrar da primeira vez que entrei no Complexo Prisional de Gericinó, no RJ (Bangu). Evidente que não há comparações entre o estado de espírito de quem está sendo admitido no sistema como uma visitante e entre quem chega para cumprir pena. Mas o impacto dos portões, das grades se fechando após a passagem, os cheiros, a nítida institucionalização dos corpos dos homens encarcerados e dos guardas são imagens que marcam a memória e o pensamento.

O mundo que Nascimento retrata é um mundo tido como rebaixado em relação ao mundo superior daqueles que estão do lado de fora da prisão. O mundo daqueles que cruzaram as fronteiras do que é social e legalmente aceito. Nesse mundo qualificado como inferior estão homens inferiorizados que são considerados econômica, social e culturalmente defeituosos. Todavia o que Nascimento demonstra é que a humanidade dos encarcerados se sobressai em suas histórias de vida e em sua sobrevivência aos castigos da prisão. É a instituição prisional e a ação perversa do Estado por meio de seus agentes que constitui esse mundo subterrâneo, embora os crimes cometidos por aqueles homens também desenhem parcialmente a realidade social.

Para analisar seu texto, inicialmente exponho como se deu meu primeiro contato com a obra e as impressões iniciais, em seguida comento a estrutura e organização do livro. Discorro ainda sobre alguns procedimentos formais adotados pelo autor.

Ao examinar cada capítulo do livro, foi necessário compartilhar com o leitor o resumo do que é tratado. Eventualmente há alguma assimetria entre o contar o que acontece no livro e analisar suas partes, pois, sendo constituído de relatos de Nascimento e de seus companheiros encarcerados, a narrativa é tão contundente que fala por si.

A análise se dá não seguindo exatamente a ordem dos capítulos, mas agrupando-os em eixos que auxiliam a visualizar as escolhas do autor.

Sendo assim, trato de expor os momentos em que o autor chama para o diálogo interlocutores que podem se converter em seus aliados. Apresento os elementos de sua chegada na penitenciária do Estado de São Paulo, seus relatos sobre as angústias da reclusão celular e do período de admissão. Na sequência percorro o momento em que trata da primeira relação de amizade e do trabalho na prisão. Comento as histórias dos companheiros de prisão, discorro sobre a parte em que trata da reforma prisional, das habilidades artísticas de seus companheiros. Refiro ao capítulo sobre sexualidade e também sobre mecanismos de disciplina. Finalmente trago as cartas de Gino Meneghetti para Abdias Nascimento e a declaração final do autor, que é o último capítulo do livro.

4.1 Primeiros contatos e impressões do Submundo de Nascimento

A fonte principal sobre a qual me debrucei foi o livro *Submundo: Cadernos de um Penitenciário* (NASCIMENTO, 1943 – não publicado). Pude manusear um original datilografado e depois, pela gentileza de Elisa Larkin Nascimento, recebi uma versão digitada e digitalizada. Quando Elisa Nascimento me falou desse livro, eu podia jurar que se tratava de um romance, não foi nada específico no que ela me disse, mas uma forma de se referir ao livro que me fazia imaginar que se tratava de uma história que se passava na prisão. Porém, ao tomar contato com o livro, ela me disse que havia todo um capítulo sobre o Teatro do Sentenciado na parte final, o que mudou de imediato essa percepção inicial.

Peguei a encadernação e fui direto com grandes expectativas para a referida parte, comecei a ler, sentada na mesa central do IPEAFRO. Logo fui me desapontando, pois a maior parte do que ali estava, eu já havia lido na Revista *Vamos Ler!* Talvez até com alguma indelicadeza, quando eu estava de saída, tenha dito isso em voz alta, mas não lembro bem, porque na tentativa de superar a minha frustração me dediquei a abrir no *laptop* o texto da revista e fazer a comparação entre os dois textos. Estava um calor danado no Rio de Janeiro, o ar condicionado não estava ligado e eu examinando vírgulas e inversões de frases, torcendo para algo novo aparecer. Para explicar um pouco esse excesso de ansiedade, eu me sentia fazendo uma escolha de Sofia, porque se tratava de um livro inédito, não publicado. E se eu não tivesse novamente acesso a ele? Privilegiaria ler as demais partes que podiam me dar informações indiretas, ou focava na busca por alguma coisa que tivesse sido editada, uma parte escrita a mais sobre o Teatro do Sentenciado que tivesse ficado de fora da revista *Vamos Ler!?* Dividi o tempo que tinha comparando o texto da revista com o manuscrito e lendo mais alguns capítulos do livro e fazendo todas as anotações possíveis. Felizmente depois dessa ocasião acessei inúmeras vezes o manuscrito que se converteu em uma das principais fontes de pesquisa,

pois Elisa Larkin Nascimento me enviou por *e-mail* a versão digitalizada que se tornou meu livro de cabeceira ao longo do doutorado.

4.2 Submundo: a organização do livro

Submundo: Cadernos de um Penitenciário foi escrito durante o cárcere de Nascimento e possui 20 capítulos distribuídos em mais de 400 páginas datilografadas que se convertem em 195 páginas digitadas no computador. Além dos 20 capítulos, o próprio autor escreve o prefácio, intitulado “Primeiras palavras”, e explica as razões pelas quais o faz.

Os capítulos I, II, III e IV se referem à chegada à penitenciária, à admissão no interior do presídio até a chegada na cela, o período inicial de reclusão celular e a angústia frente às crueldades experimentadas e à designação e autorização para trabalhar dentro da unidade.

Os capítulos V, VII, XIX, XI, XIII, XIV, XV, XVII e XIX registram as histórias de alguns presos. Esses capítulos contam a história de presos proeminentes e são frutos de entrevistas que Nascimento realizou já com a finalidade de tentar publicar um livro quando deixasse o cárcere. Essas histórias aparecem intercaladas pelos demais capítulos do livro ocupando as partes de número ímpar. Somente o capítulo XIV foge a essa regra.

No capítulo VI, trata da chegada do novo diretor Flamínio Fávero à prisão e das mudanças por ele promovidas comparando em alguns momentos o funcionamento da unidade antes e depois de Fávero.

No capítulo VIII retrata uma série de conversas e histórias vivenciadas enquanto trabalhava no Serviço de Sífilis e Tuberculose e introduz as habilidades artísticas de seus companheiros por meio da reprodução de alguns poemas.

No capítulo X fala sobre sexo, abordando o tema da homossexualidade, da masturbação e de violências sexuais dentro da cadeia.

No capítulo XII conta sobre as punições que recebeu durante o cumprimento da pena e dá um panorama de como eram aplicados os processos disciplinares e explica a finalidade do “grupo dos sete”, auto-organização dos sentenciados.

O capítulo XVI é dedicado ao Teatro do Sentenciado, como o grupo surgiu, a divisão do trabalho, as peças e os integrantes. Aborda também os desafios enfrentados, as resistências encontradas e os resultados daquele processo.

O capítulo XVIII registra as conversas com os intelectuais da cadeia (expressão utilizada por Nascimento) sobre as possibilidades de regeneração do preso. Explicita também um pouco do debate sobre o sistema prisional e as visões sobre crime e criminoso.

O capítulo final, XX, inicia com a possibilidade de Nascimento obter a liberdade condicional, portanto revela bastante de si, de suas expectativas e angústias e termina com a frustração do pedido de condicional.

A última página corresponde ao índice com a paginação do original que está organizado com títulos um pouco diferentes dos títulos que antecedem os capítulos ao longo do texto, alguns, inclusive, têm subtítulos que resumem um pouco do que é tratado em cada parte.

Para facilitar a visualização das diferenças, segue quadro abaixo:

Quadro 4 – Diferença dos títulos

Títulos ao longo do texto, incluindo subtítulos	Títulos do índice com numeração das páginas do manuscrito original
PRIMEIRAS PALAVRAS	Primeiras Palavras
I – CHEGANDO...	I – A chegada
II – CELA 1.013	II – Degringolada nas trevas
III – A POESIA BRINCA DE PASSARINHO	III – Fronteiras da loucura e do suicídio
IV – PAI DO CÉU	IV – “No suor do teu rosto comerás o teu pão”
V – O PEQUENO “DESGRAÇADO”	V – Aventureiro e arrombador aos 12 anos
VI – “MEUS AMIGOS...”	VI – Menos silêncio e mais bondade
VII – CARA E COROA NA PERIPÉCIA DE UM HOMEM	VII – Capítulo das vitórias e dos reveses
VIII – LÁGRIMAS, RISOS E VERSOS	VIII – Lágrimas, Risos e Versos
IX – A CONDESSA E SEU CHOFER Condecorado na guerra de 914 – 918 – Amores entre esposa de conde e motorista – O fim do sangrento do romance – Quem matou o Conde D.C.? – Onde está a arma criminosa? Domingos Farina, o chofer e amante, conta toda a história – Misérias do Carandiru.	IX – A condessa e seu chofer
X – ONAN E SODOMA O amor entre os sentenciados – Como se conquista uma “bicha” – A luta por um “macho” – A masturbação é que resolve – Quando desaparecerão os invertidos e os onanistas?	X – Onan e Sodoma
XI – TIPO LOMBROSIANO, OU VOCAÇÃO DE SANTO?	XI – Tipo Lombrosiano ou vocação de santo?

<p>Francisco Faria Junior será um criminoso nato? – A morte de Angelina Fagiolo – Tóxico, álcool, prostitutas e roubos – A sociedade é o Lombroso que fabrica delinquentes – O catolicismo como o maior fator de regeneração – Quando sair, vai tratar de leprosos.</p>	
<p>XII – MEUS “AMARELOS” Dos pardais aos ratos, e dos ratos loucos – Visitas e cabelo raspado – O clube dos sete – Requerimento, roteiros e bigode – \$400 e as grossas muambas.</p>	<p>XII – Meus “amarelos”</p>
<p>XIII – LINO CATARINO – O LAMPEÃO PAULISTA Cometeu o primeiro crime aos 19 anos – A liberdade é o maior bem que possuímos sobre a terra – Nunca fui um bandido – O homem nasceu para ser feliz.</p>	<p>XIII – Lino Catarino – O Lampião Paulista</p>
<p>XIV – “GÂNGSTER NÚMERO UM DE SÃO PAULO” De enamorado a comunista e de comunista a assaltante – Aquele que esquece seu primeiro amor, nega sua própria existência – Conte-lhe toda a verdade que eu nunca disse a ninguém – O homem mais difícil de “se abrir”.</p>	<p>XIV – Gângster número um de São Paulo</p>
<p>XV – O CAFTEM E A PROSTITUTA Confissões de um sapateador – O clown desenha a vida da marafona – Nos bastidores do Teatro do Sentenciado – O proxeneta arrependido.</p>	<p>XV – O cáften e a prostituta</p>
<p>XVI – “RIDENDO ‘CASTIGOS’ MORES” Teatro do Sentenciado ou Comédia Penitenciária? – Os artistas e as peças – A morte de Carmem Miranda.</p>	<p>XVI – Ridendo “castigo” mores</p>
<p>XVII – DO “GIULIO CESARE” AO “MASSILIA” Novamente o “crime da mala” – Pistone, o medroso congênito – Seminarista, guerreiro, comerciante e conquistador, - Maria Fêa, a princesa do “Massilia” – A “mala” – Como se morria na Penitenciária – Cristo sabe que não matei –.</p>	<p>XVII – De “Giulio Cesare” ao “Massilia”</p>
<p>XVIII – DA REGENERAÇÃO. Ouvindo os intelectuais da cadeia – A falta de meios para recomeçar a vida – A lei só é “dura” quando é aplicada contra o acusado – O Brasil é um país “agricolamente essencial” – O novo e o velho regime penitenciário.</p>	<p>XVIII – Da regeneração</p>
<p>XIX – GINO AMLETO MENEGHETTI OU SÍMBOLO DA AGONIA PRESIDÁRIA</p>	<p>XIX – Gino Amleto Meneghetti ou a história</p>

<p>Conselho aos intelectuais – A prisão e as torturas – “Eu era um homem de inteligência, belo, forte e bom” – Como morreu o Dr. Dória – A única genialidade de Mussolini – Nem fascista nem católico – Meneghetti acusa: “fui um aventureiro bom” – O 1630 me deseja felicidades - .</p>	<p>desconhecida de um herói e mártir</p>
<p>XX – VIGÍLIA SEM FIM Do meu livramento condicional – Lin Yutang, Flaminio Fávero e a “piedade cósmica” – Um repórter de pulso – Os cabelos de Madalena – Dr. Jose Aboláfio, novo diretor penal – Esperando...</p>	<p>XX – Vigília sem fim</p>

Essas diferenças são importantes, pois elas demonstram um pouco do processo de escrita de Nascimento. Nos itens subsequentes, referentes a cada capítulo, procedo à análise dessas nomenclaturas de acordo com o conteúdo que expressam ou substituem.

4.3 Um pouco de ficção para traduzir a realidade?

Logo nas primeiras páginas de *Submundo*, encontrei uma tônica aparentemente ficcional na obra. Qual seja, Nascimento fala que ficou dois anos preso devido ao crime de não datilografar um balancete.

Pois aí vai à transcrição deste trechinho da certidão da minha sentença: “... por haver se recusado a datilografar o balancete do C. A. que lhe ordenara o tenente J.V.F. seja condenado a dois anos de prisão com trabalhos, grau Máximo do artigo 94 do C.P.M.” (NASCIMENTO, 1943, p. 9-10 – não publicado)

Todavia, em entrevista concedida à revista *Acervo* (2009), Nascimento afirma que sua condenação se deu pelo enfrentamento a um episódio de racismo e que, tendo sido condenado à revelia, cumpriu sua pena no Carandiru.

Infelizmente não consegui, ao longo da pesquisa, encontrar o processo penal referente à prisão de Abdias Nascimento naquele período, mas é possível saber por sua própria letra a data em que efetivamente entrou no Carandiru: “O meu sábado, dia 3 de Abril do ano de 1943 – havia completado no mês atrás vinte e nove anos de idade” (NASCIMENTO, 1943, p. 11). Em sua biografia (NASCIMENTO, 2014), a autora reafirma que o crime que levou à prisão de Abdias Nascimento foi um dos atos de resistência ao racismo praticados por ele e Sebastião Rodrigues Alves.

Mas o fato relevante para esta discussão é a opção por, no momento da escritura de

Submundo, se referir a seu crime como uma insubordinação ao cumprimento de uma ordem militar. Esse artifício de ficcionar parcialmente a realidade aparece em vários momentos da narrativa conforme se verá no decorrer da análise. Os motivos para a opção por esse recurso se alternam entre escolhas de estilo e premências da realidade prisional. O próprio Nascimento, em seu prefácio, justifica suas escolhas:

Estas primeiras palavras, com laivos de introdução, tracei-as antes de ser escrita uma linha sequer do texto. Os motivos? É porque estou no Carandiru, meu caro leitor. Pretendo dar-vos uma pálida imagem do que é, realmente, na sua vida cotidiana e íntima, a famosa Penitenciária de São Paulo. Estas laudas, traçadas as escondidas, poderão cair nas mãos de um guarda ou vigilante menos amigo das letras – boas ou más – e daí, então, adeus livro! Quem lhe poderá adivinhar o destino, e, o que mais importa, o que será feito da minha pele? (NASCIMENTO, 1943, p. 3 – não publicado)

A sobrevivência do autor e da obra são os elementos explícitos relacionados à vida na prisão que justificam seu procedimento. Outros elementos podem ser inferidos ao longo do livro, pois a questão da própria segurança se estende também ao cuidado com os depoimentos de seus companheiros de prisão. Seus nomes às vezes são protegidos por siglas em virtude provavelmente do desejo de anonimato de alguns ou por processos correntes, nos quais os escritos poderiam ser usados como instrumento de culpabilização. Também estão algumas vezes cifrados os nomes de autoridades policiais, jurídicas e outros conforme os temas tratados, como se pode ver na citação em que Nascimento caracteriza o seu crime.

A realidade por ele informada em minuciosos detalhes e impregnada de uma dura crítica ao sistema prisional não perde força narrativa quando a ela se soma um pouco de ficção. A ficção, nesse caso, tem claramente objetivos de salvaguarda.

Há mais um aspecto significativo nessas primeiras palavras de Nascimento, ao término, ele assina “Benedito (Sentenciado 7.349)”. Há, portanto o indício de uma possível separação entre o “eu” do autor e o “eu” da narrativa. Curiosamente, Benedito é o nome de um dos irmãos de Abdias Nascimento, porém não há no texto qualquer referência indicativa da relação fraterna ou qualquer traço psicologizante que traga a imagem do irmão. Parece mesmo que a cisão do “eu” é mais um artifício que reforça o perigo que pode envolver a apreensão do manuscrito. Assinar com seu número de sentenciado, o que o identificava para as autoridades, mas com outro nome poderia conferir ao material um caráter menos realista e mais ficcional, evitando complicações para si e para outros. A escolha do nome do irmão pode conter alguma questão subjetiva mais complexa, mas que não está posta concretamente no texto. Há na íntegra de seu texto aspectos pavorosos da vida na cadeia que justificam também a alternância com dados ficcionais utilizados como recursos de autopreservação, pois o risco de confisco, destruição e penalidades em caso de apreensão do manuscrito eram muito altos.

Todavia é possível interpretar os aspectos ficcionais por outra via. Antonio Cândido (1996), ao discutir o uso da alegoria, demonstra que esta pode ser utilizada para “disfarçar a condição verdadeira”. O sentenciado 7.349 é a condição real do autor, mas Benedito, um nome familiar inventado, disfarça o eu da narrativa. Seguindo essa possibilidade de análise no que se refere ao crime cometido por Nascimento na narrativa, também pode ser pensado como alegoria, pois Cândido (1996) afirma que a base da Alegoria é a analogia expressando as similitudes entre coisas distintas. A “Alegoria é a representação corporificada de um conceito abstrato” modificando e distorcendo os sentidos das coisas. Tendo isso em mente, o autor indica os mecanismos para reconhecer a alegoria da seguinte maneira: “Na alegoria há, portanto: 1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor” (CÂNDIDO, 1996, p. 80).

No caso em tela, a separação do eu narrativo constitui o elemento embrionário, o crime de não datilografar o balancete é o aspecto descritivo. Para perseguir os demais elementos apontados por Cândido é preciso examinar o parágrafo inteiro em que consta a explicação do crime:

Antes, porém, de refletir o meu “crime”, desejo fazer uma advertência aos que dedilham teclas de máquina de escrever. Porque, se algum dia servirdes nas fileiras das tropas armadas, muito cuidado! Podeis, em certo momento, vos achardes sem disposição para datilografar e ... acabar vindo para cá me fazer companhia por alguns anos... Julgais, por ventura, que gracejo? Pois ai vai a transcrição deste trechinho da certidão da minha sentença: “... por haver se recusado a datilografar o balancete do C. A. que lhe ordenara o tenente J.V.F. seja condenado a dois anos de prisão com trabalhos, grau Máximo do artigo 94 do C.P.M.”, etc. A história do porquê me recusei fazer esse inocente trabalho é larga e amarga, e a instituição onde servia mais do que respeitavelmente para nos impor silêncio; respeitemos-lhe as glórias e as câs, abstendo-nos de pôr a nu aleijões de um dos seus servidores. (NASCIMENTO, 1943, p. 7-8 – não publicado)

A evidência da abstração e de intencionalidade do autor está na “advertência aos que dedilham teclas de máquina”, se contrapondo aos que estão “nas fileiras das tropas armadas”, pois o autor escolhe a expressão “dedilhar teclas” em vez, por exemplo, de “datilografar”. Dedilhar, por seu significado, é verbo que expressa a ação musical de tocar um instrumento, que envolve sentimento, pensamento e técnica. O pensamento vira, nesse caso, uma arma, e quem o maneja precisa ter muito cuidado com as tropas armadas. A intencionalidade pode ser verificada também por meio do uso da ironia aparente no alerta para quem se encontra “sem disposição” de fazer “esse inocente trabalho”. A ironia utilizada é polissêmica, pois também se converte em metáfora da desobediência.

Admitindo a hipótese de que o art. 94 do Código Civil Militar – CPM – vigente na época,

citado por Nascimento como o motivo de sua condenação seja realmente mais uma metáfora que vai configurar a superfigura da alegoria, vejamos sua redação original:

Art. 94. Todo individuo ao serviço da marinha de guerra que recusar obedecer ás ordens ou signaes de seus superiores com relação ao serviço: Pena – de prisão com trabalho por um a dous annos. Paragrapho único. Si a insubordinação for commettida em presença do inimigo ou em águas submettidas a bloqueio, ou militarmente occupadas: Pena – de morte, no gráo máximo; do prisão com trabalho por vinte annos, no médio; e por dez, no mínimo. (Decreto n. 18, de 7 de março de 1891)

O referido decreto, sendo datado de 1891, período da República, já era em 1943 bastante anacrônico e, devido à mudança do Código Penal efetuada em 1940, o CPM foi também reformado no ano da soltura de Nascimento, em 1944. A redação expressa nitidamente a desobediência militar como crime.

Nos relatos posteriores de Nascimento, sobre suas ações com Rodrigues Alves, o que estava em jogo era desobediência civil, por assim dizer. Já havia legislação impedindo a segregação, mas a cultura racista prevalecia e a forma de luta elegida pelos dois militares era o enfrentamento direto. Teoricamente, não havia crime, mas, ao fazer uso da violência, eram enquadrados na perturbação da ordem e na destruição de patrimônio. Tanto que Elisa Larkin Nascimento adverte que não foram expulsos do exército, e sim excluídos, consistindo essa exclusão numa situação legal diversa.

Forçar a entrada pela porta da frente nos ambientes sociais consistia, portanto, em desobedecer à ordem social vigente, a cultura racista, que assim como o CPM era também anacrônica, pois já havia lei que garantisse o direito.

Outro elemento importante é o que essa admissão de crime militar diz de Nascimento para os demais presos e para as autoridades prisionais e mesmo governamentais. Ele não estava se colocando como preso político, mas como um preso mais ou menos comum. Há uma presunção de injustiça e inocência, mas que fica velada. Esse artifício pode ter relação com seu pedido de condicional que estava em andamento, com uma estratégia de, na situação de presidiário durante o estado novo, evitar confronto político direto. É possível ainda que, ao se colocar no lugar de preso comum, facilitasse o diálogo e a aproximação com seus companheiros de cárcere.

4.4 Apelo aos aliados permanentes e transitórios

No prefácio que é intitulado “Primeiras Palavras”, Nascimento explica as razões de ser ele mesmo o autor do prefácio, dizendo que o faz devido a estar preso e pelo fato de não se considerar um escritor. Afirma também que pretende sensibilizar os guardas caso o material

seja descoberto.

Não se considerar um escritor revela um aspecto importante da trajetória de Nascimento, qual seja, a de um intelectual e artista em formação, pois:

Os escritores costumam redigir os prefácios dos seus livros – ou deixá-los aos cuidados de outrem – quando a obra já se encontra terminada e nas vésperas da publicação. Eu, por motivos mui especiais, vejo-me na contingência de inverter essa norma: a mais forte razão desse procedimento reside no fato de não ser eu um escritor. (NASCIMENTO, 1943, p. 3 – não publicado)

Aos 29 anos, idade em que foi preso, afirma, portanto, que está começando a escrever. Essa assertiva corrobora o destaque da vivência do encarceramento na trajetória de Nascimento, embora em trabalhos biográficos e mesmo em relatos autobiográficos sua passagem pelo Carandiru não tenha ganhado contornos tão significativos pelas mais variadas razões.

O texto, que como ele mesmo indica é uma fusão de prefácio e introdução, aponta sua posição de homem favorável à reforma prisional e explicita sua percepção de que há conflitos no projeto modernizante de Fávero.

O período em que empreendo esta minha viagem ao Carandiru, é, possivelmente, o mais significativo da sua história de mais de vinte anos de existência. Porque somente agora o sol dos tempos modernos está projetando seus raios por entre estas solenes muralhas de ferro e cimento armado, e tentando expulsar irremissivelmente – em luta árdua a mentalidade penitenciária dos ferrabrases medievais que vem governando este pedaço trevoso e sangrento da humanidade. Quem vencerá? (NASCIMENTO, 1943, p. 3 – não publicado)

À tentativa de sensibilização dos guardas e ao posicionamento em favor da reforma se soma um apelo religioso:

Somente hoje pude compreender a significação legítima da palavra Esperança. Porque hoje sei da beleza que existe no gesto do homem vencido, que, readquirindo a fé em Deus, em si, e em seu semelhante, consegue refazer o seu coração estraçalhado e renascer para a Vida! (NASCIMENTO, 1943, p. 3 – não publicado)

Na segunda parte do texto, Nascimento exalta seus companheiros de cárcere e apela também à compreensão das autoridades jurídicas. Esses elementos todos somados precisam ser lidos não apenas como demarcações de posições, mas também como sinalização para possíveis aliados, que tinham naquele momento poder de vida e de morte sobre a obra e quiçá sobre o autor.

Correndo o risco de certo anacronismo, pode-se dizer que Nascimento estava antecipando em algumas décadas um debate que hoje é caro aos movimentos identitários em seus vários vieses, qual seja: o lugar de fala, pois:

Escrevo como sentenciado. Sou um dos renegados, um dos que vertem lágrimas e sangue... Por isso mesmo, escrevo em linguagem agreste e sem me preocupar com o que sobre nós já disseram os criminalistas, as doutrinas penitenciárias e teses dos doutores no assunto. (NASCIMENTO, 1943, p. 4 – não publicado)

Trata-se de afirmar nesse caso que é um sentenciado, escrevendo sobre sentenciados, a despeito do que outros tenham produzido a respeito. A modéstia do autor estava presente na frase que escolheu para encerrar o prefácio: “Duvido seriamente que estes cadernos terão alguma utilidade. Caso eles nada valham, ao menos subsistirá o mérito de haverem enchido os longos e pesados ócios celulares do Benedito” (NASCIMENTO, 1943, p. 4 – não publicado). Porém, mais uma vez essa modéstia é um recurso que contrapõe:

Benedito – Sentenciado

x

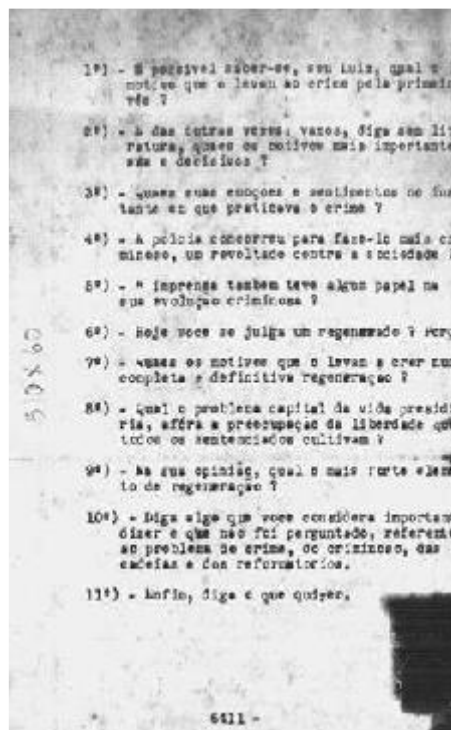
Abdias Nascimento – Autor

Essa contraposição entre o eu que escreve para passar o tempo e o eu-autor que tem intenções de publicar a obra é nitidamente expressa em outra passagem do texto, quando Nascimento é apresentado por Faria Junior a Gino Meneghetti.

– Mestre Gino, bom dia, – cumprimentou o Faria, logo que abriu o “guichet”. – Oh, Faria, como vai? Já viu como o jornal tratou você naquela reportagem? Disse que você praticou mais de 70 crimes! – Já vi, sim. Mestre Gino, aqui esta o nosso companheiro Abdias que lhe deseja conhecer antes de ir embora... Ate esse momento eu estava fora do enfoque visual do Meneghetti, por causa da estreiteza do “guichet”. Aproximeime. – Bom dia, Mestre Gino, – pronunciei com indecisão, preocupada com acolhida que me seria dispensada. – Bom dia. Quando é que vai embora? Sua resposta veio em tom amigável. Fiquei mais descansado e confiante. – Mestre Gino, o Abdias talvez publique, quando sair, as impressões que teve daqui, atalhou o Faria. (NASCIMENTO, 1943, p. 175 – não publicado)

Além do que está escrito concretamente, a pesquisa sistemática realizada por Nascimento com os homens presos por meio de entrevistas previamente preparadas indica um alto grau de elaboração, o que pode ser confirmado, por exemplo, pela versão datilografada das perguntas feitas para Luiz, o sentenciado 6.411, com a finalidade de subsidiar o capítulo a ele dedicado no livro, como se pode ver a seguir:

Figura 16 – Roteiro de entrevista elaborada por Abdias Nascimento



Fonte: Acervo do Ipeafro.

4.5 Chegando ao Carandiru

No primeiro capítulo, Nascimento narra sua chegada ao Carandiru, informando a localização do bairro onde fica a Penitenciária do Estado e demarcando que, mesmo com 20 anos de existência, grande parte dos moradores de São Paulo desconhece o local.

Conta ainda que tomou um bonde para se apresentar na prisão acompanhado de escolta armada e que, no caminho, foi conversando com o trocador do bonde e aproveitando seus últimos momentos de liberdade. Ao descer do bonde, percorreram o restante do caminho a pé.

Suas primeiras impressões da entrada no Carandiru apontam com riqueza de imagens o contraste entre os jardins e os portões da prisão. O portão que liga ao exterior é assim descrito: “portão de ferro e madeira, tetricamente fechado, dando passagem apenas por uma portinha estreita, aberta numa de suas metades. Lembrou-me esse portãozão um enorme morcego de pavorosas asas abertas...” (NASCIMENTO, 1943, p. 5 – não publicado). E ao cruzá-lo se depara com uma paisagem inesperada:

Belo jardim, envolto no hálito morno das rosas, espirando-se em verdes canteiros magnificamente distribuídos através de simétricas veredas. Quem poderia lembrar, respirando tão perfumados ares, achar-se num cárcere? (NASCIMENTO, 1943, p. 5 – não publicado)

Depois desse jardim foi a hora de passar pela subportaria: “O novo portão de ferro e madeira ergue, na minha frente qual um monstrengo – a subportaria” (NASCIMENTO, 1943, p. 5 – não publicado) e novamente se deparar com a natureza:

Transposta esta, nova fragrância, novos verdes banharam-me a vista e o olfato, enquanto caminhávamos pela ala de aristocráticas palmeiras. Um pavão abria o seu imponente leque multicolor, andando com passo imponente. A certa distancia a fêmea o esperava, catando bichinhos na grama, enquanto as palmeiras se destacavam como silenciosas novas modinhas, daquele amor simples e livre que o homem jamais gozará. (NASCIMENTO, 1943, p. 5-6 – não publicado)

Essa sequência de contrastes repetidos descreve a diferença entre a construção prisional e a paisagem ao seu redor, fortalecendo a metáfora entre liberdade e prisão. A riqueza dos detalhes dos jardins com seus cheiros, ruídos e vida contradiz as qualidades monstruosas, horríveis e mortíferas dos portões. Essas visões dissonantes ajudam a compreender o estado de espírito em que se encontrava Nascimento ao percorrer esse caminho.

Enquanto percorria aqueles duzentos metros de jardim, a paz e a beleza sugerindo pensamentos desencontrados, causando-me um baralhar confuso no estado emocional. Não sei por que, lembrei-me de Stefan Zweig, e de como ele se referira à Penitenciária no seu “Brasil, país do futuro”. Ou melhor, lembrei-me de como ele não se referira à Penitenciária. (NASCIMENTO, 1943, p. 6 – não publicado)

A referência ao pensamento de Zweig, horrorizado diante do nazismo na Europa, que vislumbrou no Brasil uma possibilidade de futuro, é mobilizada criticamente por Nascimento, já que no porvir idealizado há aspectos da sociedade brasileira que não são considerados. Além de não falar das prisões, é mister lembrar que para Zweig a miscigenação brasileira era harmônica. O contexto da era varguista e as contradições do que hoje nomeamos capitalismo periférico também aparecem na crítica:

Porque, se não surgir a geração nova, o novo homem que crie uma civilização melhor do que esta nossa – melhor no sentido de bondade intrínseca, de amor aflorando como legítimo húmus da alma e do coração, de amor como único e irremediável destino do homem – então, melhor será que roguemos ao céu que nos destrua o quanto antes, a fogo ou a água, a não ser que prefiramos acompanhar Stefan Zweig no suicídio, que foi na terra o seu derradeiro gesto, gesto olímpico e desesperado... (NASCIMENTO, 1943, p. 6 – não publicado)

A ideia de transformação da sociedade ou morte é reveladora da tentativa de lidar com uma prisão cuja razão de ser era a decisão radical de enfrentar o racismo numa perspectiva de colocar o corpo em risco. Nascimento, que forçava sua entrada pela porta da frente em

ambientes que não aceitavam negros e negras, se via agora conduzido pela polícia para a porta principal (da frente) da penitenciária. Seu corpo, ali, parecia desejado. A visão da última porta é apresentada misturando o grotesco da construção com o sublime da natureza, fazendo uma espécie de mistura dos elementos anteriormente separados. Tal inversão confere uma magnitude narrativa ao momento que separa o homem livre do sentenciado.

Outra porta de ferro: a revisora. O sol encimava-a, qual diadema de ouro, derramando-se, com exuberância e beleza de Abril, por toda a massa granítica do edifício. Meus olhos inquietos se lançaram na contemplação daquele pobre espetáculo arquitetônico quando depararam lá em cima com a bandeira nacional, hasteada a meio pau, envolta em crepe. O sol jorrava sobre ela, cintilante e vívido, como quem sorrisse ironicamente... Sim, ele estava rindo. Que pena que nós homens não poderemos, como o sol, zombar da morte. (NASCIMENTO, 1943, p. 6-7 – não publicado)

A referência à bandeira a meio pau é explicada em um diálogo com um dos guardas que o escolta e elucida a manifestação de luto pela morte do Dr. Acácio Nogueira, diretor da Penitenciária. O convite ao corpo de Nascimento aparece de forma mais nítida quando se depara com uma placa:

Aqui, o Trabalho, a Disciplina e a Bondade resgatam as faltas cometidas e reconduzem o homem à comunhão social. Não tive como fugir ao convite; cerrei os olhos, o sol esquentando-me o rosto e considerei a “minha falta”. Sem dúvida, algum crime grave, pois não me consegui uma viagem de dois anos ao Carandiru, com direito a moradia, alimentação, vestuário e tudo? Certamente, caro leitor, sois da mesma opinião. (NASCIMENTO, 1943, p. 7 – não publicado)

Uma vez transposta a última fronteira entre a prisão e a rua, a crítica social aparece novamente demarcando a natureza definitiva do encarceramento: “Ademais, já conheceis o que importa. Faça chuva ou faça sol, continuarei, por todos os séculos dos séculos amém, a ser o criminoso que cumpriu sentença na Penitenciária. O homem do crime da datilografia!” (NASCIMENTO, 1943, p. 8 – não publicado).

O “crime da datilografia”, essa alegoria da desobediência, cumpre função de estabelecer o tom irônico da prece que vem a seguir:

Ó Senhor dos Exércitos, Deus de bondade e de misericórdia! A vós endereço esta súplica que me brota nos lábios como se fora a joia querida, salva na última fração de segundo da casa tragada pelo terremoto! Essa joia alça sua oração de graças até Vós, e intercede pelas forças cegas deste mundo que quase a fizeram deixar de brilhar para sempre! Por que, Senhor, se um simples soldado foi condenado por não datilografar um balancete, que penalidade não reservara Vossa Justiça a eles – os que não tergiversam no uso das posições para oprimir e sentenciar inocentes – e que tão sem cerimônia pisam sobre leis sagradas, ordenações dividas e intangíveis de respeito ao semelhante? Perdoa Senhor, essa foi a melhor maneira que eles encontraram para recompensar os meus anos, cheios de entusiasmo e idealismo, entregues voluntária e apaixonadamente ao serviço das armas da minha Pátria! Em todo caso, é uma forma de distribuir recompensas... E, de mais a mais, se não existisse a datilografia, eu estaria a salvo desta. E não digo mais, é basta. (NASCIMENTO, 1943, p. 8 – não publicado)

O encerramento da narrativa da chegada ao Carandiru é concluído pelo autor com uma prece a um Deus dos exércitos, um deus de armas, ainda que qualificado como bondoso. A súplica reside em perdão aos opressores diante da injustiça cometida, mas é, sobretudo a expressão da desigualdade entre o ato “criminoso” e a sentença proferida. A ironia é utilizada para fortalecer a natureza débil da condenação e as frases finais retomam a alegoria da datilografia como pensamento. Se não pensasse não estaria preso, mas o pensamento prevalece e isso basta.

4.6 A cela – um lugar no inferno branco

Esse capítulo trata da admissão de Nascimento ao presídio descrevendo todas as etapas percorridas antes de chegar a sua cela e as primeiras horas na prisão. É um relato poderoso do castigo infringido e do cerceamento de todas as liberdades. Refere-se a um período pouco maior que 24 horas e projeta o calvário que será enfrentado, no caso de Nascimento, por dois anos. Faz imaginar a infinidade de sofrimentos para aqueles que enfrentavam as penas longas. Inicialmente o capítulo foi chamado de “Cela 1013”, referindo-se ao cubículo ocupado por Nascimento, mas no índice final consta o título “Degringolada nas trevas”. Supondo que ao iniciar a escrita o autor tivesse o objetivo de se referir de forma mais direta ao espaço que ocupava e aos processos de chegada até ele, mas que, após sua produção, incluindo todos os detalhes, tenha revivido as sensações e refletido sobre os abalos promovidos pela admissão, o segundo título melhor representa aquele momento.

Inicia o texto retomando a oposição liberdade e prisão por meio da metáfora anteriormente utilizada, portão monstruoso e paisagem bela:

O portão externo da revisora abriu-se. Nem cheguei a dar três passos, novo portão de ferro... Pronto! Já me encontrava no edifício da Administração. Atrás ficava o vento fazendo as palmeiras gemerem como se as tivesse amado, sol e flores. Ficaré para traz esse medo da liberdade e da beleza para onde e somente retornaria depois de dois longos anos entre grades de ferro a cada dois passos! Senti-me exausto como se o morcego me picasse e estivesse sugando meu sangue. (NASCIMENTO, 1943, p. 9 – não publicado)

O portão da revisora, nessa passagem, retoma a imagem do grande morcego da porta principal, porém, sendo mais definitivo que o anterior, torna-se agora um morcego vampiro que suga o sangue e tira as forças do narrador.

Ao narrar os primeiros passos dentro da prisão, o primeiro contato é com a pessoa que retira todos os seus pertences. Não há menção direta de que havia preparado algum tipo de maleta ou bolsa com itens de primeira necessidade, mas a descrição do que lhe foi tirado aponta

para isso.

Nesse momento de despojamento do eu, aparece uma forte referência à sua formação intelectual pregressa, os livros e presentes dos membros da “Santa Hermandad Orquídea”, o círculo intelectual com o qual Nascimento compartilhou sua viagem pela América Latina, antes da prisão.

Agora chegou a vez de Reiner Maria Rilke. La se foram “Los cuadernos de Malte”, de cambulhada com roupa suja, caneta e escova de dentes. Separo-me também da sua lembrança, querido Juan Raul Young! A cinta e a “Madame Bovari” que o Efraim Tomas Bó me deu ante cederam a reparação mais sofrida. Arrebataram-me a companhia de todos os instantes, a minha inseparável “Residência em la Tierra”. Arrebataram-me a você, Gofredo Tito Tommi, porque no Neruda que me obsequiara (lembra-se? Foi lá, em Puvolpa, você quase morre de febre) retinha sempre ante os olhos a lição de que o espírito é uma “(...) idade pura” jogado em qualquer recanto da terra, entregue integralmente a aventura humana (.....). Arrancaram-me por fim, alguns versos do Gerardo, e fiquei assim, desguarnecido da presença física da “Santa Hermandad Orquídea”. Daí em diante ela viveria em mim através da lembrança que minhas mãos puras não poderiam mais tocar. Não importa. Ela em mim já se tornou sangue e vida, carne e espírito. Estará comigo na Ceia com Jesus Cristo. (NASCIMENTO, 1943, p. 9-10 – não publicado)

A seguir foi fotografado e encaminhado para o corte de cabelo e barba e levado para o chuveiro. Sendo cada uma dessas etapas demoradas e acompanhadas de altas doses de crueldade. Recebeu as roupas da prisão, foi novamente fotografado já paramentado como sentenciado e em seguida fotografado nu. Finalmente foi examinado pelo médico da prisão e enfim direcionado para sua cela.

Nesse capítulo, Nascimento retrata ainda outros aspectos da disciplina corporal que são importantes de serem analisados tendo em mente o Teatro do Sentenciado. A trajetória de Nascimento, anterior ao encarceramento no Carandiru, fornece elementos para compreender que a prática teatral do Teatro do Sentenciado, embora tenha sido sua primeira experiência de teatro, já era impregnada de reflexões e conhecimentos artísticos. Contudo, a realidade da prisão, de seus processos de disciplinamento do corpo e de desintegração dos sujeitos, é retratada por Nascimento em todos os seus pormenores, inclusive no que diz dessa desintegração, por exemplo, nas roupas de brim e no número das roupas:

As numerações ... santo Deus! Desenhadas na mais gritante tinta preta e espelhadas por todos os cantinhos da roupa: no gorro, do lado direito; nas costas e no peito da blusa; na frente da perna direita e atrás da perna esquerda da calça; em cada pé das meias, nas camisas, nas pontas dos lenços – estes, curiosíssimos, de viva cor vermelha como se destinassem às corridas de touros – enfim, a numeração se insinuava por todos os cantinhos de todas as peças de roupa. (NASCIMENTO, 1943, p. 11 – não publicado)

Sobre a força dessa desidentificação promovida pelos números também relata:

Meu olhar percorreu devagarinho os algarismos que se esparramavam no lado direito da blusa. Primeiro, enxerguei um 7; continuei o exame, e após o 7, um 3, seguindo-se o 4 e um 9. Isso mesmo: 7.349! Agora, sim. Já tinha pelo menos a aparência de criminoso. E como “o hábito faz o monge”, não se repetiria o caso de dúvidas a meu respeito, como aquela do recebedor do bonde. Nada de Abdias Nascimento: 7.349 ... 73-49! (NASCIMENTO, 1943, p. 11 – não publicado)

Os números falam desse apagamento da identidade humana, o sujeito passa a ser coisa sem qualidades, só quantificado. Destaco esse aspecto do tratamento dispensado ao preso, pois certamente auxilia a visualizar a força do Teatro do Sentenciado. O Teatro como atividade exclusivamente humana conferiu certamente àqueles homens, ainda que transitoriamente durante as apresentações e ensaios, o reencontro consigo.

No caminho para o cubículo, Nascimento descreve suas impressões da galeria e afirma que foi o momento em que a realidade do que o esperava o abalou tremendamente, se convertendo numa espécie de tontura num cair em si.

A passagem a seguir merece algumas camadas de análise:

Ademais, não estava sendo eu a primeira vítima de tamanha monstruosidade armada em nome da Justiça e da civilização cristã. Mas quando enfrentei aquela impressionante galeria toda **branca**, o teto, as paredes, os ladrilhos; a luz jorrando fortemente sobre aquela **brancura sem limites, branco** a esquerda e a direita; **branco** em cima, **branco** embaixo, **branco** o solo, **branco** o teto, **branca** a farda, **branca** a frieza dos guardas, **brancura estonteante, alucinante**, fiquei estarelecido. O interior da “gaiola” estava guarnecido por todo um espetacular e complicado sistema de portas com alavancas, chaves elétricas à granel, quadros de madeira dependurados aqui e acolá, ostentando chaves de proporções mastodônticas e de tamanhos minúsculos, talhadas nos mais variados feitios. Num dos ângulos da “gaiola” havia um sino de bronze; no outro, apitos, botões de campainhas ... tudo envolto pelas barras de ferro ... Era a gaiola – designação corrente no presídio – que me abalou daquela maneira, tremendamente. Se na entrada do inferno houver **luz**, devesse ser também assim coberto de travas **iluminadas**. (NASCIMENTO, 1943, p. 12-13 – não publicado)⁶²

Para além da descrição espacial das grades e trancas e dos mecanismos de controle e vigilância, por assim dizer, a escolha de “branco” e derivados para exprimir o impacto precisa ser destacada. A justiça e a civilização cristã, das quais o negro Abdias Nascimento é mais uma vítima, são brancas, não há como negar essa conotação. Se o crime que o levou à prisão foi lutar contra o racismo, a punição aparece com o branco por toda parte, oprimindo e esmagando. Para Nascimento, que considera esse momento de sua vida uma descida ao inferno, a prisão e as travas não são escuras, pretas e sem luz, mas excessivamente brancas. O branco adjetivo é um instrumento de posicionamento, inclusive linguístico, se opondo ao senso comum que utiliza a cor preta com finalidade de descrever o que é aterrorizante.

Passada a galeria, expõe pormenorizadamente as dimensões espaciais de sua cela, o

⁶² Grifos meus.

mobiliário e os objetos.

O cubículo que me permite dar uns oito passos de comprimento por quatro de largura. Pus-me a caminhar, a calma foi retomando o seu lugar dentro de mim. Na porta havia um buraco, em forma de enorme olho sempre aberto, espreitando todos os movimentos de quem se encontra dentro da célula. Era a “vigia”, ou “espia”, segundo outros. Abaixo desta, ainda na porta, se abria uma espécie de “guichet”, o qual só pode ser aberto pelo lado de fora. A cama, presa na parede, somente poderia ser arriada quando soassem oito badaladas de sino (isto me explicou antes de me deixar o homem de amarelo, designado zelador do raio), Do lado oposto ao da cama, fixa na parede, jazia uma mesinha com tamborete; ao lado o vaso das “necessidades”, e mais ao alto uma pequena prateleira com dois pratos de alumínio, caneca, colher... E eis toda minha companhia durante os dois anos de trabalhosa aventura. (NASCIMENTO, 1943, p. 13-14 – não publicado)

Depois de todos os procedimentos por que passou, a chegada na cela poderia parecer um certo oásis, ficar só e descansar, porém se converteu em uma nova tortura. Só poderia deitar na cama depois de emitido o sinal sonoro e a opção permitida era caminhar na cela ou sentar-se em um pequeno e desconfortável banquinho. Depois das tantas atividades da admissão, não foi tão difícil esperar pela hora da cama, mas o dia seguinte passado inteiro na cela foi um verdadeiro martírio:

Doravante, meus menores gestos seriam controlados pelo guarda, através da espia. O olho de boi, ainda na postura íntima da defecação, continuaria a me observar, observar sempre e continuamente. Todas as minhas atitudes, todas as minhas posições, as mais insignificantes, seriam vigiadas, policiadas. Deveria guardar continuamente a postura indicada pelo regulamento: sentar-me no meio da cela, com frente voltada para a porta. Havia também uma pequena janela, da qual eu não poderia me aproximar à distância menos de um metro. (NASCIMENTO, 1943, p. 14 – não publicado)

Nas duas citações ulteriores, o redimensionamento do castigo físico e a explicação do policiamento e da vigilância remetem em nosso tempo aos debates de Michel Foucault e Erwin Goffmann escritos mais de 20 anos após esses relatos. Nascimento não estava propriamente teorizando sobre a prisão, mas sua experiência de preso lhe permitiu perceber o panóptico e as disciplinas corporais de maneira particular.

Ao tomar esses fragmentos de seu texto, poder-se-ia considerar que o estado de espírito em que estava mergulhado o teria levado a cumprir à risca demais as ordens que recebeu. Seria possível que os demais homens já “acostumados” ao ambiente prisional não desenvolvessem táticas de resistência isolados nas suas celas? Nascimento também se fez essa pergunta em alguma medida. Tentou resistir às ordens e simultaneamente não acreditou na constância da vigilância do guarda e, em dado momento, deitou-se no chão. “Ainda tentei argumentar, mas ele urrou ameaçadoramente: Fique caminhando ou sente-se no banco, do contrário...” (NASCIMENTO, 1943, p. 15 – não publicado). Nessa ocasião, a eficiência da vigilância se

mostrou e a repressão, por sorte dele, veio apenas como ameaça.

Trago aqui um relato de quando eu estava dando aulas na Penitenciária Lemos Britto, no complexo de Gericinó acompanhada de mais quatro estudantes da Unirio, ao final da aula, quando os alunos presos já tinham voltado para suas celas e estávamos recolhendo nosso material para ir embora. Um guarda passou e mandou que eu fechasse a grade da porta do auditório com o cadeado, pois tinha começado a geral, a revista nas celas, e não poderíamos sair do presídio. Ficamos trancados por cerca de 40 minutos no auditório da unidade, um espaço amplo com banheiros e inclusive uma biblioteca desativada. O medo por mim e por meus estudantes foi enorme, pois temia que não tivessem dito a verdade, que fosse outra coisa que estivesse acontecendo. Normalmente a geral ocorria desde o início da manhã e, quando chegávamos pra dar aula, não permitiam nossa entrada na unidade. O tempo não passava, não tínhamos como nos comunicar com ninguém. Eu tinha nas mãos a chave para abrir o cadeado da porta, mas desobedecer à ordem era ariscado. O silêncio na unidade era opressor, pois só ouvíamos as botas e algumas vozes dos guardas.

Normalmente, durante a geral, os presos eram levados nus para o auditório, enquanto os guardas reviravam as celas, já haviam me contado isso. Ao final de 40 minutos, um guarda chegou na porta usando luvas cirúrgicas, enquanto falava conosco e autorizava que eu abrisse o cadeado ele ia tirando as luvas, fiquei olhando, e ele se explicou dizendo que tinham que remexer nos pertences dos presos e por isso usavam as luvas. Durante o caminho da galeria até a saída da unidade, silêncio, só guardas circulando e o cheiro de feijão azedo sendo retemperado com cebola. O diretor da unidade naquela época não queria mais a realização das aulas de teatro no presídio, estava fazendo de tudo para que não voltasse na semana seguinte. Recordei essa situação, que não tem comparação com os relatos de Nascimento, mas porque esse episódio foi para meter medo, para fazer saber do poder que possuem e que nenhuma ameaça é vazia na prisão.

4.7 Prova de vida

O terceiro capítulo tem por primeiro título “A poesia brinca de passarinho” e no índice aparece como “Fronteiras da loucura e do suicídio”, tratando da chamada prova. A prova era o período em que o preso recém-admitido ficava isolado dos demais e Nascimento assim define:

Desde o primeiro dia em que nos encontramos na Penitenciária, entramos no regime da provação ou de provas, segundo a dialética oficial do presídio. Prova quer simplesmente dizer: incomunicabilidade absoluta. Cigarros? Um dedo de prosa? Nada disso. Ficamos rigorosamente afastados de qualquer contato com os nossos semelhantes, presos ou não. (NASCIMENTO, 1943, p. 16 – não publicado)

A imagem do poético passarinho discrepa do desespero apontado no título final e as razões pelas quais o sentido de esperança foi adotado num primeiro momento podem estar ligadas à sobrevivência do autor após aquele período. Já o conteúdo narrado constrói o sentimento de angústia apontado no índice final. Nessa passagem revela uma outra faceta perversa das condições do encarceramento e da destruição da vontade das pessoas.

Dentro de alguns dias comecei a enfraquecer. A perder peso, a minguar. A alimentação intragável e, ainda por cima, nem o direito de descansar à hora que se quer. Sem dúvida, provação das mais duras que se pode conceber, debaixo da capa suave de que assim procede a direção da Casa, a fim de estudar o criminoso, tendo em vista o tratamento futuro que lhe vai dispensar. Verdade que o Código Penal prevê um determinado período de permanência isolada do criminoso. Mas aqui esse período está unicamente condicionado na vontade do Diretor Penal, que o alarga, muitas vezes, até por anos e anos. (NASCIMENTO, 1943, p. 16 – não publicado)

O período de isolamento estava no bojo da perspectiva positivista do Código Penal, que, ao tratar o criminoso como um doente em maior ou menor grau, previa, portanto, o estudo deste, pretendendo então decidir qual o tratamento adequado. Sendo Flamínio Fávero seu aliado, Nascimento não critica o caráter medicinal e legal do procedimento, mas denuncia que o isolamento era mais uma punição conforme a disposição dos diretores e guardas.

Ao ser retirado da cela para novos procedimentos de exame, retoma o resultado nos corpos e no estado geral da pessoa, destacando mais uma vez o papel da numeração na decomposição dos indivíduos.

Os bustos normalmente arcados para a frente, o olhar amortecido, um vinco sulcando as faces descoradas; abatidas, sem vontade, sem entusiasmo, sem vida. A farda e a numeração gritante, exagerada, espetacular, ampliavam essas figuras, já por si recortadas num fundo sombrio. (NASCIMENTO, 1943, p. 16 – não publicado)

Na fila para exame médico com a finalidade de classificação criminológica, relata conversa sobre a prova com outro sentenciado:

Foi durante esses exames que tive a oportunidade de travar relações e conhecer de perto o estado d'alma dos que se achavam em prova como eu. Havia um, dos seus cinquenta anos mais ou menos. O filho, rapaz de 24 anos, também o acompanhou na desdita. Quando nos encaminhávamos para os exames de sangue, ele vinha se queixando: – Pois é, ontem passei um dia terrível; não podia caminhar por causa dessa inchação nas pernas, olhe como esta... O banquinho fazia-me sangrar as hemorroidas; foi um dia infernal. À noite meu desespero aumentou que foi uma coisa medonha! Tive vontade de me deitar um pouco, mas fiquei com medo do guarda. Meu desespero foi aumentando... aumentando. Quando calculei que já devia ser a hora de deitar e o sino não batia, nem sei o que se passou comigo. Tive ímpetos de me matar. Fiquei me debatendo numa dolorosa aflição ... numa aflição que nem é bom recordar. Pensei que fosse perder o juízo. Veio-me então a ideia de orar um pouco. Encostei-me juntinho a porta da cela, do lado da privada, evitando, no máximo, a indiscrição do guarda. E chorei e orei duramente um tempão. (NASCIMENTO, 1943, p. 17 – não publicado)

Ao trazer a experiência de outra pessoa com a prova, Nascimento corrobora a ideia de que não se tratava apenas de um sofrimento particular seu como neófito, mas sim um tratamento geral dispensando sofrimento similar a todos. Ao retratar o desejo de morte do companheiro, prepara o terreno para discorrer sobre si mesmo e sobre os efeitos do cárcere na própria subjetividade.

Novamente a cela. Outra vez eu, as paredes brancas e nuas, e o pátio sem vida. Outra vez os dias, semanas, o tempo escorregando-se vagarosamente, dias longos como se fossem inacabáveis oceanos que se pretendesse esvaziar gota a gota... Santo Deus! Quando terminaria tudo? Era preferível desaparecer para sempre, que continuar naquela agonia lenta, interminável... (NASCIMENTO, 1943, p. 18 – não publicado)

O branco e nu das paredes apresenta o vazio, que é tratado como morto. Morto o espaço, o tempo morto e a agonia de não saber qual a duração daquela inação. A aflição vai aumentando conforme se desenrola a narrativa: “Novamente à cela. Outra vez a tortura da solidão, da incomunicabilidade absoluta; do guarda a espiar, desde a vigia, os menores gestos, a fiscalizar, a controlar os suspiros, as lágrimas e as fezes da gente” (NASCIMENTO, 1943, p. 19 – não publicado).

A narrativa desses tormentos é entrecortada por ligeiras conversas com outros presos nas filas de exames médicos. Nascimento não se furta a fazer a crítica dos procedimentos de classificação criminal, colocando desse modo em xeque a pretensa assepsia dos estudos de criminologia. No estado físico e mental promovido pelo isolamento em que se encontravam esses homens, seria possível conferir a classificação alguma seriedade?

Noutro momento fui examinado pelo médico psicólogo. Meia dúzia de perguntas, atiradas uma atrás da outra, em estilo relâmpago de teste americano. Pronto. Estava terminado o diagnóstico da alma de mais um criminoso... Depois a socióloga também me reclamou. Prestei minha obediência, relatando as minhas afetividades, minha profissão, ordenado, etc. etc. Em seguida, o psiquiatra. Como foi, como não foi o “crime”. Que cena maravilhosa foi aquela, não fora a solenidade do examinador, e eu teria me arrebatado em gargalhadas. Aliás, foi o que fiz, eu e o ... 7,34 ..., enquanto regressávamos à cela. Foi meu primeiro riso desde que aqui cheguei, e fiz questão de aproveitar bem aquele instante de bom humor. Não, não poderia ser coisa séria o tal exame psiquiátrico, dizia-me o companheiro. (NASCIMENTO, 1943, p. 19 – não publicado)

A conversa com esse companheiro prossegue e explicita melhor a posição crítica de Nascimento quanto ao caráter científico da criminologia ali praticada.

Ele havia passado um transe desagradável, pois como poderia explicar honestamente a maneira como induziria e praticara a libidinagem na menina de oito anos? Ao menos se o psiquiatra adotasse outra técnica no decorrer do interrogatório... quem sabe conseguira algo melhor do que respostas insinceras, onde a ciência se perde, impotente para interpretar com rigor e verdade o que se passa na vida emotiva, nervosa e psíquica do detento? Porque, realmente, aquele foi um interrogatório destituído de mérito, destituído de qualquer ligação com a natureza do exame que se queria levar a

efeito. (NASCIMENTO, 1943, p. 20 – não publicado)

O riso solto, mesmo diante do chocante conteúdo de abuso sexual, precisa ser lido colado ao contexto da situação, além do exposto acima, o narrador descreve esse sentenciado como um sujeito gaiato que conta ainda uma segunda história cômica de conteúdo sexual ocorrida na cadeia pública, enquanto explica para algumas donzelas que foi preso por praticar minete.

Mas a situação ímpar de rir trocando rápidas palavras com outra pessoa não diminui o peso do relato, dá apenas um pequeno respiro ao leitor para o que vem a seguir:

Terminados esses instantes de desabafo, 189a veio a cela outra vez. A tal prova continuava pachorrentamente a liquidar os restinhos de paciência e de serenidade que ainda me restavam. O grande desejo, o desejo quase incompreensível para quem esteve aqui, é o de sair para trabalhar. Sim, o trabalho aqui tem uma expressão bem singular. Enquanto lá fora é geralmente o símbolo da escravidão, aqui significa a possibilidade de se trocar uma palavra com o companheiro (mesmo nas oficinas a conversa é proibida), significa o direito de andar pelos corredores durante a ida e a volta para o trabalho. Quando iria trabalhar? Quando? Quando terminaria a prova, e seria finalmente designado para fazer qualquer coisa, contanto que fizesse algo e não apodrecesse de inanição? (NASCIMENTO, 1943, p. 20 – não publicado)

A necessidade de preenchimento do tempo com qualquer coisa, aí expressa, aparece pela primeira vez chamando o leitor a pensar que lá dentro é tudo diferente de fora. O trabalho é utilizado como um exemplo dessas disparidades. Se fora ele é sinônimo de exploração, para o homem preso se converte em espaço de socialização e de livre deslocamento pelo espaço prisional. A ânsia pelo trabalho não estava relacionada com o idílio de dignificação ou com a regeneração, mas com a troca de um tempo morto pela interação vívida com os demais.

A busca por uma vitalidade que preenchesse o vazio dos dias e permitisse a superação do desejo morte é apresentada pelo autor no primeiro título do capítulo, o passarinho que brincava de poesia.

Sim, havia os pardais. A eles, pois, toda a minha atenção; todo o meu carinho, toda a necessidade de afeto que vive dentro do peito dos seres humanos. Aos pardais, pardais alegres, inquietos, e vivificadores da minha carne e da minha alma, eu dediquei-me inteiramente, para não enlouquecer. Para não me suicidar! (NASCIMENTO, 1943, p. 21 – não publicado)

Isolado por 30 dias na cela, podendo apenas sentar no banquinho ou caminhar os tais 8 passos, comendo apenas quando recebia alimentação da prisão, a relação com os passarinhos foi o alimento da alma. Uma ocupação que começava ao preparar bolinhas de miolo de pão para dar de comer aos passarinhos com o que lhe serviam no café até se afeiçoar a um passarinho com a perna defeituosa e criar formas de alimentá-lo sem que fosse preterido pelos demais. Não há como saber se essa história é verdadeira em todos os seus detalhes, mas adquire uma força

simbólica poderosa na narrativa. Os pássaros são com frequência símbolos de liberdade e os pardais de Nascimento são tão livres que voam para onde os homens estão engaiolados. Há um significado pungente também em desenvolver o afeto por esse passarinho aleijado, preterido por todos os outros pássaros, inclusive em sua necessidade mais básica, a de alimentar-se.

Daí aconteceu que o anônimo e simples pardal aleijado, de perna quebrada, me confortou e alegrou quando me debatia na angústia mais desesperada de minha vida! Como minúscula gota de poesia, afastou um ser humano de caminhos difíceis e soturnos. Se você soubesse como eu o amo, pardal, meu único amigo! (NASCIMENTO, 1943, p. 22 – não publicado)

Nesse capítulo, a natureza é retomada, não apenas em sua beleza, mas na voracidade dos pássaros e nos ciclos da cadeia alimentar, pois há um momento em que relata como dois cachorros afastavam os pombos do pátio e como depois os pombos perseguiram os pardais e os pardais se aligeiravam em deixar de lado o da pata quebrada. Nessa passagem, a oposição liberdade e prisão é posta de forma complexificada, pois quem voa livre está sujeito às diferentes posições de poder. Não é à toa que, antes de contar essa história, apresente o trabalho livre como análogo à escravidão. Depois dos cachorros, dos pombos, dos pardais, vem o passarinho ruim da perna, deixado de lado do mesmo modo que os homens que estão ali engaiolados e que a criminologia da época tratava como doentes.

4.8 Acolhida e trabalho

Neste capítulo Abdias rememora que só conseguiu trabalho porque estava definhando a olhos vistos e contou com a acolhida de um preso antigo, Messias Nogueira dos Santos, que ocupava uma posição de confiança no Serviço de Sífilis.

Conheceram-se quando Abdias esteve no Serviço de Sífilis para ter seu sangue coletado e analisado. Conversando, ambos se conectaram muito rapidamente. Messias se interessou por Nascimento, inclusive certa vez deu a Nascimento um pedaço de marmelada com queijo, um contrabando que alegrou o período da prova. Messias tentou recomendar Abdias para trabalhar naquele setor. O resultado dessa tentativa esbarrou num racismo flagrante:

Apresentou-me ao médico chefe do serviço, encarecendo minhas aptidões para a função, cheia de responsabilidade, que ele exercia: marcar, com uns tracinhos nas fichas, as aplicações de bismutos e “941” que os sífilíticos tomavam. Como a tarefa era, em verdade, muito séria e grave, o médico não se deu por satisfeito com as informações colhidas e as fornecidas por mim. **Provavelmente eu não tinha cara de quem soubesse ler e escrever ... Fui submetido a exame. Escrevi e li para ele ver e ouvir ... Na cadeia se aprende a comprimir as explosões mais violentas do nosso**

íntimo.⁶³ (NASCIMENTO, 1943, p. 23 – não publicado)

A opção pelo enfrentamento direto ao racismo fora da cadeia exigia de Nascimento novas táticas lá dentro. Nesse momento do texto elas ainda não aparecem, há apenas a indicação de conter a raiva, ademais, Nascimento estava vivendo o período de prova em total precariedade.

Ao ser recusado neste posto de trabalho, percebe a solidariedade dos demais internos ao passo que as manifestações destes também revelam os desmandos das autoridades.

Vinha caminhando pela galeria central. Ainda na prova. Uns me animavam: – Talvez amanhã, ou depois, você sai para trabalhar. Outros, mais pessimistas, vertiam sua velha experiência. – Aqui nunca se sabe de nada; há muitos que ficam na prova durante anos ... – Mas ... isso é contra lei – interveio um novato. – Lei, repetiu alguém; a lei, seu “inocente”, está nas mãos deles. (NASCIMENTO, 1943, p. 24 – não publicado)

Diante das incertezas, o autor relata que na tentativa de lidar melhor com a situação pediu para fazer uma confissão com o padre da penitenciária em sua cela. O pedido foi graciosamente negado, sugerindo que aguardasse a Páscoa, momento em que seria realizada uma confissão geral dos detentos. Essa negativa demonstra que a igreja não intervinha no processo da prova e Nascimento não se furta a evidenciar esse lugar de ignorar os sofrimentos dos homens que ali chegavam. Manifesta sua indignação da seguinte maneira: “Os olhos da minha angústia assistiram revelação de um cristianismo puro, sem padres Alencar e sem negras vestes talares” (NASCIMENTO, 1943, p. 24 – não publicado). O cristianismo que ali se praticava estava subordinado à manutenção da ordem.

Ao final de 30 dias, finalmente sua prova acabou e foi designado ao trabalho. “A bem do meu estado de saúde, foi suspensa a minha prova. Fui designado para a oficina de encadernação. Vocação profissional? Ou castigo ao pretensioso que teve a audácia de se candidatar ao alto lugar de escriturário?” (NASCIMENTO, 1943, p. 24 – não publicado)

Na encadernação, Nascimento estabelece suas primeiras relações com seus companheiros de prisão. Explica que o trabalho na penitenciária se dava sempre sob a supervisão de um funcionário, no Setor de Encadernação ocupou a mesa 4 (quatro) sob a supervisão do Mestre Grazziani. Ali conheceu o chefe da mesa, o sentenciado 6.899 e seus outros colegas, C.G.O, o 7.306, o 7.346, o 7.301 e o Bolinha ou Bola 7.

Também registra que foi nesse trabalho que teve seu primeiro contato com José Pistone e o descreve da seguinte maneira:

O Pistone me parece assim. Não se esquivava às perguntas, porém sua resposta nada

⁶³ Grifo meu.

tinha a ver com elas. Servia-lhe uma complexão física de traços firmes. Suas mãos, muito finas, os dedos afiados. Os olhos de míope, esguelhando-se através das lentes. O conjunto de sua figura pareceu-me originar-se daqueles tipos interessantes de florentinos, que usavam os punhais e os venenos com a mesma elegância e distinção requintada dos momentos em que se batiam a espada ou beijavam suas amantes. Pistone falou-me da sua vida em Buenos Aires, onde trabalhava para uma firma brasileira. Falou-me dos vários pareceres de médicos e juristas a respeito do seu caso. Porém não sei se por habilidade ou falta de confiança nada referiu que me pusesse em contato, com os fatos reais e com a verdade existente sobre o seu crime. Falamos muito e não falamos nada. (NASCIMENTO, 1943, p. 25-26 – não publicado)

Dos contatos desse primeiro momento, apenas C.G.O., Bolinha e Pistone viriam a fazer parte do Teatro do Sentenciado.

Os dois títulos dados a esse capítulo, o inicial, “Pai do Céu”, e o do índice final, “Comerás o pão com o suor do teu rosto”, se relacionam com a tentativa de buscar auxílio religioso, mas o segundo inclui a questão própria do trabalho e sua função de salvamento naquele momento.

Há ainda que se registrar que podem estar faltando três páginas no original, pois, pela numeração, as páginas 54, 55, 56 não existem, da página 53 segue para a página 57.

4.9 Histórias dos companheiros de prisão

Os capítulos dedicados às histórias de seus companheiros de prisão serão analisados em conjunto, pois para coleta das informações Nascimento elaborou conjuntos de questões para guiar as entrevistas. Um exemplo dessas questões, o único remanescente, consta na figura 16, e o indício de que se tratou de método elaborado está também em um comentário dele sobre D.: “É preciso dizer que esse sentenciado fala com uma correção impecável e traduz, com toda a propriedade de termos, o seu pensamento. Não é como a maioria dos detentos, que necessitam de perguntas bem arranjadas para dizer alguma coisa” (NASCIMENTO, 1943, p. 133 – não publicado).

A primeira história é de C.G.O., 18 anos, o sentenciado 6.893, colega de Nascimento no serviço de encadernação. “O pequeno desgraçado” que, conforme o título inicial, é uma referência explícita a Fiodór Dostoiévski, pois: “Nas ‘Recordações da Casa dos Mortos’, Dostoiévski nos conta da pena que os forçados causavam porque para o povo eles não eram propriamente criminosos, porém seres caídos em ‘desgraça’, isto é, o destino os fizera ‘desgraçados’” (NASCIMENTO, 1943, p. 27 – não publicado). Antes de Nascimento citar o autor russo, ele explica que notou que na maioria das conversas com os homens presos estava presente uma dimensão definitiva de predestinação, expressa da seguinte maneira:

Dentre os criminosos, então a certeza de que nosso destino é coisa mais que assentada

no grande livro divino, já antes do nascimento, assume proporções de matéria indiscutível. Por isso é comum ouvir-se aqui frases como esta “foi o destino”, “isso tinha que acontecer”, etc. (NASCIMENTO, 1943, p. 27 – não publicado)

O impacto de ver um rapaz tão jovem na prisão faz Nascimento refletir sobre a impessoalidade e o sentido que está imbuído nos rótulos dados aos criminosos e o papel do sistema de justiça criminal, da medicina legal e até mesmo da imprensa. Ao estabelecer toda uma tipificação de bandidos, exclui-se o caráter humano das pessoas que realizaram as ações criminosas.

Porém agora o caso era muito diferente. Não se tratava de personagem de ficção, mas de uma vida que se encontrava frente aos meus olhos e ao meu coração. Vida quase ainda abotoada para o sol do mundo e já desfolhada, pisoteada, manchada por grandes nódoas e não pouco sofrimento. (NASCIMENTO, 1943, p. 27 – não publicado)

É sintomático que a primeira história contada em profundidade seja a de um jovem que fugiu de casa aos 12 anos e ingressou no sistema penal tão cedo, pois durante a punição juvenil obteve sua profissionalização no mundo do crime:

Uma fruta roubada aqui, um pão acolá, dormir sob pontes e viadutos, foram os acontecimentos que encheram a sua vidinha até que, certa vez, foi parar no Abrigo de Menores e no Reformatório. Aí aprendeu, com outros mais experimentados, certos segredos da vida malandra, associando-se aos companheiros em planos e combinações para futuros “trabalhos”. (NASCIMENTO, 1943, p. 28 – não publicado)

Segundo C.G.O., seu primeiro crime se deu ainda em casa: “Ah. Isso faz muito tempo. Lembro-me vagamente que furtei alguns níqueis da bolsa de uma senhora que estava em casa visitando mamãe... Eu teria meus nove anos...” (NASCIMENTO, 1943, p. 28 – não publicado). A primeira vez que foi preso também é relatada:

– Foi em Lins. Roubei, na Casa dos Retalhos, um pacote de linha de coser. Faz tanto tempo que nem posso descrever a sensação que senti no momento dessa prisão. Porém me recordo que papai me foi buscar na cadeia e me deu tamanha “tunda”, que fiquei prostrado por cinco dias... (NASCIMENTO, 1943, p. 29 – não publicado)

A insignificância desses primeiros furtos contrasta com a ideia de destino, pois a despeito de a trajetória posterior de C.G.O. o ter levado ao Carandiru, foram algumas moedas, um pacote de linha e uma surra que o levaram a abandonar a casa paterna para viver nas ruas.

Os crimes que o levaram à prisão aos 18 anos começaram em agosto de 1941 quando ainda era menor de idade. São contados como uma pequena saga semirural que começa assim: “Fui preso e escoltado para Lins por ter cometido um pequeno roubo em Guaimbé, município de Lins, onde minha família reside atualmente” (NASCIMENTO, 1943, p. 29 – não publicado). Após nove dias na cadeia o juiz perdoou as faltas cometidas por tratar-se de menor de idade e

mandou buscar o pai para que voltasse para casa. No dia seguinte, enquanto aguardava numa sala, não mais na cadeia, tratou de fugir pela janela do banheiro. Andou por 36 km até Cafelândia, comeu em um restaurante e saiu sem pagar a conta, hospedou-se em um hotel de onde roubou um despertador e fugiu pela janela também sem pagar. Andou nesse dia mais 26 km até Pirajuí. Lá vendeu o despertador e tratou de se alimentar com esse dinheiro. Foi ao grupo escolar da cidade e, vendo no pátio a dificuldade de um instrutor em comandar um grupo, entrou, se apresentou e ofereceu-se para resolver o problema. Feito isso, aproveitou para sair da escola acompanhado de uma garota. No dia seguinte, foi para a cidade de Avaí, também a pé. Lá roubou um carro e pretendia ir para Bauru, porém acabou pegando a estrada de volta para Pirajuí, quase foi interceptado por um carro que o perseguia em Araribá, mas conseguiu escapar, apenas para ser pego de novo, agora por um caminhão com soldados perto de Presidente Alves. Foi levado para a cadeia de Avaí, onde se apresentou com um nome falso, inventado de acordo com as iniciais gravadas em um anel que foi presenteado pela garota do Grupo Escolar. No dia seguinte foi levado para Bauru e ficou preso por 45 dias, sua soltura se deu mediante a condição de arrumar trabalho. Na mesma noite, roubou uma casa e no dia seguinte foi para Agudos, onde pretendia vender os frutos do roubo, foi preso e levado novamente para Bauru, tudo isso sob o nome falso. Com a chegada de um soldado da cidade de Lins, sua verdadeira identidade foi descoberta:

Depois de nove meses preso em Bauru, uma escolta me trouxe para São Paulo. Quando deixei Bauru, ignorava o meu destino, ignorava qual era a minha sentença. Ignorava até se já estava condenado ou não. Somente quando os portões da Penitenciária me deram entrada, foi que percebi o tamanho da minha desgraça. (NASCIMENTO, 1943, p. 34 – não publicado)

A história de C.G.O. tem diversas peripécias que remetem a um comportamento que tem um quê de infantil, pois, ao tempo em que percorre longuíssimas distâncias a pé, sobe em árvores e brinca de Tarzan praticando tiros com um revólver que surge inexplicavelmente na narrativa. Trata-se de uma espécie de aventura juvenil pelas estradas do interior paulista.

Nascimento contrasta criticamente o conteúdo às vezes pueril dessa história perguntando a C.G.O. como a imprensa o tratou, ao que responde: “Só quando fui preso em Bauru. Chamou-me ‘Perigosíssimo ladrão arrombador’, ‘Elemento nocivo, que merece a reclusão da sociedade’, etc. etc.” (NASCIMENTO, 1943, p. 35 – não publicado).

A resposta de C.G.O. a respeito do efeito da prisão na sua perspectiva para o futuro é mais um elemento que retoma a pouca idade do rapaz, pois:

– Sim, de modo apenas acidental. Se hoje me considero e sou na verdade um regenerado, foi pela própria evolução que se operou dentro de mim. Tenho certeza

que minha regeneração foi coisa resolvida no fundo do meu íntimo e não é consequência de qualquer pressão externa. É como a fruta que antes foi unicamente uma florzinha e depois se desenvolveu até ser fruta mesmo, e amadurece. Eu amadureci. Foi só isso que aconteceu. Quando eu sair daqui, posso até morrer de fome, porém não roubo mais... (NASCIMENTO, 1943, p. 35 – não publicado).

O desenvolvimento da conversa com C.G.O. põe uma contradição, pois no início do relato ele atribui o aprofundamento da sua experiência criminal ao que aprendeu no abrigo e no reformatório e ao final atribui sua mudança a uma questão particular, seu amadurecimento. Nada está relacionado à passagem pela prisão e à privação da liberdade. Nascimento não se furta a problematizar a veracidade do posicionamento de seu jovem companheiro quanto ao futuro:

Esse pequeno “desgraçado” ganhou a minha afeição. Realmente a esperteza era a sua profissão. Ele bem poderia estar apenas me despistando. Mas por que havia de ser assim? Que vantagem, que conveniência ele teria de me afirmar disposto a empreender o caminho do bem, se de fato ele não sentisse e pensasse dessa maneira? Eu era apenas um sentenciado como ele... Pode ser que o 93 continue praticando “aventuras” quando sair daqui, mas será uma pena, porque ele é tão criança e um coração verdadeiramente bom. (NASCIMENTO, 1943, p. 35-36 – não publicado).

A escolha por principiar as histórias de seus companheiros com C.G.O traz para discussão de forma ainda branda um dos temas que se tornou uma tese central para Nascimento, qual seja: a denúncia da violência contra as negras e negros no Brasil e o mascaramento do racismo pelo mito da democracia racial. Antes de a história ser contada, Nascimento descreve C.G.O:

O 6.893 é apenas um garoto. Garoto miúdo de pele sombreada, cor de jambo. Os olhos duma vivacidade incrível, olhos pequeninos e negros de quem faz da esperteza uma profissão. Aliás, ele não poderia dispensar o traço clássico dos ladrões: a intensa mobilidade dos olhos. Seus músculos, anormalmente desenvolvidos, contrastavam com seu porte “mignon”. (NASCIMENTO, 1943, p. 27 – não publicado).

Não se tratava apenas das desventuras de um jovem, é a história de um garoto negro que por pequenos furtos passou do reformatório para a Penitenciária do Estado de São Paulo em um curto período de tempo. Sobre os eufemismos utilizados no momento da escrita, que poderiam deixar algum leitor em hesitante, é o próprio Nascimento que, alguns anos mais tarde, em *O Genocídio do Negro brasileiro* (NASCIMENTO, 2014)⁶⁴ elucidada:

(...) um brasileiro é designado *preto, negro, moreno, mulato, crioulo, pardo, mestiço, cabra* – ou qualquer outro eufemismo; e o que todo mundo compreende imediatamente, sem possibilidade de dúvidas, é que se trata de um *homem-de-cor*, isto

⁶⁴ A edição referida é de 2014, mas o texto foi escrito para ser apresentado no Segundo Festival de Artes e Culturas Negras e Africanas que ocorreu em Lagos, na Nigéria, em 1977.

é, aquele assim chamado descende de africanos escravizados. (NASCIMENTO, 2014, p. 48)

A primeira história de um homem preso contada em *Submundo* é a do “pequeno desgraçado”, do jovem negro que somos levados a reconhecer como infantil, bom e gentil, estes últimos adjetivos são também utilizados pelo autor que se afeiçoou a C.G.O. E que leva o leitor de *Submundo* a um tipo de identificação afetiva também. O perigoso arrombador brinca de Tarzan na estrada e se vê predestinado a uma vida de crimes por ter furtado algumas moedas da bolsa de uma amiga da mãe. A narrativa de Nascimento apresenta a versão de C.G.O, mas delicadamente enquadra essa versão nos termos históricos. Em 1941, assim como hoje, a cor da pele, a juventude e a pobreza foram centrais para o encarceramento.

A segunda história é a do Sentenciado 6.237 e está no capítulo VII, cujo título inicial é “Cara e Coroa na Peripécia de um Homem”, no índice final aparece uma mudança de título “Capítulo das Vitórias e dos Revezes”. Assim como C.G.O., Nascimento também conheceu esse companheiro no serviço de encadernação:

Este sentenciado é o escriturário da encadernação. Aproveitamos todos momentos de folga para trocar um dedo de prosa. Aparenta possuir uns cinquenta anos. Cinquenta anos de velho jequitibá, entroncado robustamente como essas árvores matuzalêmicas que vencem a ação do tempo e prosseguem impavidamente vivendo, desafiando as intempéries. Muita vez apenas se curvam levemente para o lado em que a tempestade soprou com mais força e insistência ... (NASCIMENTO, 1943, p. 45 – não publicado).

A história dele começa quando perde os pais aos 8 anos de idade e é separado da irmã menor, ela ficou aos cuidados da madrinha e ele foi enviado para trabalhar em uma fazenda:

Os filhos sem pais eram desde pequeninos obrigados a aprender tudo o que os homens faziam, montando um burro bravo e cavalos chucros. Pobre do que não conseguia se manter no lombo desses animais danados! Pobre do que levasse um coice! O rabo de tatu ou laço comia-lhe as carnes e depois que o sangue jorrava bem vivo do seu corpinho, era jogado no coxo de salmoura. Ou morria ou se transformava num peão de primeira ordem. (NASCIMENTO, 1943, p. 45 – não publicado)

Nesta passagem retrata o trabalho escravo infantil e a violência no meio rural. O dono da fazenda arrecadava órfãos da região, oferecendo-se para ser tutor desses menores. Segundo o relato, as surras eram frequentes também para os homens adultos. A fazenda ficava na região do Paranapanema e ficou pouco tempo por ali. Fugiu junto com duas crianças indígenas e passou 14 dias no mato se alimentando com o que encontrava de frutos e raízes, seguiu um rio e chegou até Aracassu. Foi encontrado por um grupo de trabalhadores que, por seu aspecto, pensaram “se tratar dum bugrinho. E como índio eu fui caçado pelos camaradas que, muito contentes, gloriosos com o feito realizado, me levaram para o acampamento” (NASCIMENTO,

1943, p. 46 – não publicado).

O acampamento referido era de um grupo de engenheiros que trabalhava no prolongamento da estrada de ferro de Sorocaba. Ao contar sua história para o Dr. Varela (provavelmente o engenheiro chefe) e para outros engenheiros, sua família foi reconhecida, pois o pai, professor de história, e a mãe, de uma família relativamente importante, eram conhecidos na região. O Dr. Varela se propôs a ser seu novo tutor, educou-o e esteve ao seu lado até que completou 19 anos, em 1910.

Ao atingir a maioridade, recebeu uma caderneta de poupança e seu plano era encontrar o Dr. Varela, que estava vivendo em Nova Iorque, porém ficou sabendo que sua irmã tinha passado muitas dificuldades e resolveu ir a seu encontro. Casou-se e começou a trabalhar no comércio de pedras preciosas, comprava dos garimpeiros, mandava lapidar e vendia. Com os negócios aumentando, mudou-se para São Paulo e daí começam os relatos de todas as peripécias, vitórias e revezes que constam nos dois títulos.

Envolveu-se, por conselho de um amigo, com empréstimo de dinheiro a juros e levou muitos calotes, escondeu a situação da família e partiu em nova investida no comércio com os garimpeiros, e não apenas recuperou sua situação econômica, mas prosperou. Adoeceu durante a epidemia de gripe espanhola em São Paulo e, quando se restabeleceu, recebeu notícias de que a situação do garimpo naquela região havia mudado. Passou então a negociar terrenos em São Paulo, construindo vilas e vendendo lotes à prestação e obteve grande sucesso. Com dinheiro alto, passou a jogar, beber, frequentar cabarés, ter amantes e endividou-se a ponto de perder a casa e ficar na miséria, morando de favor com a família em um porão e recebendo comida de uma vizinha. Conseguiu depois de algum tempo um emprego de corretor, mas, logo que os patrões ficaram sabendo de seu passado, depois de decorrido algum tempo, foi demitido. Partiu então para o comércio de cereais, comprou terras e pagou suas dívidas. Soube de uma herança de terras, deixadas por seus pais na sua cidade natal. As terras continham jazidas de chumbo e outros minérios. Nessa ocasião obteve também o direito de fornecer energia e água para a cidade e precisava de sociedade para construir uma usina. Teve muitas propostas e firmou contrato com um grupo que lhe deu um golpe e tomou suas terras, abriu processo e tentou retomá-las ao que foi incriminado da seguinte maneira:

De repente aproxima-se de mim um grupo formado dumas dezenove pessoas. Quem seria? Pelo visto se encaminhavam em minha direção... Já bem próximos de mim jogaram-me aos pés uma maleta. Em seguida ouvi: “O senhor está preso”. Nada adiantaram os meus protestos. Nada valeu eu querer ao menos saber porque estava preso. Abriram a maleta e dentro dela estavam três vidros contendo algo em pó, muito branco. Tipos suspeitos foram colocados junto de mim, bem colados a mim. E o fotógrafo encheu o ar com a fumaça do magnésio. Dali mesmo fui encaminhado ao

Gabinete de Investigações. Foi lavrado o auto de flagrante. Eu figurado como o vendedor de pseudo-entorpecentes. Figurando como estelionatário, junto com dois malandros que seriam meus companheiros de “trabalho” e duas supostas vítimas. Três testemunhas! Diga-me sinceramente: haverá quem possa se livrar de tão diabólico plano? (NASCIMENTO, 1943, p. 63 – não publicado)

Foi preso, mas depois solto sob fiança e posteriormente inocentado das acusações, porém a publicidade do caso o obrigou a voltar para sua terra natal. Lá sua fama o impediu de ficar à frente de seus negócios e tornou novamente para São Paulo concluindo que:

Só restava a pecha de ladrão consumindo maus dias e minhas noites. Quanta amargura, Deus meu! O desânimo caiu sobre mim, qual tempestade furiosa. Pela primeira vez os mais pensamentos deram-se de me visitar. Cheguei à dolorosa conclusão de que nada adianta o homem ser sério e honesto, se quiser viver e gozar bom nome. Devia é ser ladrão e bem perverso e desumano. Devia era seguir o exemplo daqueles que me exploraram. Viver à tripa forra, nas costas de pacatas famílias. Era só questão de aplicar astúcia, combinada com a prudência. Porque o problema grave, seríssimo, na vida dos ladrões de casaca, é operar com inteligência, sem deixar rastro. (NASCIMENTO, 1943, p. 65 – não publicado)

Embora esse relato seja extremamente detalhado, por vezes o excesso de minúcias e idas e vindas traz dúvidas sobre sua veracidade. No entanto, Nascimento não compartilha com o leitor nenhuma incerteza sobre a história contada.

Em junho de 1939 fui novamente preso. Preso com outros companheiros. Já havia feito minha estreia, aliado a ladrões profissionais. Hoje estou cumprindo a pena de quatro anos por crime que não pratiquei. Fui acusado pelo motivo de conhecer os verdadeiros criminosos. Estes gozam todos de liberdade. Não pense que estou querendo me vestir com roupa de santo, mas...

– Quer dizer que você não se julga ainda regenerado?

– A lição foi muito dura. O que tenho sofrido! Você nem pode fazer ideia. A sociedade me transformou num ladrão. Porém agora sou outro novamente. Outro, propriamente, não. Sou eu mesmo que me encontrei, nas longas e tristes noites de meditação. Recuperei minha velha fibra de caboclo que não se verga às injunções do meio. Estou regenerado. Quero distância, muita distância da vida criminosa. Já pela minha idade, cinquenta e três anos, isso não seria mais possível. Porém, caso pretendesse seguir novamente a malandragem, já estaria em liberdade há muito tempo. Porque há sempre interesse por parte dos companheiros que ficaram lá fora... (NASCIMENTO, 1943, p. 65-66 – não publicado)

Ao final do capítulo, ao responder para Nascimento sobre a regeneração, se afirma como caboclo, o que evidencia mais uma vez a cor de quem estava preso. A ideia de que se quisesse estar na vida criminosa obteria meios de sair da prisão confere autenticidade à sua história. A opção de Nascimento em fornecer todos os detalhes das peripécias do 6.237 contribui também para que o leitor se envolva com essa personagem, que é um senhor simpático, enxergando nele traços da ingenuidade do menino órfão que confia em pessoas problemáticas e que sempre procura trabalhar para prover a família.

No capítulo IX, Nascimento apresenta a história de Domingos Farina, um dos presos

mais antigos e um dos mais animados com o Teatro do Sentenciado. A conversa entre eles começa durante um almoço da seguinte maneira:

- Não sei dizer. Já estive em uma... depois estou velho... cansado...
- Mas na realidade o 2.390, Domingos Farina, não é tão velho assim. Dos presos antigos é um dos poucos que joga futebol com os rapazes, e que se entusiasma com as representações do Teatro como um jovem de 18 anos.
- Em que guerra você já esteve, Farina?
- Na de 1914.
- Uái! O Brasil não mandou tropas... como foi isso? ... (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado).

Farina se voluntariou para lutar na guerra e esteve em várias frentes de batalha, passando por boa parte da Europa, mas foi no Brasil que sua “história dramática e romanesca” (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado) ocorreu.

Trabalhando de *choffer* na casa do Conde, teve um romance com a condessa e simultaneamente com a empregada da casa, Beatriz. Esse triângulo e as imprudências, segundo ele, da Condessa fizeram com que ocorresse falatório entre os empregados e quase resultou na demissão de Beatriz. No entanto, Farina pediu demissão para proteger Beatriz. Por breve tempo estiveram separados a condessa e o *choffer*, mas se reencontraram inclusive tendo a condessa lhe dado algum dinheiro. Numa noite de folga dos empregados e com o restante da família fora de casa, Farina foi a um encontro previamente combinado com a Condessa. Uma das empregadas estava na casa e por isso precisou ficar escondido por longas horas. Quando finalmente conseguiu se esgueirar para ir para o quarto da condessa, foi flagrado pelo conde subindo as escadas. O conde atirou nele, mas errou e entraram em luta corporal. Farina sacou também um revólver e tentou atirar no conde, mas sua arma emperrou. No meio da luta, o Conde pediu ajuda dos demais familiares e uma terceira pessoa atirou em Farina, mas acertou no Conde. Farina alega inocência e afirma que:

- O delegado quando chegou reclamou a arma criminosa. Ao aparecer o revólver do Conde. O meu havia desaparecido e desaparecido está até hoje. Porque do contrário se verificaria facilmente que as cápsulas estavam “picadas”, sem detonar. Mesmo ferido como me achava, não fui para nenhum hospital, e sim para o xadrez do Gabinete.
- Que alegaram para lhe condenar?
- Segundo eles (a família do Conde falecido), eu atirei frente a frente, a uma distância de 50 centímetros. Pergunto agora: atirando de frente poderia atingir a nuca desse homem? Atirando a 50 centímetros de distância poderia não chamuscar-lhe as vestes ou a pele? Eu sendo direito, poderia acertar-lhe um tiro da direita para esquerda? ... (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado)

Farina afirma também que no interrogatório assinou confissão sem ler e que o que o levou à cadeia foi a diferença de classe entre ele e a condessa, pois,

Requeri outra prova: a acareação. O Juiz primeiro a concedeu. Marcou até o dia. Porém, com grande surpresa minha, no dia marcado para a acareação, o Juiz mandou que se prosseguisse o sumário, dizendo que deixava de “ser acareado por tratar-se de pessoas de diferentes classes...” (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado)

Pelo seu histórico militar teve um atenuante devido a uma condecoração por bravura

O juiz, em vez de me condenar a 30 anos, deu-me 25 e meio, reconhecendo como atenuante os meus serviços prestados à sociedade, numa guerra em que o Brasil também tomara parte. Fui preso às 23 horas do dia 15 de setembro de 1929, tendo dado entrada neste presídio em 14 de janeiro de 1930. (NASCIMENTO, 1943, p. 80 – não publicado)

A qualidade de romanesca, atribuída por Nascimento a essa história, constitui uma espécie de eufemismo para a dúvida sobre a versão contada. Nascimento mantém em quase todo momento do seu texto a confiabilidade de seu interlocutor intacta, exceto quando usa o adjetivo romanesco e quando faz a seguinte pergunta: “Farina, foi a única atenuante que encontraram? Você é tão culpado assim?”. Há algumas lacunas na história de Farina, entre elas o fato de estar armado na casa.

Mas o outro adjetivo utilizado por Nascimento é “dramática”, e se refere a outros conteúdos abordados por Farina, trata-se de sua longa pena e das coisas que viu e viveu na prisão.

A Penitenciária, quando nela dei entrada, não me causou má impressão, pois a perseguição que eu sofria na Cadeia Pública era sem limites. Porém, depois da mudança de direção, me arrependi de ter vindo para cá. Dizem que nessa casa cessam todas as perseguições. Isto é pura balela. Por exemplo, em relação ao Meneghetti, tudo o que se imaginar em brutalidades e perversidades, que se pode fazer a um homem, fica aquém da realidade. Houve um tempo que, além dele dormir no chão limpo, ainda lhe encharcavam a cela com água, a ponto de o obrigarem a permanecer trepado nas grades da janela, como um macaco, durante horas e horas perdidas. Ele era posto no isolamento algemado. Lembro-me que durante a revolução de 1932 esse pobre e infeliz companheiro, entre os meses de Agosto e Setembro, comente comeu nove dias. Nessa mesma época eu também fiquei em completo jejum durante onze dias consecutivos. O que salvou Meneghetti, nessa ocasião, foi a bondade de um guarda que ainda hoje trabalha neste presídio. Esse guarda, quando dava serviço no pavimento dele, às escondidas jogava-lhe pedacinhos de pão pela “vigia”. Embora instruído, pois tem o curso secundário, esse funcionário nunca conseguiu ser promovido, porque aqui só se vão para frente os carrascos, aqueles que sabem cumprir com zelo as ordens brutais que recebem. Certa vez, não sei por qual motivo, o Dr. A.P.C. mandou que dessem uma surra no desditoso Meneghetti. O zelador C..., esse miserável, foi quem executou essa ordem. Deram-lhe tanto que o deixaram meio morto. Ai do Dr. A..., com um medo covarde do que havia mandado fazer, telefonou ao Juiz das Execuções Criminais, o qual chegou ao presídio poucas horas depois. Dirigiu-se a cela do Meneghetti. Este, não conhecendo aquela autoridade e irritado como estava com a surra, muito naturalmente não a recebeu com o devido respeito. Creio que qualquer homem faria o mesmo quando ele cuspiu no rosto do Juiz. Foi novamente espancado barbaramente! Não sei como resistiu. Pobre Gino! (NASCIMENTO, 1943, p. 90 – não publicado)

A esse relato de extrema violência Nascimento responde com uma provocação,

perguntando se Farina acredita na regeneração:

- Você crê na regeneração?
- Não sei o que dizer. Porém se houver regeneração não será com ponta de faca. O homem é um animal indomável quando o tratam mal. Mas quando recebe o bem, pode demorar um pouco a compreender, mas sempre acaba reconhecendo. E também ele nunca é um delinqüente nato. Ou é ignorante ou é um doente. Entre as duas grandes categorias de criminosos, temos o assassino e o ladrão. O primeiro quase sempre é obra do momento, nesse minuto de loucura que qualquer um pode ter. O ladrão, na maioria, são uns cobiçosos. Portanto, acho certo os que dizem não existir propriamente regeneração, mas sim, cura e instrução. O próprio ladrão, que faz tudo calculadamente, é um doente, um fraco de espírito. A doença da vontade. Na última hipótese, se houver regeneração, não há de ser com trinta anos que ela será possível. Um homem preso há trinta anos constitui um perigo social, porque, em primeiro lugar, aprende a odiar a sociedade. E, em segundo, ele não mais consegue lutar pela vida. Sai esquecido que deve lutar e também sai combalido, não servindo para mais nada. Veja-se, para ilustrar, o que aconteceu com o sentenciado n. 12. Teve bastante resistência para cumprir 30 anos e 3 meses de pena. Mas quando saiu e o dinheiro, após curto tempo, se acabou, tratou logo de praticar outro crime, como quem diz: “a cadeia comeu minha carne, agora que roa também meus ossos”. (NASCIMENTO, 1943, p. 90 – não publicado)

A conversa com Farina elenca outras situações de castigos abusivos e torturas e termina com essa temática. Se o leitor hesitou em fazer uma melhor imagem de Farina devido a seu crime, após o relato das violências que se sobressai, fica evidenciado o homem sob a insígnia do crime e do criminoso.

No capítulo XI a história contada é a de Francisco Faria Junior. O título inicial inclui diversos temas que são tratados ao longo do capítulo, mas no índice final aparece apenas como: “Tipo Lombrosiano ou Vocação de Santo”, demonstrando mais uma vez que no índice final Nascimento fez escolhas sintéticas.

Depois de lutar entre os constitucionalistas, voltou para São Paulo com insígnias de Sargento, no entanto, passou a se apresentar como um oficial mais graduado, frequentando prostíbulos e fazendo pequenos furtos. Numa das casas de prostituição conheceu aquela que seria sua amante, amiga e futura vítima, Angelina Fagiollo.

Preso por pouco tempo na penitenciária da Barra Funda por se fazer passar por oficial do Exército, relata que levou banho de excrementos, que essa era uma prática do responsável pela unidade naquela época. Fugiu e logo estava nas ruas roubando novamente. Novamente preso, foi para o Gabinete de Investigações e desta vez foi solto pelos esforços de Angelina. Ao sair, foi viver junto com ela e conseguiu um emprego no qual trabalhou por seis meses. Um dia pegou o salário e foi para um prostíbulo, gastou tudo que tinha e com vergonha de voltar para casa voltou ao crime. Visitava Angelina de tempos em tempos. Numa dessas ocasiões, o vizinho roubou uma mula e perdeu ela no jogo para Faria, que vendeu a mula para outro e em conluio o vizinho foi roubar novamente a mula. Aplicaram esse golpe várias vezes.

Depois de algum tempo foi trabalhar em um bar. Certo dia, houve uma briga entre um guarda civil e alguns soldados, houve tiros e Faria diz que se escondeu, mas com um revólver na mão. Todos fugiram e, quando a polícia chegou, ele estava armado e na porta do bar havia um soldado morto. Foi preso e torturado, mas sua inocência ficou provada e logo estava solto novamente. Conta mais algumas sequências que se alternam com pequenos roubos e prisões curtas até se envolver num roubo maior. Na avaliação dele, só foi preso porque, quando foi pego, estava com pouco dinheiro para subornos. Depois dessa ocasião esteve mais uma vez livre e, quando foi preso novamente, de posse de uma arma cujo calibre combinava com a bala que matou o soldado anteriormente, tentaram lhe acusar novamente desse crime.

Na rua, trafica um pouco e faz um roubo mais vultoso. Certo de que seria preso, pega um carro e vai farrear em Santos, onde estava morando Angelina. Fica por alguns dias na farra e, quando estavam em um carro de volta para São Paulo, segundo ele num torpor de álcool, maconha e cocaína, que o impede inclusive de lembrar do que ocorreu, matou Angelina. Segundo o *choffer* do carro, ambos estavam cantando, de repente foram feitos vários disparos e Faria jogou o corpo dela para fora do carro. Ao chegar em São Paulo, foi preso no prostíbulo que frequentava pelo roubo, só no dia seguinte souberam do assassinato de Angelina. Faria afirma que só pensava em se matar na cadeia e por isso foi assinando todos os papéis que lhe davam, o que o fez ser arrolado em diversos crimes. Relata inclusive certa negociação da polícia com ele para que assumisse outros crimes.

Sobre a classificação de criminoso nato, Faria discorre:

O direito de classificar alguém creio que ainda não paga imposto. A sociedade representa esse famigerado Lombroso. Porque a ela, inteiríssimamente, atribuo minha formação criminosa. Porque ate a primeira vez que fui ao Instituto para Menores, eu não era nenhum ladrão ou assassino. Fugi de casa com medo de apanhar, por travessuras de criança. Mas quando a sociedade deu-se de me educar, foi o que aconteceu. No instituto aprendi de tudo. Tínhamos aulas praticas de como pular uma janela, como bater e roubar um automóvel. Todas as espécies de pederastias... (NASCIMENTO, 1943, p. 115-116 – não publicado)

Revela também que teve uma infância difícil, com um pai que, quando bebia, batia na mãe, que quando menino aprontava das suas e apanhava muito do pai. Fugiu de casa e foi preso vivendo na rua: “Quando fui preso novamente, não foi por roubo. Apenas por ser criança abandonada. Mandado para o Instituto Disciplinar, onde completei minha escola de malandragem” (NASCIMENTO, 1943, p. 117 – não publicado).

As durezas do encarceramento juvenil também são descritas por ele: “A fome que sofríamos era tamanha, que roubávamos mandioca, batata, cará, durante as horas de trabalho na enxada. Comíamos os tubérculos completamente crus. A boia era infame: ruim e

pouquíssima” (NASCIMENTO, 1943, p. 118 – não publicado).

Sobre sua regeneração afirma que se deu com “as longas e dolorosas meditações diurnas, em quase sete anos de cela forte com três grades” (NASCIMENTO, 1943, p. 118 – não publicado). Quando perguntado sobre a sociedade, responde:

considerava-a simplesmente uma enorme máquina de aço, carcomida pelo óxido dos vícios e acionada pelo dinheiro. Portanto, odiava-a, e desejava me vingar algum dia, causando-lhe todo o mal que me fosse possível praticar contra ela. Hoje, julgo-a um ajuntamento de loucos inconscientes (salvo raras exceções), que, em marcha acelerada para o sensualismo desbragado, talvez atinja seu fim nas garras moscovitas, caso não se aperceber a tempo que existe um Criador Divino. Que devemos seguir as normas do proceder traçadas pelo Criador, do qual ninguém zomba impunemente. Assim sendo, lastimo-a sinceramente e peço a Deus clemência pelos pecados da sociedade... (NASCIMENTO, 1943, p. 118 – não publicado)

Nascimento conclui o capítulo registrando as qualidades de Francisco Faria,

Mais tarde, quando da fundação do Teatro, ele também foi integrar o corpo artístico. Conheci-o melhor. Pude sentir o altíssimo desprendimento que ele guarda dentro da sua estrutura formalizada, quase rígida, no falar, no caminhar, em tudo. Faria nasceu para as grandes dedicações. Nasceu marcado para se entregar apaixonadamente, integralmente, de corpo e alma, a alguma coisa muito grande e muito nobre. Faria Junior é uma alma nobre. Só sabe falar o que lhe dita o coração. É impossível supor dissimulação ou mentira nos lábios do 4.122. (NASCIMENTO, 1943, p. 120 – não publicado)

Ao mencionar o T.S nesta passagem final como um espaço também de estabelecimento de relações mais profundas, uma outra faceta do grupo é revelada, qual seja: interessa saber as histórias passadas desses homens, mas além de criminosos são artistas.

No capítulo XIII, conta a história de Lino Catarino, conhecido como o Lampião Paulista, a modificação nos títulos do início e do índice se dá mais uma vez pela supressão dos diversos assuntos e manutenção apenas da alcunha de Lino. O Título de Lampião Paulista lhe foi dado pela imprensa e o texto começa com uma declaração de Nascimento sobre a propaganda e o sensacionalismo que assolavam o jornalismo paulista.

Visando a reclame o alvo do lucro comercial; forjando prestígios políticos e sociais, a publicidade aqui é bem mais violenta, para não dizermos inescrupulosa, quando ataca um homem que errou. A imprensa de São Paulo “não transige, não esquece, não perdoa” aos que tiveram a infelicidade de cair uma vez. Desanca-lhe o pau, a torto e a direito. Aniquila-lhe o bom nome, destrói-lhe as relações através de notícias bombásticas, notícias que deveriam ter um puro efeito de fogos juninos, mas que lamentavelmente tem levado muita gente à desgraça da loucura, do suicídio, criando verdadeiros fantasmas nos imaginários criminosos que ele inventa. (NASCIMENTO, 1943, p. 129 – não publicado)

O papel que atribui à imprensa da época e o diagnóstico de que o comércio de jornais está acima de compromissos éticos, certamente pode ser deslocado através do tempo até os dias atuais. No entanto, um aspecto significativo é o imaginário sobre os criminosos que ela propaga

e o livro de Nascimento tem uma preocupação que o percorre como um todo, qual seja: os ditos “piores criminosos” são homens com histórias de vida que fazem ver sua humanidade em contraposição aos imaginários monstruosos e animalizantes. Ainda que retrate crimes terríveis, eles foram cometidos por pessoas que em determinados momentos cruzaram as fronteiras do social e legalmente aceito.

Relata que também estava suscetível à imagem de Lino quando o conheceu:

Quando alguém no Teatro me apontou dizendo: “Aquele lá é o Lino Catarino”, fiquei embasbacado. Eu era um dos diretores da ribalta. Não seria perigosa aquela presença, ali no meio tão íntimo dos bastidores? Mas as notícias que os companheiros me davam eram as mais lisonjeiras possíveis “Qual o quê? O Catarino é rapaz honesto e muito educado”. (NASCIMENTO, 1943, p. 129 – não publicado)

Ao conhecê-lo no teatro, Abdias se surpreendeu com sua história, mas principalmente com sua personalidade.

Lino revela que não gosta do apelido que lhe foi dado, pois este seria o segundo Lampião paulista que a imprensa havia criado. Ele considera que é um Lampião de menos importância, pois o célebre seria Aníbal Vieira, outra pessoa que recebeu o mesmo título. Como em outras das histórias relatadas, alega inocência em relação ao crime que o condenou.

A lenda do novo Lampião Paulista rodou por aí fora e fiquei tão visado pela polícia que dezesseis processos foram colocados sobre minha cabeça. Fui absolvido em treze, sofrendo nesse saco de processos, três condenações: uma de um ano, outra de um ano e quarenta e cinco dias e a última de trinta anos! (NASCIMENTO, 1943, p. 130 – não publicado)

Sua história na carreira criminal começa aos 19 anos, nascido na cidade de Taguatiranga, Arlindo se envolveu em uma briga numa corrida de cavalos, mas ficou comprovado, segundo ele, que agiu em legítima defesa.

Ao inocentar-se, afirma: “Não quero que me julgue um santo. Reconheço que fui rapaz sem juízo, mas nunca um bandido segundo a qualificação da imprensa e da polícia” (NASCIMENTO, 1943, p. 130).

Ao se colocar em outra categoria, classifica os companheiros de prisão: “Há de várias espécies. Uns, doentes, outros, vítimas da má fama, e a maioria deles devido ao ambiente onde se desenvolveu a sua mocidade” (NASCIMENTO, 1943, p. 131 – não publicado) e sobre as possibilidades de regeneração e as condições da instituição afirma:

– Acredito cegamente na regeneração do criminoso. Porque o homem nasceu para ser feliz. Para ser feliz precisa ser bom, e para ser bom precisa abandonar todos os maus pensamentos, exterminar do coração o ódio, o orgulho e as paixões. Ser humilde e paciente.

Com referência a Penitenciária, Possi adiantar que ela acabou de cimentar minhas ideias e meus planos de vida nova, no caminho do bem e da verdade.

Se estou condenado foi pelo motivo daquela propaganda de que lhe falei, e por não ter podido contratar um advogado para acompanhar o andamento do processo. (NASCIMENTO, 1943, p. 131 – não publicado)

Um pouco lateralmente, na forma de aconselhamento se refere aos infernais abismos do crime:

Na qualidade de sentenciado, posso afirmar categoricamente que a liberdade é o maior bem que possuímos sobre a terra. Se eu pudesse aconselhar meus semelhantes, dir-lhes-ia para nenhum se transviar do caminho do bem. Porque o do crime está ladeado de infernais abismos... (NASCIMENTO, 1943, p. 131 – não publicado)

A história seguinte é de “D”, cuja alcunha é o “gângster número 1 de São Paulo”. Nascimento se tornou amigo dele durante os encontros do Teatro.

“D” nasceu em Santos em uma família problemática, cujo pai, alcoólatra, batia na mãe com frequência. Numa ocasião em que levou uma surra, fugiu de casa e foi buscar trabalho. Iniciou sua vida criminal trabalhando no porto, o trabalho era honesto, mas teve um desentendimento com um chefe e atirou nele. Não o matou, mas foi seu ingresso num outro mundo.

Nascimento registra que “D” é filho de estrangeiros imigrados e que se trata de uma pessoa extremamente culta.

Ao contar sua história, principia por um caso romântico, estava apaixonado por uma vizinha e por esse motivo decide retornar à casa paterna. Entre o casal havia um conflito que se resolve por uma promessa: Ela devia deixar de frequentar bailes e ele não devia mais andar armado. O acordo dura pouco, pois certo dia, voltando do Teatro François, ao abraçar o namorado, percebe uma protuberância. Era uma navalha. Segundo “D”, devia estar no bolso do casaco esquecida, mas foi o suficiente para exaltar os ânimos do casal.

Após esse episódio, partiu para o Rio de Janeiro, depois para São Paulo, e conseguiu trabalho em uma usina em Rio Claro. Trabalhou até adoecer e por isso ficou sem emprego e retornou para São Paulo e depois para Santos.

Nessa parte da história, Nascimento afirma que “D” não queria falar, devido a uma ética própria, não queria se referir a terceiros, mas sob insistência do autor conta em detalhes sua história com a vizinha. Faz nova pausa e ao ser indagado prossegue seu relato de militância no Partido Comunista.

Duma hora para outra estava filiado à Juventude Comunista Brasileira. Deixei então de beber e de promover desordens, para tomar parte em reuniões de células e a fazer propaganda revolucionária. Alcancei muito breve o prestígio que goza um verdadeiro camarada de ação. Fui militante incansável e julgo ter prestado preciosos serviços à secreta organização. Dependurava bandeiras vermelhas nos fios, mesmo de dia, e em

lugares que eu próprio, depois admirava a ousadia. Tornei-me exímio pintor de foices e martelos, de vivas à Juventude e morras aos opressores. Pobre dos inocentes murros e paredes das casas da cidade! Mimeografava panfletos, manifestos e boletins, distribuindo-os nos lugares mais arriscados, apesar da proibição do C.R. (Comitê Regional). Pois um elemento valioso como eu – já secretário duma célula – não podia se arriscar assim, com provável prejuízo para a própria “Jota” (juventude). Nada me modificavam as advertências. O que tentava meus nervos, abalados pelo amor não realizado, era a emoção que sentia no momento de me jogar nas mais arriscadas empreitadas. (NASCIMENTO, 1943, p. 135-136 – não publicado)

Enquanto estive no partido, chegou inclusive a exercer cargo de secretário, mas, insatisfeito com muitos compromissos, certo dia, em vez de ir para uma reunião, decidiu ir ao cinema e assim foi o rompimento com a organização. Segundo “D”, ao responder ao camarada que tentava lhe convencer, disse: “para mim chega! Disse-lhe eu. No dia da revolução podem me procurar que lutarei com vocês” (NASCIMENTO, 1943, p. 137 – não publicado).

Sobre o crime que o levou à prisão, fala que foi contactado por dois sujeitos, um dos quais tinha sido expulso do partido, para fazer o roubo de uma grande quantia de dinheiro com a informação que estaria em uma valise. Durante o assalto, entrou em embate físico com o detentor da maleta, sacou o revólver e já estava a alguns metros da cena do crime quando foi pego.

Alguns dias depois, na delegacia do DEOPS, foram pegos seus parceiros que afirmaram que dinheiro era para o comunismo. “D” ficou revoltado com essa declaração e não a confirmou. Expõe um pouco mais da sua participação na organização e também revela seus sentimentos sobre a antiga vizinha com o poema:

DELÍRIO DE AMOR

Oh, minha bela for...
Como te amo ainda!...
E quanto amarga é minha dor,
Desta saudade infinda.

Sou eterno delirante,
Sem consolação;
Por ver-me tão distante

Do teu coração!
Teu corpo não quis ferir,
Como no amor me feriste;
Se bem que fora punir,
Também seria mentir-te.
Pois te amava! Então fugi,
Malferindo o coração;
E pra livrar-te de mim,
Mergulhei nesta prisão! (NASCIMENTO, 1943, p. 140-141 – não publicado)

Mais uma vez Nascimento contrapõe ao bandido perigoso, o homem apaixonado, capaz de escrever poemas e dono de uma ética própria em relação ao ser amado e aos demais

personagens de sua história.

As próximas histórias são do Sapateador e do Clown. Além de narrar as aventuras de ambos com cafetinagem e prostituição, faz referências à passagem do Sapateador pelo Circo Garcia.

Nascimento principia afirmando que a conversa se deu num intervalo dos ensaios de Patrocínio e a República. O Sapateador e o Clown, rapazes de menos de 24 anos, estavam tentando demonstrar qual dos dois era o mais conquistador.

O Sapateador conta que, aos 17 anos, se alistou em Quitaúna e lá conheceu uma mulher:

Uma mulher cruzou no meu caminho e me transformou, de servidor da Pátria, em proxeneta libertino e depravado. Eu, que ao ingressar na cafetinagem fiz o meu noviciado com essa refinada prostituta, a qual dispunha de largos recursos de astúcia para adquirir dinheiro, em pouco tempo ultrapassei a minha consocia e pude, então, viver algum tempo desfrutando a nossa “indústria”. (NASCIMENTO, 1943, p. 142 – não publicado)

Detalha que, depois de finda essa primeira experiência, teve várias outras e com elas desenvolveu técnicas para explorar as prostitutas, que chegava a ter seis mulheres ao mesmo tempo e que fazia todo tipo de sacanagem.

O Clown o interrompe de forma sarcástica dizendo que o Sapateador é mesmo descarado e que devia até fazer sexo oral com as mulheres.

Prontamente, o Sapateador responde que não vê nenhum problema nisso, pois estava feliz. Prossegue dizendo que tudo estava bem na sua vida até ser contratado pelo Circo Teatro Garcia no Brás. Ali se apaixonou verdadeiramente, sem interesses financeiros.

O Clown o interrompe novamente, dizendo: “-Será que temos agora de ouvir um lero-lero de cabaço? Mude de conversa, Sapateador – apertou novamente o Clown” (NASCIMENTO, 1943, p. 142 – não publicado) ao que é respondido por Nascimento da seguinte maneira: “310, se você não gosta do assunto de donzelas, conte como é a vida das marafonas onde você morava, pedi eu” (NASCIMENTO, 1943, p. 142 – não publicado).

A partir dessa indagação começa a história do Clown, que é contada em terceira pessoa do singular com os diálogos de “ele”, o boêmio, e “ela”, a prostituta. Ele, é o próprio Clown, que afirma que não era cafetão, mas sim um boêmio do amor e que era muito jovem quando começou com essa vida, no máximo poderia ser chamado de “cafetãozinho”.

Faz uma descrição geral do que seria o amor no mundo da prostituição:

A miséria e o dinheiro andam de mãos dadas nesse ambiente. Entre os próprios, isto é, entre gigolôs, cáftens e proxenetas, se diz não existir amor na prostituta, ou melhor, existe a crença de que a meretriz não dedica afeição a ninguém, nem mesmo no seu amante. Afirmando que um grande erro, uma injustiça para com elas, força esse

pensamento. Porque a prostituta ama e sabe amar. Eu colhi desse fruto. Falo com experiência. A meretriz, se não ama freneticamente, ama apaixonadamente. A paixão dessas infelizes é a que não recua diante da morte. Não falo das volúveis, as que trocam de amantes como quem troca de camisa. Mas existe as de temperamento... Depois do seu apaixonado negar-lhe o primeiro beijo, ela pensa imediatamente no mais trágico: o suicídio. Começa a beber com desespero, briga com todas as companheiras do prostíbulo que o seu “querido” tem simpatia. Ele não aparece para dormir durante uns dias. A mulher sai à sua procura, arrasta-se atrás dele como o cão surrado faz pelo dono. Encontra-o na porta de qualquer casa de tavolagem, chama por ele que finge não estar ouvindo. (NASCIMENTO, 1943, p. 143 – não publicado)

A partir dessa generalização, tem início o diálogo que representa a história do Clown. O diálogo é intercalado por narrativas que, nesse caso, distanciariam Clown do personagem que fala, mas, como o narrador é Nascimento, há nesse caso sobreposição de narrativas:

Ela acerca-se muito humilde:
 – Não vim aqui para te buscar...
 – Vá embora, descarada, senão te dou um tiro no pé.
 – Quero somente falar-te pela última vez. Se é que tu tem amor à sua mãezinha, me atenda...
 – Bom, fala logo e deixa minha mãe de parte.
 Ouvindo isto ela pensa ter ganho terreno e na ânsia da vitória iminente, pega na lapela dele com muito carinho e diz, por entre um sorriso amarelo:
 – Tu está me olhando. Eu sei que estou com o semblante abatido, mas não faz mal, não é isso?
 – Se estás abatida é prova das tuas boas farras. O que estou olhando é para a tua ousadia de, em plena rua, andar me segurando assim pelo paletó. (NASCIMENTO, 1943, p. 143-144 – não publicado)

A história dele e dela prossegue, na forma de diálogo, com apenas outras duas intervenções discretas do narrador sobreposto. A dinâmica entre as personagens vai se agudizando, a prostituta faz tentativas de resgatar o boêmio de volta para si, contando seus percalços e tentando sensibilizá-lo, ao que é repreendida sempre com mais violência pelo boêmio, chegando mesmo a violência física. No decorrer do diálogo somos informados de um triângulo amoroso envolvendo outra prostituta chamada “China”, e a história termina de forma trágica com o suicídio da primeira e a perda do boêmio:

Toda a boemia exclama: “Coitada! Será que estava embriagada para se matar desse jeito? Era uma morena bonita...”. Outro responde: “Eu me regenerava, se essa mulher quisesse morar comigo...” Chega o culpado e diz:
 – Ainda ontem à noite falei com ela. Estava tão contente! Sim, ela estava tão contente!
 Sai com o remorso a castigá-lo pelo resto da vida. Porém, mesmo assim, vai procurar a China. Certo de ir se esquentar no berço da china. Mas esta não está. Foi para o Rio. Ele fica em maus lençóis. Perde o controle, pega uma cana de 10 ou 12 anos. Nunca mais é ninguém na vida... (NASCIMENTO, 1943, p. 144 – não publicado)

Em termos formais ganha destaque que a história de Clown é contada por meio de diálogo, lembrando as formas teatrais. A apoteose trágica é interrompida por Oscar, o Sapateador, que diz que é uma boa história, mas que a sua é ainda mais interessante, e retoma

a narrativa.

Trabalhando no circo teatro se apaixonou por Lourdes, que, sob todas suas investidas, o recusava, mas ocorreu o seguinte:

“Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”. Assim, continuei meu persistente assédio até que, certo dia, indo ela assistir o espetáculo com sua família, apreciou meu sapateado. Ficou apaixonada. Não por mim, mas pela minha destreza no tablado. E daí em diante ficou mais camarada, tendo até consentido numa entrevista. Revelei-lhe o meu ardente amor, toda a paixão que me avassalava o peito. (NASCIMENTO, 1943, p. 146 – não publicado)

Depois disso, o casal começou a namorar, Oscar trabalhou por mais três meses no circo até ser preso. A acusação foi de cafetinagem e, diante disso, Lourdes foi expulsa de casa e foi morar com a irmã de Oscar. Ficou preso por seis meses, ao sair morou por um tempo com Lourdes na casa da irmã, mas logo, precisando de renda, instalou-a numa pensão de mulheres para prostituir-se. Lourdes não tinha conhecimento que se tratava de uma casa com essa finalidade:

Não se acostumava na casa e sempre me pedia que a tirasse dali. Desejava pertencer somente a mim. Porém, apesar do grande amor que lhe consagrava, procurei dissuadi-la. Coisa complicada e inexplicável: tinha fortes desejos de atender ao que ela me pedia, mas uma atração irresistível de frequentar jogos, teatros, todos os prazeres que a vida nos oferece, me impedia de assim proceder. Na verdade, não me achava com ânimo para trabalhar e viver uma vida honesta. (NASCIMENTO, 1943, p. 147)

Contando com certa solidariedade das outras mulheres, certo dia ela bebeu muito e foi presa. Nessa ocasião denunciou Oscar por cafetinagem e ele foi condenado a cumprir pena de dois anos.

Oscar afirma que, ao sair, vai procurá-la e buscar trabalho honesto. Ao fim da história, Nascimento se posiciona como narrador, dizendo: “Isto é o que acontece aos homens que se deixam levar pelas ilusões e prazeres do mundo...” (NASCIMENTO, 1943, p. 148) e prossegue perguntando: “Você sofreu algum castigo aqui na Penitenciária, Oscar? – Sofri um por motivo até cômico. Me trancaram vários dias no isolamento, só porque rascunhei num papel o corpo de uma mulher nua” (NASCIMENTO, 1943, p. 148). A resposta direta e simples de Oscar sem mais comentários do autor complementa o posicionamento do narrador, os prazeres do mundo continuam povoando o imaginário de Oscar e, portanto, a crença do leitor na sua regeneração fica abalada.

Em seguida vem o capítulo destinado à história de José Pistone, o famoso autor brasileiro do crime da mala⁶⁵. Nascimento faz a seguinte descrição dele:

⁶⁵ Há um famoso caso na Itália de crime da mala que pode ter sido copiado por Pistone.

Formular juízos definitivos sobre qualquer pessoa é tarefa muito mais séria do que se pensa comumente. De minha parte, reconheço que fui injusto, quando, em páginas anteriores, comparei o Pistone aos antigos florentinos elegantemente astuciosos. Não. Pistone não é nada disso. O que ele tem é uma alma sem maldade. Seus olhos azuis, muito azuis, deixam a gente penetrar até bem lá no fundo dele, e brincar na própria fonte da alegria, da inocência, da candidez que lhe banha o rosto, quando fala com qualquer companheiro. A delicadeza feminina a que me referi anteriormente, não é a simulação, e hipocrisia da víbora, porém é a sua maneira peculiar de verter sinceridade e lealdade sem rodeios... (NASCIMENTO, 1943, p. 155 – não publicado)

Depois dessa introdução, ficamos sabendo também que Pistone se revela como medroso, teve medo durante a guerra, quando se alistou na Itália e teve muito medo na delegacia de polícia quando foi preso. Conta um pouco da sua infância, de um problema de visão que o acometia e por isso não pôde ser padre e acabou servindo o Exército. Ao retornar para a casa paterna, já com hábitos dispendiosos adquiridos no Exército, foi para a Argentina trabalhar na empresa de um amigo da família. Permaneceu em Buenos Aires por três anos e fez fortuna e, quando o pai faleceu, voltou para a Itália para receber sua herança e depois retornou para a Argentina. Ao embarcar no vapor “Giulio Cesare” para a viagem de volta, uma conhecida pediu-lhe que tomasse conta de sua sobrinha que estava viajando sozinha. Para cumprir sua palavra, como estava na primeira classe, mandou transferir a moça, inclusive comprando roupas, sapatos etc. para que pudesse estar adequada ao novo camarote. Somente a conheceu depois que já estava instalada:

De Maria Fêa ela só tinha o nome! Sabendo que era ex-interna dum convento de freiras (seu pai morrera na guerra da Turquia), julgava-a inocente e sem vaidade. Porém era justamente o contrário. Enfeitou-se tanto com o crédito que lhe abri a bordo, que os passageiros comentaram os seus novos ares de princesa... (NASCIMENTO, 1943, p. 157 – não publicado)

Com um tom que atribui à jovem toda uma sedução, revela que dormiram juntos sem nenhum tipo de promessa de compromisso futuro, mas que ao se aproximar do desembarque Maria o pressionou sobre casamento, inclusive ameaçando contar o ocorrido para a mãe. Ao desembarcarem, relata a seguinte conversa:

– Mamãe. Este aqui é o Jose Pistone. Ele cuidou de mim durante a viagem. Já sou mulher e vamos nos casar...
Foi assim minha recepção na capital portenha. O embaraço me fez engasgar. Tentei algumas palavras, com dificuldade, me escusando ao convite para jantar em casa delas. Novamente o medo chacoalhou meu corpo. (NASCIMENTO, 1943, p. 157 – não publicado)

Para fugir do compromisso, embarcou em outro navio e ficou um mês que lhe custou no cassino e outras despesas do barco toda a herança. Ao retornar para Buenos Aires, encontrou as duas acidentalmente e foi pressionado a casar, inclusive com ameaças de polícia.

Me atacaram a soco, laça e espada. O argumento da polícia voltou à baila novamente. Então expliquei não possuir mais nenhum dinheiro. Maria não acreditou. Sabia, desde a viagem, da “bolada” que eu trazia no bolso. Julgou que eu as estivesse “engrupindo”. Dei pormenores da minha ida a Mar Del Plata. Pintei-lhes minha situação negra como o pixe. Elas fizeram pé firme até que me arrancaram a promessa. Casaria dentro de um mês, após arranjar algum dinheiro.

Foi o medo que me fez dar aquele “sim” que havia de traçar meu futuro por caminhos de cactos e ursos. Telegrafei a mamãe pedindo dinheiro. Recebi, pelo Banco Francês e Italiano, 2.000 liras. Dentro de 15 dias estava casado com a Maria Fêa. (NASCIMENTO, 1943, p. 158 – não publicado)

Partiram em longas viagens de navio pela Europa e o casamento corria bem, voltaram a Buenos Aires, mas Maria não quis visitar a mãe, pois achava que seria recrimida por seu estilo de vida e teve a ideia de conhecerem o Brasil em um vapor que partiria para o país.

No Brasil, procura um conhecido e logo se estabelece trabalhando. Com novo emprego de Pistone, Maria passava mais tempo sozinha. Numa ocasião ele chegou em casa e ela não estava. Ao perguntar-lhe onde esteve, ele acha que ela mentiu e em seguida expõe sua versão do crime:

Passaram-se mais ou menos quinze dias daquele primeiro incidente entre nós. Fora do costume, no dia 30 de Setembro, fui para casa uma hora mais cedo para o almoço.

Em casa, tomei o elevador. Subi. Defronte a porta do meu apartamento. Abri a porta e... no momento que ia entrar, um homem saiu quase correndo de supetão! Seria roubo? É, certamente se tratava de algum ladrão. Dirigi-me num arranco para o quarto. Que pena não ter podido ver a cara do homem! Maria Fêa estava no quarto. De pé, junto da cama, em trajes menores! Maria Fêa tinha a fisionomia de quem havia pecado!

– Que fez? – disse-lhe exaltado.

Maria Fêa não me respondeu nada. Ficou parada, hirta, fria, e esbranquiçando-se como se fosse uma estátua de mármore. Maria Fêa não me respondeu. Maria não dizia nada. E eu ali, esperando, ansioso para que ela dissesse alguma coisa. Dissesse que tinha sido assaltada, que tinha sido violentada, mas que falasse. Que sua boca não continuasse assim muda e branca.

Até que por fim ela falou:

– Não fiz nada. Sou uma inocente.

Foram as suas palavras. Suas únicas e últimas palavras. Porque, ao terminar de pronunciá-las, Maria tombou no chão. Tombou muito pálida... muito pálida. (NASCIMENTO, 1943, p. 160 – não publicado)

Alega, portanto, sua inocência do assassinato, diz que achou que ela tivesse fingindo um desmaio para não ter que lhe explicar o ocorrido e que, quando percebeu que estava morta, o medo se apoderou dele.

Nos primeiros momentos, quase morri também. De susto e de medo. O medo desgraçou com meus nervos. Chamar a polícia? Mas eu era estrangeiro. Não saberia explicar direito como aconteceu tudo. Certamente não daria crédito à minha versão. Seria acusado como assassino de Maria! Fiquei perturbado. Tonto. Tonto como um ébrio perdido. Não sabia o que fazer. A única ideia que me ocorreu foi deixá-la ali, estendida sobre nossa cama, e sair, ir ate meu trabalho. Contar tudo ao meu conhecido e talvez encontrar a solução. (NASCIMENTO, 1943, p. 161 – não publicado)

Voltou para casa e passou a noite inteira ao lado do cadáver pensando no que fazer.

Ponderou que o correto seria chamar a polícia. Mas como explicar que por medo tinha passado a noite ali? Pela manhã saiu a andar pela cidade, quando se deparou com uma mala na vitrine de uma loja.

Ao retornar para casa, descreve a colocação do corpo de Maria na mala:

No momento de colocar Maria dentro da mala senti certa dificuldade. Seu corpo estava duro. Não cabia dentro assim estirado, espichado. Fazia-se necessário que ela dobrasse as pernas. Como a pele não cedia, na altura dos joelhos, fui obrigado a apanhar minha navalha de barbear. Que pena! Um joelho tão branco e tão querido! Com grande pesar manejei a navalha. Muito cuidado. A pele delicada do joelho se abriu maciamente ao contato do fio da navalha. Os joelhos dobraram-se. Pronto. Agora, sim.

Creia que não foi por malvadeza que lhe cortei esse pouquinho nos joelhos. Não retalhei seu corpo aos pedacinhos como mais tarde a imprensa fez crer a todo mundo. Para amparar o corpo, evitando que ele jogasse dentro da mala, pus cobertores, lençóis, almofadas. Parecia que minha mulher estava apenas deitada na areia numa praia, com as pernas ligeiramente encolhidas. Antes de fechar a mala, pus-lhe entre as mãos seu livrinho de rezas... (NASCIMENTO, 1943, p. 161 – não publicado)

Afirma que decidiu se suicidar ao lado do corpo e, como ele e Maria tinham sido felizes no mar, partiu em direção ao porto de Santos com esse propósito. Lá chegando, um funcionário pediu para abrir a mala e, enquanto discutia com este, um carregador teria se aproximado perguntando se a mala iria para o vapor Massília que estava zarpando. Foi sua salvação temporária, pois tendo outro destino o funcionário foi embora.

Pistone relata que ficou por três horas sentado na mala tentando decidir como daria continuidade a seu plano de suicídio, quando o carregador novamente se aproximou:

- Como é, a mala não vai para bordo?
- Não. Não vai para bordo.
- Então, para onde vai?
- Não sei, respondi exaltado com aquela inquirição.

Porém, logo me arrependi de haver tratado mal ao rapaz. Ele podia desconfiar de alguma coisa, pois eu já lhe havia dito que ia para o “Massilia”. Chamei-o quando estava já meio distante. Inventei que a mala deveria seguir, mas que eu não sabia como arranjar jeito de embarcá-la. Ofereci-lhe 100 contos ou 50 – não me lembro bem – para ele conseguir despachá-la de contrabando. Foi aceita minha proposta e daí a pouco o cadáver de Maria subia para bordo, destinado a um nome inventado na hora – Francisco Ferrero, para Bordéus. (NASCIMENTO, 1943, p. 162 – não publicado)

Enviada a mala, pôs-se a caminho da saída do porto. Na estação já cheia de polícia soube que o corpo tinha sido descoberto no vapor. Ficou vagando por Santos por muitas horas até decidir retornar para São Paulo e explicar a situação para seu amigo do trabalho. O amigo lhe convenceu a não suicidar-se e chamar um advogado, todavia: “Prontificou-se me auxiliar a demonstrar a verdade frente às autoridades. Acreditei nele. Disse-me que ia telefonar chamando um advogado. Dali a pouco, ao invés de causídico, chegavam seis inspetores de revólveres em punho” (NASCIMENTO, 1943, p. 163).

Na delegacia, apresentou sua versão, mas alega que foi tão ameaçado e estava petrificado de medo que assinou papéis sem ler. Afirma que o próprio Flamínio Fávero, além de outros médicos notórios, examinou o corpo de Maria e que os laudos indicaram estrangulamento, sufocamento e esmagamento. Passou por três julgamentos nos quais a sentença variou entre 25 e 31 anos, ficando condenado ao final à pena mais longa. Cumpriu cinco anos na Cadeia Pública, antes de ser transferido. Diz que não foi maltratado, e que a pior coisa da prisão é a comida, mas que viu seus companheiros passando por terríveis castigos, principalmente Gino Meneghetti. Conta que em uma situação Gino apanhou tanto que teve o braço quebrado. Refere-se também a outro sentenciado, o 3.215, que fora mandado tantas vezes para o isolamento que morreu de tuberculose. Diz que naquele período os guardas davam os apartes sem que o preso pudesse se justificar e cita outros castigos:

O 3.104 chegou no momento em que eu conversava com o Pistone. E acrescentou alguma coisa ao depoimento do 3.201. Confirmou ser irrefutável a história da cal que atiravam em presos, provocando a cegueira. Os sentenciados ficavam no “disponível” (quer dizer, sem sair do cubículo), durante seis, sete anos! (NASCIMENTO, 1943, p. 164-165 – não publicado)

Nascimento explica que Pistone deve sair em condicional no ano seguinte e pergunta quais são seus planos e se considera que sai regenerado, ao que responde: “Degenerado é o que você quer dizer? Já nasci regenerado. Aqui ninguém se regenera. O preso, quando consegue retornar à sociedade, sai doente, sem dinheiro, morto de fome” (NASCIMENTO, 1943, p. 165 – não publicado). Nascimento pergunta também sobre o sexo na prisão, ao que ele responde com uma história brutal:

– Ah, isso é um caso sério. Não há preso que se masturbe tanto quanto eu. Estou aqui há muito tempo e posso afirmar que a pederastia é praticada muito ocultamente. Agora, na Cadeia Pública, não era assim. O preso meio novo que lá entrasse, se via em apuros. Porque era agarrado a muque pelos “febrônios”. Um a um se dessedentavam. Certo moleque que relutava em ceder, teve o ânus aberto a canivete. E mesmo com o órgão em sangue, fizeram o “serviço”. Bárbaros! (NASCIMENTO, 1943, p. 165 – não publicado)

Afirma também que a comida ruim muitas vezes levava os presos a se matarem e que esse castigo tornava a prisão pior que as galés, revela ainda que todo dia apareciam dois ou mais corpos na prisão e termina exaltando o novo diretor, Flamínio Fávero, e dizendo que as coisas só não estão melhores porque alguns diretores não querem. Revela que um preso que trabalhava como contador descobriu certas irregularidades e acabou morto. Finalmente Abdias Nascimento pergunta se tem algum rancor da imprensa ou da sociedade. Pistone se ressentia da imprensa, fazendo exceção para um jornalista apenas que teria ouvido sua versão e acredita que a sociedade foi iludida pelos jornais a seu respeito.

4.10 O populismo pede passagem

O capítulo VI, cujo título inicial é “Meus Amigos...”, em referência ao primeiro discurso de Flamínio Fávero dirigido aos sentenciados do Carandiru, examina alguns aspectos do impacto da chegada desse novo diretor e as propostas de mudança que trouxe consigo. O segundo título atribuído é “Menos Silêncio e Mais Bondade” e, como nas outras modificações até aqui propostas, faz uma síntese mais precisa do que o capítulo como um todo revela, para além do mote inicial. A aposta nesse capítulo é de que “as vozes sem nome do Carandiru” ganhavam possibilidade de existência, não se tratava exatamente de deixarem o silêncio para serem ouvidas, mas a constatação de que as vozes eram de seres humanos e mereciam um tratamento bom, humanizado.

Ao proferir sua primeira fala aos internos, dirigiu-se a eles com afeto e segundo Nascimento as palavras escolhidas, por si sós, já geraram intensa comoção.

Aquele “meus amigos”, que ele pronunciou em tom quase carinhoso, chocou a todo mundo. A presos e aos altos funcionários presentes. Quando o sentenciado havia, em qualquer tempo, merecido tal designação? Quando? O falecido Diretor, por exemplo, infundia terror ao preso que ia a sua presença. (NASCIMENTO, 1943, p. 38 – não publicado)

À expressão de amizade aos presidiários se somou ao conteúdo mais profundo de seu discurso, que Nascimento reproduz a partir de sua memória, enfatizando que, se não foram aquelas as palavras utilizadas por Fávero, o sentido estava preservado.

Meus amigos. Venho para introduzir nessa Casa as reformas estabelecidas no Novo Código Penal, reformas essas que visam suavizar a pena. Assim, procurarei aplicar os dispositivos legais, temperando-os com uma dose de bondade. Porque a moderna ciência penitenciária não interpreta a sentença como um castigo. O que ela procura, com a individualização da pena, dando mais importância ao criminoso do que ao crime, é regenerar, reeducar, transformar o lado ruim do coração do homem que errou, em obediência e em bondade. Para levar avante essa obra, faço um apelo a todos vós para que cooperem comigo. O Novo Código Penal prodigaliza muitos benefícios que pouco a pouco irão se tornando realidade entre vós. Só dependo, para atingirmos mais depressa esse alvo, que vos torneis cada vez mais disciplinados e bons. Pretendo falar com todos vós. Quero conhecer-vos de perto um por um, a fim de poder atender às vossas necessidades. Já recebi alguns de vós, mas vou atender a todos, mesmo aqueles que ainda não pediram para falar comigo. Podeis estar certos de encontrar em mim a solicitude de um pai... (NASCIMENTO, 1943, p. 39 – não publicado).

Esse discurso sinalizava para a população carcerária e para os funcionários do presídio a natureza das propostas de mudança que Fávero se propunha a implementar. Para os homens presos, “O Dr. Flamínio desde este instante conquistou o coração de todos os presos. Apenas um olhar seu, daí em diante, bastou para regenerar mais que trinta anos de prisão” (NASCIMENTO, 1943, p. 39 – não publicado). A mudança do tratamento animalizante para

uma perspectiva humanizadora não se deu sem desconfiança, mas o reconhecimento de uma abordagem mais igualitária prevaleceu.

Diariamente os que vinham do gabinete do Diretor espalhavam a notícia: “O homem deixa a gente atrapalhado... Me cumprimentou na entrada e na saída e me estendeu a mão...” – “Eu fiquei que nem pude explicar o que ia pedir. Nunca vi tanta atenção e deferência comigo” – “Olhe, no duro. Nem minha noiva me trata com tanta delicadeza...” Os presos estavam emocionados. O novo Diretor se julgava homem igual a qualquer um detento. (NASCIMENTO, 1943, p. 39 – não publicado).

As mudanças realizadas por Fávero são inventariadas por Nascimento. Uma das mais importantes foi a determinação do tempo máximo de 90 dias para os presos permanecerem na prova, pois antes dele o tempo era determinado de acordo com a vontade do diretor, podendo ser estendido por muitos anos.

Outro aspecto da mudança foi fazer valer a liberdade religiosa. Sendo Fávero membro da igreja presbiteriana, confrontou a igreja católica:

– Quem for católico, saia enquanto é tempo. Porque os que assistirem ofício religioso de qualquer seita, não poderão mais frequentar a Capela. Estão excomungados. Era o Padre José. Fazia um apelo veemente e violento às ovelhas prestes a desgarrar-se. Estávamos no auditório (cinema), esperando a chegada do pastor protestante Rev. Avelino Boa Morte. O padre católico não se achava com disposições para receber o “desaforo” antes de gastar os últimos cartuchos. Por isso não teve dúvidas, a poder de excomunhão, os que ainda não estavam bem firmados na interpretação luterana da Bíblia... O rev. Boa Morte ia chegando acompanhado do Dr. Flaminio e o padre ainda estava bufando. Mal acabara de pronunciar advertência aos que desejassem entrar no Paraíso. Alguns, não sei se arrependidos ou se aterrorizados com o vozeirão e as ameaças de castigo eterno no padre, se retiraram algo confusos. O sacerdote de Roma ainda gesticulava e atirava, desde a porta de entrada, olhares furibundos ao rebanho, quando o Dr. Flaminio fazia a apresentação do protestante: (NASCIMENTO, 1943, p. 40 – não publicado)

Evidente que a liberdade religiosa em questão estava na opção entre o catolicismo e protestantismo e num empoderamento do pastor protestante, aliado do diretor em detrimento do padre católico.

A instituição de recreio diário e com novas regras é outra mudança comemorada por Nascimento:

Antes dele vir para cá, só havia recreio aos domingos. Esperava-se uma semana inteirinha. No fim, era aquela meia hora de recreio. Pobres trinta minutos de recreio dominical. Recreio esquisito, único no gênero. O sentenciado saía marchando rigidamente em formatura militar. Quando no pátio debandávamos, não era permitido fazer nada: nem conversar livremente, nem rir, nem cantar, nem brincar. Cochichava-se, assoprava-se alguma palavra ao companheiro. Éramos obrigados, tínhamos o dever de andar de um lado a outro do pátio, andar sempre, sem parar. Nem para dar uma rápida olhadinha para o céu. Tudo era proibido nesses recreios. (NASCIMENTO, 1943, p. 40 – não publicado)

A descrição do antes e depois de Fávero opõe um controle rígido e marcial a um respiro

mais livre no pátio:

O Dr. Flaminio estabeleceu o recreio diário de uma hora. E se pode jogar petecas, jogar malhas, futebol. O Dr. Oswaldo Arton Varoli, dedicado auxiliar do novo Diretor e líder nas reformas, é o médico que dirige o Departamento de Educação Física. Durante as partidas de futebol, a torcida é tão livre que se esquece da penitenciária. Parece que estamos num campo lá de fora, berrando, gesticulando, discutindo no ardor do “mais um” e do “juiz a roubando”. Pula-se, brinca-se, o riso é farto e franco. Ninguém vive de rolha na boca e chicote em cima do lombo. O recreio passou a ser barulhento e alegre. Passou a ser como devia e deve ser qualquer recreio: recreativo. (NASCIMENTO, 1943, p. 40-41 – não publicado)

Nascimento relata também a mudança na alimentação dos presos, a comida foi melhorada, deslocando recursos que eram destinados ao aprovisionamento de refeições para os funcionários para o cardápio dos presos. As refeições passaram a ser servidas em mesas comunitárias, e não mais na reclusão celular.

Refere-se também à fundação do *Nosso Jornal*:

O Dr. Flaminio não tratou só do estômago do presidiário, visou também a seu cérebro, fundando “O Nosso Jornal”. Todo mundo passou a escrever. Artigos, poesias, contos. Só não publicavam romances, porque o jornal está ainda na infância, com quatro paginazinhas minguadas. (NASCIMENTO, 1943, p. 42 – não publicado)

Como há um capítulo destinado ao Teatro do Sentenciado, este não aparece arrolado nas modificações feitas pelo novo diretor.

Nascimento aponta que a perspectiva do novo diretor trazia uma nova sociabilidade para os homens encarcerados na Penitenciária do Estado, pois a imposição do silêncio foi transformada em novas regras:

As antigas administrações da Casa contrariavam o ensinamento de Aristóteles – “o homem é um animal essencialmente social”. Tabuletas de “SILÊNCIO” pareciam verdadeiros espantalhos. Em todo cantinho lá estava uma delas, pregada vistosamente. As letras em preto sobre o fundo branco, gritando, exigindo, impondo: SILÊNCIO! SILÊNCIO! SILÊNCIO! O Dr. Flaminio usou, como norma de trabalho e como insígnia do seu programa, o lema da BONDADÉ. O silêncio de claustro e de hospital foi convertido em bondade viva e dinâmica. Nada de vontade lorpa das promessas a longo prazo. E as tabuletas de SILÊNCIO se viram transformadas em paternos conselhos, apelos de “SEJA BOM”, “OTIMISMO”, “BONDADÉ”, “TRABALHO” e “DISCIPLINA”. (NASCIMENTO, 1943, p. 42 – não publicado)

No governo de Getúlio Vargas, “O pai do povo”, Fávero implementou as mudanças, convertendo-se em pai dos presos, numa reforma que estava alinhada às perspectivas do Estado Novo.

O novo diretor não impôs ao presidiário a taciturnidade, o silêncio mortal e provocador de ideias más. Que importa um pouquinho mais de barulho; que importa que o sentenciado brinque, converse, ria, se no fim ele se convence que todas essas regalias não devem e não podem ser prejudicadas por qualquer gesto de indisciplina?

É engano pensar que o preso não sabe se conduzir bem, a não ser que tenha uma ponta de faca lhe apertando o peito. O que vi foi justamente o contrário. Presos tidos e havidos como perigosíssimos, outros tidos durante anos como anômalos (doentes mentais), desafiando meio mundo de faca em punho. Chegava o Dr. Flaminio e ele espontaneamente depõe a arma, chorando de arrependimento por não ter sido menos impulsivo. Era a bondade agindo como sistema de regeneração. O sistema do Professor Flaminio Fávero. (NASCIMENTO, 1943, p. 43 – não publicado)

A modernização da instituição prisional em consonância com a política de criação das instituições brasileiras veio acompanhada de mecanismos de controle também mais modernos. A flexibilização das disciplinas internas do presídio é apenas aparente. Pois o que estava em jogo era a construção do consentimento do preso como estratégia de controle.

O populismo de Fávero é retratado na passagem em que Nascimento explica o fim das celas de isolamento:

Todos os detentos vibraram de júbilo. O novo Diretor fechou para sempre o “isolamento”. Fechou para sempre, depois de experimentar pessoalmente o que se sofria numa das tais câmaras de torturas. O “isolamento”, como o próprio nome indica, está situado fora do arcabouço arquitetônico da Penitenciária. É um lúgubre apêndice, formado por um cubículo hermeticamente fechado. Minúsculo e quase imperceptível suspiro no teto, permite umas gotinhas de ar. O piso é de cimento. As paredes duma espécie de matéria pegajosa, que verte água permanentemente. Tudo escuro. Não existe instalação sanitária: um buraco no solo, onde o prisioneiro faz todas as necessidades sem descarga ou qualquer limpeza. A bosta e a urina ficam ali exalando seus odores até o fim do castigo. O sentenciado é fechado no isolamento completamente nu. Nem meias, nem cuecas... Nudez absoluta. Também não há cama, nem colchão ou coberta de espécie alguma. O infeliz é atirado ali como um cachorro e mais como um cachorro leproso. Quando sai vivo. Muitas vezes o castigo é acompanhado de mais ração alimentar. A maioria dos presos não aguentam mais de 24 horas de isolamento. Perde o sentido ou fica doido. Quase todos os que passaram por esse castigo são hoje tuberculosos. O isolamento é castigo acima das possibilidades físicas e morais do homem. Por isso o Dr. Flaminio, depois de o experimentar, condenou o isolamento. Hoje não existe mais esse castigo. E o Diretor afirma sempre que se for obrigado a colocar alguém dentro de um, prefere antes pegar no chapéu e ir-se embora. (NASCIMENTO, 1943, p. 43 – não publicado)

Experimentar a cela de castigo e depois acabar com ela evidencia um aspecto que hoje poderíamos chamar de performático, pois basta pensar em quanto tempo Fávero esteve nessa cela. Minutos, horas? Se ao longo do capítulo a ideia de construção de consenso aparenta estar incutida no narrador, a longa e terrível descrição do isolamento mostra a preocupação de Nascimento em denunciar e documentar o que ocorria na penitenciária com vistas a que esses laivos humanizantes não desaparecessem.

O capítulo termina com a apresentação de uma pequena pesquisa sobre a mortalidade dos presos que corrobora o poderoso retrato dos horrores do Carandiru daquele período:

A tumba de vivos deixou de funcionar. Deixou de matar, de fabricar doidos, de produzir tuberculosos e paralíticos. Pensam que exagero? É só correr os olhos nas estatísticas ... Tive a oportunidade de verificar nos livros do Hospital da Casa, os falecimentos de sentenciados que sofreram o tratamento penitenciário durante três

administrações, tomando por base trezentos homens:

Primeira administração (sentenciados de nos 1 a 300) faleceram, inclusive os suicídios, os seguintes: Nos. 7 – 9 – 14 – 20 – 36 – 41 – 45 – 56 – 58 – 92 – 93 – 130 – 131 – 135 – 151 – 157 – 170 – 178 – 196 – 229 – 242 – 267 – 268 – 269 – 273 – 280 – 283 e 284. Total: 29 falecidos.

Segunda administração (sentenciados de nos 3000 a 3300), faleceu, inclusive os suicídios, os seguintes: Nos. 3027 – 3042 – 3062 – 3108 – 3112 – 3120 – 3155 – 3160 – 3215 – 3216 – 3254 – 3258 e 3281. Total: 13 falecidos.

Terceira administração (Dr. Flaminio Fávero) – (sentenciados nos 7.379 a 7.679), faleceu um, o de n. 7.401. Esse sentenciado suicidou-se, porque se julgava condenado injustamente por um defloramento que não praticou.

O apanhado acima não quer dizer que na administração do Dr. Flaminio não tenha morrido mais ninguém, além de um. Mas acontece é que os outros que faleceram já vinham arruinados desde administrações anteriores. Não chegaram a gozar das novas modificações.

Concluindo: O índice de mortalidade entre os sentenciados da primeira administração e mesmo da segunda aí estão falando bem alto para comprovar os horrores e maus tratos de que eram vítimas. (NASCIMENTO, 1943, p. 44 – não publicado)

O fechamento incluindo dados impactantes sobre a redução da taxa de mortalidade corrobora a ideia de que as mudanças precisavam permanecer. Nascimento, que estava aguardando a liberação condicional, descreve a reforma de Flaminio de forma identificada, investido das melhorias na vida dos presos. Mas o capítulo não pode ser analisado de forma isolada do restante do livro. Assim como o autor se apresenta com a duplicidade Nascimento/Benedito, há também uma duplicidade de enunciação. Seu texto se dirige para dentro da penitenciária e para fora dela. Não se trata de público-alvo, mas de um processo de escrita que precisa enunciar posições para as autoridades prisionais enquanto está sendo feito para que sua sobrevivência seja garantida.

Sobre a investitura da ideia do consenso, cabe também refletir que, diante de todos os horrores vivenciados pelos presos, a reforma de Fávero só poderia ser defendida e reverenciada pela população carcerária, que a despeito das inovações nas formas de controle sentia efetivamente suas condições de vida no cárcere melhoradas.

Todavia, esse balanço das mortes sistemáticas dentro da prisão remete à palavra genocídio que, anos mais tarde, será título da obra de Abdias Florestan Fernandes, ao referir-se às três contribuições novas para o debate racial constante na obra de Nascimento, aponta que

Trata-se de uma palavra terrível e chocante para a hipocrisia conservadora. Contudo, o que se fez e se continua a fazer com o negro e com seus descendentes merece outro qualificativo? Da escravidão no início do período colonial, até os dias que correm, as populações negras e mulatas têm sofrido um genocídio institucionalizado, sistemático embora silencioso. Aí não entra nem uma figura de retórica nem um jogo político. Quanto à escravidão, o genocídio está amplamente documentado e explicado pelos melhores e mais insuspeitos historiadores. A abolição, por si mesma, não pôs fim, mas agravou o genocídio; ela própria intensificou-o nas áreas de vitalidade econômica, onde a mão de obra escrava ainda possuía utilidade. E posteriormente, o negro foi condenado à periferia da sociedade de classes, como se não pertencesse à ordem legal.

O que o expôs a um extermínio moral e cultural, que teve sequelas econômicas e demográficas. (NASCIMENTO, 2014, Prefácio, p. 21)

Embora Florestan não se refira à prisão, as expressões “periferia da sociedade de classes” e “não pertencesse à ordem legal” permitem pensar nessas mortes dos presos, majoritariamente negros, dentro do escopo da formulação de genocídio. Não se trata de afirmar que essas mortes dos presos tenham sido ponto de partida para a formulação de Nascimento, mas que a preocupação do intelectual em examinar essa questão já se fazia presente.

4.11 Sensibilidade para sobreviver

Nesse capítulo VIII, cuja única diferença entre os dois títulos é a substituição da palavra “ridos”, por “risos”, a ênfase está em demonstrar a sensibilidade e os interesses variados daqueles homens. A mudança da palavra parece apenas se dar pela opção de uma grafia mais coloquial.

O capítulo começa com o autor noticiando que deixou o serviço de encadernação para trabalhar no serviço de sífilis. Considerava esse trabalho a maior parte do tempo mais brando, porém difícil quando se tratava de lidar com a morte e o sofrimento dos hospitalizados. Conta que Carnaval, um detento que depois de ter sido curado pelo médico responsável tornou-se doador de sangue e um exímio cuidador dos demais doentes, alimentava o moribundo 4.395. Doente de um tumor pulmonar, ficou 15 dias entre a vida e a morte e, diante de seu quadro, o padre católico oferecia-lhe confissão e os demais companheiros choravam de tristeza diante de seu sofrimento. O homem escorraçava o padre, dizendo que nada tinha a confessar e que estava pagando por tudo que havia feito. Nascimento relata que, quando o 4.395 faleceu, Flamínio Fávero foi até o hospital orar por ele:

Quando o Dr. Flamínio soube da morte do sentenciado foi imediatamente ao hospital. Entrou na pobre cela do morto. Orou durante algum tempo, de cabeça baixa. Depois seus olhos se dirigiram ao rosto do defunto. Estaria chorando o nosso Diretor? Não sei. Seus olhos pareciam-me que estavam nadando em água. Pronunciou comovido:
– Descanse em paz, irmão!
Pela primeira vez o cadáver de um preso merecera a honra de ser carregado pelas próprias mãos do Diretor... (NASCIMENTO, 1943, p. 68 – não publicado)

Outra morte relatada por Nascimento é a do sentenciado 6.364, que morreu em situação extremamente constrangedora, tendo sido encontrado morto segurando o pênis em ato de masturbação.

Esses dois casos de contato direto com a morte de companheiros presos em situações distintas, uma de sofrimento intenso e outra da busca por prazer, se contrapõem, evidenciando

a angústia da vida no cárcere. Se, por um lado, o sofrimento e morte do primeiro provocam a comiseração do diretor ao afirmar que não devem se apiedar dele, pois merece o que estava passando devido a seus crimes, a segunda morte, que deveria ser um jorro de vida, provoca um certo incômodo e estranheza no leitor. A descrição do autor choca, mas é também um pouco cômica e produz uma espécie de distanciamento.

Logo na sequência apresenta uma história curta do 7.390, um jovem condenado por assassinato:

– Eu tinha 16 anos quando isso aconteceu. Nós morávamos no sítio perto de Porto Marcondes. Eu, minha mãe, dois irmãos que também estão aqui, e outro ainda pequeno. Uns grileiros queriam tomar nossas terras. Somos órfãos de pai. Um dia chegaram em casa quando estávamos trabalhando na roça e bateram em mamãe. No outro dia voltaram. Deram uma foçada num irmão meu. Eles eram em dois. Outro irmão não estava na hora. Dei um tiro e matei aquele que quase acabava meu irmão a foçadas. Fui condenado a 10 anos e meio. Os outros dois, mesmo aquele que tinha saído e não presenciara a briga, foram condenados a 7 anos cada um. Coitada da nossa mãe! É velha, tem 55 anos, e ficou sozinha, abandonada... (NASCIMENTO, 1943, p. 69 – não publicado)

A inserção dessa história leva o leitor a se embater com as mortes anteriores. É possível algum sentimento de justiça, quando a própria desigualdade produz seus criminosos?

As mazelas do castigo com suas dimensões corporais e estruturais da prisão são também contadas pelo autor ao trazer duas situações. Uma pessoa presa com tuberculose procura o médico tentando obter meias para os pés, pois estava sofrendo com o frio. O médico diz que estão em falta e que devido ao regulamento está impedido de ajudar, não pode comprar e trazer para prisão um par de meias para o doente. A segunda situação ocorreu com o próprio Nascimento:

Esse regulamento! Esse regulamento também me pregou uma boa. Foi nessa mesma época fria de Junho. Como nos recebemos duas blusas, uma de brim e outra quente, azul, resolvi vestir as duas, uma por baixo da outra. Aquela manhã fazia um frio! ... Os corredores e o prédio, tudo de cimento, esfria mais ainda. Vesti a blusa azul por debaixo da outra. Quando cheguei na gaiola do primeiro pavilhão, me dirigindo ao hospital fui barrado. Porque não reparei, e, ao fazer continência ao vigilante central, ele notou as beiradinhas azuis da manga aparecendo... A azul era só para os domingos. Fez-me voltar e ainda por cima me passou um “sabão”. O primeiro “sabão” que recebi; outros vieram noutras oportunidades ... Assim é o regulamento. Um tabu de incompreensíveis proibições. Por causa dele eu e o tuberculoso continuamos a passar frio. (NASCIMENTO, 1943, p. 69 – não publicado)

Ao fazer a crítica do regulamento como um conjunto de regras inúteis, destaca novamente a intensificação dos castigos postos pelo funcionamento irracional da instituição que mata de diversas formas, inclusive de frio.

Em seguida identifica um outro companheiro de prisão que ficava muito orgulhoso de

ser chamado de Professor Sabiá, uma pessoa que lia muito e falava com os outros usando expressões da língua inglesa. Ao se referir a esse homem o autor faz uma breve quebra nos horrores que relata, propiciando que o leitor ache graça nos trejeitos do professor.

Apresenta na sequência Bolinha, o sentenciado 6.632 e retoma dois temas da reforma prisional: a prova e a religião.

Sobre a prova demonstra como alguns conseguiam burlar as regras e resistir aos longos períodos:

- Então a prova antigamente era mesmo de amargar? – perguntou o visitante.
 - Ora, mais que isso; nem cigarros tínhamos...
 - Nem cigarros?
 - Às vezes, conseguíamos um pedaço de fumo em corda, que algum companheiro nos passava escondido, através da espia...
 - Mas só o fumo? E papel para fazer o cigarro?
 - Bem, quanto ao papel... O padre capelão tinha nos dado um catecismo...
 - E os que não eram católicos?
 - Esses... se desapertavam com as páginas do regulamento...
- Depois que o Dr. Flaminio Fávero fundou o “O Nosso Jornal”, deu de surgir “homens de letras” aqui dentro. Folhas, pudicamente enroladas, deram de andar disfarçadas nos bolsos e nas mãos dos meus companheiros. (NASCIMENTO, 1943, p. 72 – não publicado)

Ao se referir às folhas da bíblia, do regulamento e do jornal para enrolar cigarros, evidencia as táticas de resistência dos encarcerados, inclusive para lidar com a tensão posta pela religiosidade do novo diretor. A conversão de vários homens é mencionada de forma irônica.

Finaliza o capítulo reproduzindo alguns poemas de seus companheiros, o primeiro é de Manoel:

DESALENTO

A brisa que perpassa sussurrante...
 Por entre as trevas do meu viver tristonho,
 Traz em seu seio a lucidez de um sonho,
 Maravilhoso e bom, num passado já distante.
 A saudade me invade o pensamento
 Trazendo a cada instante a lembrança
 De minha Mãe, que ansiosa esperança
 De rever, mais aumenta o meu tormento.
 E quando à noite me reclino e deito
 Sua imagem abre as asas sobre o leito
 Acariciando o meu corpo fatigado! (NASCIMENTO, 1943, p. 73 – não publicado)

O segundo poema foi escrito próximo ao Natal de 43 e o autor é Luiz:

O TEMPO

Que foi o Tempo eu sei. Esse inimigo.

Da mocidade, da paixão, da vida.
 E pr'a o amor, decerto, o mor perigo
 O Tempo tudo leva de vencida!
 Que foi o Tempo, eu sei, meu pobre amigo.
 Devo-lhe já muita ilusão perdida
 Mas vê, não me revolto, nem maldigo
 As horas que o Tempo leva de fugida.
 Pr'a que lutar? A vida, pr'a ser boa,
 Só pode ser assim, vivida à toa.
 Prender o Tempo! Meu Deus, quem o pensou?
 Como tudo o que é bom, alegre e doce,
 Assim o Tempo, bons dias me trouxe,
 E ainda o Tempo rápido passou!
 Abdias: por que será que os Tempos estão duros?! (NASCIMENTO, 1943, p. 73-74
 – não publicado)

O terceiro poema é do sentenciado 6.888:

DEPOIMENTO

A lua no céu vagava mansamente,
 Circundada por estrelas cintilantes...
 Além – um sino plangia dolentemente
 Sobre a relva avistei os dois amantes
 Acolá, o rio murmurava docemente
 Uma cantiga que os deixava extasiantes...
 A voz do sino repercutia ternamente...
 Edificando os momentos delirantes.
 Depois... a lua escondeu-se tristemente
 E com ela as estrelas reluzentes
 E a voz do sino tornou-se soluçante
 Só o rio continuava murmurante
 Quando os amantes partiram sutilmente
 Deixando no abandono o leito verdejante. (NASCIMENTO, 1943, p. 74-75 – não
 publicado)

O quarto poema é de B.M.P., o sentenciado número 6.576:

JESUS FOI POETA

É noite... tudo é silêncio e nostalgia;
 Triste e abatido descerro a janela,
 E a contemplar o céu, me deixo n'ela...
 Qual sonhador a sondar a poesia
 Meu amigo. Que tristeza é o céu sem estrelas,
 Que contraste... o Nazareno quando nascia,
 Horas antes, mil estrelas no céu se via
 Cintilantes... que, contar era perdê-las. 76
 Quero sonhar... fazer um céu deslumbrante
 Todo ofuscante... belo e fulgurante
 Mas... Jesus surge e diz: – Não penses em tal.
 O teu sonho nasceu na minha meta...
 Vês? Nasci, cresci e morri num ideal
 Mas ... como tu, amei e fui poeta. (NASCIMENTO, 1943, p. 75-76 – não publicado)

O último poema é “Meditação”, de Péricles Stuart Leão, e foi referido no capítulo 1, ao retratar esse personagem. Ao contrapor as histórias de morte do hospital, as injustiças sofridas

e as táticas de resistência à dureza da prisão, Nascimento evidencia a capacidade criativa e expressiva desses homens. O solo da penitenciária é árido e animalizante, mas ali brotam como no asfalto de Drummond esses poemas que fazem o leitor recordar da sua própria humanidade.

4.12 Sexo, violência e preconceito

Esse capítulo é um dos mais difíceis de analisar, pois seu conteúdo revela não apenas violências no cotidiano dos homossexuais na prisão, como os trata de forma extremamente preconceituosa. A tônica geral é homofóbica e totalmente pertinente ao moralismo e às concepções preconceituosas de uma visão patológica da sexualidade e do gênero. A alteração no título subtrai os subtítulos iniciais, que aparentam ser mais anotações dos conteúdos que o autor aborda em cada capítulo.

Muito provavelmente o próprio Nascimento deve ter revisto suas posições ao longo da vida, bem como devido ao anacronismo, possivelmente o referido capítulo necessitaria de edição, caso venha a ser publicado.

Diferente dos demais capítulos, neste há uma preocupação maior em não identificar os interlocutores, aparecem algumas iniciais e a maior parte dos números está só parcialmente mencionada (com três ou dois algarismos). O tema da homossexualidade entre os presos foi tratado com cautela. A omissão dos nomes dos envolvidos se dá para preservar os sujeitos citados, que muitas vezes compartilharam com Nascimento informações que não constavam de seus processos. Mais uma vez a possibilidade de o manuscrito se converter em ferramenta que pudesse ser utilizada por guardas ou autoridades contra si mesmo ou os demais era um risco com o qual Nascimento contava.

A primeira parte retrata histórias vividas por C., que revela que, enquanto estava na prova, começou a receber cigarros e comidas enviadas pelo sentenciado 19. Foi conhecê-lo apenas quando o período de prova acabou e já lhe adivinhava as intenções. Foi abordado por 19 no banheiro de forma bastante direta, ao que respondeu rispidamente e com xingamentos, e afirma que nunca mais aceitou seus presentes.

Nascimento comenta essa história afirmando que há muito assédio sobre os jovens e que muitos dos que passaram pelos institutos correcionais de juventude já chegam na prisão com práticas homossexuais. Faz a diferenciação entre ativos e passivos e se refere a eles como pervertidos viciados em suas práticas sexuais.

C. rememora outra história, de quando encontrou em sua cela um bilhete assinado por W. lhe oferecendo amizade e o que mais precisasse. Aceitou por um mês os presentes enviados,

que, além de cigarro e comida, incluíam roupa passada e engomada. Nessa passagem fica explícita a intenção de C. de explorar os desejos de W. com a finalidade de ter uma vida boa durante sua condenação. Mais algumas trocas de bilhetes e presentes e a história terminou como a outra, W. foi dispensado por C., desta vez com um pouco mais de cortesia.

O terceiro caso refere-se à troca de favores sexuais em troca de fumo entre um guarda e um preso, com a cumplicidade de um dos zeladores, que ficava de vigia enquanto os outros dois se encontravam em uma cela vazia. O zelador também é identificado como alguém que cobrava uma certa quantia para conseguir uma cela vazia para quem desejasse ter encontros sexuais reservados.

Há também a história de sofrimento de um homem, casado e com filhos, que se apaixonou por um jovem. Nesse caso, aparece uma relação mais estável, que inclui planos de ficarem juntos após a prisão, mas é relatada também a prática de prover alimentos e outros contrabandos ao jovem, incluindo ameaças de morte, caso recebesse presentes de outro.

Nascimento afirma que flagrou dois presos se masturbando através da pequena abertura para passar coisas para dentro da cela e ficou espantado com o risco a que ambos se submetiam de serem apanhados por um guarda. Afirma ainda que por curiosidade buscou ouvir um rapaz que era bastante discreto. Procuro analisar esse capítulo sem reproduzir as palavras e expressões do autor, apenas eventualmente a de seus interlocutores, pois elas poderiam suscitar questões descontextualizadas. Ao inquirir o sentenciado 7.02..., Nascimento é direto em sua indagação, perguntando por que ele faz sexo com outros homens. A resposta também é objetiva: “Não sei dizer, 49. Está na massa do sangue. O pior de tudo é que sou dessas criaturas que gostam de ter muitas pessoas presas a mim. Porém eu não me prendo a ninguém...” (NASCIMENTO, 1943, p. 98 – não publicado). Tendo afirmado que não se liga emocionalmente a ninguém, ele prossegue enumerando pelo menos três casos em que explora os homens que se aproximam dele, muitas vezes criando artifícios para conseguir mais contrabando e dinheiro sem ter de fazer sexo. Afirma que, se tivesse que se apaixonar por alguém na penitenciária, seria alguma figura com mais poder, mas que seu negócio é mais lucrativo sem apaixonamento no cárcere.

Nascimento o indaga sobre a possibilidade de algum dia não existir mais homossexualidade na prisão, ao que ele nega com veemência, pois afirma que sempre há “tempo e oportunidade” entre sentenciados e guardas. Prossegue contando mais uma situação em que viu dois presos antigos e mais velhos fazendo sexo anal e, por conta do desconforto de um deles, terminaram se satisfazendo com sexo oral. Relata ainda outra situação em que viu dois homens juntos, um solicitando ao outro mordidas violentas, explicitando preferências

masoquistas de um deles. Após esses relatos, Nascimento arremata para a segunda temática do capítulo, afirmando que o que se dá na sociedade em geral acontece ali dentro de forma concentrada e agravada.

Faz uma longa digressão sobre a masturbação, o “onanismo” e sobre os homens que são viciados nessa prática e os que buscam controlá-la praticando mais esporadicamente, e ainda aqueles que procuram a abstinência. Afirma que a falta de sexo chega a deixá-los com sintomas físicos e que só o sexo solitário ameniza, que a falta de sexo gera a degeneração e que seria um dos elementos responsáveis pelo estado moral e mental em que os homens se encontram quando saem da cadeia. Diante de alguns casos compartilhados, passa a indagar a seus companheiros quais seriam as soluções possíveis para esse problema nas prisões.

O sentenciado 5.18... acha que deveria ser permitido ao preso manter relações sexuais com sua esposa, mas acha que tal medida abalaria a própria estrutura do Código Penal. Utiliza um vocabulário que combina bem com a época, dizendo que essa seria uma medida higiênica que evitaria a perversão.

Já o sentenciado 7.34... pensa que deveriam ser criadas cidades-prisões nos moldes das cidades universitárias. Nesses locais não apenas as relações sexuais seriam permitidas, mas também as relações afetivas. Que os presos casados poderiam ter suas famílias morando nos arredores e que os solteiros pudessem receber visitas de mulheres.

O capítulo termina com a conclusão de que a falta de sexo com mulheres leva à degradação moral dos sujeitos, empurrando alguns para as práticas homossexuais e outros para a masturbação. A referência a Sodoma, do título do capítulo, é utilizada como metáfora para os praticantes de sexo entre iguais como se fossem os habitantes da cidade bíblica.

4.13 Ficha suja e resistência

Nesse capítulo a alteração entre os títulos apenas retira os subtítulos. Os “meus amarelos” trata das pequenas punições por ferir as regras da prisão, refere-se aos períodos de tranca, ou seja, confinamento na cela devido a faltas disciplinares. Não raras vezes essas faltas vão para a ficha do homem preso, chamam-se também de aparte. Nesse capítulo Nascimento revela as situações que viveu em relação à disciplina da cadeia.

O capítulo começa com a geografia das celas do Carandiru daquele período explicada por Nascimento:

(...) fui transferido da cela 1.013 para a 1.172. Cada pavilhão tem cinco pavimentos (andares) de duas alas cada um. Esses pavilhões, divididos ao meio pela galeria central, tem a capacidade para abrigar cerca 400 detentos. Cada metade chama-se raio. A

primeira cela onde morei foi no primeiro pavimento do segundo raio do terceiro pavilhão, e a 1.172 no mesmo pavilhão, mas no segundo pavimento do primeiro raio. Compreenderam? Porém não fica aí a mexida de raios e pavimentos. Porque ao ser transferido da encadernação para o serviço de sífilis, mudei também da 1.172 para a cela 1.418, no quinto pavimento do primeiro raio. No segundo cubículo que habitei minha vida era espantar os ratos que durante toda a noite vinham dançar debaixo da cama. (NASCIMENTO, 1943, p. 121 – não publicado)

Ao trazer para o leitor a organização do prédio constrói uma visualização mais ou menos asséptica da prisão, tudo muito organizado, estruturado e dividido, mas na frase final ressalta que são homens e ratos convivendo no mesmo espaço confinado e põe abaixo a aparência de um ordenamento eficaz preparando a discussão que fará em seguida.

A aparência de ordem e limpeza do local em que estava era mais importante do que no restante dos pavimentos, pois tratava-se do local em que as visitas externas ao presídio podiam ocorrer. Ali tudo era preparado para que a aparência da prisão surpreendesse positivamente os visitantes. Não se tratava só do espaço prisional, mas a aparência do homem encarcerado também era mais controlada com cortes de cabelo mensais, mantendo sempre a cabeça raspada e a barba feita. Nascimento compara essa situação à dos animais no zoológico, explicando que buscava ficar de costas para a vigia da cela lendo algo para evitar olhares curiosos. Relata também que sua cela ficava em frente ao espaço destinado aos “anômalos”, ou seja, àqueles que tinham problemas de saúde mental e que se deparava eventualmente com gritos, uivos, cantorias etc., inclusive à noite, e ilustra essa experiência com os versos do poeta negro Emílio Silva Araújo:

O DEMENTE

Vai alta à noite. D'entorno, – silêncio profundo!
 Cansada, a prisão repousa em tétrico dormir;
 Nem um passo, – nem um sopro parece se ouvir...
 Dir-se-ia tudo morto: a vida, os viventes e o mundo!
 Súbito, um grito feroz, o uivo iracundo
 D'um cão hidrófobo, – medonho, – sente-se ouvir,
 A soturnez pesada e triste destas solidões, e, – partir,
 A serenidade fúnebre, d'este oceano de miséria imundo!
 Sustos. Agitações febris, a população carcerária,
 Perplexa, aturdida, – em vozeria multifária,
 Desperta: – abrupta e confusa; – e, ainda em sonolência.
 Indaga: – Quem a estas horas por acaso morreria?!
 – Não ouviram, pois, o grito agudo d'agonia?...
 – Não é nada. – Um douto apenas... desvairado na demência!!! (NASCIMENTO, 1943, p. 122-123)

Diante da narrativa sobre a configuração do espaço prisional em sua aparência, mas também na sua essência, Nascimento prossegue rememorando a organização dos presos para resistir aos mecanismos torturantes da cadeia.

É nesse capítulo que detalha as atividades do “Grupo dos Sete”:

e a turma se reunia: o 6.917 era o primeiro a chegar (foi o meu mestre no conhecimento da engrenagem carcerária); em seguida aparecia o 7.333 todo sorridente (o velho habito de sorrir às plateias), depois o carrancudo 7.352, o seríssimo 7.354, o silencioso 6.962 e o 7.115. Comigo estava completo o bloco, o qual batizamos de “Clube dos Sete”. Fundamos essa organização clandestina, cujo alvo era o “bate papo” e a luta, a todo o transe, para que nenhum dos seus associados permanecesse trancado na cela além do tempo rigorosamente obrigatório. Nessas reuniões passávamos em revista todos os problemas pulpitanes da casa, desde o companheiro fechado no “amarelo” sem nenhum motivo pelo vigilante At..., até o zum zum que corria à boca pequena a respeito de certa quantidade de vigas de ferros e milhares de metros de cano desaparecidos lá dos fundos as área do presídio. (NASCIMENTO, 1943, p. 123 – não publicado)

Por ordem das referências no excerto acima, o grupo era constituído por Messias Nogueira dos Santos, pelo Sorridente, pelo Carrancudo, pelo Seríssimo, pelo 6.962, pelo 7.115 e por Nascimento. O grupo tinha esse objetivo nítido de cuidar uns dos outros e discutir as questões que envolviam a disciplina e os problemas da penitenciária. “Luta” e “bate-papo” são as palavras escolhidas por Nascimento. O bate-papo transmite uma concepção de conversa informal e descompromissada, mas, aliado a “organização clandestina” e “Luta”, aponta para a acumulação crítica. Tal acúmulo pode ser verificado no relato de uma discussão sobre religião calcada nas mudanças provocadas pela liberdade religiosa recém-instaurada por Fávoro. Nascimento cita que, além do pastor protestante, um sujeito identificado como professor Vinícius deu uma palestra sobre Alan Kardek.

O Carrancudo, católico, principia por contar o inexplicável número de prestidigitação de modificação do horário que assistiu em um teatro e afirma que ainda estava tentando decifrar o ocorrido. Ao que é interpelado:

– Mas você acreditou que ele tenha de fato modificado à hora? Aparteou o 7.333 que só acreditava na sua prestidigitação. Foi puro truque. Transformação de hora não existe. A mesma coisa fez aquele da Bíblia que dizem ter sido obedecido quando ordenou ao sol que parasse...

– Isso de transformar hora eu nunca vi, aparteou o 6.917, livre pensador com tendência protestante. Porem você não pode me negar o fenômeno da levitação. Já assisti uma grande mesa se levantar do solo e ser transportada para longe sem nenhuma intervenção do homem e de seus métodos conhecidos. A mesa se levantou e se locomoveu sozinha, isto é, simplesmente sob a influência das forças psíquicas ou espiritistas.

– Outro truque. Tudo invenção de ilusionistas e prestidigitadores. Olhem. Vejam se conseguem permissão que eu demonstro como fazer levitações, materializações e uma porção de bobagens a poder de truques. Tudo isso é mistificação... (NASCIMENTO, 1943, p.125 – não publicado)

O debate prossegue acirrado entre espírita, cético e católico, e, quando Nascimento faz uma intervenção buscando uma contemporização, são interrompidos pelo zelador, que os manda de volta para as celas.

A seguir explica a origem do termo amarelo, que designa a medida disciplinar de ficar trancado na cela sem poder sair por um período variável de tempo:

As fechaduras das celas são munidas de um dispositivo pitoresco. Conforme o girar da chave dentro de sua caixa, através dum minúsculo retângulo, avista-se determinada cor. Três tons diferentes: vermelho, azul e amarelo. O vermelho é a cor preferida. Significa que esta fechada apenas com o trinco. Se pode sair nas horas do recreio, trabalho, etc. O azul representa uma volta da chave. Nesta cor passamos as noites e as horas do dia em que nenhum acontecimento exige nossa presença, fora do cubículo. Agora o amarelo – a esplendida cor vangogueana –, o amarelo quer dizer coisa bem desagradável. Traduz duas voltas na chave. (NASCIMENTO, 1943, p. 126)

Após essa explicação, Nascimento relata os “seus amarelos”, seis dias trancafiado por ter redigido um documento dirigido à burocracia referente ao seu próprio processo. Ele deveria ter feito um pedido para o setor responsável. Permaneceu outros sete dias pelos roteiros e textos do T.S, assim como outros quatro dias por deixar crescer o bigode para a caracterização de José do Patrocínio.

A última situação não se concretizou, quase foi para a tranca por ter encontrado e guardado uma moeda no bolso, a alegação era que não podiam os presos portar dinheiro, mas, diante do irrisório valor, não sofreu a punição.

Em contraposição a isso, afirma que os contrabandos, tanto pequenos quanto mais vultosos, eram correntes:

Também, o capítulo das muambas, nesta casa, parece um volume. Não me refiro às pobres muambas que meus companheiros fazem para comer ou para atender alguma necessidadezinha muito admissível, como arranjar cobre para tratar de recurso, mandar à família, etc. Falo é das muambas “grossas”, de mil cruzeiros para cima. É admirável como conseguem, não os presos, já se vê, como conseguem levar debaixo da roupa saxofones, peças inteiras de tecidos, sacos de cortes de calçados e... que sei eu quanta coisa mais? O que vale é que a inspeção está sempre de olho vivo... (NASCIMENTO, 1943, p. 128 – não publicado)

Encerra o capítulo com esse trecho em que ironiza o caso da moeda com o contrabando organizado por parte de guardas e funcionários.

4.14 Teatro como escape para amenizar as dores

Neste capítulo Nascimento examina a experiência do TS e corresponde à única parte do texto já publicada na revista *Vamos Ler!*.

Começa com o texto proferido no número de prestidigitação, seguido da explicação de Nascimento sobre a criação do Teatro do Sentenciado no âmbito da reforma prisional de Flamínio Fávero. Detalha como Péricles Stuart Leão o chamou para a organização do Teatro,

seu encontro com o professor Luís Weterlé e suas sensações ao ouvir seus companheiros de prisão cantando no coro orfeônico.

Expõe os processos para organizar a primeira peça, a seleção dos participantes, o momento em que assumiu a direção do teatro e os debates sobre o nome do grupo. Depois da estreia rememora os acontecimentos relativos à apresentação de *O defensor perpétuo do Brasil*. Registra a aparição da e a censura sofrida.

Afirma que o teatro foi se desenvolvendo e fomentando a organização do grupo de jazz. Pormenoriza as funções dos diferentes participantes do TS e aponta que também enfrentaram resistência por parte de alguns funcionários. Informa sobre a *Revista Penitenciária* e sobre Patrocínio e a república. Conclui o capítulo falando que estavam ensaiando Zé Bacôco e que nova temporada de apresentações começaria em janeiro. Despede-se de seus colegas dizendo que, enquanto esperam pela nova temporada, melhor é sonhar com a Carmen Miranda.

4.15 O que dizem os Intelectuais da Cadeia

Neste capítulo, cuja diferença entre os títulos inicial e final está mais uma vez na supressão dos subtítulos, ficando nomeado apenas como “da Regeneração”, Nascimento conversa com os intelectuais da cadeia sobre o tema da regeneração e das condições do cárcere.

Algumas das opiniões não estão inteiramente identificadas. A primeira delas só com identificação parcial, que parece ser “D.”, afirma que não há regeneração possível, pois os castigos e maus-tratos no cárcere são tantos que o sujeito que os sofre fica mais revoltado com a sociedade. Nascimento prossegue refletindo que, quando o encarcerado sai da prisão, não tem recursos de nenhum tipo para recomeçar a vida e, por isso, reincide no crime. Ironiza o papel dos psiquiatras quanto à confissão que lhes fez um seu colega, afirmou aos médicos que, quando saísse, roubaria novamente e diante disso foi tipificado como criminoso nato. Nascimento faz uma digressão sobre o papel do ambiente e das condições de vida na formação da psique e aponta que, se o sujeito for tão maltratado, responderá como animal feroz.

Ao conversar sobre o tema com o sentenciado 7.566, que esteve cumprindo pena também no interior, examina o sistema judiciário e como o preso o acessa ou não:

– Um dos fatores que mais importa para a não regeneração da maioria dos criminosos, é a falta de cumprimento dos preceitos que favorecem o acusado, instituídos pela lei penal de nossa terra. Se não vejamos: em toda a fase de instrução de processo, nas cidades do interior, a justiça local nunca dá por bem promover diligências, reconstituições de cenas, peritagem, etc., que venham aclarar certos pontos que redundem em atenuantes para o indiciado. Do que nunca se esquecem, porém, é de oficiar aos quatro ventos, procurando saber se o criminoso é ou não primário. Será

que julgam os acusados tão idiotas assim, que não sejam capazes de tirar certas deduções de tudo isso?

Aliás, não é preciso grande inteligência para se concluir que a justiça parece interessar somente condenar, pois, se assim não fosse, seria facultado os meios de defesa outorgados pela lei. (NASCIMENTO, 1943, p. 169-170 – não publicado)

Faz um exame detalhado da burocracia, que envolve todas as etapas do julgamento, da execução penal, das tentativas de apelação ou revisão até os pedidos de condicional, demonstrando como o sistema é lento e inacessível e como os advogados do presídio, promotores e defensores, atuam perpetuando essas burocracias e paradoxalmente fazendo cumprir as leis, muitos direitos dos encarcerados são desrespeitados.

Demonstra também como os próprios presos se organizam para resistir à forma como a justiça os trata, buscando na escassez de possibilidades de defesa seus próprios recursos intelectuais:

O mais digno de nota na demora dessa assistência judiciária bicho preguiça é o aparecimento, aqui dentro, dos doutores formados pela Faculdade das Circunstancias. Danam-se a interpor a quatro! Uma infinidade de recursos que os bacharéis da Universidade do Brasil desconhecem... mas o certo é que os nossos doutores a três por dois estão sempre obtendo vitórias, e pondo no olho da rua seus irmãos de sofrimento. A penitenciária, nas palavras felizes do Chalaça do nosso Teatro, tornou-se um verdadeiro instituto de... “ciências inconômicas...”. (NASCIMENTO, 1943, p. 171 – não publicado)

Os próprios presos estudam e preparam seus recursos, conseguindo, segundo o depoimento, vitórias para seus companheiros de cárcere a despeito do trabalho dos advogados formados.

Finalmente conversando com Péricles Stuart Leão, faz uma defesa da reforma prisional descrevendo os problemas do antigo regime e seus rebatimentos na pessoa presa:

Nessa observação sistemática e diuturna que estou levando a efeito, pude acreditar que se vai apagando no íntimo de cada sentenciado aquele rancor, aquele gemido e aceno de vingança que o regime anterior impunha por, amordaçar toda a personalidade do detento através da humilhação constante, pela arbitrária e atrabiliária disposição de reduzir homens à autônomos ou a manada obrigada a arrastar, além dos grilhões impostos pelo erro, ainda mais os silícios e correntes do mutismo, da paralisação dos sentimentos afetivos, do enclausuramento que atrofia, pela total separação do ambiente favorável a reeducação. Nestas condições, o regime penal segregava o delinquente de qualquer oportunidade para demonstrar suas qualidades boas, convergido ao sofrimento causticante por um regulamento antipedagógico e desumano. (NASCIMENTO, 1943, p. 171 – não publicado)

De modo geral, nesse capítulo aparece a defesa de que a possibilidade de regeneração não seria possível se a reforma prisional não fosse totalmente implementada.

4.16 Cartas de Gino Meneghetti

Esse capítulo conta a história de mais um de seus companheiros de prisão, porém a análise em separado, pois é composto também de cartas de Gino para Nascimento. Gino nasceu na Itália em 1878 e por volta dos anos 1930 imigrou para o Brasil. Foi um notório ladrão, cuja quantidade de roubos e fugas espetaculares contribuiu para que seus crimes fossem fartamente noticiados no Brasil. Para efetuar a prisão que o levou a cumprir pena na Penitenciária do Estado de São Paulo, foi montado um cerco policial com enorme contingente que depois foi amplamente noticiado. Gino tornou-se uma figura de ladrão bastante romantizada, pois não fazia vítimas e seus alvos eram as casas de pessoas muito ricas, o que contribuiu para que ganhasse muita simpatia popular.

Sua condenação a uma pena de 25 anos parece bastante desproporcional ao tipo de crimes que cometia. Todavia um delegado foi morto no confronto de sua prisão e a fama obtida na imprensa parecem ter colaborado para que sua sentença tenha sido das mais duras. Por algum tempo Gino inclusive escrevia cartas para os jornais desafiando as autoridades.

Nascimento conta que o viu pela primeira vez por uma fresta que dava ao gabinete do diretor e reparou principalmente na sua voz e forma poderosa de falar misturando italiano, português e espanhol. Que um outro companheiro de prisão o alertou que lá dentro estava o Meneguetti. Nascimento o imaginava um sujeito perigosíssimo e esperava que uma grande escolta o acompanhasse, porém com surpresa o descreve da seguinte forma:

Aquele homem ali na minha frente só poderia ser um ente raro, desses tipos extraordinários que aparecem sobre a face da terra de quando em quando, iluminando-a com a centelha do seu gênio, brilhando num dos vértices do triângulo dos predestinados, quer realizando os feitos invulgares do herói, sofrendo estoicamente como os mártires ou vivendo a pureza sobrenatural dos santos. O rosto daquele homem conversando ali na minha frente era assim: irradiava aquele halo misterioso que marca os homens predestinados a uma empresa superior, mas que, quando transviados se tornam outros tantos anjos decaídos, como aquele do ensino cristão. (NASCIMENTO, 1943, p. 173 – não publicado)

Essa descrição já ajuda a dimensionar o imaginário em torno da figura de Gino concebido por meio da imprensa, todavia, na condição de encarcerado, todo um novo conjunto de informações foi acessado por Nascimento:

A fama de Meneghetti é aqui muito grande. As atribuições dolorosíssimas por que tem passado, difíceis de reprodução escrita, transformaram-no em verdadeiro símbolo da agonia presidiária. Para ele se convergem os pensamentos do detento que se encontra sofrendo disciplinar qualquer. “Ora, eu estou achando ruim dez dias de cela forte. E o Meneghetti, que esta há 17 anos?”. Meneghetti se transformou na fonte que consola e vivifica o sentenciado, qual nova serpente de prata que Deus pusesse no deserto do Carandiru, a fim de alentar e salvar os que, já sem horizontes, se revolvem no fundo lúgubre de desesperos sem fim. (NASCIMENTO, 1943, p. 174 – não publicado)

Gino foi uma espécie de ladrão herói, pois sobreviveu a situações terríveis no cárcere. Para se ter uma primeira ideia da precariedade de como viveu na Penitenciária do Estado, Nascimento relata que teve muita dificuldade para conseguir conhecê-lo e conversar com ele.

Parece mentira que somente depois de 17 anos de encerramento absoluto, na escuridão total da cela, Meneghetti tivesse o ensejo da pequena distração de uma hora. Porque ele jamais saía, nem para receber um pouco de sol. Somente a cela forte, cela escura, abafada, cela adrede preparada para ele consumir paulatinamente o resto dos seus dias. Cela pavorosa que não se abria nunca, cela-tumba, cela cemitério de um ser vivo e humano como qualquer presidente da república, rei, magistrado, sacerdote ou papa. (NASCIMENTO, 1943, p. 174 – não publicado)

As curtas saídas de Meneghetti de seu confinamento foram também um efeito da reforma prisional de Flamínio Fávero. Nascimento fala sobre a comoção de todos, que o queriam ver e conhecer Gino durante a exibição de um filme na penitenciária, pois segundo ele era tão difícil para os de dentro vê-lo, como seria para quem estava de fora. Foi Faria Junior que apresentou Meneghetti para Nascimento e isso só ocorreu, pois, sob decisão de Fávero, Gino foi transferido de cela para o mesmo pavimento em que Nascimento se encontrava. A primeira conversa se deu pelo guichê de abertura da cela na presença de Faria Junior, cumprimentaram-se cordialmente e Faria explicou que talvez Nascimento publicasse um livro ao sair da prisão, ao que Gino se interessa e comenta:

- Ah, um livro! E visando qual objetivo?
- A crítica.
- A crítica? Me agrada.

Foi assim meu encontro com Meneghetti. Nessa manhã conversamos muito. Ele falou-me nos trabalhos que sempre começa e nunca termina. Às vezes, por faltar-lhe entusiasmo, outras, porque a vigilância apreende partes do que escreveu. (NASCIMENTO, 1943, p. 175-176 – não publicado)

No decorrer da conversa Nascimento se espanta com seu interlocutor e faz a descrição do que sentiu:

Comentou inteligente e amargamente as teorias e ideias expostas, ressaltando apenas três textos: O escrito pelo ex-diretor da penitenciária de Neves, Dr. Alkimim, o do Dr. Lemos Brito e o do Dr. Flaminio Fávero. Em sua opinião foram os únicos que demonstraram compreender e defender, assim mesmo, faltando algo, a natureza humana dentro de todo preso. Fiquei muito impressionado com aquele homem. Quem coordenava ideias, quem falava com aquele desembaraço, quem me recebia com um cavalheirismo perfeito, poderia, por acaso, ser um louco? Um negativo pensamento me veio ao cérebro: se aquele homem, com todo aquele equilíbrio, depois de 17 anos apodrecendo na cela, ainda guardava tanta frescura e inteligência quando falava, o que dizer daqueles que o tiveram em tão desumana situação, daqueles que o trataram como verdadeiro animal e fera? Não restava nenhuma dúvida. Meus companheiros tinham razão quando me diziam: “O Meneghetti é um herói”. Sim, herói e mártir, talvez o maior mártir destes nossos tempos modernos, civilizados e cristãos. (NASCIMENTO, 1943, p. 176 – não publicado)

Nesse excerto do livro está a crítica mais contundente ao sistema prisional e à crueldade vigente. Prepara para o que virá a seguir, a narrativa constante nas cartas de Gino, que como se verá contém germes de debates que hoje têm mais aceitação na sociedade.

Nascimento afirma ainda que essa primeira conversa era vigiada de perto por um guarda, que logo interveio, lembrando-os de que era proibido conversar. As cartas de Gino foram passadas às escondidas para Nascimento, usando o método que hoje ainda é utilizado, joga-se o bilhete ou catatau (que é o termo usado aqui no Rio de Janeiro) aos pés de quem está passando em frente à cela. A primeira carta começa:

Previno o amigo Nascimento de que eu só tenho 18 meses de grupo escolar. Assim mesmo, pretendo ser um autêntico e cultíssimo intelectual porque viajei bastante. Formei-me na escola do mundo. Falo mais ou menos, por prática, quatro línguas e tenho lido, no mínimo, 10.000 livros, milhares e milhares de jornais, revistas, opúsculos, etc. não perco tempo lendo romances, contos e novelas. Com tudo, demonstro mais do que sou quando falo, do que quando escrevo. Essa anomalia de quando compor escrever mal, se explica facilmente assim: sou fraquíssimo nos métodos, regras, sistemas escolásticos, ortografia e gramática. Assim sendo, escrevo sem estilo, desordenadamente, e cometo erros a carradas. Com tudo, espero que o amigo Nascimento não seja muito exigente, sabendo me dar o desconto, sabendo interpretar sem sofisticar e utiliza muito rigorosamente... Exposto isto, aproveito essa oportunidade para externar a minha modesta mas sincera congratulação, desejando boa saúde e copiosa felicidade na sua próxima liberdade. E felicito-lhe também por ter conseguido sair vivo deste horrendo, dantesco açougue médico – policial – penitenciário dos paulistas.

Procura nunca mais voltar neste inferno. Adeus Gino Meneghetti. (NASCIMENTO, 1943, p. 176 – não publicado)

Ao iniciar seu testemunho, Meneghetti faz uma digressão sobre a arte de escrever:

(Note bem, o amigo Nascimento que, exponho mais embaixo esses três ou quatro requisitos indispensáveis para se escrever bem, estou me dirigindo a mim mesmo e não pretendo ensinar nada aos que sabem muito mais do que eu).

Primeiro: – Escreve bem quem tem variada e metodizada cultura. Quem tem entusiasmo, “verve” e tenaz vontade de trabalhar, imaginação viva, conhecimentos práticos, censo crítico, amor à verdade, alegria de espírito, razoável posição econômica e cristalina sanidade mental...

Segundo: – Se deve dispor de um tempo longo e à vontade;

Terceiro: – Ter um conhecimento exato e profundo da matéria que cai ser tratada ou se pretende tratar, explanar, expor essa matéria com ordem e gosto estético, estando em harmonia com o plano antecedentemente pensado e arquitetado.

Quarto: – À pessoa que vai escrever é preciso sossego e tranquilidade de espírito. (MENEGETTI, *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 177 – não publicado)

Diante da impossibilidade de aplicar essas regras a sua escrita, explica seu estado de espírito e condições de vida.

Mas quem, como eu, agoniza na mais nauseabunda miséria física e moral, se se põe a escrever, fracassara. Quem é, como eu, alanceado de uma dor intensa; quem se encontra aflito, preocupado, abatido, vencido, desanimado; quem não tem esperança e não enxerga nenhuma luz na sua frente; quem está afogado na angústia, quem é oprimido pela violência em país estrangeiro; que se vê blefado, perseguido, odiado, provocado, humilhado e tratado dura e incivilmente, vendo-se posto fora das leis

humanas e jurídicas; quem é enganado, vituperado pelos jornais e repórteres servis e semicretinos (eu chamo os jornais de São Paulo de urinatórios e vomitórios públicos...); quem se vê condenado a uma pena em discordância ao Código Penal e muito acima do delito praticado... Que pobre de mim! Jamais poderá escrever bem. Nunca poderá escrever alo que preste, que instrua, divirta, ou desperte o interesse de qualquer leitor.

Ainda para justificar a impotência que não me deixa quase escrever, peço licença ao amigo Nascimento para me deixar desabafar mais um pouco, demonstrando as razões desse meu grave abatimento físico e moral. Não desejo aborrecer ninguém com lamentação. Mas é claro que um homem que se encontra na minha posição é obrigado a se explicar, para isso contando com a benevolência do leitor. (MENEGETTI, *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 177 – não publicado)

A violência policial sofrida por ele no momento da prisão e nos primeiros dias de cárcere é relatada da seguinte maneira:

Princípio relatando a violência que me fizeram no dia da minha bestial e dramática captura, levada a efeito no dia 4 de Junho de 1926. Nesse dia me foram desfechados mais de 200 tiros de revólveres e carabinas! No fim, fiquei com um dedo quebrado e com 11 ferimentos no rosto, testa e no corpo. Na hora “h” da captura me tiraram 36.980 contos, um alfinete de perolas e um relógio com corrente. Enquanto era preso fui espancado por uns, enquanto outros me esmurravam e outros me tinham suspenso no ar. Outro me aplicava coronhadas de revólver, outro me arrancava a pele e os cabelos e outro ainda me dava agulhadas na bunda, ate que um apertão nos testículos me fez perder o conhecimento! Era a civilidade da polícia que se mostrava. Será que não fui linchado porque o povo espiava e se tornou perigoso? Quando perdi os sentidos estava perto uns 70 metros do Gabinete de Investigações da rua dos Gusmões. Quando adquiri de novo o conhecimento, encontrei-me de cabeça vendada e estava num cubículo largo e comprido: uns 70 centímetros, apenas!

Depois... na noite do mesmo dia, fui acorrentado de mãos e pés e fui transferido para a velha Central de Polícia, situada – se não estiver errado – no Largo do Tesouro, em frente ao Correio velho. No dia seguinte, estando eu trancado no calabouço, vi um tenente na janela. Tenente pálido e atacado de “delirium tremens alcoólico” e que estava me espiando pela janela como um gato espia um rato. De repente sacou do revólver e desfechou um tiro contra mim! Não fui atingido porque, sendo grande o calabouço e eu tendo notado o estado nervoso, desesperado, daquele fanático, tinha me afastado da janela e movimentava-me de um lado a outro, não o perdendo de vista. E foi por isso que a bala espatifou-se a uns cinquenta metros atrás dos meus calcanhares.

Acontecia isso no momento em que o Dr. Doria era tirado da sala fúnebre.

Aí quarto dia fui trazido de novo à Rua dos Gusmões para ser fotografado. Depois de fotografado fui levado a uma grande sala onde estavam perto de cinquenta inspetores, muitos deles com máscara no rosto. Ali levei uma “sova” severa. E no momento em que era judiado, avançou um homúnculo magrinho, o rosto pálido crispado de sífilis, e, estando eu seguro nas unhas dos inspetores, o heroico e valente “peso mosca” bacharel e delegado, avançou, estendendo o braço e me atirou uma tremenda bofetada no nariz. Saiu-me bastante sangue por causa do anel e aliança que aquele tísico Dr. A.G. decerto tinha na mão que me bateu. Nesse mesmo dia 8 de Junho fui transferido para o legendário, inquisitorial e necroteresco posto policial do Cambuçi, em boa hora demolido quando venceu a revolução de 1930. Nesse posto, durante o dia eu era espiado constantemente, tido algemado bem seguro e guardado de vistas. Durante a noite era posto na solitária – geladeira. Foi naquela geladeira que sofri os tormentos de Tântalo. Junto ao tormento da água, experimentei, à cano de borracha, outras torturas, de que eram férteis inventores e executores.

Nove dias de posto policial no Cambucí, sem comer, flagelado dia e noite, bastaram para me transformar num “Ecce Homo”.

No tempo em que era sampaulinescamente virado sorvete no Cambuci, o então diretor desta modelar (sic.), infernal Penitenciária, estava me aprontando o “alojamento” nas

celas-forte números 504, 502, 510 e 516. Foi ele quem mandou fazer duas artísticas grutas de aço (três grades) com uma chapa de ferro que apenumbra e fechava a lúgubre tumba 504. Uma quarta grade interna fixava uma peneira (ou rede metálica), reforçada mais uma fechadura pelo lado externo (seria melhor que contasse isto depois, mas enfim dá no mesmo). Notem bem que a chapa de ferro fechava hermeticamente a janela, interceptando-me luz e ar. Eu fiquei nela desde 1926 até 1933, 7 anos e 3 meses! Desses sete anos, em dois comi e em cinco não comi nada!!! Nove anos fiquei sem livros e sem cigarros. Aquela chapa era igual à que hoje se pode ver na cela forte no 510 que também foi feita para mim e era ali na 510 que eu era atirado completamente nu. Antes disso era espancado, e, estando já deitado no cimento, o infame V...e o B... pegavam em meus pés e me algemavam e assim permanecia, encabritado. V... fazia de minhas mãos e pés um “bouquet”, um feixe! E há sentenciados que ficam fulos quando falo mal de São Paulo! Me deixavam assim algemado, jogado no cimento frio e duro durante 30 dias, até! Me alimentavam com pão e café, mas só de quatro em quatro dias. Assassinos!

Nascimento: eu era um homem inteligente, belo, forte e bom. Quer dizer que em um mês não chegava a comer um quilo de pão e sete canecas de café. Note-se que nesse tempo (do Dr. F.T.P.) o tal “serviço de choque” era feito por uns quinze sentenciados escolhidos entre os mais bárbaros e vis. Sentenciados egoístas, covardes, sem caráter, sem inteligência, desconheciam por completo a significação das palavras brio, camaradagem, solidariedade. Eram os auxiliares dos V... e do B....

Assim, antes de ser algemado era valentemente surrado a cabo de vassoura por esses sentenciados, facínoras e bandidos infames. Interessante também é que uma das chaves da porta da minha cela o ferocíssimo e bestial Dr. R... (então chefe da Seção Penal), não a entregava a ninguém. Acariciava-a noite e dia em seus bolsos e só raramente a entregava ao B... e ao cascavel V..., em dias de banho. Nunca apagava, a luz da minha cela. Tinham medo que o diabo me auxiliasse a evadir... Eles tinham prazer, gostavam de me atormentar, de me matar aos pouquinhos, aos milímetros...

Nascimento, não posso continuar... Estou com o coração que me sangra e os olhos enchem-me de água. Tenha paciência... Continuarei depois, se for possível... (MENEGHETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 178-180 – não publicado)

Não é apenas o coração do Meneghetti que fica apertado, mas de quem lê a carta e as partes seguintes vão fazendo aumentar a angústia. É a intenção do autor denunciar e comover, intenção mantida por Nascimento ao preservar o formato da redação.

Pela carta, Meneghetti, que em vários trechos fala de si na terceira pessoa, pede que Nascimento converse com Flamínio Fávero e procure saber por que continua sendo mantido em confinamento, acusa os criminólogos de xenófobos e afirma que, se fosse o homem louco e mau que todos imaginam, já estaria morto, pois:

um homem mau, enjaulado na triste, lúgubre, cheia de pulga cela forte, morre fatalmente num prazo máximo de cinco anos. Um homem mau não resiste heroicamente como resistiu este resistindo há quase 18 anos, o coitado, o bode expiatório, desventurado e mártir, a vítima, o italiano toscano e pisano Gino Amleto Menichetti⁶⁶. (MENEGHETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 181 – não publicado)

Prossegue afirmando que foi injustiçado e que tal fato foi denunciado internacionalmente e lamenta ter imigrado para o Brasil, pois seu único crime foi o de comprar

⁶⁶ Única vez no texto que aparece essa grafia do sobrenome, em outras partes o próprio Meneghetti escreve diferente.

e vender joias roubadas e ser italiano, relaciona a xenofobia ao regime fascista de Mussolini e ao fato de Itália ser o país onde reside o Papa. Argumenta que sua pena já foi cumprida, pois o acusam de cometer cinco roubos, mas que até mesmo no direito internacional os juízes unificam as sentenças de crimes iguais em único crime. Sobre a morte do Dr. Dória, reafirma sua inocência alegando que este estava embriagado e que o calibre da bala que matou o policial era 38 e a arma apreendida com ele quando foi preso era calibre 32. Acusa inclusive um outro policial, chamado Marcelino, de ser o responsável pelo disparo no delegado. Narra em detalhes todos os seus passos e os da polícia durante a emboscada que resultou em sua prisão e atesta:

Eles andavam à minha procura sem conhecer a casa, quando eu, já de corpo dependurado fora da janela, pronto para atingir o quintal vizinho, ouvi uma descarga quase cerrada de uns cinquenta tiros de revólver. Eram os agentes medrosos e nervosos, era o próprio Dr. Doria, que a esmo e em completa escuridão, desfechavam tiros. Um desses tiros acertou no Dr. Doria, na barriga. E a barriga do Dr. Doria, sendo um barril de cerveja, contribuiu para, depois de operado, terminar de o matar. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 183 – não publicado)

Continua arregimentando evidências dos mais diversos tipos sobre sua condenação:

O Dr. P... queria, porque queria, enterrar o “bandido célebre”, como me chamava aqui no “seu” presídio. E não foi difícil consegui-lo. De fato com sentença de 29 de outubro de 1932, Meneghetti inocente era iniquamente condenado como autor da morte do Dr. Doria, à suspeita e levíssima condenação de só seis anos! Levíssima, porque os porcos jurados sabiam que Gino era inocente. Mas o passado é passado. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 183 – não publicado)

Continua, inclusive, dizendo que, se admitisse a condenação pela morte do delegado como justa, as sentenças somadas já teriam sido por ele cumpridas e fala diretamente com autor e leitores:

Nascimento! Leitor!

O pobre do Meneghetti, o Gino, já purgou 22 anos de cadeia! E ainda é tratado com regime especial e ninguém sabe quantos anos Gino tem ainda de purgar.

Repórteres ainda ontem, como aconteceu no dia 11 de Dezembro deste ano de 1943, no “Diário de São Paulo” me definiam assim: “que Meneghetti, o legendário Meneghetti, costuma cuspir e dizer impropérios e atira contra os visitantes todos os objetos que tem na cela”, etc. Enfim, ninguém sabe porque sou matado e tido sequestrado neste presídio. E isso é que esses jornalistas deveriam procurar saber e esclarecer aos seus leitores. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 184 – não publicado)

A chamada direta fortalece a denúncia, mas também se converte em apelo às consciências e para que o leitor não corra o risco de ficar tentado à desconfiança arrola as injustiças e violências que sofreu.

Poderia, amigo Nascimento, contar, muitas outras coisas infames que foram feitas nesta Penitenciária. Mas creio que não vale a pena. São tão infames que ninguém acreditaria e poderia até contribuir para que me considerassem louco de verdade. Uma

onda de perversidade está dissolvendo São Paulo e destruindo o mundo todo. Hoje mata-se inutilmente a pobre gente como eu, só pelo gosto de matar. Diga, Nascimento, no seu livro, se você o escrever, que quem trouxe a rigor exagerado, a sistemática matança nesta Penitenciária, foi um demagogo, suposto democrata. Foi um frio assassino, enquanto ao cretino Dr. N... já falecido, ao senil e imbecil Dr. M..., ao bestial Dr. R... ao lívido e homo-sexual Dr. A..., esses copiaram por 23 anos a infâmia do Dr. P...

Outra violência que me fizeram foi a de não me ter podido defender de maneira nenhuma. Por quê? Porque o enterraram vivo na necrotérica cela forte no 504. Notem bem: me enterraram vivo antes de ser sumariado, processado e condenado! E foi o Dr. P... o autor desse abuso nunca visto! (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 184 – não publicado)

Logo em seguida manda recado ainda mais explícito para Fávero a respeito da reforma prisional em curso:

Uma penitenciária em que se pretende regenerar, reeducar alguém, não pode ser administrada e apavorada por médicos pedantes cheios de falsas teorias e princípios científicos psico-antropológicos e criminalísticos lombrosianos. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 184-185 – não publicado)

Em seguida critica o efeito do positivismo e defende a separação entre a polícia e a administração penitenciária por meio de federalização das prisões.

A tendência cruel de todos os médicos criminalistas de São Paulo é a de todos os países do mundo, como acontece nas penitenciárias norte-americanas, alemãs, etc. É a tendência de castrar os sentenciados, esterilizando-os eugenicamente, em uma palavra, matando-os. Esses médicos, principiando com o café com leite, arrombam e mudam uma penitenciária em seu ganha-pão, em seu cavalo de batalha, por isso escrevem sua falsíssima ciência, e a cadeia ou o presídio fica transformado em macabro anfiteatro anatômico ou gabinete de pesquisas “a vai ou racha”. Este presídio foi a antecâmara do Manicômio Judiciário e um verdadeiro cemitério.

Esta Penitenciária só endireitará quando o poder federal proibir que a polícia paulista se intrometa nos negócios da sua administração. Enfim, o Exmo. Sr. Presidente Vargas deveria federalizar já este estabelecimento, como assim sucede na Itália, França, Inglaterra, Rússia, Japão e Alemanha. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 185 – não publicado)

A questão de para que e para quem a penitenciária se destina é observada com agudeza por Gino, demarcando primeiro o aspecto de classe:

Todo e qualquer governo, desde os tempos de Moises, David, Salomão, Faraós egípcios, o pérsico Dário, o grego Péricles, Calígula e Marco Aurélio, o bárbaro Atila, os Dez de Veneza, Constantino, Carlo Magno, Carlo V, Reis da Inglaterra, Pedro – o grande, da Rússia, ate Metternich, Pitt, Gambeta, Cavour, Hitler, Mussolini e Churchill, todos os governos, pela sua natureza corrupta e burguesa, se inclinaram à tirania e opressão dos povos.

Em consequência disso, todas as penitenciárias do mundo são povoadas de pobres ignorantes e ingênua gente. Há 90% desses miseráveis que não representa perigo social e coletivo nenhum. E os crimes desses infelizes, mal nutridos delinquentes, se não se justificam perante as leis, foi em virtude da moral lodierna que rende a conduta política da organização governamental, que se peja de os explorar, matando à fome quem engrandece à pátria com seu suor. Tanto a teologia como a medicina se tornaram alavancas políticas e instrumentos de morte e vingança. Miguel Soret em Genebra e Cirilo em Nápoles, foram dois médicos condenados a ser assado o primeiro, e enforcado o segundo. Os dois morreram covardemente como covardemente morrem

todos os homens maus. Proteger, defender o povo contra os abusos de poder que diariamente cometem as autoridades policia, judiciária e carcerárias, seria o único trabalho útil e humanitário que deveriam fazer os médicos de todos os povos do mundo. Em São Paulo os médicos ajudam a polícia e carcereiros a matar o povo... A divinização dos poderes e dos médicos não é mais possível hoje. Os povos modernos, pela instrução tão difundida e, sobretudo, pela geral irreligiosidade, riem gostosamente dos mistérios que sempre rodearam padres e médicos, suínos vagamundos e inúteis casanovianos embrulhões. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 186 – não publicado)

Nessa carta de Gino estão elementos do genocídio da população pobre e negra, demonstrando papel crucial da instituição prisional nesse processo, da polícia e do projeto positivista levado pelos médicos que estava eivado de racismo na construção da biotipologia criminal no Brasil.

O assunto biotipológico, criminalista, psico-antropológico, o tenho estudado e posso sentenciar, afirmando que Gobineau, Lapouge, Lombroso, Varga, Viola Pende, Sangre, Binet, Freud, Carlo Richet, etc., caíram todos no ridículo. A cadavérica e falida doutrina que eles professaram, foi desmentida pelos Drs. Aléxis Carrel, Weisman, Wiscoi, Carmignani, e por nós, Gino Meneghetti.

A revolução Russa de 1917 degolou 12.000 médicos. Por quê? Porque nos países europeus o povo sabe que quem o escraviza, quem lhe devora a vida e os suor de seu trabalho, são políticos, gente podre e rica, e médicos. Portanto, fora com toda essa canalha que fez da Penitenciária uma fabrica de cadáveres, de idiotas, de tuberculosos e de inválidos. Por isso seu crucificado diariamente nas dos médicos biotipológicos que atestam ser eu inadaptável ou perigoso maluco. Logo, aqui ou no manicômio, continuarei enterrado da mesma maneira. Maltratado, desamparado aqui na minha solidão, porque os companheiros sentenciados, salvo rara exceção, são infames, servis, egoístas, hipócritas, simuladores, e vegetam lambuzando de agrados o idiota do padre Alencar. São uma cambada de “caguetas” e desconhecem a camaradagem e a solidariedade. (MENEGETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 187 – não publicado)

O ciclo de violência e corrupção nas relações entre os poderes judiciário e executivo (polícias e forças armadas etc.) constituíam a economia do castigo de privação de liberdade. No trecho a seguir, além de explorar essas relações, relata uma chacina de presidiários que lembra bastante os casos que conhecemos hoje.

Dizem que não me soltam, que sou martirizado, por ser um bandido profissional. Mas um bandido profissional não organiza uma família com cinco filhos como a teve Meneghetti. Eu trabalhava de mecânico, de montador, de ajustador, tanto aqui em São Paulo como em muitas outras cidades. Tive negócios de joias, de recreios, armazéns, hotel, oficina mecânica, etc. Mas nada do meu passado bom para eles adianta. Terei de suportar, até o último dia de minha vida, os subalternos, como o venenoso assistente S.P.C., eunuco, castrado. Porém entre outros doutos carcereiros há baixa concupiscência, os quais sempre atentaram ao pudor, estuprando filhas e esposas bonitas dos pobres sentenciados que aqui morrem encarcerados. Cinquenta por cento dos guardas que aterrorizam este malfadado presídio, vieram corridos, expulsos uns, afastados exonerados outros, da polícia civil, da polícia militar, guarda civil, guarda noturna, corpo de bombeiros, Exército Nacional. Portanto são maus elementos, carrascos naturais, sem nenhum preparo para lidar com homens que necessitam compreensão e bons exemplos de altruísmo, honestidade e pureza de costumes, a fim de que lhes seja possível a problemática regeneração. Porque a reeducação do criminoso é tarefa por demais delicada para se desincumbirem dela esses desalmados analfabetos. Todos eles são discípulos do torpe Dr. P..., o covarde indivíduo que não

trepidou, quando delegado do porto policial de Vila Mariana, a mandar asfixiar com gás 20 infelizes detidos e presos sem culpa formada. Depois da chacina, chamara uma carroça de lixo e as vítimas seguiram o caminho do Araçá, para o forno de incineração... (MENEGHETTI *apud* NASCIMENTO, 1943, p. 188 – não publicado)

A narrativa de Gino, se não puder ser chamada de protoabolicionista, tem elementos que anunciam a emergência desde os anos 1940 de outro paradigma para tratar a questão prisional.

4.17 Vigília sem fim

No capítulo final, Nascimento faz o leitor saber que obteve parecer favorável a sua liberdade condicional por parte do conselho penitenciário, porém a depender da assinatura (talvez de um juiz de execuções). No entanto, essa autoridade divergiu do conselho, alegando que algumas questões legais ainda precisavam ser dirimidas e ele permaneceria por mais algum tempo no cárcere.

Muitas e muitas gerações de delinquentes já gozaram do benefício e o estão usufruindo, ou melhor, o direito a liberdade vigiada. Mas que hei de fazer? Até parece que os pesos e a medidas da justiça são claudicantes. Porque, talvez, se eu fosse um ladrão de “patola” ou assassino de truz (empreiteiro de Cristo), teria melhor sorte do que sendo o autor desse esquisito crime de recusar a escrever a máquina. Aqui entre nós, caro leitor: não acha maravilhoso que até agora não me tenham condenado a morte? (NASCIMENTO, 1943, p. 190 – não publicado)

Compara Flamínio Fávero ao personagem Láo Peng do escritor chinês Lin Yutang no livro *Uma folha na Tempestade*. Para Nascimento Láo era capaz de um amor cósmico por seus semelhantes e Fávero seria:

(...) um piedoso cósmico. A sua postura interior é sempre a de quem está pronto a perdoar, a encher um estômago vazio, a rir com os que riem e a chorar junto dos que choram. Seu coração é uma infinita pulha de identificações com o coração do próximo. Desde que aqui chegou, sua reforma foi iniciada com a argamassa do amor e da bondade. (NASCIMENTO, 1943, p. 191 – não publicado)

Aponta que a reforma de Fávero encontrou resistências por parte de muitos funcionários da instituição e também da igreja. Registra que Fávero, ao ver impedimentos na realização de seu projeto de reforma, teria pedido demissão. Não há muitos detalhes sobre isso no texto, mas registros oficiais apontam Fávero como diretor da unidade até 1945, provavelmente esse seu pedido de demissão não foi aceito e pode ter sido instrumento político para o enfrentar os setores que o estavam combatendo.

Nascimento destaca a presença de um jornalista, Nelson Mota Filho, pois:

Este repórter foi o primeiro que os sentenciados viram de perto e conversaram

livremente. Ele se largou no meio de nós, fazendo tudo por parecer-se com um de nós. E o detento lhe falou sem constrangimento a respeito de tudo, principalmente da mágoa e apreensão que estava causando a notícia de que o Dr. Flaminio nos ia deixar. Os sentenciados estavam aflitos, a penitenciária inteira presa de dolorosa consternação. O repórter captou e soube sentir o apelo angustiado que todos os olhos e corações lhe formulavam. Compreendeu como ninguém o desastre que significaria se o governo atendesse ao pedido de demissão feito pelo Dr. Flaminio. Caso isso acontecesse, aqueles miseráveis mil e tantos homens teriam as esperanças de liberdade e de melhores dias apagadas debaixo duma nuvem de desforras e vendetas. (NASCIMENTO, 1943, p. 191 – não publicado)

Explicita que foi publicada uma série de reportagens no *Diário da Noite* sob o título de “Revolução Sentimental na Penitenciária”, e que a partir delas não apenas o público tomou conhecimento do que se passava, mas também o governo. Indica ainda que o trabalho do repórter repercutiu positivamente na imprensa e indica um novo aliado.

Depois trouxe, a fim de ficar amplamente conhecida a obra que o Dr. Flaminio iniciara, uma caravana de representantes de todos dos jornais de São Paulo. Reviraram a Casa de “pernas para o ar” e deram ao público um formidável testemunho. O Dr. Varoli fez, como se costuma dizer, muita foga durante esses dias de incertezas para nós. A ele se deve muito do novo rumo que os acontecimentos tomaram. É um médico e um homem verdadeiramente amigo do sentenciado. (NASCIMENTO, 1943, p. 192 – não publicado)

A demissão de Fávero não foi aceita pelo governo que, em apoio às mudanças promovidas, afastou da instituição aqueles que se opunham e nomeou diretores apoiadores de Fávero. Cita ainda diretores de outras unidades e membros dos conselhos penitenciários que estavam favoráveis à reforma de Fávero.

Em meio à defesa da reforma, faz uma mudança abrupta de assunto relembrando da vez que uma professora fez uma apresentação musical com suas alunas para os presos e da memória das moças e de suas vozes avisa ao leitor:

A lipemania – melancolia que leva ao suicídio – está me querendo dar um golpe de Jui-Jitsu. Mas espera lá. Será ela mesma que está me olhando? Tenho até a impressão de que está me acenando! Sim, é ela mesma. Reconheci-a pelos cabelos. Verdade que não eram assim. Ela também esteve aqui cantando. Estou vendo-a sorridente, a pulseira a escorrer-lhe até o cotovelo, enquanto agitava no ar o braço direito, executando um largo e fraternal gesto de “até logo”. Seus cabelos lá se foram por entre os aplausos dos companheiros formados em alas, enquanto ela se retirava distribuindo beijos. Cabelos de Madalena. Verdade que não eram assim. Porém as Madalenas são assim mesmo: nas noites bonitas, aparecem no céu de cabeleira toda luminosa! (NASCIMENTO, 1943, p. 193 – não publicado)

Retorna ao tema da reforma expressando sua expectativa de que os novos diretores nomeados auxiliem Fávero e que seu trabalho tenha êxito.

Muda novamente a tônica do texto falando de sua angústia e da música “Canto das vozes sem Nome”, que ficava ecoando na sua cabeça e, após reproduzir a letra da música, conclui seu

livro com o seguinte pensamento:

Não é uma estrela. É um facho luminoso que continua me fazendo companhia pela noite adentro. Aparentemente, os três pavilhões estão dormindo ao embalo dos apitos da ronda e das baionetas das sentinelas. Mas eu sei – oh, como é triste saber-se as coisas! – eu sei que eles estão, como eu, esperando. Esperando na vigília sem fim dos dias e das noites solitárias. Noites frias, sem amor...

Penitenciária no Carandiru, em São Paulo, Janeiro de 1944 (NASCIMENTO, 1943, p. 193 – não publicado)

5 Considerações Finais

Ao terminar esta tese, considero que nos limites do tempo de quatro anos da pesquisa o objeto estudado foi abordado em muitos dos seus aspectos significativos. Todavia, por se tratar do primeiro estudo de fôlego sobre o Teatro do Sentenciado, muitas questões poderão ainda ser suscitadas. Para mim, esse percurso da pesquisa abriu inúmeras possibilidades de pensar o teatro no contexto prisional e sua inserção na história do teatro e meu desejo é seguir investigando outras experiências que encontrei pelo caminho.

A defesa desta tese ocorreu durante os efeitos da disseminação da pandemia global do Coronavírus (COVID-19) e acrescento este dado como registro histórico, inclusive da experiência de defesa virtual imposta pela necessidade de isolamento social. Também referencio este tema, dada a imensa tristeza que me abala ao pensar na mortandade e desespero das pessoas encarceradas e o desalento de seus familiares.

Como demonstrado, o Teatro do Sentenciado foi um grupo criado pelas pessoas presas na Penitenciária do Estado de São Paulo em 1943, que abarcou no curto registro de sua existência mais de 50 integrantes. O grupo foi criado com o apoio de membros da instituição prisional, mas o protagonismo foi do conjunto dos homens encarcerados que fizeram um teatro das pessoas presas para as pessoas presas.

O protagonismo daqueles homens que aprenderam a dominar as diversas etapas do processo de produção de seus espetáculos, que experimentaram diferentes formas teatrais reforça a ideia de autonomia dos setores populares ao criar suas formas próprias de expressão, que no caso em tela se deu num momento de modernização das instituições brasileiras projetado pelo Estado Novo.

Como atraso e progresso coexistem na formação social brasileira, o projeto modernizante é tensionado pelo racismo estrutural de modo que simultaneamente se quer avançar com a criminologia e tirar o foco do crime para o criminoso de modo a recuperá-lo, mas o biodeterminismo positivista elege tipos físicos e sociais específicos para o criminoso brasileiro que é pobre, negro, indígena, miscigenado e estrangeiro. Mais uma evidência da tensão envolvendo a modernização são as próprias razões da prisão de Nascimento, que, além de política, por estar no universo da luta antirracista, é também modelar no que diz respeito ao clientelismo, pois, se não se tratasse do envolvimento de um agente da lei, o processo não teria ocorrido com dupla punição, civil e militar.

A trajetória de Nascimento, no que concerne à formação teatral, deixa evidente que o Teatro do Sentenciado foi um balão de ensaio para o que faria logo ao sair da prisão, a fundação

do TEN. A ideia já estava germinando antes do Carandiru, mas a experiência teatral concreta se deu primeiro dentro do cárcere.

Os parceiros de Nascimento nessa empreitada cometeram variados tipos de crimes. Alguns com requintada crueldade. O feminicídio e a exploração sexual das mulheres estão presentes de forma contundente e tal fato prejudica enxergar esses homens com sua capacidade criadora e capazes de superação daquele momento de suas vidas, mas o exercício de Nascimento ao relatar suas histórias especula causas relacionadas à infância e ao meio social, revela os desmandos da polícia, que tinha um papel mais arraigado ao judiciário, e explicita os castigos somados a pena de privação de liberdade. As histórias contadas sempre fazem refletir sobre a dualidade entre justiça e vingança.

Por outro lado, a presença de educadores que se dedicavam à música e ao teatro auxiliando nas práticas humanizantes de Fávero estavam relacionadas à ideia de regeneração, mas também envolviam um apaziguamento das pessoas encarceradas. Sem dúvida a arte e o teatro no cárcere podem desempenhar uma função de reprodução do *status quo*. Todavia, ao conquistarem uma autonomia relativa com o teatro, os integrantes do T.S produziram a crítica da própria instituição por meio da *Revista Penitenciária*, discutiram a sexualidade ao colocar em cena Carmen Miranda com José do Patrocínio, trouxeram para o foco um herói negro e colocaram em xeque a “Descoberta da América”, em o *Dia de Colombo*.

Contar a história desse grupo contribuiu para avançar na sistematização de uma história do teatro nas prisões no Brasil, ainda que essa história que não é tão recente esteja circunscrita a poucos estados do Brasil. Contribuiu também para incluir as experiências teatrais nas prisões como pontos assaz relevantes da história do teatro das classes subalternas. Problematizando o apagamento das expressões culturais desse extrato social como medida que é sistemática e interligada a conformação social, uma vez que tais expressões têm raça e classe definidas.

Abdias Nascimento pensa o Teatro Experimental do Negro como parte da modernização do Teatro, o que se pode verificar inclusive nos projetos conjuntos do TEN com Os Comediantes. O Teatro do Sentenciado tem raízes na modernização institucional e, na medida em que seus integrantes escreviam os próprios textos, aprenderam todos os processos que envolviam a encenação, misturaram os elementos da cultura popular com as formas mais tradicionais como a comédia histórica, por exemplo, e demonstraram aprimoramento formal desde a peça de estreia até o fim dos trabalhos, é possível afirmar que uma protomodernização estava sendo gestada com aquele grupo de amadores.

Considerando que na história do teatro prevalece, no mais das vezes, a história da dramaturgia, embora o registro do texto teatral seja escasso, no caso do Teatro do Sentenciado, as descrições dos processos e as poucas imagens da cena fazem ver uma experiência teatral que teve fôlego e na qual texto, cena e demais elementos formavam um todo que falava do momento que seus integrantes viviam. O apagamento desse teatro, somente citado nos trabalhos que contam a história do TEN, possui forte relação com o apagamento das memórias de resistência das classes populares, apagamento intencional na era Vargas e sistêmico na medida em que as expressões culturais autônomas e emancipatórias das classes populares são diminuídas num esforço de predominar a cultura dominante.

As peças do Teatro do Sentenciado mostram uma variedade formal. *O Preguiçoso* é uma comédia ligeira, *O Defensor Perpétuo do Brasil*, uma comédia histórica, *O dia de Colombo* se enquadra como Teatro de Variedades, *A Revista Penitenciária*, Teatro de Revista, *Patrocínio e a República*, comédia histórica, *Zé Bacôco*, uma comédia musical. As formas distintas que o grupo utiliza demonstram um desenvolvimento técnico de suas habilidades, bem como a busca por aperfeiçoamento.

Nas peças do T.S, algumas características e questões da modernização do teatro brasileiro estão presentes. Nas cenas curtas, ao trazer temas épicos da história do Brasil, resgatar o papel do herói negro José do Patrocínio e passar em revista a instituição prisional, com certeza a crítica social estava presente. Ao buscar uma dramaturgia própria que falasse àquela realidade, também estabelece movimento análogo ao que estava ocorrendo no teatro.

Nas cenas curtas, que possuem dois registros fotográficos, o figurino aponta para uma expressividade não realista, assim como os personagens da *Revista Penitenciária*, que são as diferentes partes da prisão personificadas. O recurso à música, à leitura de poemas e aos números de prestidigitação incluem elementos não dramáticos na encenação. A música, no caso do T.S, aparece, como se pode ver na análise das peças, como um elemento expressivo que propõe um outro plano de significados para as encenações. A precariedade da produção dos elementos visuais também pode indicar soluções criativas para cenário, figurino e caracterização de modo geral, lembrando que Nascimento, pouco antes da prisão, se interessou pelo ideário surrealista. O episódio de não poder deixar o bigode crescer para personificar Patrocínio pode ser utilizado como exemplo de uma precariedade que impõe a ruptura com uma caracterização realista.

A influência de pensamentos progressistas e de esquerda no teatro que Nascimento trouxe principalmente do Teatro del Pueblo, não pode ser descartada em seu fazer artístico.

Hugo D'evieri, enquanto estava no Peru, dirigiu uma montagem de *O Imperador Jones* no Teatro Universitário de San Marcos (TUSM) que estreou em 5 de julho de 1941. O fundador do TUSM, Marco Beltroy, esteve também na Argentina com o Teatro Del Pueblo e esse é o modelo que inspirou seu teatro. Essa encenação foi considerada o princípio da modernização do teatro peruano. Curiosamente, alguns anos depois o TUSM também encenou *Todos os filhos de Deus têm Asas*⁶⁷.

O Teatro do Sentenciado, em seu repertório, não se refere diretamente ao autoritarismo da era Vargas, mas, ao trazer José do Patrocínio como herói da república e pelos personagens que o cercam, segundo o programa da peça, há uma tendência à crítica da figura de Floriano Peixoto, portanto uma relação muito colateral aos desmandos desse governante após a proclamação da República poderia estar presente. Já *Zé Bacôco* aponta inclusive a crítica à instituição do Exército, tanto pelos personagens quanto por se tratar da trajetória de Nascimento. Essas duas peças, guardadas as devidas ponderações sobre o local em que estavam sendo feitas, representam uma tendência antiautoritária.

Esses apontamentos reforçam a ideia de que as questões enfrentadas pelo T.S estavam cercadas de características modernizantes, inclusive a própria concepção do teatro que fizeram, aquela de presos para presos, em que a formação era primeiramente teatral e estética e secundariamente pedagógica e política, diferente dos casos dos grupos de teatro no cárcere, ligados diretamente ao PCB e ao integralismo, o T.S já traz em si uma aura modernizante.

Essas percepções só foram possíveis ao examinar historicamente as relações entre teatro e cárcere. Estabeleci nexos que remontam, no caso brasileiro, à arte produzida nas senzalas como correlata ao cárcere no sentido da privação de liberdade. Verifiquei na literatura estrangeira uma variedade de experiências com perspectivas diversas e encontrei uma ligação político-ideológica na América Latina por meio do partido comunista. Refiro-me ao teatro nas prisões no Uruguai e as ligações com o teatro produzido pelos presos políticos no Brasil durante a ditadura.

Os grupos de teatro nas prisões fundados pelos integralistas e pelos comunistas se convertem em balizas para compreender que há uma história do teatro nas prisões bastante antiga no Brasil que carece de mais estudos, e o Teatro do Sentenciado se converte em mais um capítulo dessa história.

Se o quadro do sistema carcerário brasileiro tem muitas similaridades nessa segunda década do ano 2000 com a década de 1940, esta não é uma coincidência histórica, trata-se sim

⁶⁷ Essas questões podem ser mais bem examinadas em Pelletieri, 2006, e Rubin e Solorzano, 2000.

de que a instituição prisional tem um papel de contenção dos setores pobres da sociedade. O aparato punitivo que Fávero se propôs a reformar tem na sua essência essa disfunção. Não precisa de reformas, pois funciona muito bem, mata e prende uma determinada classe e raça.

As histórias contadas sobre a prisão e as pessoas encarceradas ajudam a compreender que a crise do sistema penal é parte de seu próprio funcionamento, ou seja, pensar que o sistema está falido e precisa ser reformado é uma espécie de tautologia, pois de fato o chamado mau funcionamento é estruturante, só funciona se não funcionar, pois seu papel é ser máquina de morte e de violência. Nesse sentido, o texto *Submundo* traz em si a emergência do abolicionismo penal. Com certeza as pessoas encarceradas aderiram ao projeto de reforma de Fávero, pois trazia melhorias concretas na vida ordinária, mas a crítica à instituição e sua incapacidade de “regeneração” da pessoa presa de forma contundente se faz presente.

O projeto modernizante das instituições de Vargas, na questão prisional, é mais uma ideia fora do lugar no Brasil, pois a particularidade do ideário positivista representada pelo Código Penal envolve uma mescla própria entre atraso e progresso. O tempero nacional está, por exemplo, na religiosidade de Fávero, na caracterização física e racial do tipo criminoso pautada pela herança escravocrata e principalmente pelo populismo.

Ao analisar e interpretar a obra *Submundo: cadernos de um penitenciário*, percebi que se trata de um retrato poderoso da história das prisões no Brasil e que é urgente que o referido texto seja publicado a fim de que outros pesquisadores acessem a íntegra de seu conteúdo. No meu percurso investigativo sobre o T.S, essa fonte se converteu em um desdobramento que correu em paralelo ao objeto de pesquisa, mas que por força de sua importância não pude passar ao largo.

Nascimento organizou seu texto a partir de suas próprias experiências na prisão, a partir de entrevistas semiestruturadas com seus companheiros e de conversas soltas. A essas partes se somam as cartas de Gino Meneghetti. A realidade da sua vida e da vida de seus companheiros é entremeada de ficção e de movimentos de proteção de seus interlocutores. Utiliza diversas táticas para a sobrevivência do manuscrito e de todos os envolvidos, inclusive mesclando exaltações e apelos às autoridades a um conteúdo intensamente crítico.

O relato de chegada ao Carandiru, recheado de imagens contrapostas, é uma contribuição do autor a tornar de amplo conhecimento todos os processos de desumanização aos quais a pessoa presa era (e em grande parte ainda é) submetida.

A prisão é retratada pelo autor como expressão da justiça branca e do mundo branco e nela os procedimentos aos quais os corpos, em sua maioria não brancos, são subjugados,

ficando entre a vida e a morte num isolamento objetificante cujo discurso cientificista que pretendia medir, pesar, comparar e categorizar, mal disfarçava o higienismo cuja finalidade era também que a biotipologia criminal estabelecesse padrões de criminosos, padrões raciais no caso brasileiro.

Nascimento não é direto ao falar das questões raciais, afinal, precisava se proteger em virtude das razões de sua prisão. No entanto, sua obra está recheada de indicações, seja ao fazer descrições físicas de seus companheiros, seja ao referir-se às origens destes. A prisão, cujo branco das instalações é opressor e esmagante, também é parte do que está em jogo.

Ao trabalhar na prisão, aprofunda suas relações com seus companheiros e, na medida em que passa a organizar o T.S, acessa a história daqueles homens. Há em sua obra alguma fetichização ao buscar elucidar o motivo dos crimes cometidos. As entrevistas que realizou buscavam descobrir os motivos dos crimes, os pensamentos e sentimentos em relação ao que fizeram e qual teria sido o início de suas atividades criminais. O resultado delas é ambíguo, pois, ao passo que os sujeitos tomam a dimensão de homens que ultrapassaram fronteiras, também revelam suas humanidades cheias de ingenuidade, pobreza e violências.

O populismo de Fávero, o pai dos presos, não se separa do populismo de Vargas e constitui um paralelo bastante rico, pois enquanto o regime autoritário de Vargas estabelecia direitos para os trabalhadores e intensificava a violência e o encarceramento das classes pobres, Fávero melhorava o cotidiano dos presos no Carandiru e contribuía com sua ciência criminológica (e seu positivismo abraçador) a estabelecer os padrões inclusive fenotípicos sobre quem eram os criminosos no Brasil.

Nascimento mostra em seu livro *Submundo* os poemas e as várias habilidades artísticas de seus companheiros de prisão. Além de revelar o recurso à escrita e à leitura como preenchimento do tempo ocioso, os poemas expressam os desejos de amor, de vida melhor, de liberdade e de religiosidade e arrependimento. O contraditório fica evidente, aqueles que cometeram atos terríveis procuram o belo nas artes durante a reclusão.

Nascimento aborda o tema da sexualidade entre as pessoas presas e seu texto reflete a moral vigente no período, a homossexualidade tratada como distúrbio físico e mental. O desejo sexual é tomado como problema entre aqueles que praticam a masturbação e entre os que procuram parceiros. O preconceito e a exploração sexual reproduzem dentro do cárcere, conforme os relatos de Nascimento, a lógica exploratória e objetalizante que era dispensada às mulheres quando aqueles homens estavam em liberdade.

Ao relatar os desmandos das autoridades dentro do sistema prisional e também os vícios nos processos, Nascimento mostra os processos de resistência operados pelo Teatro, pelo *Nosso Jornal* e pelo grupo dos sete. Nesses casos buscavam resistir de forma mais estratégica, mas o conjunto das histórias que expõe também mostra as pequenas subversões cotidianas da ordem prisional e as táticas mais individualizadas. Ao se referir aos intelectuais da cadeia, Nascimento lança mão de um reconhecimento dos saberes e teses sobre a prisão e a possibilidade de regeneração. Ao incluir em seu texto a íntegra das cartas de Meneghetti cujo conteúdo é tão terrível, mostrando tanto os castigos que sofreu quanto a desigualdade e a crueldade aplicadas por conta da morte de um policial. A vingança contra esse ladrão que desafiou a polícia e os governantes retoma aspectos das punições exemplares. Na sua espera pela soltura, Nascimento retoma a alegoria do crime de não datilografar, evidenciando o ridículo do sistema penal vigente.

Ao findar minhas reflexões sobre o Teatro do Sentenciado, sua organização, seus integrantes, as possibilidades e sentidos das peças numa perspectiva de modernização, concluo que foi uma experiência impregnada de contradições, mas sobretudo de movimento de resistência e crítica em relação à instituição prisional. Busquei situar o T.S na história do teatro especificamente fortalecendo a história do teatro nas prisões brasileiras caracterizando um sistemático apagamento da memória e da história do teatro dos setores populares. Nesse sentido me ocorre que o livro ainda não publicado de Nascimento poderia ter como epígrafe as linhas introdutórias de Fanon:

Falo de milhões de homens
em quem deliberadamente inculcaram o medo,
o complexo de inferioridade, o tremor,
a prostração, o desespero, o servilismo.
(Aimé Césaire, Discurso sobre o colonialismo)

A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais.
Não venho armado de verdades decisivas.
Minha consciência não é dotada de fulgurâncias essenciais. Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas.
Essas coisas, vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida.

Faz tanto tempo...
Por que escrever esta obra? Ninguém a solicitou.
E muito menos aqueles a quem ela se destina.
E então? Então, calmamente, respondo que há imbecis demais neste mundo. E já que o digo, vou tentar prová-lo. Em direção a um novo humanismo...
À compreensão dos homens... (FANON, 2008, p. 25)

Trago essa citação na intenção de corroborar o que muitos estudos contemporâneos sobre Nascimento evidenciam, as lutas antirracistas nas quais sua existência foi pautada estão

numa ordem de grandeza que o coloca ao lado das contribuições intelectuais de Fanon e Césaire. O Teatro do Sentenciado é uma etapa de sua produção que cobre questões de raça e classe, abarcando a questão prisional que se desenvolve no Brasil como parte do racismo estrutural, repondo as heranças escravocratas. Racismo esse inerente à dominação de classe na periferia do capitalismo.

6 Referências

- ABREU, Alzira Alves de [*et al.*]. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós-1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- ALEXANDER, Buzz. **Is William Martinez Not Our Brother?:** Twenty Years of the Prison Creative Arts Project. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2010.
- ALMADA, Sandra. **Damas Negras:** sucesso, lutas, discriminação: Chica Xavier, Léa Garcia, Ruth de Souza, Zezé Mota. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- ALMADA, Sandra. **Abdias Nascimento**. São Paulo: Selo Negro, 2009. Col. Retratos do Brasil Negro (coord. por Vera Lúcia Benedito).
- ALMEIDA, Antonio. **Casal feliz**. Intérprete: Léo Villar. Série Relíquias. 1942. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tE_kNvfPAb4&list=LLf4HtAAseo2Tax4tPQRup5Q&index=4180. Acesso em: fev. 2020.
- ALTERNATIVA TEATRAL. **Teatro del Pueblo** – Um poco más de historia, s/d. Disponível em: <http://www.alternivateatral.com/espacio39-teatro-del-pueblo>. Acesso em: fev. 2020
- ANDRADE, Mário de. **As Melodias do Boi e outras peças**. Org. de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, Mario de. **As Melodias do Boi e outras peças**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ANTUNES, Ricardo. Os Exercícios da Subjetividade: as reificações inocentes e as reificações estranhadas. Salvador, **Cadernos CRH**. v. 24, n. Spe 01, 2011. p. 121-131.
- BALFOUR, Michael. **Theatre in prison: theory and practice**. Bristol: Intellect Books, 2004.
- BARCZI, Tibor. Sueño azul. RCA Victor. Disponível em: <https://www.el-recodo.com/music?id=6024&lang=pt>. Acesso em fev. 2020.
- BENJAMIN, Walter. As teses sobre o conceito de História. **In Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1, p. 222-232.
- BETTI, Maria Sílvia. Crítica norte-americana e debate cultural no teatro brasileiro da década de 1960/70: apontamentos introdutórios. **Revista Aurora** n. 1. São Paulo: NEAMP/PUC. 2007. p. 53-71.
- BETTI, Maria Sílvia. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). **Revista Sala Preta**, v. 15, n. 1, p. 156-179. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- BOAL, Augusto. **Teatro de Augusto Boal: Histórias de Nuestra América, A lua pequena e a caminhada perigosa, Torquemada**. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BOAL, Augusto. **Hamlet e o filho do padeiro: memórias imaginadas**. São Paulo: Cosac Naify,

2014.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. Departamento Penitenciário Nacional. INFOPEN, Mulheres, 2018.

BUDASZ, Rogério. **Teatro e música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822):** convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: Deartes UFPR, 2008.

CALADO, Antonio. **Uma Rede para Iemanjá.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CALADO, Antonio. **O Colar de Coral.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CALADO, Antonio. **O Tesouro de Chica da Silva.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CALADO, Antonio. **A Revolta da Cachaça.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CÂNDIDO, Antonio. **O estudo analítico do Poema.** São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/ USP, 1996.

CÂNDIDO, Antonio. **Na sala de aula:** cadernos de análise literária. São Paulo: Ática, 1985.

CARVALHO, Sérgio. Memórias contam percurso de Augusto Boal: A peça jamais encenada (resenha). **Folha de S.Paulo**, 12 de agosto de 2000.

CARY, L.; RAMOS, J. J. M. (org.). **Teatro e vanguarda.** Lisboa: editorial Presença, 1970.

CEARENSE, Catulo da Paixão; PERNAMBUCO, João. Luar do sertão, 1914. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CqMsaP-xx0A>. Acesso em: fev. 2020.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre el colonialismo.** Madrid: Ediciones Akal, 2006.

CONCILIO, Vicente. **Teatro e Prisão:** Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, 2008.

CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Diagnóstico das Pessoas Presas.** CNJ, 2014.

CORRÊA, Ademir. Teatro em Cadeia. **Revista Ocas**, São Paulo, ano 1, n. 10, p. 22 a 25, maio de 2003.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro épico no Brasil.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Iná Camargo. Ensaísmo Teatral no Brasil. **Revista Discurso**, n. 26. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o Drama.** Petrópolis: Vozes, 1998.

COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho:** Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma lágrima:** Teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular e Nankim, 2012.

COSTA, Maria Rita Freire. **A Arte como Processo de Recriação em Presídios.** Catálogo do projeto. São Paulo, 1983.

- COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem e o desafio da comunidade – sujeito**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2010.
- D'ANDREA, Tiaraju Pablo. **A Formação dos Sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. USP. São Paulo. 2013.
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEPEN. Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – Infopen, Junho/2016. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2017.
- DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, ano XIX, n. 5827, Edição das 11h, 16 de novembro de 1943.
- DINIZ, Débora. **Cadeia: Relatos sobre mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ELA vai à feira. Vassourinha, 1941. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dA8WH6-efFk>. Acesso em: fev. 2020.
- ESCOBAR, Ruth. **Dossiê de uma rebelião**. São Paulo: Global, 1982.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. bras. de Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARIA, João Roberto. **Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2001.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do Teatro Brasileiro**. Vol. I – Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FARIA, João Roberto (dir.). **História do teatro brasileiro**. Vol. II – Do Modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FAUSTINO, Eliana Ribeiro; PIRES, Sandra Regina Abreu. A ressocialização como finalidade da prisão: algumas considerações sobre seu significado. **Revista Sociedade em Debate**, v. 15, n. 2, 2009.
- FELIX, Moacyr. **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial 02. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERLA, Luis Antonio Coelho. **Feios, sujos e malvados sob medida: Do crime ao trabalho, a utopia médica do biodeterminismo em São Paulo (1920-1945)**. Tese de Doutorado. FFLCH, USP. São Paulo. 2005.
- FERNANDES, Rofran. **Teatro de Ruth Escobar: 20 anos de resistência**. São Paulo: Global, 1985.
- FICHE, Natália Ribeiro. **Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. UNIRIO. Rio de Janeiro. 2009.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREED, Arthur; HERB BROWN, Nacio. Good Morning, 1939. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nyx201jLwBg>. Acesso em: fev. 2020.
- FREITAS, Sônia Maria de. **História oral**: possibilidades e procedimentos. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP/Imprensa Oficial do Estado. 2002.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.
- GOFFMAN, E. **Manicômios, prisões e conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do Cárcere**, v. 5. Caderno 25 – Às Margens da História (história dos grupos sociais subalternos). Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho, Coedição: Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira; Rio de Janeiro; Ed. Civilização Brasileira, 2002.
- HERITAGE, Paul. Theatre, Prisons and Citizenship: A South American Way. Practices and Perspectives in Prison Theatre. In THOMPSON, J. **Prison Theatre: Perspectives and Practices**. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.
- IBGE. **Estatísticas do Século XX**. Rio de Janeiro, IBGE, 2006.
- JAMESON, Fredric. **Periodizing the 60's In The Ideologies of Theory**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. v. 2.
- JAMESON, Fredric. **Posmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Londres: Verso, 1991.
- JAMESON, Fredric. **O marxismo tardio**. São Paulo: Unesp, 1997.
- JAMESON, Fredric. **The aesthetics of singularity**. NLR, v. 1, n. 92, março-abril de 2015.
- JOCENIR. **Diário de um detento**: o livro. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- KOTSCHO, Ricardo. **Paulo Freire, Frei Betto**: Essa escola chamada vida. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- LANDY, Robert. **Drama Therapy**: concepts and practices. Illinois, USA: Charles C. Thomas, 1944.
- LARA, Agustín. Solamente una vez. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=96NzAzGIWoI>. Acesso em: fev. 2020.
- LIMA, Willian de Souza. **Quatrocentos contra um**: uma história do comando vermelho. Petrópolis: Vozes, 1991.
- LUCAS, Ashley; CONCILIO, Vicente. Uma conversa sobre arte e teatro nas prisões com Ashley Lucas. **Urdimento**, v. 2, n. 29, p. 145-156, outubro 2017.

- LUCAS, Ashley; FICHE, Natália; CONCILIO, Vicente. We Move Forward Together: A Prison Theatre Exchange Program Among Three Universities in the United States and Brazil. **In Prison Journal**, v. 99, setembro de 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177%2F0032885519861061>. Acesso em: 3 dez. 2019.
- MAGALHÃES, Mário. **Marighella, o Guerrilheiro que incendiou o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MAGALHÃES, Leila de Lima. **O Teatro Experimental do Negro: ação artística, social e educacional**. Disponível em: http://www.revistaeletronica.ufpa.br/index.php/ensaio_geral/article/viewFile/147/72. Acesso em: 16 jan. 2020.
- MARÍN, Rafael Hernandez. Lamento Borincano, 1929. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ClzmxQEB-YQ>. Acesso em: fev. 2020.
- MARKO, Leslie. **Teatro de Sami Feder: Espaço Poético de Resistência nos Tempos do Holocausto (1933-1950)**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.
- MARQUES JUNIOR, Arlindo; ROBERTI, Roberto. Ai ai América, 1942. Disponível em <https://immub.org/album/78-rpm-55162>. Acesso em: fev 2020.
- LECUONA, Ernesto; MENDES, Mário. Sempre no meu coração, 1943. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T0HoY1XREXw>. Acesso em: fev. 2020.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MULHERN, Francis. Culture and Society, then and now. **NLR**, v. 1, n. 55, janeiro-fevereiro de 2009.
- NASCIMENTO, Abdias. **Submundo: cadernos de um penitenciário**. São Paulo, 1943. (Não publicado)
- NASCIMENTO, Abdias. **Zé Capetinha**. (Não publicado)
- NASCIMENTO, Abdias. Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado. **Revista Vamos Ler!** Rio de Janeiro, 4 de julho de 1946.
- NASCIMENTO, Abdias. Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado. **Revista Vamos Ler!** Rio de Janeiro, 11 de julho de 1946.
- NASCIMENTO, Abdias (org.). **Teatro Experimental do Negro: Testemunhos**. Rio de Janeiro: GRD, 1966.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Negro do Brasil: uma experiência sócio-racial. **In Revista Civilização Brasileira**. Caderno Especial n. 2, Teatro e Realidade Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968.

- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- NASCIMENTO, Abdias. O Negro na Sociedade Contemporânea. Entrevista. **In Revista Acervo**, v. 22, n. 2. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões. **In Revista Estudos Avançados** n. 18. IEA-USP, 2004.
- NASCIMENTO, Abdias. Entrevista. **Revista Acervo**, v. 22, n. 2, p. 5-14, jul./dez. 2009.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Abdias Nascimento**: Grandes vultos que honraram o senado. Brasília: Senado Federal, 2014.
- NEVES, Candido das. Íntima lágrima. Disco Columbia 5.047-A, 1929. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TM-s_a9SSI4. Acesso em: fev. 2020.
- O NOSSO JORNAL. **Órgão dos Sentenciados da Penitenciária do Estado de São Paulo**. São Paulo: Ano 1, n. 1, 5 de junho de 1943.
- PARANHOS, K. R. **Mentes que brilham**: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2002.
- PASSETTI, Édson. Ensaio sobre um abolicionismo penal. **Revista Verve**, n. 9, p. 83-114. São Paulo: PUC-SP, 2006.
- PELLETIERI, Osvaldo. **Tiempo, texto y contexto teatrales**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006.
- PERICÁS, Luiz Bernardo. **Caio Prado Júnior**: uma biografia política. São Paulo: Boitempo, 2016.
- PERRUSO, Marco Antonio; NARVAES, Viviane Becker. Educação do Campo, concepções pedagógicas e transformação Social. **In LOBO, Roberta; PERRUSO, Marco Antonio. Educação do Campo, movimentos sociais e diversidade**: a experiência da UFRRJ. Rio de Janeiro Gráfica e editora F&F, 2014.
- PIANCA, Marina (org.). **Diógenes**: anuário crítico del teatro latino americano. Canadá: Girol books Ink., 1987. v. 1.
- PETRA SILVIA, Irmã. **Os relatos de Altamira**: “meu filho foi totalmente carbonizado”, 10 de agosto de 2019. Disponível em: <https://ponte.org/artigo-os-relatos-de-altamira-meu-filho-foi-totalmente-carbonizado/>. Acesso em: fev. 2020.
- PRADO, Antonio Arnoni. Elucubrações dramáticas do professor Oiticica. **In Revista Estudos Avançados**. v. 14, n. 40, IEA-USP, 2000.
- PRADO, Antonio Carlos. **Cela forte mulher**. São Paulo: Labortexto, 2003.

- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PRADO, Geraldo Luiz Mascarenhas. **Lei de execução penal**. Série Pensando o Direito, v. 44. Brasília: Ministério da Justiça, 2012.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Gabriel do Santos. **O negro como tema e sujeito na produção intelectual de Abdias do Nascimento, 1944-1968**. Dissertação de Mestrado. FFLCH, USP. São Paulo. 2016.
- ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. **Teatro na prisão: a dramaturgia da prisão em cena**. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Unirio. 2006.
- ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na prisão, uma experiência pedagógica. **In O Percevejo**. Dossiê: TEATRO E PEDAGOGIA, v.1, n. 2. UNIRIO, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro em crise: caminhos e descaminhos**. Org. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- ROSSI, Mario. **Renúncia**. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/mario-rossi/renuncia>. Acesso em: fev. 2020.
- RUBIN, D.; SOLORZANO, Carlos. **World Encyclopedia of Contemporary Theatre: The Americas**. Nova York, Routledge, 2000. v. 2.
- RUSCHE, Robson Jesus. Teatro, gesto e atitude: investigando a prevenção das DST's e AIDS por meio de técnicas dramáticas com um grupo de presidiários. **In II CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 2, 2008, São Paulo. Proceedings online...** Faculdade de Educação da Univerisdade de São Paulo, Available from: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.phpscript=sci_arttext&pid=MSC0000000092008000100014&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 29 jul. 2019.
- SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. **In Sequências Brasileiras**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política 1964-1969**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. **A viravolta machadiana**. São Paulo, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. **Novos Estudos CEBRAP, 75, p. 61-79, 2006.**

- SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**: Ensaios Selecionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento**: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SOUZA, Patrícia Joana Baptista. **O teatro e a Prisão**. Tese de doutorado em Serviço Social. Instituto Superior Miguel Torga. 2009.
- SPINA, Rose; GALVÃO, Walnice Nogueira. Entrevista com Augusto Boal. **In Teoria e Debate** n. 56, 24 de abril de 2006.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- VARGAS, Maria Thereza. **Teatro operário na cidade de São Paulo**. São Paulo: IDART, 1977.
- VIANNA, Fausto. Quando a cor escapa da coxa – Trajes de cena do Teatro Experimental do Negro. **In 10º colóquio de moda – 7ª edição internacional**. 1º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2014.
- VILLAS BÔAS, Rafael. Litvin org *et al.* **Agitprop**: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- VILLAS BÔAS, Rafael; PEREIRA, Paola Masieiro (org.). **Cultura, Arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.
- WACQUANT, Loïc. **Punir os pobres**: A nova gestão da miséria nos Estados Unidos. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2003. (Col. Pensamento Criminológico.)
- WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Editora Boitempo, 2008.
- WALLERSTEIN, Immanuel. Aimé Césaire: colonialismo, comunismo y negritud. **In Discurso sobre el colonialismo**. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. **Britain in the 1960's**. **In The Long Revolution**. Londres: Chatto & Windus, 1961.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. The uses of cultural Theory. **NLR**, v. 1, n. 158, p. 19-31, jul.-ago. 1986.
- WILLIAMS, Raymond. A Crise nos Estudos Ingleses. **In A produção Social da Escrita**. Trad. de André Glaser. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. **Palavras Chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

- WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Unesp, 2011.
- WOOD, Ellen Meiksins. **Democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- YAMAMOTO, Karina. O corpo no espaço não convencional. **In Revista Lamparina** v. 1, n. 1, EBA/UFMG, 2010.

Sítios consultados

- <http://www.eoneill.com/texts/dreamy/contents.htm>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www.eoneill.com/texts/jones/contents.htm>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/antecedentes-do-ten/teatro-do-sentenciado/>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://osmusicaisdomundo.blogspot.com.br/2010/09/1942-always-in-my-heart-sempre-no-meu.html>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www.uba.ar/uba22/contenidos.php?id=179>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www.laprensa.com.ar/426315-De-la-carcel-al-teatro-por-la-reinsercion.note.aspx>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/discografia/>. Acesso em: fev. 2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=cJsj0c7TIWg>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/09/1816391-brasil-e-eua-fracassaram-em-abolir-escravidao-afirma-angela-davis.shtml>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://sociologia.uol.com.br/conheca-a-trajetoria-de-angela-davis/>. Acesso em: fev. 2018.
- <https://blogdaboitempo.com.br/2017/07/28/angela-davis-construindo-o-futuro-da-luta-contra-o-racismo/>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www.saopauloantiga.com.br/penitenciaria-de-sao-paulo/>. Acesso em: fev. 2020.
- <https://www.youtube.com/watch?v=dA8WH6-efFk>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200016.htm>. Acesso em: fev. 2020.
- <http://pre.univesp.br/sistema-prisional#.WpHRn5drwUS>. Acesso em: fev. 2018.
- <https://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-id?cc=nps;c=nps;idno=8582521.0001.001;rgn=full%20text;view=toc;xc=1;g=dculture>.

Acesso em: fev. 2020.

<http://www.justica.gov.br/news/estudo-traca-perfil-da-populacao-penitenciaria-feminina-no-brasil>. Acesso em: fev. 2020.

<https://theprisonartscoalition.com/>. Acesso em: fev. 2020.

<https://institutoaugustoboal.org/tag/banco-de-dados/>. Acesso em: fev. 2020.

https://ponte.org/artigo-os-relatos-de-altamira-meu-filho-foi-totalmente-carbonizado/?fbclid=IwAR1K01RbnOG1jUeyslr3BOh4BkK6ubopfmB75_XveAr16Q4mp16ZVPEQXro. Acesso em: fev. 2020.

7 Anexos

Anexo A – Instrumentos de pesquisa

Considerando a adequação das técnicas de entrevista aos problemas da pesquisa, elaborei os roteiros abertos, que seguem a seguir, aos moldes de entrevista semiestruturada, a fim de explorar melhor e mais profundamente as questões. As referências bibliográficas acerca das técnicas de entrevista foram baseadas em Freitas (2002) e em especial no livro de Maria Lúcia Minayo (2010), e de modo geral indicam que o entrevistador fale pouco e busque introduzir temas em tom informal e que se incluam novas perguntas à medida que surjam informações relevantes durante a conversa.

Roteiro 1 – Para entrevista com Elisa Larkin Nascimento – Professora da UERJ e viúva de Abdias Nascimento

Tema a) O Teatro do Sentenciado

1. O Abdias costumava contar histórias do período em que esteve preso?
2. Ele alguma vez contou para você sobre como eram feitas as encenações dentro da prisão?
3. Você lembra de ele ter te falado sobre os textos das peças?
4. Você acha que a experiência do Teatro do Sentenciado teve algum impacto direto na formação do TEN?

Tema b) Atividades após a prisão

5. Você sabe se ele manteve contato com algumas das pessoas que ele conheceu na prisão? Quais?
6. Em relação ao diretor da prisão, na época, eles se encontraram em alguma ocasião após a soltura de Abdias?
7. Sobre o livro *Submundo: cadernos de um penitenciário*, que ele escreveu durante a prisão, ele tentou publicá-lo?
8. No livro, ele conta que foi preso porque se recusou a datilografar, no entanto, em outros documentos e na nossa primeira conversa, você me disse que a perseguição a ele foi tão grande que, fugindo completamente à prática militar, ele foi julgado e punido pelo Exército e também pela justiça comum. Essa metáfora da datilografia, você acha que está relacionada a que questões?

Tema c) A vida de Abdias no período anterior à prisão

9. Em entrevista de Abdias concedida à revista *Acervo*, do Museu Nacional, em que ele fala, entre outras coisas, sobre o Teatro do Sentenciado, ele diz que foi sua primeira “iniciativa teatral”, no entanto, na viagem que ele fez pela América Latina antes de ser preso, ele passou algum tempo com o Teatro del Pueblo na Argentina. Você sabe quanto tempo ele esteve com esse grupo, como foi essa aproximação e quais as influências desse convívio?

10. Um dos aspectos que me chamaram atenção na história da prisão dele foi o uso de um enfrentamento tão direto na luta contra o racismo quebrando os lugares que não permitiam a entrada dos negros. Como Abdias se referia a esse período e a essas atitudes?

Tema d) Trajetória geral do Abdias

11. Como se deu a formação política e intelectual de Abdias?

12. Em que medida você acha que o contato com o movimento negro estadunidense impactou a trajetória do Abdias?

13. Quando ele esteve vivendo nos Estados Unidos, em qual ou quais universidades atuou e você tem notícia de existência de acervos com a memória desse período nos EUA?

Roteiro 2 – Roteiro para entrevista com Ruth de Souza – Integrante da primeira geração do TEN

Tema a) Trajetória de Ruth de Souza

1. Você pode me contar um pouco da sua história de vida? Você passou a infância no interior de Minas e veio para o Rio aos nove anos com a sua mãe. Como era sua família? Suas origens?

2. A sua família tinha algum outro artista? Você se lembra de ver ou participar de reizados ou outras manifestações da cultura popular ainda em Minas?

3. Quando foi que você foi ao teatro pela primeira vez?

4. Você estreou no TEN aos 24 anos, certo? Chegou a trabalhar em outra área antes do TEN?

Tema b) O encontro com Abdias Nascimento

5. Como foi que você conheceu Abdias? Em várias entrevistas suas você conta que leu sobre o TEN e foi procurá-los, mas como foi o primeiro encontro com Abdias?

6. Como era sua relação com ele?

Tema c) O Teatro Experimental do Negro

7. E sobre o TEN? Além dos espetáculos, você participava de outras atividades?
8. Como era o método de trabalho, os ensaios e a preparação do elenco para os espetáculos?
9. Como você vê o papel das mulheres no TEN?
10. Durante os ensaios, como era a discussão dos temas abordados pelas peças?
11. Quando vocês discutiam sobre o problema do *blackface* ou da falta de uma dramaturgia negra, naquele momento havia polêmica? Todos concordavam com a opção pela dramaturgia americana?

Tema d) O tema da prisão nas peças

12. Muitas das peças falam da questão do encarceramento do negro, seja no *Imperador Jones*, em que o protagonista matou um guarda, antes de fugir, ou no *Moleque Sonhador*, em que a alternativa para o protagonista é a prisão ou morte. Vocês debatiam esse problema?
13. Você se lembra de conversas com Abdias em que ele se referia ao período que esteve preso?

Tema e) Relação com o movimento negro

14. Você foi estudar nos EUA na Karamu House. Como foi essa experiência? Você chegou a ter contato com Langston Hughes?
15. Abdias estava lá no mesmo período que você? (Vocês se encontravam?)
16. Você teve contato com o movimento negro estadunidense?
17. Hoje, quando você pensa na sua carreira, o que, nessa experiência do TEN, foi mais marcante para a sua vida?

Roteiro 3 – Roteiro para entrevista com Léa Garcia – Integrante da segunda geração do TEN e companheira de Abdias durante o período de 1952 a 1955

Tema a) Trajetória de Léa Garcia

1. Você pode me contar um pouco da sua história de vida? Você passou a infância convivendo com uma família rica para a qual sua avó trabalhava após o falecimento da sua mãe. Como era sua vida antes dessa mudança? Quais foram as diferenças que você percebeu naquele momento?
2. Na sua família tinha algum outro artista ou pessoa engajada no movimento negro? Pergunto isso, pois você já disse em outras entrevistas que desde cedo pensava em ser escritora e que gostava dos poemas do Hughes. Essas influências são todas de depois de sua saída de casa?

3. Quando foi que você foi ao teatro pela primeira vez? Você se lembra a que peça assistiu?
4. Você estreou no TEN, já na segunda geração, com a peça *Rapsódia Negra*. Chegou a trabalhar em outra área antes do TEN?
5. Como você avalia a importância do filme *Orfeu do Carnaval* para o debate das questões da negritude na época?
6. Você acha que o Camus teve uma influência forte sobre os artistas do TEN?

Tema b) O casamento com Abdias Nascimento

7. Você conheceu o Abdias no Bonde, certo? Ele estava te procurando depois de a Ruth ter falado de você para ele. Mas depois desse momento como foi o primeiro encontro com ele?
8. Vocês vivenciaram um momento bem traumático no início da relação por conta da sua idade e da forma como a imprensa abordou o tema devido à militância do Abdias e também pelas ações da família Godoy. Como você vê esses eventos hoje?
9. Como era o convívio com Guerreiro Ramos? E com os demais artistas do TEN?
10. Depois que vocês se separaram, você ainda participou de atividades do TEN?

Tema c) O Teatro Experimental do Negro

11. E sobre o TEN? Além dos espetáculos, você participava de outras atividades?
12. Como era o método de trabalho, os ensaios e a preparação do elenco para os espetáculos?
13. Como você vê o papel das mulheres no TEN? Entrevistando a Ruth, ela me disse que ficou muito indignada com uma exposição em que apareciam fotos de vocês como empregadas domésticas que viraram atrizes. Como você vê essa situação?
14. Durante os ensaios, como era a discussão dos temas abordados pelas peças?
15. Quando vocês discutiam sobre o problema do *blackface* ou da falta de uma dramaturgia negra naquele momento, havia polêmica? Todos concordavam com a opção inicial pela dramaturgia americana e depois pelas peças de autoria do próprio Abdias?
16. Você lembra de conversar com ele sobre o período em que ele conheceu o Teatro del Pueblo, na Argentina?

Tema d) O tema da prisão nas peças

17. Muitas das peças falam da questão do encarceramento do negro, seja no *Imperador Jones*, em que o protagonista matou um guarda antes de fugir, ou no *Moleque Sonhador*, em que as alternativas para o protagonista são a prisão ou morte. Nas peças de Abdias, na *Rapsódia*, por exemplo, essa questão também está presente. Vocês debatiam esse problema?

18. Você lembra de conversas com o Abdias em que ele se referia ao período que esteve preso no Carandiru?

19. Você se lembra de ele falar com você sobre a experiência do Teatro do Sentenciado?

20. Você trabalhou com teatro com internos do Instituto Pinel, correto? Como foi essa experiência, você alguma vez trocou ideias com Abdias, já que de certa forma as duas instituições têm similaridades?

Tema e) Relação com o movimento negro

21. Em uma entrevista sua para Sandra Almada, você afirma que a consciência racial sempre esteve dentro de você, mas como foram suas primeiras experiências de militância?

22. Você teve contato com o movimento negro estadunidense?

23. Você chegou a ter algum contato com a Frente Negra Brasileira?

24. Hoje, quando você pensa na sua carreira, o que, nessa experiência do TEN, foi mais marcante para a sua vida?

25. Como você vê hoje os desafios para os artistas negros no mundo do teatro e do cinema?

Anexo B – Entrevista Elisabeth Larkin Nascimento (Elisa)

Transcrição da Entrevista de Elisabeth Larkin Nascimento (Elisa) para Viviane Narvaes, realizada em 8 de dezembro de 2016 na sede do IPEAFRO, RJ.

A transcrição abaixo sofreu mínima edição, apenas retirando vícios de linguagem que não auxiliavam na caracterização de intenções ou incidiam em conteúdo significativo.

Elisa Larkin Nascimento: Sim, antes de conhecê-lo eu tava trabalhando com a questão dos presos da penitenciária.

Viviane Narvaes: Interessante, a aproximação de vocês. Você sabe que eu trabalho com as penitenciárias daqui do Rio de Janeiro?

Elisa Larkin Nascimento: Não, não sabia não.

Viviane Narvaes: Com teatro, sim, sim. A partir daí que eu me interessei pela experiência do Abdias com o Teatro do Sentenciado, tentando aproximar teoria e prática, enfim, encontrar raízes pras experiências artísticas dentro das prisões... que são tantas e remontam há tempos. O trabalho dele é um dos primeiros aqui no Brasil, pelo menos pelo que eu tenho encontrado.

Elisa Larkin Nascimento: Eu acredito que sim, porque na verdade, no momento que ele foi preso, era um momento em que se estavam começando as políticas prisionais, coisa que não acontece mais. É, mas naquele momento, estava se pensando, reformular a ideia da prisão como algo punitivo, como uma questão de restituição, mais para a ideia de recuperação do preso, e de... Não é só a palavra recuperação que eles usavam, eles usavam...

Viviane Narvaes: Ressocialização...?

Elisa Larkin Nascimento: É, exatamente. Em vez de ser apenas uma coisa voltada pro punitivo, ser algo que contemplasse o desenvolvimento da personalidade do preso pra ele desenvolver essa... personalidade dele. Então, é claro que isso tem uma série de problemas.

O que que acontece... o Abdias, na época, quando ele entra na prisão, ele entra também exatamente no momento em que o diretor do Carandiru é substituído. Então, ele entra quase junto com o novo diretor, esse novo diretor (cheguei até fazer uma pequena pesquisa assim), ele era ligado a Igreja Batista, não sei se é Batista desculpe, acho que é presbiteriana, mas uma dessas igrejas protestantes que não é dessa leva de evangélicos de hoje. Era como metodista... é um pessoal que tinha um pensamento progressista e tudo mais e que era uma pessoa que tinha um compromisso com a ideia dessa nova abordagem, de uma política prisional que beneficiasse o criminoso, e não o visse apenas como um condenado.

E aí, o Abdias vai lá e propõe a ele, tanto com a questão do jornal... O *Nosso Jornal* era o nome, e do Teatro. Esse diretor, então, “Flamínio Flávero” era o nome, apoiou esses projetos, e esses projetos dos sentenciados passaram a ser discutidos entre outros no meio dos sociólogos, do pessoal dessa área de justiça que estava com todo esse fervor de repensar a política prisional. Aí então houve, isto está nos documentos, hoje eu não sei onde te mostrar isso. Tá nos documentos uma visita de um (e aí eu vou esquecer também o nome dessa prisão), que é uma prisão muito famosa, importante, também dentro dessa mesma dimensão de se pensar a política prisional, que era uma prisão agrícola em Minas Gerais, no interior de Minas Gerais. Era uma prisão agrícola onde os prisioneiros... não era somente um prédio fechado, não ficavam atrás de grades. Tinha uma ideia de casas, e, dependendo da situação do criminoso (mas muita gente morava em casas e fazia o cultivo do solo ali), era como se fosse uma comunidade, coisa que existe na Europa hoje.

Então essa colônia agrícola estava no começo, já tinha alguns anos de existência. O diretor dela foi assistir às apresentações do Teatro do Sentenciado como parte dessa efervescência do pensamento em torno da política prisional, então, o Abdias chega no momento meio que propício pra esse projeto, e ele fez bonito, pra poder mostrar pra outros diretores.

Viviane Narvaes: Ele chegava a contar pra você muitas histórias?

Elisa Larkin Nascimento: Não, na verdade a gente quase nunca tinha tempo, isso que eu queria... Isso que eu tenho uma grande... enfim... porque também na época que ele já estava menos ocupado com tarefas, como eu estou hoje, correndo de uma coisa... Era deputado, “teatro”, pintava. A militância de movimento civil, e a militância dentro do partido. Então era muita coisa, então realmente... Assim, tem muitas perguntas que eu queria fazer pra ele, muito sobre essa época, da prisão, mas ele deixou escrito e se essa dimensão te interessa muito, eu tenho aqui o manuscrito datilografado.

O Abdias, quando estava na prisão, ele produziu muito, então temos manuscritos datilografados por ele de várias línguas, alguns se perderam. Um que se perdeu foi “As memórias de infância”, era um livro chamado “Gabi”, que era o nome de uma cadela de estimação do Abdias quando era pequena, e era o único... Que na época você não tinha facilidade que tem hoje de tirar xerox, então, se perdeu o único exemplar.

Mas nós temos os manuscritos, posso te mostrar xerox, os manuscritos datilografados do livro que ele escreveu, baseado nas entrevistas. Pois ele fez entrevistas...

Então, a partir dessas entrevistas que ele fez com os companheiros presos, tem algumas figuras importantes, como Meneguethi, o outro é o “homem da mala”, a gente mais velha talvez lembre, aquele criminoso famoso, ele entrevistou esse pessoal, e, a partir dessas entrevistas, ele

apresentou um livro chamado *Submundo*, e esse livro é fascinante, eu achei incrível, e aí tem uma parte – lá no final, onde ele fala no Teatro do Sentenciado.

Viviane Narvaes: Sim, quando eu estive aqui, você me mostrou, lembra... Mas você está me dando informações novas, eu não tinha essa informação de que um daqueles presos era o “homem da mala”, porque ele não fala isso nas primeiras páginas e eu só li aqui a introdução e a partezinha dos sentenciados.

E... Mas ele te falou como que eram as encenações?

Elisa Larkin Nascimento: A gente nunca tinha tempo pra parar e conversar sobre essas coisas assim com calma, porque ele estava muito ocupado, e, depois, ele estava doente e eu estava levando à frente as outras coisas, aí eu é que não tinha tempo pra falar sobre isso, o Museu de Arte Negra... eu tinha tanta vontade de poder conversar com ele, mas... Então muito pouco, muito pouco mesmo.

O que tem é algumas coisas nos documentários, sobretudo um documentário da Ilda Marques, mas também é uma coisa muito curta, ele fala assim: “Eu tirei da solitária um monte de gente que era criminoso perigoso, aqueles criminosos”... Mas como eram as encenações, eu acho que, a ideia que eu tenho, porque não temos a ideia daquela experiência, por isso o livro é ótimo, o cara que está na cozinha tem acesso a não sei o que e o outro que trabalha em uma outra parte, pode ajudar... E aí juntaram o pessoal, faziam cenários, figurinos, e os próprios textos e músicas, mas eu não tenho assim, uma coisa mais detalhada realmente.

Elisa Larkin Nascimento: Então na verdade eu não vou poder te ajudar muito com essa prática do Teatro do Sentenciado.

Viviane Narvaes: E do material que você falou agora que ele produziu intensamente na prisão você sente que...

Elisa Larkin Nascimento: É, as entrevistas, e também um outro... Um outro manuscrito que é um romance, chamado “Zé Capetinha”, e o Zé Capetinha é um romance biográfico, é a infância dele, a vida dele... Não fala da prisão especificamente, é adiante da prisão. Ele estava acabando de voltar dessa viagem pela América do Sul, então fala de Bolívia. Então, esse romance autobiográfico que a gente tem.

Viviane Narvaes: Bacana... E notícias das peças, dessas peças que foram feitas lá, O Patrocínio e a República, as que foram feitas dentro da prisão... Zé Bacoco

Elisa Larkin Nascimento: Isso eu teria que ver os documentos, eu tenho algumas coisas de Zé Bacoco, mas acho que nem é o manuscrito, talvez um roteiro mais detalhado. Tem o programa, você viu que está lá no acervo...

Viviane Narvaes: Nos arquivos aquilo que já foi digitalizado, eu vi sim...

Elisa Larkin Nascimento: Ah, então você viu o que a gente tem, porque essa parte tá organizada. O que você viu é o dossiê antecedentes do TEN e tem uma subsérie “penitenciária”, e ali eu acho que tá tudo digitalizado.

Viviane Narvaes: Por que eu fico pensando que seria uma maravilha se encontrasse os textos desse período...

Você sabe se ele manteve contato com alguém que ele conheceu lá na prisão, depois de ter saído...?

Elisa Larkin Nascimento: Não, que eu saiba, não. Havia uma intenção de manter contato com Gino Meneghetti, entregou pra ele os escritos dele, confiou no Abdias... Os manuscritos dele e esse material está aqui no acervo. E o Abdias disse que ele foi duas vezes lá na Ilha Grande, que o Meneghetti foi transferido, foi preso novamente, não sei... Foi pra Ilha Grande. E teve uma época que o poeta Gerardo Mello Mourão, quando ele foi tentar visitar os dois, não conseguiu. Ele disse que teve umas duas ou três vezes que ele foi lá tentando encontrar com o Meneghetti e não conseguiu.

Viviane Narvaes: E como é que você vê a influência, se é que teve, se é que você concorda, que teve desse período de prisão dele, da experiência de Teatro do Sentenciado na experiência do TEN?

Elisa Larkin Nascimento: Ah, eu acho que é uma experiência de formação, porque quando ele esteve lá em Lima – 1941, ele foi assistir esse... Ele tinha uma vivência de teatro amador como parte da vida dele... Ele conta sobre as procissões católicas que o pai dele participava, na escola ele... aquela clássica situação do preconceito racial, da discriminação racial, quando um grupo escolar ou na escola fazia uma apresentação, nunca ele era escolhido, ele sempre memorizava os textos, chegava muito bem preparado e não entendia, quando era pequeno porque não escolhiam ele, ele sabia que estava mais bem preparado do que o outro que foi escolhido. E aí ele vai percebendo o que está acontecendo, mas ele teve muito perto do circo também, mas não tinha um envolvimento... Mas ele fazia... Como eles não escolhiam ele na escola, o que ele fazia: ele fazia um grupo e juntavam um grupo de amigos e fazia lá, ele dirigindo no quintal dele. “Ó, vamo fazer peças...” Ele fazia isso. Mas não tinha um texto específico de atuação teatral.

Mas, quando sai do Peru, ele vai com um amigo, um dos poetas do grupo que chama Raul Young, que morava em Buenos Aires, e aí então ele vai pra Buenos Aires e fica um ano com o Teatro del Pueblo, que era um teatro importantíssimo cujo nome do diretor eu sempre esqueço, mas que é uma das experiências das mais famosas da América do Sul, de teatro de vanguarda,

de teatro experimental, e daí certamente vem esse de Experimental do Negro, que na verdade era essa abordagem. Era uma abordagem de fazer coisas novas, de repensar os limites do teatro.

Viviane Narvaes: E como é que ele se aproximou do Teatro del Pueblo?

Elisa Larkin Nascimento: Não, eu acho que.... Porque ele residiu lá no Peru e ele vai criar um teatro negro quando ele vai chegar no Brasil, ele tá ali com três intelectuais argentinos, poetas que fazem parte desse grupo, que estão discutindo a peça, estão... falando tudo e claro, eu imagino que tenha sido uma decisão mesmo de ele voltar do Peru para Buenos Aires, para o Teatro del Pueblo, com esse objetivo de preparar para depois retornar para o Brasil e criar o Teatro Experimental do Negro.

Viviane Narvaes: E você sabe quanto tempo...

Elisa Larkin Nascimento: Um ano.

Viviane Narvaes: Fazendo formação mesmo.

Elisa Larkin Nascimento: Enfim, foi lá que ele aprendeu o ofício de teatro, agora o detalhe disso também eu não sei. Por exemplo, teve uma pesquisadora argentina que ficou muito interessada na ideia de tentar procurar (se é que existem registros) do Teatro del Pueblo, que mesmo na imprensa local se tem alguma menção do nome do Abdias, no meio das coisas do Brasil. Eu fico pensando que provavelmente, como ele estava ainda se formando... mas o Abdias foi um cara que... fazia onda, né, então ele é capaz, até que exista registro.

Viviane Narvaes: Você falou que o diretor da prisão, o Fávero, e eu vi no material do Teatro que, assim, textos do Abdias exaltando as mudanças que esse diretor tá fazendo dentro da prisão. Você sabe se ele chegou a encontrar com o Flamínio Fávero depois de ter saído da prisão?

Elisa Larkin Nascimento: Não, não sei. É até possível, mas não sei.

Viviane Narvaes: É porque parecia uma relação importante, ali dentro, para os dois e de viabilizar... Também você me contou sobre esse livro, o *Submundo* e... Eu... Quando eu li, Nossa! Um retrato ainda hoje muito atual, quando ele começa na introdução e eu fiquei lembrando quando eu tô entrando lá em Bangu, as coisas que eu vejo, um retrato e tanto!

Elisa Larkin Nascimento: Então você tem... Como é a sua atuação lá?

Viviane Narvaes: Eu sou funcionária da Unirio e tenho um projeto de extensão que a gente dá aula de teatro uma vez por semana em várias unidades para os presos... Aí tem os estudantes da Unirio que vão comigo e com outra professora também, a gente trabalha no Talavera Bruce, na Unidade Materno Infantil, na Esmeraldino Bandeira e em uma outra que fica ali em São Cristóvão e a gente dá aula de teatro para os presos.

Elisa Larkin Nascimento: E vocês têm tido algum contato com Geo Brito do CTO, do Teatro do Oprimido...

Viviane Narvaes: Sim, sim, a gente fez... Porque o Boal fez uma superintervenção de teatro nas prisões alguns anos atrás e esse projeto, logo no início, as professoras que eram responsáveis, porque eu cheguei nele há pouco tempo, fizeram formação em Teatro do Oprimido, nós também fizemos algumas oficinas com o Geo, com a Helen, com os nossos estudantes, e eles fazem formação com o CTO.

Mas, voltando ao livro... porque acabou que quase você me entrevistou agora... Sobre esse livro *Submundo*, ele tentou publicar na época, você sabe?

Elisa Larkin Nascimento: Olha, eu não sei especificamente, mas eu acho que houve tentativas e ele não encontrou, editora e também eu acho o seguinte, ele também era uma pessoa muito exigente com as coisas dele, e eu tenho a impressão de que a partir de algum momento precisava de uma revisão, precisava... Enfim de uma formulação do texto que ele não tinha conseguido fazer, então eu, durante o tempo que convivi com o Abdias, ele nunca mostrou uma tentativa nesse sentido e ele era muito ansioso com as publicações de novos livros. Então, se fosse um projeto. Por exemplo, o Negro Revoltado, que é o livro que traz os anais do Primeiro Congresso do Negro Brasileiro, esse ele fez questão, em 1982, saiu uma segunda edição, ele se empenhou muito, eu não vi ele se empenhar na publicação desses dois, eu que estou querendo.

Uma coisa que eu preciso é revisão! Eu gostaria que assim, se você tiver, pudesse indicar alguém que é boa de fazer revisão.... Eu já mandei digitalizar, então eu tenho esses textos em formatos digitados, só que a digitação precisa de uma revisão, tem muito erro, problema de ortografia, ela não sabia se mantinha a ortografia daquela época que Abdias usa, ou corrigia pro moderno, enfim, eu preciso, em primeiro lugar, finalizar a apresentação do texto pra poder pensar em... Eu nunca tenho tempo.

Viviane Narvaes: Aliás tem uma coisa curiosa no texto, ele usa essa metáfora, de que foi preso porque se recusou a datilografar, me corrija se tiver errada, porque eu só fiz a leitura uma vez aqui no IPEAFRO... Então eu posso também... Ele usa essa metáfora de que foi preso, porque se recusou a datilografar alguma coisa no Exército, e da outra vez que eu tive aqui, você me disse que essa prisão dele foi uma total desproporção porque ele havia sido condenado e cumprido a pena dentro do Exército e depois foi condenado novamente pela justiça comum, uma coisa que é irregular.

Elisa Larkin Nascimento: E foi assim que conseguiu sair, porque ele mesmo pesquisou lá a lei e estudou coisa do direito e o juiz... E esse foi o argumento: “Escuta aqui eu já fui punido por isso, o Exército me excluiu, já fui punido, não posso ser punido duas vezes”, e o juiz soltou na mesma hora.

Viviane Narvaes: E o que você acha da metáfora da datilografia, se refere a quê?

Elisa Larkin Nascimento: Eu acho até que ele fala alguma coisa assim, mas certamente deve se referir em algum momento que ele não quis cumprir... Esse aqui é o Zé Capetinha, que é o biográfico, então cada cópia é uma página datilografada. Esse foi xerocado (frente e verso), esse aqui o *Submundo* está só frente e frente. “Podemos dar. Uma pálida imagem... na sua vida cotidiana e íntima na famosa penitenciária de São Paulo.”

Na verdade, também li pouco... Benedito! Ele assina Benedito, parece até que ele escreveu vários Mário Dias e apagou, é porque ele não poderia dizer o nome... 7.349... Antes daqui...

“Toda vez que recusava a datilografar o balancete, que lhe ordenara o tenente J. V. F., seja condenado a dois anos de prisão com trabalhos, no grau máximo... do artigo 94. A história do porquê me recusei a fazer esse inocente trabalho é larga e amarga, a instituição onde servia mais do que lhes respeitava... respeitem-nos as glórias e as cãs.” O que é as cãs?

Viviane Narvaes: Não sei, aí vou ter que procurar...

Elisa Larkin Nascimento: ... de uma das regiões de seus servidores... Ele deixa meio...

Viviane Narvaes: Meio vago... O que que foi isso?

Elisa Larkin Nascimento: “Já conheceis o que importa, faça chuva ou faça sol que eu continuarei por todos os séculos, amém, a ser um criminoso que cumpriu sentença na penitenciária. Homem do crime da datilografia.

Enfim, não eu não sei dar uma luz sobre isso não, em todo caso, é uma forma de seguir... Se não existisse a datilografia, não estaria a salva a história...

“Perdoai senhor, esta foi a melhor maneira...”

“Se um simples soldado foi condenado por não datilografar um... que penalidade não reservará vossa justiça a eles, os que não têm adversário, o uso das posições para oprimir e sentenciar inocentes (...) E com tão sem cerimônia pisam sobre leis sagradas, ordenação de... de respeito ao semelhante”.

Enfim, eu não tenho muito ideia, não. Eu quis reler para ver se vinha uma..., mas eu não lembro de ele ter me contado, e realmente o que ele me contou sobre tanto do Exército, quanto da penitenciária, era que o fato de ele ter uma boa educação e saber datilografar e saber ser muito e tudo mais, lhe foi muito útil. Ele conseguiu viver em espaços mais desejáveis, dentro da prisão, conseguiu os trabalhos... Ele era contador. Então é bem possível que essa história de não escrever um balancete era uma que alguém queria... E se recusou a datilografar por causa disso... sei lá. E ele era contador, e eles usavam dessas, desses talentos e habilidades sem reconhecê-lo formalmente. Então, eu acredito que essa insubordinação de datilografia deve vir por aí.

Viviane Narvaes: Porque uma das coisas que me chamou atenção no episódio da prisão dele foi lá naquela época, naquela luta, contra o racismo, ele... fazer esse enfrentamento tão direto, eles quebravam tudo e aparentemente esse é o motivo principal da condenação dele.

Elisa Larkin Nascimento: Foi o seguinte, no caso foi um incidente específico, que foi o seguinte: o amigo dele, Sebastião Rodrigues Alves, os dois eram cabos do Exército. Já moravam fora do quartel, já estavam com sua independência financeira. O Abdias instrutor de cavalaria e Sebastião Rodrigues Alves, eu não sei, mas, enfim.

Então eles eram jovens que moravam fora do país e dividiam um quarto em uma pensão, e eu não sei e é uma pena né, porque como eu não conheço São Paulo, eu ouvi ele dizer várias vezes onde era essa pensão, e eu não lembro porque aquilo não queria me dizer nada. Enfim, mas ele morava nessa pensão, aí um dia de carnaval, eles vão sair pra se divertir e encontram uma boate e querem entrar nessa boate e o porteiro lhes aponta os fundos. E aí eles dizem: “Não vou na porta dos fundos...”, se recusaram a ir pelas portas dos fundos e aí virou uma briga. Ele conta que com o uniforme do Exército tinha uns cintos pesados, aí dois tiraram os cintos e deram uma surra no tal do porteiro e quem é que desce, dali de cima dessa boate, um prédio residencial, o Doutor Egas Botelho, que era nada mais, nada menos que o delegado do DEOPS, e aí ele para para ver que baderna é essa e os meninos explicam para ele... até pra autoridade a Constituição dizia “todos são iguais perante a lei”, eles estão no direito deles. Mas ele não defende o direito deles, ele defende o porteiro. Então entra também na mesma surra do porteiro, e aí os dois vão embora, fogem, se perdem no meio do carnaval e pronto. Parece que o episódio acabou, mas o episódio não acabou, o que o Abdias diz aí é que Sebastião Alves foi embora muito antes dele, e o que ele diz aí é que sempre há um, como é que chama Tiradentes, o cara que entregou o Tiradentes como é que chamava, ele citava sempre o nome, mas, enfim, um delator. Um dia eles estão lá, quinze dias depois, dormindo de manhã, e chega o contingente militar da polícia, assim um negócio parecendo um batalhão e são levados presos. Então os dois vão presos para o famoso gabinete de investigações para um lugar, que é como a Rua da Relação, um lugar de tortura, ficaram apanhando na prisão e aí foram encaminhados para a justiça militar e foram... aí existe uma diferença, uma questão aí no Exército, tinha a expulsão, mas no caso deles, como os dois eram estudantes universitários, eles não foram expulsos, foram excluídos, então essa foi a punição do Exército, dois jovens negros sem ter como sobreviver e tudo mais nessa época eles dormem nos bancos do jardins e ele conta aquela... Isso é o ano de 1935, é o ano da invasão da anistia pela Itália, né, o Mussolini invade a Etiópia e aí o Rodrigues Alves e o Abdias tinham uma estratégia para angariar uma refeição que tinha aqueles vendedores em São Paulo italianos. Então, tinha vendedores de comida, de rua, aí o Abdias começava a fazer um discurso: “orque

a invasão da anistia, e punição dos negros e não sei o que racistas e Mussolini...” E o italiano vinha discutir com ele “Por que o Mussolini...”, e nisso aí o Rodrigues Alves passava por trás e pegava... lançava mão de uma refeição para os dois, um salgadinho...

Viviane Narvaes: Sim, um distraía e o outro levava... Então é 35... Vi lá na exposição uma foto de uma turma da escola da Frente Negra Brasileira... O Abdias fez parte dessa escola?

Elisa Larkin Nascimento: Não chegou a fazer a escola, o Abdias com a Frente Negra Brasileira era o seguinte: eles eram jovens e, como soldado do Exército, ele era proibido de participar de qualquer coisa, então ele não podia, ele não frequentava a sede da FNB, porque quando você vê (eu entendo assim), porque quando você vê a história da FNB é, você vê (eu acho) duas frentes, duas é frente de trabalho da FNB, uma era a sede, que era uma sede social, uma espécie de quase clube, e que criou a escola, eles tinham uma escola que era oficializada, credenciada pelo município de São Paula, pra crianças pequenas. E essa vida cotidiana da sede da FNB o Abdias não frequentava, mas a FNB tinha outros aspectos que era o espaço público que eles organizavam desfiles de rua e atos públicos contra o preconceito. Tinha aquela coisa de... de... discursos na rua e daí a pouco se organizavam, só lá para 37, só no final que se organizaram como partido político e aí veio o Estado Novo e fechou todos os partidos políticos. Mas assim, então, o Abdias não participava da vida cotidiana da escola e tudo, mas ele participava como público jovem dos atos públicos, mas só como militante, e não como liderança, nem muito menos fundador.

Teve uma época que muita gente escrevia e nunca... Abdias nunca disse: “Ah, que o Abdias foi fundador...”, não tem isso.

Viviane Narvaes: Você acha que a formação dele de militante, que ele é um intelectual crítico de esquerda né... é... engajadíssimo, não só na questão do racismo, da luta contra o racismo propriamente dito, mas formulador de política pública, enfim, como você vê, assim, como é que foi essa formação política dele? Foi ligada a algum tipo de organização?

Elisa Larkin Nascimento: Ele tem um processo – ele mesmo conta, né?, nos textos dele, ele teve um processo, era um jovem pobre de interior, muito ingênuo e sem informações, procurando entender aquele emaranhado de posições e questões políticas, então ele lia tudo, no Exército, ele chegou a distribuir o jornal do Partido Comunista, que na época era o Lanterna Vermelha, então ele lia aquilo e outras coisas e se envolvia onde podia, em discussões e tudo, mas ele não tinha, assim, uma formação, organizada, de leitura etc. e tal. E a questão racial era algo ele tinha desde a infância, então o apelo da FNB, era um apelo direto, né?, para esse lado da consciência dele.

Mas, assim, a grande escola dele e isso parece, é irônica, quando se vê você citou naturalmente como político de esquerda, mas no fundo a grande formação dele foi dentro do Integralismo. Aí a gente tem que ver que o integralismo foi um movimento, em primeiro lugar nacionalista, então assim, a análise que se faz depois, os documentários que se faz depois na, é... em geral, por intelectuais de esquerda, no sentido de detonar o Integralismo como uma cópia do fascismo europeu, é muito equivocado. Você encontra gente, na direção do Abdias, muita gente que testemunha isso. O último que me falou isso foi o embaixador é, Alberto Costa e Silva, um cara que é especialista sobre a África, que escreveu vários livros etc. e tal. Eu digo: “Ah, não se preocupa com essa história e... O Dom Helder Câmara”.

Então, o Integralismo, e aí, a minha questão a seguinte: eu acho que um dia alguém tem que pegar isso, os historiadores têm que pegar isso, porque é um absurdo... (a mim me parece) com a formação intelectual que eu tenho, é praticamente inconcebível você fazer uma análise de um movimento que surge em um país colonizado, aplicando a eles os mesmos critérios que se aplica ao movimento do centro dominante do poder colonial, que é praticamente o que esse pessoal faz, eles julgam, eles reduzem o Integralismo como um movimento simplesmente como uma cópia do fascismo europeu. Mas tem muita coisa ali no meio, e o mais importante é o apelo desse nacionalismo, assim, como é que você aplica os mesmos critérios ao um nacionalismo surgido no contexto de um país colonizado, que você aplica no centro do domínio colonial.

E aí, é exatamente o nacionalismo, é a exaltação. Plínio Salgado, Abdias conheceu nessa época, jovem soldado do Exército, ele vai conhecer pessoalmente o Plínio Salgado.

E o Plínio Salgado é uma figura histórica também interessante e eu acho também, não sei o que foi escrito sobre ele, não sou familiarizada, mas conheço várias pessoas de esquerda, algumas assim, linha correta, né... direta, mas que são pessoas conhecedoras da literatura, as que reconhecem o Plínio Salgado, um grande intelectual, que ele era romancista. Mas o Plínio, Abdias contava isso: “Ah, você gostaria muito do Plínio”, e ele era simples, do interior paulista, ele tinha aquele sotaque, com aqueles “erres”, daquele jeito; e o objetivo dele era de recuperar os valores dos brasileiros para brasileiros e se livrar dos domínios dos referenciais externos para a nossa realizada do Brasil.

Então, esse era o apelo do integralismo e exatamente por isso o Integralismo reunia intelectuais e homens públicos de grande importância. E a gente tem também que situar isso historicamente, a gente está falando de 35. Na Alemanha nem havia aparecido ainda a questão dos judeus, a questão dos fornos, não havia começado isso ainda, ou as pessoas não sabiam disso ainda, é depois da guerra, da Segunda Guerra, você ainda tem uma retrospectiva para aplicar ali, mas nesse momento, quem é que... Né? Quem é que poderia aqui no interior do Estado de São Paulo

aqui no Brasil, imaginar que aquela defesa da nossa pátria, defesa da língua portuguesa, dos valores do nosso interior, do folclore... Mais tarde, o Integralismo teve várias correntes, e existe uma corrente liderada pelo Gustavo Barroso, era o grande porta-voz do antissemitismo, e dos valores do fascismo europeu que vem mais por esse lado, e não Plínio Salgado, o Abdias era muito ligado ao Plínio Salgado. Então, quando ele é expulso do exército, ele vem trabalhar como jornalista, no jornal do Integralismo, mas o Partido Integralista tinha um jornal e o Abdias foi lá, mas ele estava perto do Plínio, então ele tinha um certo trânsito com o... Ele foi observando dentro do jornal e dentro do funcionamento objetivo do jornal...

Viviane Narvaes: Aí foi mais ou menos em que ano?

Elisa Larkin Nascimento: O Exército 35, aí deve ser 36, 37, ele diz que foi um período muito curto, é parece que, vamos dizer que ele sai... Era carnaval... Era carnaval, então deve ser início de 35, essa coisa de ele ser expulso, quer dizer, no primeiro semestre e no segundo semestre ele está vindo para o Rio, ele fica à procura de emprego, ele estava hospedado ali na Mangueira, não sei quanto tempo ele leva pra conseguir no jornal, mas vamos dizer que ele fica no início de 35 e início de 36, ou o ano de 36, porque ele disse que fica 3 ou 4 meses que ele ficou ali, porque ele começou a observar a maneira como ele era tratado, como a produção dele era tratada no jornal, ele naquela época... Isso deve ser 35, não deve ter passado de 36, porque é o seguinte: isso deve logo, fim de 36... fim de 35, porque ele faz uma série de entrevistas para esse jornal sobre a criação da então Universidade do Brasil, que é a então UFRJ, é de uma faculdade de economia, não existia essa disciplina no âmbito universitário naquela época, e ele acompanha o pessoal que quer criar essa matéria de estudos na universidade e conseguem fazer, tanto que ele vai fazer esse curso depois, ele faz parte da primeira turma, que efetivamente se forma em economia, e o diploma dele é de 38. Por isso que eu digo, ser início de 36, porque certamente era um curso de 3 anos, então, ele faz essa série de entrevistas.

Mas o que acontece, em um jornal havia diversas séries de entrevistas sobre diversos tópicos, diziam respeito a vida nacional. Essa série de entrevistas dele era um e tinha outras. Em todos os outros casos, o jornal publicava uma foto do entrevistador junto com o entrevistado, mas só no caso do Abdias a foto não saía.

Viviane Narvaes: Nossa, supersintomático...

Elisa Larkin Nascimento: E aí ele começou a observar outras coisas e viu que estava sendo discriminado por ser negro e constatou o racismo dentro do Integralismo e se desligou logo, isso em 37, e isso é uma coisa muito irônica, que a esquerda não perdoa e o perseguiu, por causa dessa coisa do Integralismo de uma forma, não digo que por causa do Integralismo, perseguia por causa da defesa da questão racial. Mas o que eles faziam era ligar o trabalho político do

Abdias na questão racial ao vínculo dele do Integralismo, para poder desmerecer, desautorizar a atuação do Abdias, e Sebastião Rodrigues Alves, tantos outros que trabalhavam que, no fundo, o que eles queriam eram desmoralizar o racismo como questão política. E até muito mais tarde, nos anos 70, e início dos anos 80, quando o movimento negro começa a se articular junto com bases partidárias de esquerda, essa mesma perseguição vai vir novamente, porque os quadros mais velhos desses partidos de esquerda começam a desmoralizar e aí tivemos uma série de situações bastante problemáticas em que, enfim, mas isso é uma outra questão.

Mas o Abdias mesmo diz, ele fala de uma série... mesmo ele saindo do integralismo nesse momento, ele não deixou de frequentar grandes intelectuais, São Thiago Dantas, Dom Helder Câmara, Rômulo de Almeida, que foi o cara que idealizou e depois presidiu o Banco Nacional de Desenvolvimento Social. Rômulo de Almeida foi um grande intelectual da Bahia e muitos outros que eram pessoas que vinham dos quadros do integralismo e se desassociavam do Integralismo, mas são pessoas intelectuais comprometidas com o pensamento do bem do Brasil, da nação.

E tem uma coisa interessante porque, em 37, ele já estava desvinculado do Integralismo, ele participa em uma série de protestos contra o Estado Novo, e sobretudo contra a presença de navios norte-americanos na Baía de Guanabara, ele conta que uma das coisas que ele fazia era levar panfletos para a entrada do cinema aqui no Odeon, e ia lá pra galeria, lá de cima, o lugar da ralé, e jogava aqueles panfletos, denunciando o imperialismo pra baixo.

Aí ele vai ser preso em uma dessas questões de protesto contra o Estado Novo, e é preso na Frei Caneca, isso em final de 37, segundo semestre de 37, e ali dentro da Frei Caneca ele assistiu, e a parte do julgamento dele coincidiu com... Não, coincidiu não. Ele foi repórter do julgamento do Luís Carlos Prestes. Luís Carlos Prestes foi preso e logo depois ele também foi preso. Então ele está preso junto com Luís Carlos Prestes e é interessante que ele conta que o Prestes era isolado, ninguém podia chegar perto do Prestes, mas tinha muitos comunistas e outro grupo de ex-integralistas, que não haviam se juntando com os comunistas, mas que estavam enfim.

Ele conta que esse grupo de ex-integralistas e comunistas se juntaram e fizeram uma espécie de seminário de estudos e, dentro da prisão, cada um era incumbido de um assunto...

Viviane Narvaes: Em que obra dele ele conta isso?

Elisa Larkin Nascimento: Eu sei que ele conta em *Memórias do Exílio* e nas biografias. O Semog transcreve várias entrevistas que Abdias deu e eram gravadas para fazer o texto, você conhece? *O Griot e as muralhas*, que é uma quase biografia, e eu então pego nessa minha biografia que eu publiquei agora, então as fontes estão citadas ali.

Mas eu sei que ele conta isso no *Memórias do Exílio*, que foi publicado em Lisboa, pela editora Arcadia, uma editora progressista de Portugal. Eu acho que é 78, antes da anistia. Eles publicaram uma série de depoimentos dos brasileiros.

E depois saiu outro volume, das mulheres – *Mulheres do exílio*. No primeiro volume, claro, eles foram atrás dos supostos mais importantes, é tudo homem, aí então as mulheres se organizaram pra fazer o volume das mulheres, esse eu não tenho, infelizmente.

Então é muito interessante e o Abdias começa dizendo: “escuta aqui, a minha situação é diferente da de vocês, eu sou um exilado desde a hora que nasci dentro do meu próprio país”, é uma condição de exílio muito diferente, mas como critério alfabético esse ABD, botavam ele sempre no início, então o dele é o primeiro depoimento.

Viviane Narvaes: Depois, como é que foi o contato dele com o movimento negro norte-americano, como você acha que esse contato impactou na trajetória dele?

Elisa Larkin Nascimento: Tem uma tendência entre as pessoas que falam do Abdias (não sei se o movimento negro faz isso), mas tem gente que fala que o Abdias vai para o exílio, ele muda muito de posição racial, porque a lógica é que ele aprende lá com o discurso dos negros americanos e volta aqui... Ele não achava isso não, o que ele diz é o seguinte, que lá ele pode soltar a língua, é uma coisa diferente, porque se você for pelos textos e é por isso que surgiu essa coisa de análise de texto, muito rasa e despeitadora. Porque se você for pelo texto vai ficar parecendo isso, porque ele tinha que escrever coisas que ele podia publicar, senão existia o instituto da censura, então havia uma autocensura muito grande, sobretudo na questão racial. Então ele não podia abrir o verbo para dizer tudo aquilo que ele pensava. Mas chega nos EUA, e há outras pessoas dizendo as mesmas coisas que ele pensava, assim, não tinha essa censura, podia soltar a língua. E é nisso que ele identifica a situação dessa forma, se você for ler, as pessoas escrevem com base nessa coisa de análise de texto, que ele mudou etc. e tal.

Ele já havia passado por uma série de situações de perseguição intelectual e política, quadros que seriam alienados dele. Por exemplo, pega um Gilberto Freire, pega um Jorge Amado, grande parte deles colaboravam com quilombo, quilombo dava entrevista para eles, mas eles viravam as costas, depois diziam: “Olha, essa coisa de organização negra é um negócio racista”. Eu cito isso no meu livro, vários, né, o Gilberto Freire falando, essa coisa de ter um teatro negro, essa coisa de ter organizações negras, isso é uma coisa racista, então é óbvio que o Abdias ia conviver, não tinha como e esses diálogo eram contados.

E ele sempre dizia que nós temos que ter nossas instituições e o Teatro Negro era uma tentativa de fazer isso. Então a mim me parece, quando ele vai pros EUA é realmente o objetivo da visita, porque ele teve uma bolsa, né, de intercâmbio, era um intercâmbio cultural e político porque a

fundação que ofereceu a bolsa era uma fundação de libertação dos africanos, e então a ideia era ele como representante do movimento negro no Brasil. Passaram uma época nos EUA, era sempre o movimento negro, culturais e teatro, porque a área dele era teatro. Então intercâmbio com o Teatro negro nos EUA, então, ele faz isso, vai lá, visita o teatro nacional do negro em NY, o cumba em Chicago, e vai conhecer a casa do A. Jones e visita também a sede dos Panteras Negras em outubro. E é evidente os discursos desse pessoal, e o convívio cria outro tipo de interação, que para ele era um momento muito libertador, que aqui vivia amordaçado, tendo que cuidar de cada palavra e naquela situação de esta sempre ciscar um pequeno apoio de alguém pra fazer não sei o que e lá não ele estava livre.

E, quando ele resolve voltar para o Brasil, vem o AI-5, então ele não pode voltar, aí ele fica em NY, isso é dezembro de 68, é o auge do movimento negro dos EUA, o Black Power e essa coisa toda a prisão do... Os Panteras Negras, então, ele está lá em um momento de grande efervescência, ele se insere naquela situação tanto da parte cultural de teatro negro quanto da parte da política. Ele participa de tudo isso, porque lá ela participa de coisa que nunca teria aqui no Brasil, nunca uma universidade brasileira iria acolhê-lo.

Viviane Narvaes: Ele esteve em mais de uma universidade ou não?

Elisa Larkin Nascimento: Primeiro foi a Yale University, que é a mais prestigiada de todas, depois foi a Wesley. Na Yale ele foi da escola de drama, uma escola de artes teatrais. De lá ele foi pra Wesleyan University, em Connecticut, que é uma escola... E lá ele foi fazer parte de um seminário docente, chamado “O homem... A humanidade e revolta”, que parte do título do ... que é onde o Abdias... exatamente e o livro do Abdias, *O Negro revoltado*, vem de tradição portuguesa... Então, não sei se você conhece o livro, o Abdias cita em cada, na epígrafe e depois tem a epígrafe em cada capítulo do livro que é uma frase tirada do livro *Le revolte*... Então esse seminário na Wesleyan University foi uma coisa de um ano inteiro que reunia os intelectuais mais revoltados. O ... Marcuse... ... o músico John Cage... que era das artes dramáticas ... Enfim, era de altíssimo nível esse seminário e o Abdias estava lá ..., pintou bastante, então foi um momento... e de lá para a universidade no estado de NY, onde fica praticamente 10 anos e depois disso ele vai para a Nigéria, pra universidade.

Viviane Narvaes: E lá você tem notícia de acervo?

Elisa Larkin Nascimento: Tem coisas que ele participava, eram sempre marginais. Desse seminário, eu não sei, eu nunca pensei ir lá pesquisar. Você conhece o Túlio Custódio? Ele fez o mestrado sobre Abdias no exílio, eu um dia quero entender o que ele conseguiu como fonte e se ele chegou a ir lá pra ver se existe documentos desse seminário, não sei se existe.

Viviane Narvaes: Porque normalmente nos EUA a tradição é de organização dos acervos...

Elisa Larkin Nascimento: Mas naquela época não tinha tanta consciência de se criar o acervo e eles, por exemplo, na Universidade de NY, ele foi lá pra ajudar a criar/consolidar, centro de estudos porto-riquenho. Imagina os porto-riquenhos lá tentando fazer um enclave e era um bando de marginais que tinha uma casa no campus, muitas vezes esses centros de estudos negros e das mulheres que eu frequentei bastante estavam abrigados em um departamento chamado Estudos americanos, que eram multidisciplinares e era numa casa e não nos prédios oficiais, que foi criado dedicado àquilo e as pessoas muitas vezes dormiam lá. Então, assim, você não tinha nem infraestrutura para e ninguém pensava em levar as coisas para a biblioteca da cidade. Eu depois, nos anos 80, 90, é que levei e entreguei exemplares do Abdias para ter para alunos de graduação.

Viviane Narvaes: Nossa, foi maravilhoso conversar aqui com você. Te agradeço muitíssimo.

Fim da entrevista

Anexo C – Entrevista com Ruth de Souza

Transcrição da Entrevista de Ruth de Souza para Viviane Narvaes, realizada em 21 de fevereiro de 2017 na residência desta, Rio de Janeiro-RJ.

A transcrição abaixo sofreu edição, além de retirar vícios de linguagem que não auxiliavam na caracterização de intenções ou incidiam em conteúdo significativo das interlocutoras. Além disso, foram feitas alterações modificando um pouco a linguagem bastante coloquial para facilitar a compreensão do leitor. Há algumas passagens inaudíveis devido ao grave problema vocal de que Ruth de Souza estava acometida, além do barulho de uma televisão ligada ao fundo.

Viviane Narvaes: Deixa eu colocar aqui pertinho... (*ela me dá um DVD*) Ahhnn, Que lindo...

Ruth de Souza: Esse é um documentário.

Viviane Narvaes: Ahh! Que lindo... que lindo... Esse aqui eu não conheço ainda, muito legal, muito legal. Esse saiu lá pelo Ipeafro também? Não... Tv Senado, né?...

Ruth de Souza: Não... não, não... Isso é muito... Esse é muito depois...

Viviane Narvaes: Nossa, que bacana! Então, dona Ruth...

Ruth de Souza: Você conhece a Elisa Larkin?

Viviane Narvaes: Conheço, ela que meu deu seu telefone, não sei se a senhora vai lembrar que, antes de falar com a Lu, eu liguei aqui pra sua casa, falei um pouquinho com a senhora...

Ruth de Souza: Ah... é que eu falo com tanta gente, menina...

Viviane Narvaes: ... Ah... eu só imagino... A senhora é uma celebridade.

Ruth de Souza: Uma celebridade (*inaudível*) cansada... eu vejo que a senhora sabe, não porque as vezes eu estou com... essa garganta minha atrapalha muito...

Viviane Narvaes: Ah, é...

Ruth de Souza: Esses dias ainda há pouco eu tomei sorvete...

Viviane Narvaes: Fez uma arte? E aí fica pior? Com sorvete?

Ruth de Souza: Não sei... não sei... eu acho que... eu tô testando.

Viviane Narvaes: Entendi... Mas às vezes também é esse tempo aqui do RJ, esse calorzão... a gente...

Ruth de Souza: Não é esse calor, não é outra coisa... eu tenho uma coisa... em cima de mim... e além disso eu outro dia fui ao teatro e tava gelado, me atacou a garganta.

Viviane Narvaes: Então... a senhora pode me contar um pouco da sua história, da sua história de vida... eu li na entrevista que a senhora deu pra Sandra Almada... uma entrevista já de algum

tempo atrás que a senhora passou a infância lá no interior de Minas e veio aqui pro Rio com nove anos...

Ruth de Souza: A minha vida é muito comprida, porque eu tô velhinha já... (*risos*)

Viviane Narvaes: (*risos*) Como é que era a sua família...

Ruth de Souza: Eu nasci aqui no Engenho de Dentro, no Rio, e muito bebê eu fui... meu pai tinha um sítio lá... fui criada lá no sítio, a minha mãe me levou pequena... bebê... voltei pro Rio quando eu tinha nove anos, meu pai faleceu, ela vendeu o sitiozinho e veio morar no Rio. E meu encanto foi pro negócio de cinema, o cinema me encantou, a primeira vez que ela me levou ao cinema eu fiquei deslumbrada... então eu vivi ali em Copacabana, na rua Constante Ramos, era numa vila que tinha dez casas, o Rio era tão bonito, tão gostoso... Copacabana era mais... era cheirosa, Copacabana porque nessa vila morava as mulheres que eram lavadeiras e minha mãe também era lavadeira e as mulheres dos jardineiros do casario de Copacabana... então eles recebiam por mês, tratando o jardim das casas... era muito gostoso.

Viviane Narvaes: Ahhh... Que legal... E como era sua família, sua mãe...

Ruth de Souza: Minha mãe gostava muito de música e outro dia eu estava pensando... ela ficava passando roupa, o teatro municipal transmitia pelo rádio, que era moda na época, o rádio estava no auge... Como é hoje o celular... então só gente muito rica podia comprar... minha mãe tinha um radinho que ela ficava ouvindo, passando roupa no teatro municipal, o teatro municipal transmitia as óperas e ela ficava ouvindo... então eu tenho uma ligação muito grande com o Teatro Municipal. E quando menina eu não sei como ela arranjou pra eu assistir uma ópera junto com o homem que puxava a cortina, a primeira vez que eu vi o palco do Municipal, o destino como é engraçado... minha mãe arranjou pra eu sentar do lado do homem que puxava a cortina, eu via de lado assim... aí uma mulher cantava, cantava em tom sério, era uma grande cantora italiana, Cláudia Muzio.

Viviane Narvaes: Cláudia Muzio. Essa foi então a primeira vez que a senhora foi ao teatro?

Ruth de Souza: Foi a primeira vez que eu fui ao teatro. Eu lembro que, quando saiu de cena, ela bateu na minha cabeça, fez um carinho na minha cabeça, ela era famosa... então isso é uma lembrança que eu tenho de coisas diferentes da minha vida que eu tenho contado por aí.

Viviane Narvaes: Muito legal... Quem diria que a senhora iria estar lá no palco do municipal...

Ruth de Souza: A ideia foi minha também, porque o Abdias era muito... muito... ele era um ditador, ele não deixava ninguém fazer nada, tudo era ele que fazia a gente dizia pra ele (*inaudível*).

Viviane Narvaes: E lá de Minas ainda a senhora lembra, na sua família, se tinha alguma outra pessoa com veia artística...

Ruth de Souza: Não... não... Minha mãe gostava muito de música, gostava muito de ler, ela tinha sido criada no Rio de Janeiro, então ela, todo mundo dizia que ela era muito chique, ela fazia cortina de crochê, minha mãe tava casada lá. Ela me contava como era o Rio de Janeiro, que no Rio de Janeiro tinha uma estrada que tinha luz... iluminada, várias coisas... E aí depois cheguei aqui com nove anos, morava nessa vila, ia a cinema ali no (*inaudível*) de Copacabana... tinha colégio público (*inaudível*) em Copacabana também, Copacabana foi a minha infância.

Viviane Narvaes: E a senhora mesma, quando pequena, participou de alguma... dessas festas de cultura popular, reizado, essas coisas lá em Minas ou não?

Ruth de Souza: Não. A única coisa que era feliz que ficou pra mim é que nos tínhamos a aula de música todo sábado, eu estudava em escola pública.

Viviane Narvaes: Escola pública tinha aula de música naquele tempo... hoje estão querendo tirar as aulas...

Ruth de Souza: Por causa do Vila Lobos que falou com Getúlio Vargas que era amigo dele, a escola tinha música, então nós... quando do 7 de setembro, houve um, isso me lembro, dá até saudade, houve um coral de 2000 crianças de todas as escolas e o Villa Lobos regeu.

Viviane Narvaes: Nossa, a senhora foi regida pelo Villa Lobos quando criança, que emoção...

Ruth de Souza: Mais de 200 meninos... crianças de colégio público mesmo.

Viviane Narvaes: Que coisa histórica, tudo na sua vida tem uma marca...?

Ruth de Souza: Eu me lembro até da música que a gente cantava, dá uma saudade – “O canto do Pajé” – “Em manhãs de sol, Anhangá fugiu, Anhangá ê, ê a foi você que me fez chorar relembrar minha terra, Guaraci ê ê Anhangá fugiu, Oh Tupã rei do Brasil.

Viviane Narvaes: Que lindo, nossa, que emocionante, até eu me emocionei agora, dona Ruth, a senhora depois que veio pro Rio foi estreiar no TEN lá pelos 20 e poucos anos...

Ruth de Souza: Eu tinha 24 anos.

Viviane Narvaes: E antes disso a senhora trabalhou em alguma outra coisa?

Ruth de Souza: Não, não, a minha profissão todinha foi... depois que me tornei profissional, foi teatro e cinema.

Viviane Narvaes: Muito legal... já estava...

Ruth de Souza: Porque eu fiquei 5 anos no Teatro do Negro... Então acontece o seguinte, Abdias era muito arrogante, ele sempre foi arrogante, então ele vivia fazendo as coisas e o pessoal não gostava muito dele, e quando se levava um não, dizia ‘é porque eu sou negro’, e começava logo a brigar... Então aí ele me mandava... Nessa época tinha uns doze jornais... eu que ia visitar *O Globo*, *Jornal do Brasil*, todos os jornais da época... Que tinha aqui no Rio, então Dr. Roberto Marinho, engraçado, aí comecei a entrar no TEN, o Dr. Roberto Marinho

teve uma influência nisso... porque acontece o seguinte... ele publicava essa revista que chamava *Revista Rio*, que era só da *high society* porque acontece muito que ele publicava a revista *Rio*, que era muito glamourosa, o TEN, eu dizia que queria ser atriz na casa do Estudante do Brasil aqui no Flamengo. Eu dizia que iria ser atriz e as pessoas diziam: “Ahh, imagina, não tem artista preto”... “Não tem artista preto, não tem artista preto”... Não me liguei muito não... Aí um dia, à noite fui lá no Teatro, na Casa do Estudante, estavam ensaiando já o *Imperador Jones*, eu fiz um teste e passei. O *Imperador Jones* só tinha um personagem feminino, que na revolução no Haiti o *Imperador Jones* fugia, e eu faço uma velhinha que também estava fugindo da guerra lá no Haiti... engraçado que a minha estreia foi passar com essa trouxinha assustada atravessar o palco... foi o único papel que eu fiz.

Viviane Narvaes: E aí a senhora viu na revista, foi lá fez o teste e aí conheceu o Abdias já nessa...

Ruth de Souza: Conheci o Abdias e o Aguinaldo Camargo, tinha outros professores também, o TEN tinha aula de alfabetização pra adulto... e... aí começamos a ensaiar o Teatro do Negro e não tínhamos onde montar, né? Aí eu falei assim... Eu que falei “por que que não pede para o prefeito?”, porque no Teatro Municipal não entrava negro, e nem entra até hoje, na época então era só óperas, coisa cara, né? Negro não entrava... Ele logo adorou a ideia porque negro... ele gostava de implicar, gostava de provocar, ele gostava... aí não lembro o nome do prefeito... ele foi falar com o prefeito... o prefeito deu dia 8 de maio de 1945, aí nós não tínhamos dinheiro pra montagem. Paschoal Carlos Magno foi um pai, ajudou muito a gente, me deu uma lista de todas as embaixadas e consulados que tinha no Rio, que era tudo aqui no Rio. Eu fui em todos, até na embaixada da China eu fui, vender os ingressos... todos me recebiam e compravam meus ingressos, eles achavam engraçado, acho que eu era muito atrevida mesmo. Por eu ser menina e negra eles achavam engraçado também. Tinha também a Bezanson Lage, que era parente da Eliane Lage... tem aqui no Rio o parque Lage, eu lembro que quando cheguei ela tava chique, era uma grande contralto, com um penhoar azul com um dragão bordado nas costas e tinha uns vasos grandes chineses na porta da entrada, parecia... eu falei assim... “parece um vaso de Ali Babá e os 40 ladrões”... engraçado foi isso que veio na minha cabeça aí ela comprou também... mas nos estávamos pensando: ‘será que eles vêm?’ ...Aí acaba a guerra dia 8, aí com o dinheiro que eu tinha vendido todos os ingressos, com o Paschoal, montamos a peça, compramos material. Dia 8 de maio foi a estreia... imagine acabou a guerra era um carnaval na Avenida Rio Branco. Eu disse: “ih... não vem ninguém eu acho”... Impressionante que todos compareceram. Todos que tinham comprado.

Viviane Narvaes: Era muito importante também o momento...

Ruth de Souza: Não... Curiosos, era curiosidade também que eram só negros, então os meninos, eu cuidava da disciplina da turma, porque era muita gente, era um elenco muito grande... os meninos que faziam os prisioneiros junto com o imperador Jones, usavam antigamente aquela uniforme de prisioneiro, que era listrado como tinha o tal carnaval os meninos em vez de entrar em cena subiram na janela do municipal pra ver os vestidos (de sereia?)... e era eu pra botar todo mundo pra dentro, muito engraçado...

Viviane Narvaes: E como é que era a sua relação com Abdias? Vocês eram próximos?

Ruth de Souza: Ele me levava pra tudo quanto é lado e até depois disseram que eu era namorada dele, mas nunca fui namorada, tudo que era lado eu ia com ele, porque ele pegava minhas ideias. Eu tinha muita ideia. O Teatro Municipal foi minha ideia, depois, quando os direitos autorais que precisava, falei “por que que não escreve pro Eugene O’Neill?”... Aí ele logo pegou, mandou escrever pro Eugene O’Neill e depois liberou todas as peças, aí foi um escândalo nos jornais, imagina o genro do Charles Chaplin deu direitos autorais pro Teatro do Negro... tãrara...

Viviane Narvaes: Sim... aí foi uma badalação...

Ruth de Souza: Aí uma vez por ano montávamos uma peça.

Viviane Narvaes: Sobre o TEN, além dos espetáculos, a senhora participava dessas outras atividades que a senhora falou, dos cursos de alfabetização?

Ruth de Souza: Não, o meu trabalho ali era só ensaiar e estudar o texto, o que eu queria aprender era fazer teatro mesmo.

Viviane Narvaes: Naquela época vocês tinham salário ou era bilheteria...

Ruth de Souza: Não ganhava nada, a gente... às vezes ele conseguia um financiamento, uma subvenção... não sei de quê... Eu nunca vi um tostão nenhum.

Viviane Narvaes: Mas outras pessoas recebiam, ou não?

Ruth de Souza: Ninguém recebia...

Viviane Narvaes: era tudo na batalha...

Ruth de Souza: Depois que eu fiquei ali cinco anos trabalhando, eu fui convidada pelo Alberto Cavalcanti que chegava de Londres, que ele foi muito famoso lá, com a Vera Cruz ele viu uma participação minha que eu fiz na Atlântida em *Também somos irmãos* que... eu fui convidada para fazer. Eu comecei a fazer uma peça do Jorge Amado, *Terras do sem Fim*, adaptado, uma peça que o Jorge Amado tinha adaptado para o teatro eu fiz com os Comendiantes... aí o Jorge então me indicou quando vendeu os direitos pro cinema, me indicou pra fazer... e eu tive padrinhos maravilhosos, Jorge Amado e Paschoal, aí fui pra São Paulo e fiz dois filmes... Um dia aparece o Paschoal lá de manhã em SP, tinha uma carta da Rockefeller. Um dia eu estava

na casa dele, veio um representante da Rockefeller Foundation oferecendo bolsas de estudo para Chile, Argentina e Brasil, ofereceu pra um dos meninos, um dos atores do Teatro do Estudante... Sérgio Cardoso, Sérgio Brito... todo mundo era minha faixa... aí ele perguntou... Paschoal também era outro que gostava de provocar e perguntou: “você levariam uma menina negra pra estudar lá?”, e eles disseram que sim e perguntaram se eu queria... “Está bom, eu quero”, fui pra São Paulo, mas não acreditei muito... Fui pra São Paulo, fiz a “Angela” da Vera Cruz. Um dia encontro o Paschoal em frente ao TBC de São Paulo. “Tô aqui, vim trazer a carta”, como me mandaram uma carta pro endereço do teatro experimental do negro e mandaram uma cópia pro Paschoal pro Itamaraty que ele era Cônsul, então a carta chegou (*inaudível*), eu fui pro teatro aí o Paschoal chegou em São Paulo ele apareceu em São Paulo... do Rockefeller e “você ganhou essa bolsa de estudos, você tem que estar lá em um mês”.

Viviane Narvaes: Sim.

Ruth de Souza: Ele apareceu em São Paulo na porta do teatro: “Olha, Ruth... consegui essa carta do Rockefeller... você ganhou uma bolsa de estudos pra estudar lá durante um ano e meio”... fizeram meu passaporte tudo, aí eu estava com certo medo de ir sozinha... aí um dia o Nelson Rodrigues... estava sempre no Vermelhinho, reunia ali todos, era maravilhoso... tinha uma reunião constante... tinha gente que ia ensaiar no teatro Ginástico, tinha a ABI que era em frente, também eram todos jornalistas, escritores, quantas vezes eu escutei papo de ... adorava ouvir esse papo deles... Portinari, Jorge Amado, Nelson Rodrigues e todos eles... Às cinco horas chegava todo mundo e às 20 horas cada um ia pra sua casa... acabaram com o Vermelhinho que era... (*inaudível*) Aí um dia eu chego lá já me preparando pra viajar, chegou Vinícius de Moraes, “Toma essa carta aqui, se acontecer alguma coisa com você lá, procure meu amigo na embaixada tal em Washington...”. Todo mundo me protegeu de graça.

Viviane Narvaes: E a senhora ficou quanto tempo lá?

Ruth de Souza: Um ano e meio.

Viviane Narvaes: Como era antes de a senhora viajar no TEN, como eram os ensaios... o método de trabalho...

Ruth de Souza: Tinha ensaio, ensaiva... tinha os ensaios e ele fazia com... o concurso da mulata, concurso da boneca de piche, tinha um jornalzinho também, Abdias era um homem (*inaudível*), tinha um jornal que ele também publicou, não sei se você sabe o jornal, pintura que ele pintou, escreveu peça, fez exposição de pintura, escreveu peça, ele era dinâmico, ele era uma pessoa brilhante, mas era muito... muito arrogante...

Viviane Narvaes: Como a senhora vê, como era o papel das mulheres no TEN, porque a gente sempre que houve falar do TEN, da primeira geração da qual a senhora fez parte, o nome central é o do Abdias, mas no entanto tinha a senhora...

Ruth de Souza: Ele que fundou, ele produziu, ele interpretou... um ator também...

Viviane Narvaes: E como a senhora vê o papel das mulheres?

Ruth de Souza: Tinha a Marina Gonçalves que era uma colega minha (*inaudível*). Léa Garcia veio depois que eu saí... tinham várias pessoas que ensaiavam... aí um dia a minha irmã foi comigo depois também... O José Medeiros era um grande fotógrafo... adorava tirar fotografia minha, aí minha irmã: “não quero mais vir aqui, só você que tira retrato”, tinha concurso... tinha alfabetização, tinha concurso das mulatas, concurso das mulheres negras, ele fez convenções em São Paulo, era muito dinâmico num sentido, em defesa do negro ele era... mas, se você dissesse “não”, ele não gostava de receber um não... Ele dizia que você não estava falando com ele porque ele era negro. Complexo... ele tinha complexo.

Viviane Narvaes: Era a luta dele também, né? Ele era muito engajado. E a senhora estava falando sobre a sua sugestão de escrever pro Eugene O’Neill, pedir os direitos... como foi que vocês chegaram a essa ideia de montar o *Imperador Jones*?

Ruth de Souza: Isso eu não sei, quando eu fui pra lá já estavam ensaiando.

Viviane Narvaes: E as peças seguintes, como foi a discussão, quando vcs falavam dos problemas do *Blackface* ou da falta de uma dramaturgia nacional... que tivesse os protagonistas negros... Todo mundo concordava em montar as peças americanas ou tinha alguma polêmica, tinha alguma discussão...?

Ruth de Souza: Não... Não... O O’Neill escreveu o *Imperador Jones*, escreveu *Todos os filhos de deus tem asas*, *O moleque sonhador*, então tudo isso são temas negros... por isso o Abdias escolheu pra montar.

Viviane Narvaes: Ele que escolheu, não teve discussão com o elenco...

Ruth de Souza: Ele escolhia tudo, ele não deixava ninguém pensar... o que eu pensava ele pegava minhas ideias. Depois também tinha... (*pausa*)

Ruth de Souza: Tinha tanta coisa pra contar aí depois, tinha concurso das moças, das mulatas, das negras... jornal que ele escreveu... depois foi trabalhar no *Diário trabalhista* (*inaudível*), aí depois, nesse meio-tempo eu fui pra São Paulo, o Cavalcanti me convidou pra ir pra São Paulo. Fiquei toda feliz... ele tinha visto um pequeno papel que eu fiz na Atlântica, a peça do Jorge Amado, então ele gostou do meu trabalho e me convidou. Aí eu fui... fui uma das primeiras pessoas contratadas da Vera Cruz. Aí eu me lembro que o Abdias ficou furioso... a primeira vez que eu andava de avião, o Lima Barreto me acompanhou, eu fui com ele pra São Paulo. Eu

estava no aeroporto daqui a pouco o Abdias chegou furioso, ele chegou furioso, “vai”... eu fiquei com tanta vergonha..., “vai lá trabalhar com seu diretor de branco”, virou as costas e foi embora...

Viviane Narvaes: O Abdias?!

Ruth de Souza: Furioso, por isso que ele escondeu minha carta, ele ficou com minha carta... minha carta Rockefeller, aí depois mandou uma cópia para o Paschoal no Itamaraty.

Viviane Narvaes: Então para aí, deixa ver se eu entendi. A carta tinha chegado para o TEN e a senhora não tinha recebido, é isso?

Ruth de Souza: Isso eu sei que ele mesmo falou... um dia... uma festa em Campinas de debutantes negras, organizada por um agente social, um jornalista social, da parte social em Campinas... ele era branco... fui convidada nessa época eu tinha feito Sinhá Moça, eu e amigos pra Campinas, pra ir nessa tal festa de debutantes negras, então nós estávamos todos assim... no bar do hotel, ele chegou furioso, brigando com o rapaz, ele achava que era dono dos negros, porque não chamaram ele... ele veio com uma moça do Rio... ficou no hotel, a moça ficou comigo no meu apartamento e ele ficou com um outro rapaz, mas ele furioso com o fato da...

Viviane Narvaes: De não ter sido chamado e também da carta que tinha chegado nessa época...

Ruth de Souza: Não. A carta eu não estou sabendo de nada, eu não sabia de nada. Paschoal não tinha me falado... Eu desconfiei que ela foi pro endereço do teatro, aí, quando foi na mesa, ele sentou, (*inaudível*) tinha uma garrafa de uísque em cima da mesa, White Horse. “Como é que se diz... eu esqueci que você foi pros Estados Unidos também... Eu tenho essa carta”, ele falou. Eu disse assim: “Você sabe que é crime guardar carta dos outros?”...ele tinha a carta..., tanto que depois passou um tempo e eles fizeram uma exposição muito bonita num espaço na cidade então tinha fotografia da Léa bem grande, da Léa maravilhosa, e em frente à fotografia grande da Léa, tinha a minha, embaixo tava escrito ‘era empregada doméstica e virou atriz’. Olha... Eu não tenho nada contra as empregadas, mas não era verdade, eu nunca trabalhei... eu fiquei oito meses na Casa do Estudante do Brasil vendendo *tickets* pra almoço dos estudantes, hora do almoço eu ficava vendendo no restaurante da Casa do Estudante mesmo...

Viviane Narvaes: Esse foi o único trabalho que a senhora teve antes do TEN?

Ruth de Souza: Fiquei oito meses lá trabalhando. Aí, depois... ele ficou com raiva, depois ele falou: “A carta está comigo”. Eu fiquei tão chocada, tanto que no dia que fez a exposição... “por que botaram, se isso não é verdade? O Abdias... pergunta a ele onde é que ele botou a minha carta da Rockefeller... a americana, né?...” Ele não queria que eu fosse pros EUA nem queria que eu fosse pra Vera Cruz, porque tanto que o teatro acabou duas peças depois.

Viviane Narvaes: Então, na época que a senhora foi pra os Estados Unidos, pra Karamu House, ele não estava lá.

Ruth de Souza: Eu fui em 1950... ele foi muito depois, Aí depois ele... eu fiquei aqui no Rio... ele achou ruim que eu fosse pra São Paulo e acabou o teatro experimental do negro... montaram só duas... ele casou com a Léa... montaram só mais duas ou três peças e acabou, aí ele foi ser político, ele quis ser tudo na vida.

Viviane Narvaes: Pelo menos duas peças ali do O'Neill, o *Imperador Jones* e o *Moleque Sonhador*, falam mais ou menos da situação de prisão. No *Imperador Jones* porque o Jones para chegar na lá ilha ele matou a saída pro jovem negro... ou ele vai ser preso ou vai ser morto, né? Vocês debatiam esse problema do encarceramento da população negra?

Ruth de Souza: Não... teatro só... de onde veio a ideia, não tinha muita referência.

Viviane Narvaes: E ele de conversa, assim, porque acho curioso essas peças que falam dessa questão da prisão.

Ruth de Souza: Eu não sabia disso. Ele nunca comentou.

Viviane Narvaes: Não sabia? Ninguém?

Ruth de Souza: É negócio que ele era integralista?

Viviane Narvaes: Não... Não... foi antes com aquele amigo dele, o Sebastião Rodrigues Alves, eles quebraram um bar que não deixava os negros entrar pela porta da frente... e uma das pessoas eles quebraram uma boate.

Ruth de Souza: Eu não sabia disso não.

Viviane Narvaes: uma das pessoas era um delegado do Dops e ele foi condenado, ficou em 1941.

Ruth de Souza: O TEN foi de 45... Não sabia disso tudo.

Viviane Narvaes: Mas é curioso, a senhora não acha? Desde aquela época um dos problemas graves era a questão do encarceramento.

Ruth de Souza: Depois o Joaquim Ribeiro fez Aruanda, o Néelson Rodrigues fez o Anjo Negro porque não tinha dinheiro pra montar então era muito... o Lúcio Cardoso fez o Filho Pródigo, vários autores negros escreveram peça pro teatro negro.

Viviane Narvaes: alguma vez no Ten ele falou fez alguma referência sobre o tempo que ele esteve na Argentina com o grupo Teatro Del Pueblo.

Ruth de Souza: Eu sabia que ele tinha ido à Argentina e tinha visto uma peça que tinha um homem pintado negro. Ele não contava muito isso, não.

Viviane Narvaes: Ele era muito reservado?

Ruth de Souza: Ele não gostava de contar da vida dele... a gente ia pro teatro e ensaiva, ensaiava, ensaiava... eu fiz a publicidade, fui moleque de recado, né/? (*inaudível*) O Dr. Roberto Marinho publicava. O Samuel Weiner era muito meu amigo, ficaram todos amigos meus, não sei, eu devia ser engraçada, sempre me apoiaram, eu aprendi muito com eles, ficava sentada no Vermelhinho com aquela turma toda ali.

Viviane Narvaes: O Vermelhinho era o bar.

Ruth de Souza: Tinha o Amarelinho, que ainda existe, tinha o Vermelhinho, era o bar em frente à ABI, uma pena que ali tinha muita história.

Viviane Narvaes: Quando a senhora estava nos Estados Unidos, a senhora chegou a conhecer aquele poeta, o Langston Hugues?

Ruth de Souza: Langston Hughes, eu conheci, um dia lá na Karamu House ele lançou um livro... eu fui num lançamento de livro dele. Langston Hughes.

Viviane Narvaes: A senhora teve contato com o movimento negro dos Estados Unidos?

Ruth de Souza: Não vi nada de negro e branco lá. A Karamu House tinha negros e brancos trabalhando. Às vezes a mesma peça tinha dois elencos, um misturado. Por exemplo, eu fui assistente de direção (*inaudível*) na arena, no escuro, o ator entra no escuro assim... eu acendi a luz... passei tanta vergonha.

Viviane Narvaes: Quais foram as peças que a senhora encenou lá?

Ruth de Souza: Eu fiz, como atriz principal, *Dark of the moon*, fui assistente de direção em *Porgy and Bess* e de *Shadow of a Gunman* e (*inaudível*) *City*, contrarregra, tudo que se faz em teatro, eu fiz pinteí cenário, tudo, tinha que fazer caminho de chapéu, tinha que numerar tudo e dar pra eles, fiz o guarda-roupa, pinteí cenário, fiz essa luz que eu errei, tudo sobre teatro, tudo ali eu fiz, um dia chegou um grupo, eu li no jornal, que tinha um grupo de brasileiros, eu fiquei doida porque não falava mais com brasileiros... e eu perguntei se podia convidar... eram oito rapazes do Rio Grande do Sul, eu telefonei pra lá onde eles estavam, eles me abraçaram tanto, eles ficaram admirados, aqueles gaúchos bonitos tudo louro, grande... você conhece isso, né (rsrsr)? Ficaram todos encantados. Um deles era parente do Alberto Ruschel...

Viviane Narvaes: Hoje, quando a senhora pensa na sua carreira, experiência do Teatro Experimental do Negro e também dessa viagem aos Estados Unidos, qual foi a coisa mais marcante?

Ruth de Souza: Eu queria ser atriz e não sabia, comigo e depois em seguida, todo mundo achava que eu tinha capacidade, o Vinícius me deu a carta e todos apoiavam sim... eles iam me proteger.

Viviane Narvaes: O que a senhora acha que foi mais difícil, porque a gente sempre tem muitos desafios, o que foi mais desafiante?

Ruth de Souza: Nunca me lembrei que eu era negra, eu tinha sempre amigos brancos depois que eu entrei pro TEN, que o Abdias falava muito nisso. Ninguém me maltratou. Uma vez que eu lembro de criança, tinha um restaurante muito chique (*inaudível*), eu me esqueci o nome da casa tradicional, chique, só ia gente chique... eu tava andando na cidade e me deu vontade de tomar água, entrei e pedi uma água (*inaudível*) e ele entrava pelos fundos, a Zezé Motta foi barrada, a Glória Maria foi barrada, eu nessa época acho que a pessoa sente quando a pessoa tá com medo. Nunca me barraram em nada... os quatrocentões que patrocinavam os filmes, eu sempre era convidada, eu era a única negra na festa dos quatrocentões de São Paulo.

Viviane Narvaes: Preconceito...

Ruth de Souza: Queria ser atriz, mas sabia que eu nunca ia estrelar nada... muitas vezes cobrei ali e eles aceitavam minha cobrança, os meus papéis nas novelas sempre foram ótimos... O Dias Gomes gostava muito do meu trabalho... ela não tem família não pra Janete Claire.

Toca o telefone e interrompe o raciocínio.

Viviane Narvaes: Na entrevista que a senhora deu pra Sandra Almada, a senhora fala que quando chegou aqui no Rio percebeu a diferença entre pobres e ricos.

Ruth de Souza: Vinha as donas da casa, sábado era sempre um pacote de roupa pra entregar nas casas... então eu me lembro que um dia tinha os pregões de rua... “olha amanga sem carço...” Eu estava no portão da casa: “Aqui não tem criança”, mas eu sou uma criança, por que ela não me considerou? Essas coisas assim.

Viviane Narvaes: A senhora acha que tinha mais relação com a diferença classe, mesmo?

Ruth de Souza: Mudança, tratamento diferente.

Viviane Narvaes: A senhora nunca vivenciou nenhuma situação de racismo?

Ruth de Souza: A única coisa que eu achei e acho ainda, autores de novela são brancos, não sabem (*inaudível*) negros... eu fui uma das primeiras a fazer televisão, a cena de uma faculdade, eu cheguei e só tinha todo mundo branco, eu cheguei e falei: “Negro não vai pra faculdade, não?” “Nós estamos mostrando a verdade...” “Verdade?” Depois tinham dois mulatinhos lá...

Viviane Narvaes: ...

Ruth de Souza: Era todos de uma novela, *A viagem*, o céu tinha cavalo branco, era tudo branco e eu disse: “Negro não vai pro céu, não?”

Viviane Narvaes: Brincando, mas dizendo o que tem de dizer...

Ruth de Souza: “Negro não vai pro céu, não?” O produtor me olhou e falou assim... é mesmo... depois chamaram a Léa Garcia pra ir pro céu... um outro menino que também foi convidado, irmão da Léa... e a Léa... “Meu irmão, de que você morreu?” “De tiro.... negro só morre de tiro.”

Viviane Narvaes: Como se fosse isso...

Ruth de Souza: Sempre eu cobreí.

Viviane Narvaes: A senhora manteve contato.

Ruth de Souza: Costa e com a Sininha Garcia.

Viviane Narvaes: E vocês se frequentam, ainda se encontram, você e a Léa se frequentam ainda?

Ruth de Souza: (*inaudível*)

Viviane Narvaes: Vou tentar marcar uma conversa com ela.

Ruth de Souza: Ela é maravilhosa, teve dois filhos com Abdias, ela tá muito abatida, eu vi agora na novela, tá abatida, eu vi agora há pouco.

Viviane Narvaes: A senhora está com planos?

Ruth de Souza: Faço leituras agora, não é entrevistas.

Viviane Narvaes: O que a senhora tem? Desculpa.

Ruth de Souza: Eu perco o equilíbrio, é eu que ando tanto.

Viviane Narvaes: ...

Ruth de Souza: Andar de cadeira de rodas cansa, é tudo cheio de buraco, é horrível, me dá vontade de falar com o prefeito pra botar uma lei.

Viviane Narvaes: A senhora tem contato com grupos de teatro de jovens negros.

Ruth de Souza: Não tenho mais, tenho contato com o Nós do morro, mas é branco também... Tenho contato com as atrizes.

Viviane Narvaes: Sim.

Ruth de Souza: Uma cena bonita elas fizeram, que a Léa fazia.

Viviane Narvaes: E a senhora chegou a ter alguma experiência no candomblé ou outras religiões afrobrasileiras.

Ruth de Souza: Da religião? Eu sou católica.

Viviane Narvaes: A senhora acha que mudou muito a situação pras jovens atrizes negras?

Ruth de Souza: Tá devagarinho. Tá indo agora, tão botando casais, são poucos, muito poucos, mas tão botando a gente... Tão botando casais negro e branco em papéis de destaque.

Viviane Narvaes: Tem que cobrar mesmo.

Ruth de Souza: Não sei se sou eu que estou tão distante, um rapaz me disse que eu tava mostrando a verdade, mostrando ...que pra os estudantes todos do Brasil (*inaudível*) eu não sei,

mas eu acho que Barak Obama ser presidente dos Estados Unidos, mudou muito o conceito... esse Trump aí, o mundo inteiro está contra... ele é muito burro. Os EUA foram feitos todo por imigrantes... vem esse burro... tenho medo que apareça a *ku klux klan* e vai matar negros.

Viviane Narvaes: Uma política horrível que ele está...

Ruth de Souza: A Inglaterra está contra, não tinha nada que implica.

Viviane Narvaes: Totalmente racista.

Ruth de Souza: Dois anos, dois mandatos.

Viviane Narvaes: Muito ignorante, muito fora da curva.

Ruth de Souza: O resto tudo é só... eu vim pra Globo, desde 69 eu tô na Globo... 69 pra agora...

Viviane Narvaes: 47 anos.

Ruth de Souza: Então eu tô ali todo esse tempo.

Viviane Narvaes: Qual o papel mais importante?

Ruth de Souza: Carolina Maria de Jesus, outro dia eu estava vendo.

Viviane Narvaes: Se identifica em alguma coisa com a Carolina Maria de Jesus?

Ruth de Souza: Eu conheci ela, eu era contratada da Record e ela estava lá vestida de galinha... fantasiada de galinha carijó, nunca mais.

Viviane Narvaes: Isso era que ano, quando a senhora a conheceu?

Ruth de Souza: Não sei... era cinquenta e poucos... eu fiz a peça de teatro, o maior trabalho, fora outros, eu fiz muita coisa.

Viviane Narvaes: *A cabana do pai Thomas* foi uma das primeiras, né?

Ruth de Souza: Foi a primeira.

Viviane Narvaes: Tem fotos ainda da época do teatro experimental do negro?

Ruth de Souza: Tenho um monte delas... Conceição, por favor, vê aqueles álbuns de retrato.

Viviane Narvaes: A senhora tem tudo organizadinho?

Ruth de Souza: Não está organizado, porque às vezes eu empresto...

Viviane Narvaes: Entendi.

Ruth de Souza: Eu tenho uns três álbuns (*inaudível*).

Viviane Narvaes: Posso sentar aí do lado da senhora? Que a senhora me fala sobre as fotos?

Ruth de Souza: Sim, por favor.

Conversa com a ajudante e me mostra diversas fotos, o restante da conversa é entrecortado por explicações das fotos, da Vera Cruz, com diretores de cinema, em boate em São Paulo, inauguração do Cangaceiro, com Lima Barreto, premiações, políticos, Pier Angeli, Gilda, James Stuart, Henri (inaudível)... Marisa Prado, jornalistas... Jânio Quadros...

Viviane Narvaes: Onde a senhora morava em São Paulo?

Ruth de Souza: Morava na Rua da Abolição.

Viviane Narvaes: Jânio Quadros.

Ruth de Souza: Nessa época ele era prefeito de São Paulo.

Viviane Narvaes: Essa foto deve ter dado o que falar.

Ruth de Souza: Saí em tudo que é jornal, ele... aqui Inesita Barroso e aquele ator mexicano que fez muito sucesso.

Viviane Narvaes: Cantinflas.

Ruth de Souza: Cantinflas.

Viviane Narvaes: E essa aqui?

Ruth de Souza: Eu ganhando prêmio.

Viviane Narvaes: A senhora fumava?

Ruth de Souza: *(não responde)*

A conversa prossegue por 30 minutos, com mais detalhes das fotos e a voz de Ruth já estava bem prejudicada, começou a dar sinais de cansaço, mas ela estava animada por olhar as fotos e lembrar de muitos momentos.

Viviane Narvaes: Faz tempo que a senhora não vê as fotos?

Ruth de Souza: Eu emprestei recentemente...

Viviane Narvaes: Haroldo Costa, ele era bonito, né?

Ruth de Souza: Muito bonito...

Viviane Narvaes: Posso tirar fotos das fotos?

Ruth de Souza: Pode sim...

Viviane Narvaes: *(vendo uma foto de o Moleque Sonhador)* Eu li a peça em inglês e também a tradução, como vocês fizeram com a forma de falar?

Ruth de Souza: Nem lembro mais...

Viviane Narvaes: Quando a senhora conheceu a Mercedes Batista, quem subiu no palco do Municipal primeiro, a senhora ou ela?

Ruth de Souza: Foi ela, porque ela já era bailarina do municipal.

Viviane Narvaes: E aqui?

Ruth de Souza: Santa Rosa fazendo nosso cenário, ele era tão bacana...

Ela fica cansada e pede ajuda pra deitar, eu busco encerrar a entrevista, mas ela insiste em continuar a conversa, deita com ajuda e seguimos vendo as fotos e comentando.

Viviane Narvaes: A senhora já deu aula de teatro?

Ruth de Souza: Nunca dei aula, é uma peça, não sei ensinar.

Viviane Narvaes: Muito obrigada por ter me recebido aqui na sua casa.

Ruth de Souza: *(inaudível)* Se despede me dando um DVD e perguntando sobre o público de uma exposição em São Paulo.

Fim da entrevista

Anexo D – Entrevista com Léa Garcia

Transcrição da Entrevista Léa Garcia para Viviane Narvaes, realizada em 29 de maio de 2017 na sala do Programa de Extensão Cultura na Prisão, Rio de Janeiro-RJ.

A transcrição abaixo sofreu edição, além de retirar vícios de linguagem que não auxiliavam na caracterização de intenções ou incidiam em conteúdo significativo das interlocutoras. Além disso, foram feitas alterações modificando um pouco a linguagem bastante coloquial para facilitar a compreensão do leitor. Uma parte de conteúdo foi suprimida a pedido da entrevistada e aparece demarcada com um asterisco.

Viviane Narvaes: Eu queria começar falando um pouco da sua trajetória. Se você puder me contar um pouco da sua história de vida... Eu já li em outras entrevistas suas que você passou uma parte da sua infância convivendo com uma família muito rica, que era aquela para a qual sua avó trabalhava e que você foi com ela depois do falecimento da sua mãe, e queria saber como era a sua vida antes dessa mudança e quais foram as principais diferenças que você sentiu nesse momento.

Léa Garcia: Antes de eu ser atriz? Antes de eu entrar para o Teatro Experimental?

Viviane Narvaes: Na infância, antes de morar com os Godoy, com a família.

Léa Garcia: Ah... Sim... Está ótimo. A minha infância era simples. Eu morava com a minha mãe, ela era costureira, era uma alta modista, não estou inventando, era verdade... E eu vivi a minha infância praticamente quase toda até... Com minha mãe. Depois tive que dividir com a minha avó, que tinha que trabalhar. Às vezes eu tinha que ficar com o meu pai, que não era separado, mas não dava certo, eu tinha que ficar com a minha mãe e... Porque eu começava a chorar, eu ficava na casa da minha avó paterna e ela morava na rua Marquês de Abrantes e ali tinha uma casa de cômodos, muito grande, ela morava no terceiro andar e eu já sabia o horário que a minha mãe passava no bonde da Praia Vermelha, porque ela trabalhava na Praia Vermelha. Eu ficava lá de cima, porque minha mãe ficava no reboque... Como se fosse o segundo vagão... Mas era menor, o bonde que vinha para a Praia Vermelha era mais largo, de Copacabana era todo especial, parecendo um trem (os bondes que iam para Copacabana), mas os que vinham para os outros bairros não. Então, eu ficava gritando a minha mãe: “Mamãe”, chorando, e meu pai ficava zangado comigo e me dava umas sapecadas e minha mãe não gostou... Aí eu fiquei com a minha avó materna. Mas eu ficava com a minha avó em casa, com a minha mãe. Ela... e todo mundo me enchia de muito mimo e muita vontade e eu era filha única, além de ser filha única, junto com os meus primos era a única mulher, não tinha prima mulher, só eu. Então eles

faziam um monte de bobagem, um monte de coisa que eu não concordo e eu aproveitava disso... Então eu cresci cheia de vontade, cheia de dengo e cheia de coisa, mas foi assim: eu fui uma menina pobre, criada...

Viviane Narvaes: Mas o que eles faziam que você não concordava?

Léa Garcia: Tudo o que eu queria eles me davam... E a vida me ensinou depois. E tudo o que eu queria.... Eu era uma menina pobre exageradamente, cheia de vontade, era toda arrumadinha... Gavetinha cheia de sachezinho, cheia de cheirinho, com as roupas dobradinhas, eu era toda cheia de mimo, não combinava com a minha realidade. Mas eles fizeram isso.

Viviane Narvaes: Mas você já sentiu... Falando da questão da classe mesmo, na mudança de classe, quando você foi morar próximo da casa dos Godoy...

Léa Garcia: É, minha mãe cozia para eles, a minha avó, depois que meu avô morreu, foi ser copeira lá na casa deles (eles amavam a vovó), porque a mãe da minha avó já tinha sido copeira deles, então, eles tinham uma adoração, até pelos mais próximos, mesmo depois de vovó falecida eles todos me procurando, é beijo, abraço, depois perdi completamente a referência, não sei de mais ninguém. Mas eles tinham um carinho muito grande pela minha avó e pela minha mãe e por mim também. Eles não deram continuidade a essa bobagem, eu era toda... Eu gostava daquilo, eu ficava encantada, vivia ali na sala, sentada na poltrona em um apartamento enorme na Av. Atlântica onde eles moravam (tem no livro da Sandra Almada). Um dia... Eu chamava de Tia Maria, ela me pedia “Faz um suco de laranja pra mim”, e eu adorava, pois ela trazia aqueles aparelhos todos dos Estados Unidos, dificilmente na casa de pobre tinha aqueles aparelhos de suco de laranja, era uma coisa horrorosa, enorme e eu achava lindo, agora está ultrapassado. Então eu fui, peguei a laranja “shuu, shuu”: dois copos, duas tacinhas com biscoito “Tsi tsi”, e fui. Aí minha avó: “Ué, você está levando dois para tia Maria?”, digo: “Eu estou levando um pra mim”. Aí vovó: “Não, não”, “Deixa, Léa, deixa”. Eu fiz pra mim, já era aquilo: Porque ela vai tomar o suco de laranja e eu não vou tomar? Porque eu. Vou levar... Já não estava com a mesma cabeça que a minha avó, já tinha um pensamento de quase igualdade, digamos assim. E aí ela disse: “Ah, vai fazer um suco de laranja pra mim”, e eu dizia “Que bom, pra mim e pra ela” (Sempre fui assim...). Mas a minha mãe separou do meu pai eu era bem pequena, devia ter uns dois ou três anos, então eu passava os finais de semana com meu pai e eu fui morar com a minha avó porque a minha mãe, enquanto não abriu o ateliê dela na casa dela, ela me recolheu e eu voltei, e isso foi até ela morrer.

Viviane Narvaes: E isso foi com que idade?

Léa Garcia: Eu tinha onze anos quando a minha mãe morreu, ela tinha trinta e quatro anos.

Viviane Narvaes: E você lembra se você tinha na família algum outro artista, uma pessoa engajada...

Léa Garcia: O marido da minha avó materna, meu avô, ele tocava violão, ele tocou até com o grupo do Pixinguinha e tudo, foi um dos motivos da separação da minha avó, porque a minha avó... Foram botar o apelido dela de baronesa, porque a minha avó paterna era toda assim... Uma baronesa. E então, ela não admitia que meu avô fosse para lá com o pessoal do grupo, tocando violão, morando na rua Santo Amaro, no Catete e tomava a cervejinha dele, então ela vendeu. A minha mãe que acompanhava meu pai no violão, os outros filhos não. A mamãe tinha uma cumplicidade muito grande com o pai dela. Com o meu avô, de vez em quando ia lá pra casa, de outros filhos, não, só com a mamãe. Então ele tocava e ela cantava, ria, ela era alegre com ele, ela adorava ele, e... única coisa... Acho que não tem mais ninguém.

Viviane Narvaes: E o engajamento político, com o movimento negro, você lembra de alguma coisa?

Léa Garcia: Não, antes disso, não. Eu só tinha uma admiração muito grande pela Ruth de Souza, pelas revistas de cinema da época, revistas de arte, *Cruzeiro*, *Manchete*. E eu via a Ruth de Souza sempre na revista, eu achava aquilo lindo, achava maravilhoso, “Que bonito isso, né?”. A única coisa que eu sei, mas que não ficou gravado na cabeça, minha mãe contava, porque ela achava engraçado, é que eu fui ver o filme *Uma cabana no céu*, e eu tinha cinco anos quando mamãe me levou pra ver aquele filme, eu fiquei encantada, aquele elenco de negros, eu fiquei encantada com aquilo e disse: “Mamãe, quando eu crescer vou ser artista de cinema” e acabou, acabou. Porque depois que eu cresci queria ser escritora.

Viviane Narvaes: E essa vontade...

Léa Garcia: Nunca passou mais pela minha cabeça.

Viviane Narvaes: Quando você lembrou dessa história?

Léa Garcia: A minha mãe vivia me contando que eu queria ser artista de cinema e ria à beça, ela se divertia com aquilo, e aquilo nunca ficou na minha cabeça, falei por falar, eu me encantei, mas não falaria aquilo da minha cabeça. Desde o primário, eu escrevia era contos, histórias, escrevia para os colegas essas coisas assim.

Viviane Narvaes: E nessa época já começou a ter contato com atores negros, naquela época?

Léa Garcia: Imagina, querida, jamais, imagina. Oitenta anos atrás? Eu tenho oitenta e quatro anos.

Viviane Narvaes: E o seu contato com atores negros foi a partir de que momento de sua vida?

Léa Garcia: O momento de contato foi com o Teatro Experimental que me trouxe essa visão. Me trouxe toda essa questão da minha identidade e da minha posição dentro da sociedade

brasileira e da posição do negro dentro da sociedade brasileira. Comecei a ter contato com escritores, intelectuais negros, então... Mas antes não. A minha referência era escolar, escola nos traz o que... Eu acabei o clássico e fui e fugi de casa. Então, eu não fiz universidade, eu não sou formada, eu fui até o clássico, eu preferia o clássico, porque tinha secretariado, serviço e clássico e combinava comigo, as letras, idiomas, ideias, literatura.

Viviane Narvaes: E você falou que lembrou quando foi a primeira vez que você foi ao cinema, e qual foi a primeira vez que você foi ao teatro? O que você assistiu pela primeira vez, você lembra?

Léa Garcia: ... Com Bibi Ferreira. A primeira vez que eu fui ao teatro, eu fui com uma amiga minha escondida, nós fugimos e fomos ao teatro, escondidas da mãe dela. O sapato de salto da mãe dela, aliás, a mãe dela sabia, as pessoas lá em casa que não sabiam, pensavam que eu ia ao cinema. Eu tinha dezesseis anos. Quer dizer, ao teatro pela primeira vez, ao teatro de comédia. Porque a minha avó gostava muito de teatro de revista, e ela me levava sempre ao Recreio, naquele tempo criança entrava, então eu via muitas peças com a vovó. Eu não entendia nada, porque tinha aqueles trechos políticos no teatro de revista e eu não entendia, eu acordava no final e via aquelas plumas, aqueles “grand finale” do teatro de revista... era o que eu via. Mas a primeira vez que eu assisti um teatro de comédia, foi, no antigo Teatro Fênix, com a minha amiga Dulce, e fui assistir e acho que Abdias também foi ao teatro. Fomos assistir... com Bibi Ferreira, mas não pensei em fazer não, eu queria ser escritora, eu pensei quando Abdias recitou pra mim “Pasárgada”, fiquei encantada.

Viviane Narvaes: E você já estreou no TEN na segunda geração com a “Rapsódia, a negra”...

Léa Garcia: Forçada, porque eu não queria fazer teatro. Eu dizia pra ele: “Eu quero ser escritora, eu não quero ser atriz. Meu sonho é ser escritora, Abdias. Eu tava estudando clássico, eu quero continuar, eu não quero ser atriz.” Ele me pegava, me botava na frente e “Vista a sua máscara, você tem uma máscara excelente de atriz, eu tenho certeza que você vai ser uma excelente atriz”. E eu não queria, não queria. Aí ele me levou a muque, aí estreei, ... Dizendo Navio Negreiro de Castro Alves e fiquei.

Viviane Narvaes: E você nunca colaborou, porque o Rapsódia Negra, o texto é dele, você nunca discutiu com ele, não colaborou com...

Léa Garcia: O Rapsódia nem tanto. A influência que eu tive maior na vida do Abdias, nos textos do Abdias, foi no *Sortilégio*. Porque aquela abertura das três filhas de santo e aquele fechamento do primeiro sortilégio com as três filhas de santo fui eu que fiz. E depois eu viajei e ainda tinha Salvador, trouxe tudo, os desenhos de Caribé para ele... Mário Cravo, Caribé e ele fez a capa do livro. Fui eu que dei a capa pra ele também. Mas a influência assim, digamos, na

vida dele é... politicamente (eu fazia trabalho político no teatro) (principalmente com a questão do negro) e eu participava. Eu tinha um bebezinho pra cuidar, eu tinha dezessete anos e tava com um neném nos braços.

Viviane Narvaes: Antes de você como atriz no TEN, nem deu tempo de você ter uma outra atividade profissional, você chegou a trabalhar com outra coisa?

Léa Garcia: Eu tive o meu neném, e, enfim, entrei pro teatro. O neném tinha dois, três meses.

Viviane Narvaes: E como você pensa... Eu tive outro dia lá na Babilônia, assistindo a *Orfeu do Carnaval* e você estava lá no final...

Léa Garcia: Ah, por que você não se apresentou?

Viviane Narvaes: Ah, porque você estava na mesa debatendo e o foco era outra coisa, imagina eu chegar lá, ia importunar a senhora que estava falando. Eu ouvi você falando rapidamente do filme, e por isso faço essa pergunta: como é que você avalia a importância daquele filme, *Orfeu do Carnaval*, para o debate das questões da negritude da época?

Léa Garcia: Olha, eu acho que esse filme foi de grande importância, porque... Aliás, tinha sido a peça anteriormente. O grande passo foi do Vinícius, o primeiro grande passo foi do Marcel no cinema, mas o grande passo foi do Vinícius, porque ele na Europa, ele teve aquele lampejo, ele disse que poderia transportar para os morros cariocas a tragédia grega. E ele fez a peça *O Orfeu da Conceição*, que depois, ele estando em Paris com Marcel, ele mostrou o texto dele para Marcel, Marcel ficou interessado, quis transportar e quis fazer *Orfeu no Carnaval*, Orfeu negro. Então foi de grande importância porque, antes de mais nada, foi uma oportunidade do meu grupo, mesmo em uma favela (porque no meu tempo a gente não falava comunidade, não tinha essa preocupação de politicamente correto). Então os negros na favela, protagonizando um filme, só negros, porque os outros filmes anteriores, o negro não era protagonista. Você vê, “Rio – zona norte, Rio – zona sul”, mas o Camus, não, Camus quis... Depois Camus queria fazer uma ópera lá em Versailles, mas aí ele acabou morrendo e acabou não fazendo. Ele ia fazer uma ópera lá em Versailles com a gente. E eu acho que a grande importância foi essa, foi dar visibilidade ao ator negro de projeção enquanto protagonista realmente, sem o estereótipo. E eu acho muito bom porque foi essa adaptação cinematográfica em cima da peça do Vinícius, que fez a transposição em cima do tema grego, eu acho muito interessante, pois você vem lá do clássico, traz do clássico grego, para o Rio de Janeiro o trabalho e com atores negros. Eu acho isso maravilhoso. Sai do comum, e foi trazendo pra onde? Não pra elite, mas pros morros cariocas, a música está lá em cima – é o samba, é a música brasileira, Orfeu é a música, então essa música tinha que ser transportada para onde? Para as favelas. Onde a música acontece.

Viviane Narvaes: Eu vi algumas fotos do Camus com o TEN, mas aí não é o Marcel... é o Albert, é o escritor...

Léa Garcia: O Abdias montou uma peça com ele...

Viviane Narvaes: E você acha que ele teve alguma influência sobre os artistas do TEN... Eu sei que você já era da segunda geração, mas acho que você estava na foto com Albert Camus?

Léa Garcia: Não, eu não estava não ainda não tinha. Eu cheguei em 51, 52.

Viviane Narvaes: Mas você acha que ele teve alguma influência nos outros artistas, do próprio Abdias, o Albert?

Léa Garcia: O Albert não convivi com ele não. Não tenho ideia.

Viviane Narvaes: E no caso do filme, agora voltando ao Camus do filme...

Léa Garcia: Quem teve mais contato talvez tenha sido a Ruth. Porque eu peguei o teatro em uma outra fase. O Camus foi uma pessoa excelente, não só diretor, como um grande amigo e a equipe ótima, uma equipe muito atenciosa com todos nós. E eu acho que foi uma experiência muito boa, porque além de... ele conseguiu revitalizar, aquele trecho lá de cima do Chapéu Mangueira junto com... E foi muito bom, eu acho que foi bom pro negro, foi bom pro Rio de Janeiro. Porque esse filme se tornou um cartão de visita, esse filme também ajudou ao turismo aqui, porque ele despertou uma atenção muito grande, porque foi um filme – digamos assim: um cartão de visitas do Rio de Janeiro, que superou aqueles filmes de Carmen Miranda. Não deixou de ter aquela cargazinha de exótico lá pra fora, de ver aqueles negros no carnaval, andando no bonde, sambando, aquilo foi... Tem uma conotação exótica. E isso o europeu gosta muito. Então esse filme fez um bem muito grande ao turismo brasileiro, fez um bem muito grande à população negra, não só a população negra como a população brasileira em geral e projetou essa possibilidade de várias pessoas se tornarem atores. Eu já era atriz, mas várias outras pessoas se tornaram atores, que tiveram aquela convivência. E vários outros atores que tiveram participação pequenininha no filme, várias pessoas maravilhosas como Cartola, Dona Zica, os dois se beijando ali que bonintinhos, quer dizer, e não deixou de ser um gentil, porque o Camus era muito gente, muito atencioso. Ele fez questão de projetar Dona Zica, Cartola, quem estivesse presente, o Tião Macalé, vários atores também (que eu esqueço o nome), vários atores brancos também, e foi muito bom, interessante, e aquelas crianças maravilhosas que a gente depois perde contato, não vê mais e foi bem importante. Se olharmos por esse lado, teve uma importância muito grande. A possibilidade também de ter um filme com um elenco inteiramente negro, então ele deu essa credibilidade ao cinema brasileiro, apesar de ter sido uma coprodução franco-italo-brasileira, mas ele deu essa credibilidade, aqui junto ao Brasil porque, por mais incrível que pareça, a falta de credibilidade é maior aqui dentro. Porque aqui essa ânsia de

embranquecimento é muito grande, então deu essa credibilidade. Há a possibilidade de eles trabalharem.

Viviane Narvaes: E deixa eu te perguntar sobre o seu encontro com Abdias. No livro da Sandra Almada tem um trecho que ela conta que você conheceu o Abdias no bonde...

Léa Garcia: É! Eu ia levar a minha avó paterna pra ver Vicente Celestino, porque, toda vez que ela... toda vez que reprisavam *O Ébrio* a minha avó me chamava pra levá-la ao cinema. Já morava com ela, minha mãe já tinha morrido (15, 16 anos), aí eu saía de Copacabana, tomava um bonde, descia na praia de Botafogo, e existia ainda o Mourisco, era lindo... e esperava ali perto de uma companhia de bonde que existia e eu saía de Copacabana e tomava um outro bonde na Voluntários da Pátria, porque minha avó morava na Rua Marques, ali perto da Cobal. Minha avó fazia um escândalo pra ir pro cinema.

Viviane Narvaes: Por que ela fazia escândalo? De emoção?

Léa Garcia: *Gilda*, com Rita Hayworth. Ela não perdia. Ela via três, quatro vezes. Só que ela começava a dizer “Meu filho, esta mulher vai te trair”. Alto, pensa uma garota de dezesseis anos fazendo isso? Morando com uma baronesa, a avó materna, e a outra (Gargalhada), dentro do cinema, as gargalhadas, e eu como? Olhando pra frente, durinha, aí eu não mandava a vovó calar a boca, naquele tempo eu jamais faria isso. Atualmente a gente faz “cala a boca, vovó” e eu assim ó... Pior era com a Rita, *Gilda*, o filme *Gilda*... Rita e Glen Ford, ela gritava “Vagabunda!” Então eu ia e minha avó: “Vai lá com sua avó... está esperando você” e eu “Meu Deus, levar minha avó ao cinema”, eu ia com o coração... E eu estava esperando justamente o bonde Voluntários da Pátria, pra ir pra casa da minha avó paterna, quando chegou um “homem” perto de mim e falou “Boa tarde”... Eu assustada, né? “Você gostaria de fazer teatro?” Ele falou um palavrão, né? Eu: “Não, não, não”, fui recuando... “Não, não, não, muito obrigada. Não, não, não”. Ele aí jogou certinho: “Você não esteve na casa da professora de inglês com a Ruth de Souza?” Simplesmente, a Ruth, falou pro Abdias, que tinha encontrado duas meninas negras muito interessantes na casa da professora – que era amiga dela, professora de inglês. E ela descreveu as meninas. Ele deve ter me olhado, e achou “deve ser uma das meninas” e jogou certo. Aí quando ele falou o nome da professora eu disse “sim”, pois nós tivemos à tarde com a Ruth. Aí ele disse: “Ah, então, a Ruth Souza falou de vocês duas, não sei o quê, não sei o que lá”, eu disse: “Ah, sim...”. “Como é que eu posso falar com você?”, aí eu peguei e chutei: “Ah, meu telefone é assim, chegou meu bonde, tchau”, peguei meu bonde e fui embora. E ele lógico ligou, ligou e começou a conversar comigo, por telefone... sedutor, né?... E eu conversando, falando, batendo papo, não sei o quê lá. Um dia tava na porta do Mário Cavalcante me

esperando, levei ele lá, falei com ele. Aí comecei a faltar aula, as pessoas ligavam pra minha casa, eu não faltava colégio, era uma das primeiras alunas... Então...

Viviane Narvaes: Vocês vivenciaram esse momento, supertraumático, por conta da imprensa. Foi na militância do Abdias. E como é que você vê esses eventos todos?

Léa Garcia: Eu não sei de que jornal era, eu não me lembro mais. Ele disse, o jornalista: que Abdias que não é português raptou uma criolinha.

Viviane Narvaes: E como é que você, olhando hoje, de longe pra essa época, como é que você vê esses eventos?

Léa Garcia: Eu acho que varia, porque as coisas foram acontecendo, eu fiquei envolvida, e encantada com aqueles negócios de... Pasárgada. Ele me botou grávida na frente da estante dele e falou que aquilo ali era toda a tragédia, nove meses de gravidez, eu... Primeiro casamento ainda, eu não tava preparada pra fazer tragédia grega.

Viviane Narvaes: E como é que era o convívio com os demais artistas do TEN? Você chegou a conviver com o Guerreiro Ramos também?

Léa Garcia: Convivi sim, bastante, convivi com Guerreiro Ramos. O meu filho, o meu neném mais velho, é casado com a filha do Guerreiro Ramos. O Guerreiro morreu nos braços do meu filho, foi no dia que a Cléa – a mulher dele... foram pra casa, nos EUA e meu filho foi cobri-las, no hospital, quando Guerreiro morreu. ...Na casa do Guerreiro, ficava com as crianças e tudo, ficávamos sempre lá.

Viviane Narvaes: E com os demais artistas do TEN, tanto da primeira geração, quanto da segunda geração?

Léa Garcia: Aguinaldo, eu conheci Aguinaldo um dia. Ele não gostou muito de mim, ele disse “que eu tinha estragado... Abdias”, e ele morreu acho que dois, três dias depois uma coisa assim, atropelado. E eu conheci Marina, que era mulher do Santa Rosa e conheci algumas pessoas do TEN e depois as outras gerações quando foram chegando. É, nunca tive problema com ninguém, sempre me dei bem com todos. O negócio que eu queria fazer era teatro.

Viviane Narvaes: E depois, vocês ficaram juntos três anos, vocês e Abdias, ou foi um pouco menos?

Léa Garcia: Uns três anos e meio, por aí.

Viviane Narvaes: E depois desse período, depois que vocês se separaram, você participou de alguma peça do TEN ou já estava também...

Léa Garcia: Não, eu estava sempre presente, por exemplo, na época que ele começou a fazer os *vernissages* dos quadros e tudo, eu estava presente, eu sempre estive presente no...

Viviane Narvaes: E você mesmo participou de algumas daquelas outras atividades que ocorreram no TEN, além de espetáculos...

Léa Garcia: Os cursos eu não fui, os cursos depois, os cursos foram mais na primeira fase. A primeira fase eu era neném, estudava mais, fazia a quinta série, admissão... Então, eu não participei, eu participei dos congressos aqui no Rio, nos *vernissages* e algumas reuniões também eu estava presente, mas eu queria atuar só, estar no palco.

Viviane Narvaes: E falando sobre estar no palco, como é que era o método de trabalho do TEN, os ensaios, tinha uma preparação específica...

Léa Garcia: Sim, lógico. Por exemplo, eles... Nós tínhamos, um período, o Abdias começou dirigindo, primeira fase esse negócio todo. Depois ele passou a chamar outras pessoas pra dirigir – O Léo Jusi e outros diretores também. Augusto Boal era muito amigo dele naquele período também, era bem jovem também e um grupo assim de pessoas que estavam sempre rodeando o Abdias – Ironides que eu admirava muito, tinha o Sebastião Rodrigues Alves também, então os intelectuais negros estavam sempre presentes. Desde o início até o extertores do TEN... Porque o TEN não acabou, deixou de encenar. O Abdias se voltou mais pra política, digamos assim, partidária, foi lá pra Brasília, senado, aquela coisa toda, então, o teatro ficou um pouquinho de lado e já não, eu deixei de estar mais presente.

Viviane Narvaes: E como é que você vê o papel das mulheres no TEN? Eu entrevistando a Ruth, ela me disse, outro dia, que ficou muito indignada com uma exposição a que ela foi, e que tinha uma foto dela e acho que sua também onde vocês estavam identificadas como empregadas domésticas que viraram atrizes, e ela disse que ficou furiosa com isso...

Léa Garcia: Eu não tenho razão de dizer que eu não era empregada doméstica porque eu não era. Eu era estudante do Mário Cavalcante.

Viviane Narvaes: Mas o que você acha que gerou essa situação?

Léa Garcia: É uma cena de *Imperador Jones*, que nós fazemos a velhinha. Eu com 17 anos, Abdias me botou no palco pra fazer o personagem que a Ruth tinha feito no Municipal, eu fiz de velhinha, toda maquiada, com pano na cabeça, com o olho assim, um olhão todo pintado de branco (se fosse agora eu não deixava pintar meu olho daquele jeito), então o que acontece, caracterizado, então eu estou sentada, aquela trouxinha assim, e dizendo, ali embaixo, os dizeres que tinham ali embaixo: “Eu, Léa Garcia, estava fazendo a velha de *Imperador Jones*”, vai me incomodar? Agora, cada um sabe de si, eu falo isso mesmo, é só isso.

Viviane Narvaes: Mas como é que você vê então o papel das mulheres no TEN?

Léa Garcia: Eu não peguei essa fase do TEN, eu peguei a segunda fase do TEN, em que as pessoas que chegavam, já estavam querendo, eram pessoas do grupo do Solano que já estavam

fazendo teatro de comédia, não queriam mais fazer o tipo de teatro folclórico (eu detesto isso). E outras pessoas, agora no início que Abdias começou o teatro, convocando não sei quem, não sei quem, eu sei lá, não quero me meter não, apesar de eu saber de muita coisa, mas eu jamais vou contradizer ninguém.

Viviane Narvaes: Não, a minha pergunta é mesmo porque ela me disse assim, tanto que eu até fiquei em dúvida.

Léa Garcia: O que a Elisa te disse?

Viviane Narvaes: A Elisa disse que... Agora eu é que vou ficar nessa situação de leva e traz... rrsrs.

Léa Garcia: O que a Elisa te disse é o que eu sei.

Viviane Narvaes: A Elisa disse que a Ruth que não gosta de falar sobre esse assunto das empregadas domésticas.

Léa Garcia: A Ruth é minha amiga, eu vou respeitá-la, mas eu sei inclusive detalhes de que o Abdias foi “Mau garoto”, eu não posso fazer isso. Esse lado da Ruth eu não toco.

Viviane Narvaes: Ah, eu acho que ela não quer falar, se ela não tem vontade...

Léa Garcia: Já teve esse problema com o Eduardo Araújo em São Paulo, tá... E eu não quero criar esse problema. Eu acho que isso só serviria pra enaltecer, entendeu? Mas as pessoas não gostam, a gente não vai, por que vou melindrar uma pessoa? Não me interessa fazer isso.

Viviane Narvaes: E você, durante os ensaios.... Como é que se dava a discussão em torno das peças?

Léa Garcia: Geralmente Abdias escolhia os temas. Abdias tinha o pulso muito forte e muita gente reclama do pulso do Abdias, mas na TV Globo nós temos o Daniel Filho que é terrível, temos vários diretores tão horrorosos e a gente segura. Então eu acho que ele estava querendo formar uma equipe, tava querendo formar atores, ele exigia das pessoas, que tivessem disciplina e se tornassem atores.

Viviane Narvaes: E quando vocês discutiam, seja na época do TEN, seja depois na relação de vocês...

Léa Garcia: Eu nunca discuti com Abdias sobre relações artísticas, ah, você tá falando debates? Ah, foram milhares, sim.

Viviane Narvaes: Quando vocês debatiam, conversavam sobre os problemas do *black face*, ou da falta de uma dramaturgia negra naquele momento, tinha algum tipo de polêmica entre as pessoas dessa segunda geração do TEN, todo mundo concordava com aquela opção lá do início de ter feito as peças do O’Neill depois as peças do Abdias, ou tinha alguma polêmica...?

Léa Garcia: Na minha fase não tinha não. As pessoas acatavam muito bem, porque tinha O'Neill, poxa, maravilhoso fazer O'Neill, então você ia fazer O'Neill, eu comecei também fazendo a velhinha, mas eu fiz "Todos os filhos de Deus têm asas", "Onde a Cruz está Marcada", de O'Neill. Então fazer O'Neill é uma maravilha, poxa, quem não quer fazer O'Neill, né? Então eu acho maravilhoso fazer "O sortilégio", e fiz a... Como é o nome dela? A protagonista negra? Margarida e? Margarida é a branca, Efigênia! Eu fiz Efigênia, eu era nova, cheguei de frufuzinho, tinha vindo da aula de balé, aquilo tudo. Mas foi maravilhoso, fazer aquele texto do Abdias, eu curti aquele texto, ele, quando fez aquele texto, morava comigo, eu curti aquele texto, quando ele escreveu aquele texto ele morava comigo, eu dei algumas opiniões, algumas coisas, mas eu não quero me meter nas coisinhas dele. **supressão de um trecho.*

Viviane Narvaes: E você lembra de conversar com ele, na época em que vocês viveram juntos, sobre o período em que ele esteve na Argentina com aquele grupo "Teatro del Pueblo"...

Léa Garcia: Ah, sim, com Efrain Tomás Bó e tudo, Napoleão, Efrain, Gerardo Melo Mourão e tinha um outro, quatro ou cinco, é Orquídea, justamente. Eu conheci todos eles, mas não foi no meu período, acho que foi anterior à Ruth.

Viviane Narvaes: Mas eles te contavam alguma coisa desse período?

Léa Garcia: O Efrain tava sempre lá em casa, o Efrain quase foi padrinho do meu filho, do Henrique. Estava sempre lá em casa, quando eu fugi de casa e encontrei com Abdias depois, "Vamos pra casa do Efrain em Santa Teresa", está entendendo? E depois ele estava sempre com Napoleão, tava na Bahia com a mulher dele sempre com eles. O Gerardo tava sempre com a Léa, com a família dele, mas, assim como mulher do Abdias, eu deixo com as questões dele, eu não tava muito ligada aquilo, porque depois foi um filho, depois outro e eu muito garota também, com os estudos interrompidos, no clássico só, amando o teatro, adorando representar e sufocou a minha chama de escritora, sufocada e com duas crianças pequenas, diferença de um ano, não tive quem criar, o que eu ia fazer da vida?

Viviane Narvaes: Então quando eu perguntei pra você um pouco e...

Léa Garcia: Foi um momento muito terrível que Abdias não tinha dinheiro, nós fomos despejados várias vezes de apartamentos, sem ter dinheiro pra comer, sem ter dinheiro pra nada.

Viviane Narvaes: Quando eu estava perguntando um pouco sobre o papel das mulheres no TEN, foi pensando um pouco nisso também, no período...

Léa Garcia: Foi um período muito difícil, porque não tinha bagagem, suporte, entendeu? Digamos, não educacional, mas suporte, digamos, de conhecimento pra segurá-lo, porque eu tinha dois nenenzinhos – uma aqui e um aqui. Não tinha suporte – 16, 17, 18 anos, 19, 20 eu

caí fora. Sozinha. Então, vou dizer uma coisa: me mimaram muito, depois eu tive que aprender, que o Abdias não era o Abdias de agora, ele era o Abdias novo, mulherengo. Elisa diz que não acredita, e eu falo sim, “você pegou ele velho”. Mas, meu amigo, eu fiz uma amizade com Abdias, nós nos tornamos amigos, apesar de tudo, da separação, nós ficamos amigos. Eu tive dois filhos, eles tinham que ficar com o papai.

Viviane Narvaes: E depois que você se separou dele, ou durante o casamento, você voltou a ter algum tipo de contato com a sua família...?

Léa Garcia: Lógico! Lá naquele tempo me encontraram, já todos preocupados. Já tava tudo bem. Eles... “Ah, tô grávida”, todo mundo quis ajudar, participar, quis dar a mão. E nós dois tínhamos o temperamento muito forte também, então não dava. Somos ótimos amigos, mas pra conviver não dava... agora muito amigos mesmo. Elisa tinha que viajar, me chama: “Léa, você pode vir pra cá, vai todo o dia ver o Abdias”. Inteira confiança, o tempo todo, no hospital a gente revezava, entendeu? Também, nós nos entendemos muito bem, tinha dia que ela me ligava: “Vem pra cá, vamos para o cinema”, “Vamos, vamos conversar”. Mas não tem nada, eu acho que ele foi um homem que deu o melhor que ele tinha, ele realmente era apaixonado por esta questão, não usou essa questão pra sobreviver, e muita gente diz que é mentira. Ele era realmente apaixonado por essa problemática do negro na sociedade brasileira, ele deu a via dele pra isso. Só que era um homem muito impetuoso, tinha um tom, uma oratória maravilhosa, e ele deu, nos deu o que de melhor que ele possuía, isso eu não posso negar, não posso tirar isso do Abdias, seria uma injustiça muito grande. Ele sofreu com muitas coisas também, muitas... As pessoas não entendiam o temperamento dele, a gente achava arrogante, pretensioso, mas ele era o Malcolm X, ele não era o Martin Luther King. E eu adoro aquele temperamento do Malcolm X, naquele momento precisava ser e Abdias tinha esse temperamento.

Viviane Narvaes: E você? Pensando nas peças do TEN, eu vejo que muitas delas falam dessa questão do encarceramento do negro, seja no *Imperador Jones*, em que ele mata o guarda e aí vai fugir, seja no *Moleque sonhador*, que a saída no final é: ou vai preso ou morre e no próprio *Sortilégio* também tem essa questão, acho que até no *Rapsódia Negra* dá pra pensar em alguns momentos.

Léa Garcia: Abri a *Rapsódia* com o “Navio Negreiro”.

Viviane Narvaes: Vocês debatiam sobre esse problema do encarceramento da população negra?

Léa Garcia: Sim, sim, ele fazia, sim, ele fazia reuniões, cada peça era montada. Ele não chegava assim: “Vamos montar essa peça assim”, não. Realmente falava sobre o autor, ele fazia todo um trabalho com o ator, conhecimento do autor, falava sobre como deveria ser aquela

interpretação. Ele então não montava a peça aleatoriamente. Queria realmente fazer um trabalho em cima, ele não era um aventureiro.

Viviane Narvaes: E você lembra de ter conversado com ele no período em que ele esteve preso no Carandiru?

Léa Garcia: Não, muito pouco. Eu li aquelas... Aquele trabalho datilografado que hoje em dia quase não tem nada. Eu li um pouco e a Elisa no outro dia me emprestou, eu vi até metade, mas ela estava precisando da matéria, eu devolvi a matéria pra ela e eu li em casa.

Viviane Narvaes: Mas você acha que o fato... Eu fico pensando um pouco nisso, essas peças todas que abordam de um jeito ou de outra essa temática, será que não tem um pouco dele ali, de uma própria história dele de vida, o que você pensa sobre isso?

Léa Garcia: Além de ser a própria história dele, tem principalmente o ideal dele de resgatar essa situação. Trabalho que sempre esteve efervescendo dentro dele contra a discriminação.

Viviane Narvaes: Ele nunca te contou nada sobre o teatro dos sentenciados mesmo...

Léa Garcia: Ele falava as coisas em casa com os amigos, com o Guerreiro, com Rodrigues Alves e eu ouvia também. Mas foi muito rápido, porque quando o meu menino tinha três meses e com três anos e meio eu me separei. Me separei e não estudei, continuei não fazendo mais nada, fui criar meu filho até seis anos e fui guiar minha vida.

Viviane Narvaes: E quando você fez essa experiência de dar as oficinas terapêuticas, um trabalho de teatro terapêutico...

Léa Garcia: Ah, mas meus filhos estavam tudo grandes, já velha, já era avó.

Viviane Narvaes: Mas você nunca trocou ideias com ele? Porque de certa maneira a oficina dentro da prisão, tem alguma coisa parecida...

Léa Garcia: Sim, sim, mas nessa época ele estava nos EUA. Ele tava voltando, eu trabalhava e atuava e muitas vezes... Eu respondi processos admirativos porque faltei. E eu gostava muito de fazer trabalho lá, gostava bastante. A diretora me chamou e disse: “Olha, a Bárbara está reclamando, você não vai deixar de fazer seu trabalho com a Bibi”. A diretora pra mim, maravilhosa. Saí do teatro com ela. É que ficamos um mês no Sul, a Bibi teve um problema lá com empresário, nós tivemos que demorar mais, aí quando eu voltei a minha chefe estava possessa, os doentes, quando eu voltei estavam, não queria fazer teatro.

Viviane Narvaes: Como é que foram as suas primeiras experiências de militância?

Léa Garcia: Bom, a minha primeira experiência de militância foi no teatro. Eu sou uma militante dentro do teatro, eu acho que quando estou atuando estou militando. A partir do momento que eu estou com consciência de toda essa problemática, que eu estou sabendo o que acontece, estou militando. Eu estive no IPCN na ocasião, na diretoria do IPCN, fazendo

divulgação, fazendo uns trabalhos lá. Modifiquei uma novela toda, “Marina”, modifiquei o contexto do Zumbi dos Palmares, fui lá no IPCN falei com o Yedo, Amauri. Aí voltei pra televisão, falei com Herval Rossano, com a Ana Maria, que era pesquisadora, eles concordaram e eu mudei tudo: “Não posso dizer esse texto do jeito que está” porque eu vou ter problema com o pessoal do movimento, porque a história não é essa, porque isso aqui, vocês estão mostrando uma história que não é essa. Aí nós escrevemos e eu fiz. Toda a história correta do Zumbi, uma página inteirinha, um monólogo inteiro. Nunca ninguém do movimento falou que era maravilhoso. É lindo aquilo que nós fizemos, nunca ninguém disse: “Que maravilha!”. Eu era uma professora de história nessa novela, que dava aula em um colégio de grã-finos e minha filha, que estudava lá também, se apaixonou por um grã-fino e começaram os problemas. Eu vou falar pra ela sobre essa parte da história do Brasil, que eles vieram com uma história oficial horrorosa que eu tive que... Ih, eu não posso falar isso na televisão.

Viviane Narvaes: Mas por que você acha que não teve reconhecimento do movimento negro, qual você acha que é o ponto?

Léa Garcia: É porque o pessoal do movimento negro começa a apontar um monte de coisas. Começa a apontar que você está fazendo papel de escravo, começa a apontar que você está fazendo papel de empregada doméstica, começa a apontar que Miguel Falabela fez um seriado: “As nega e o sexo”. A única coisa que eu acho errado é a reflexão que ele fazia em “As nega e o sexo”, tanto que depois ele não fez mais, enquanto não acabaram com o seriado não sossegaram. Primeiro: as meninas eram protagonistas do seriado, elas não estavam se denegrindo em nada. Tinha uma que namorava um escritor, tinha uma avó jovem que tinha um romance com não sei quem, então em que elas estavam denegrindo? Em nada. Eu não sei em que eles se incomodaram tanto, eu fui até lá no colégio Pedro II e falei, eu achei um absurdo, cair em cima do Falabela, porque é loiro? É branco? Minha querida, enquanto nós não tivermos negros assumindo esses postos, nós vamos ficar sempre como atores e atrizes. Por isso que sempre, lá dentro, eles não escolhem os nossos escritores, não escolhem os nossos diretores, não os montadores, não são os diretores, não são os produtores. Nós somos parafusos dessa engrenagem toda, então jamais nós vamos conseguir, enquanto isso não acontecer, estão se formando aí, que se formem rápido, né? Enquanto nós não ocuparmos esses postos de direção, de produção, tudo, vamos ficar à mercê, nós não temos voz pra fazer certas coisas, pois não tem respaldo, não é verdade? Então eles não podem estar acusando essas meninas. Estavam ótimas, excelentes, o seriado era lindo, mas caíram tanto, falaram tanto pra jornal, estavam tão incomodados com o título, que as meninas perderam o emprego.

Viviane Narvaes: Mas aí eu vou fazer uma pergunta daquelas...

Léa Garcia: E aí eles arrumaram outro emprego pra elas? Elas tiveram mais um mês ou dois trabalhando e eles foram cortando, porque caíram de pau nele.

Viviane Narvaes: Mas aí eu vou fazer uma pergunta daquelas: o que você acha que é o problema mesmo? No debate tradicional da esquerda, questão de raça e classe? Ou por um lado uma parte da esquerda mais tradicional, só se pode fazer o debate do ponto de vista da classe e outro lado...

Léa Garcia: A esquerda mais tradicional diz que o problema é dos trabalhadores. Isso aí não interessa, porque o trabalhador é branco, preto, japonês, chinês, ele é tudo. E nós temos que tratar de uma forma específica: é o problema do negro, ele acha que sanando o problema do trabalhador, vai sanar o problema do negro, é mentira, tá errado e no interior da classe, pois é, então eles estão enganados, não é por aí, não vão sanar coisa nenhuma. Esse trabalho de tomada de consciência é muito importante, a cota é muito importante, não é?

Viviane Narvaes: Por outro lado hoje também tem uma parcela de movimentos, também não vou generalizar, mas de movimentos negros que se opõem completamente a ideia de classe? Que é como se você pudesse fazer um movimento de identidade, né? Porque sempre que você é negro e trabalhador, negra e trabalhadora, você...

Léa Garcia: Não deixa de ser operário, é isso?

Viviane Narvaes: É... uma parcela de que elimina a questão da classe, o que vale é a identidade. O que você pensa sobre esses debates aí?

Léa Garcia: Olha, esse momento é complicado. Isso vem de encontro de uma coisa muito engraçada, vou te dizer. Sabe o que o pessoal do movimento fica feliz? É você aparecer em uma novela como uma pessoa de classe média alta, com uma empregada, eles ficam felizes, encantados. Mas não é por aí, o ator não se satisfaz só com um personagem, assim que não está tão dentro da temática da novela. Às vezes, por exemplo, eu em *Escrava Isaura* era o segundo personagem da novela. Era Isaura e a antagonista Rosa, então é de grande importância, eu vou me incomodar de ser escrava.

O que acontece com o pessoal, e eu já disse até no livro da Sandra uma vez, é essa aproximação com a escravidão e essa aproximação com as empregadas domésticas que as pessoas têm horror. Eu não tenho horror, a minha avó foi empregada doméstica, a minha bisavó foi lavadeira, e em que isso incomoda? Está muito próximo de nós, isso não é vergonha pra gente, de maneira nenhuma, vergonha pro outro lado, pra sociedade e não nós. Então não me importa fazer empregada doméstica, não me importa fazer escrava desde que dentro da minha profissão ela esteja dentro, localizado em uma novela ou em um teatro. Agora, se for só pra levar bandeja, não me interessa.

Então voltando àquele assunto. Eu acho que qualquer movimento, qualquer atitude, qualquer ação política tomada com relação às problemáticas do negro é importante, quer esteja só em uma visão de identidade, quer seja outra. Eu acho que é importante que as coisas aconteçam, é de grande importância. Dividido é ruim, a gente tem que unir, a gente não pode dividir, talvez um não esteja tão próximo da gente, mas o mais importante é que estejam unidos. Porque se nós nos dividirmos, nós estamos entregando o ouro ao bandido.

Viviane Narvaes: Você chegou a ter algum tipo de contato com o movimento negro americano ou foi só de literatura...

Léa Garcia: Não, eu não cheguei a ter. Eu tive um contato que eles mandaram eu responder uma série de coisas, aí no final me perguntaram se eu estava contente de estar respondendo àquelas questões. Disse a eles que era como se eu estivesse respondendo de qualquer lugar, que eu jamais me senti inferior a eles, e que pra mim estamos respondendo o questionário, como de qualquer outro país. Que era igual pra mim.

Viviane Narvaes: Mas você se lembra qual o movimento?

Léa Garcia: Eu achava maravilhoso, e não vou dizer: “Ah, fiquei emocionada”, pra mim tá bom, é um questionário como outro qualquer e tá ótimo, pode ser dos Estados Unidos ou de outro lugar qualquer.

Viviane Narvaes: E aqui no Brasil? Pela sua idade acho que você não teve contato... Com a Frente Negra Brasileira.

Léa Garcia: Não, não tive, é bem anterior. Se eu tivesse contato, se eu tivesse participado da primeira fase do Abdias, talvez. Mas a primeira fase do Abdias, eu podia ter 10, 11, 12 anos... Porque eu entrei quase pra fazer 17 anos, tá entendendo? Aí veio logo um bebê.

Viviane Narvaes: Mas ele fazia avaliação desse período da Frente Negra...

Léa Garcia: Ele sempre falou, eu ouvia, eu tinha noção, mas não participava.

Viviane Narvaes: Tem também aquela coisa, você era jovem com dois filhos pequenos, mas tem também um pouco de machismo, não?

Léa Garcia: Não sei se era tanto machismo, eu não estava preparada a nível de escolaridade, eu parei no clássico, eu não tava preparada para acompanhá-los. Eu gostava, tinha ideia, conversava com Abdias, trocávamos ideia, ele me ouvia. Mas não tava preparada para debater.

Viviane Narvaes: E hoje, quando você pensa na sua carreira...

Léa Garcia: Aí, mais tarde, eu com meu filho fizemos provas, os dois pra vestibular, ele passou, eu passei. Eu disse pra ele: “Vai”, e eu fiquei. E hoje ele é aposentado, ele é agrônomo, tá hoje na Tailândia, me telefonou hoje de manhã, vai voltar pros Estados Unidos, tá doente, resfriadíssimo, era empregado em uma companhia do governo dos Estados Unidos, mora lá há

trinta anos ou mais. E até o Alcides está lá com ele agora. E então ele foi estudar. Eu disse “vai”, porque não dava pra irmos os dois. Coisa de mãe, né? Eu ia fazer o quê? Letras.

Viviane Narvaes: Mas você chegou a escrever?

Léa Garcia: Eu escrevia poesias... E agora eu faço vários roteiros de cinema. Anos atrás, há uns cinco, seis anos, eu botei na Petrobras, lógico que não selecionaram. Histórias ótimas, mostrei pra diretores, Zito quer dirigir, Pilar quer dirigir, e a Carmen Luz... Eu fiz um roteiro sobre um conto do Cuti e um outro conto do Muniz Sodré, um dos primeiros livros do Sodré, conhece o “Santugri”? Então, é um conto dele, que eu fiz adaptação, fui enquanto ele era ainda diretor da Biblioteca Nacional, passei uma tarde com ele, eu disse “mexi no seu texto” e ele disse “tá ótimo, tá lindo” e Cuti também adoraram. Eu vivi a vida inteira com roteiros na mão. Então eu tinha uma facilidade danada de fazer roteiro, então...

Fiz uma adaptação de duas crônicas da Cidinha, um conto das duas crônicas, um emendando no outro, falei “dá pra Cidinha, se ela autorizar” – adorou! Eu fiz, eu fiz o longa. Botei na Petrobras, não foi selecionado, há seis anos. Eu fiz depois do outro conto da Cidinha também, também mandei pra Petrobras, na primeira seleção eu passei, na segunda, não. O pessoal de cinema leu e diz que tá ótimo.

Viviane Narvaes: Mas dessa experiência do TEN, o que dessa experiência foi mais marcante pra sua vida?

Léa Garcia: O mais importante pra mim foi essa tomada de consciência que eu não tinha, eu sabia que alguma coisa acontecia, porque eu me lembro que a minha avó, depois que a família foi ficar com a velhinha, com a Berta Godoy, então moravam no apartamento vovó, ela e eu. E as pessoas à volta eram os meus amigos, essas meninhas burguesas, e eu não tinha noção, não sabia até a uma certa idade eu comecei a ficar mocinha... 14, 15, começaram a puxar as ... mais pro lado deles. Andava na rua de bicicleta, patins, foi mudando. Enquanto era criança, íamos pra festa de aniversário, as pessoas aplaudiam, aquela coisinha bonitinha, pretinha. Depois, as meninas foram tomando outro rumo, a Dulce, que era filha de uma amiga de minha mãe, é que passou a ser minha amiga realmente. Minha avó também não dizia nada disso.

Viviane Narvaes: Quando você percebeu que tomar o suco junto com a dona...

Léa Garcia: Enquanto eu era pequeninha era engraçadinho, e a filha deles, a Olga, era muito amiga de uma moça linda, Rosita, que tinha uma irmã e elas me pintaram, os anos passaram e essa moça se tornou a Rosita Lopes atriz, já morreu até. Eu cheguei um dia na Globo, atriz, me chamaram pra fazer um papel, eu estou no camarim e a Rosita entra, aí quando nós ficamos sozinhas eu disse: “Rosita, você sabe quem sou eu?”. Ela disse: “não”. Eu disse: “Eu sou a neta

do Constâncio que você pintou meu retrato”. Ela disse: “Ah, não acredito”. Ela que pintou meu retrato com a Olga.

Viviane Narvaes: E esse retrato?

Léa Garcia: Ficou na casa de Cléa Simões, que faleceu. Vou até perguntar pro Antônio o que fez com o meu retrato.

Viviane Narvaes: E pros artistas negros de hoje, quais que você acha que são os desafios do mundo do teatro de do cinema?

Léa Garcia: Eu acho que por enquanto todos são os desafios, todos estão desafiando esse momento que não é o momento propriamente de conquista pra todos. E neste momento atual, a gente destaca Lázaro e Taís pois eles conseguiram ter esse núcleo na TV de Mister Brau. Tão fazendo teatro, viajando, um casal – coisa que a gente não vê, um casal negro com essa força, com essa potência. Mas todos estão lutando e têm uma consciência muito grande – uns menos, outros mais, mas todos têm consciência do que têm que enfrentar e da questão, e o que mais me deixa chateada no movimento negro é que os intelectuais negros nos têm como pessoas não politizadas e só glamourosas, a gente não tem nada na cabeça. Isso é um engano muito grande, estão muito enganados. Nós temos atores e atrizes que têm uma consciência muito grande, sabem perfeitamente que o nosso momento é de conquista de espaços, e isso é muito sério entre nós, pois trabalhando em televisão, em uma vênus prateada, uma loucura trabalhar pra ator negro, você tem que chegar muito cheirosa, muito bem arrumada, muito... Quando tira a roupa, você tem que estar toda, porque não é fácil. E eles têm uma visão errada nossa. É uma luta muito grande se manter lá dentro, e mesmo no teatro com elenco de brancos é muito sério. A gente encontra isso em todas as profissões, a questão é que aquelas mulheres são todas em sua maioria de televisão, é uma luta, muitas vezes temos que esperar uma pessoa fazer horas o cabelo para nós entrarmos. Então você tem que ter conquistado um *status*, ter tido uma trajetória pra você falar: “Olha, você vai demorar muito, eu estou aqui esperando, também quero arrumar meu cabelo também”. Edyr de Castro estava contando que ela estava no camarim, entrou uma dessas atrizes novatas, que entrar em cena. Ela tava passando o perfume dela, um perfume francês. Aí a meninazinha disse: “Ah, ela usa perfume francês...”. Edyr disse: “Minha filha, eu estou aqui há muito mais tempo que você”. Tá entendendo? Uma atriz nova, com Edyr de Castro que foi das Frenéticas e: “Ah, ela usa perfume francês, viu?”. Na época, o quê? Tinha dois anos de atriz no máximo, achando que tava dizendo uma coisa linda pra Edyr. Agora que estou velha, eles quase não me chamam mais pra trabalhar. Porque eu estou velha. Chamam jovem pra trabalhar. Eu acho que agora está pior, porque agora eles estão fazendo uma seleção que eles tão chamando de o bloco das mulatas, você repara que na televisão é mulata de cabelo cacheado,

você não vê mais negra retinta – eu, Ruth, Neusa Borges, Chica Xavier. Mulata, presta atenção, todas as novelas, malhação, tudo clareando. Uma atriz que me vem na memória é Cris Viana, que a Zezé estava fazendo *Escrava Isaura* na Record, não, *Escrava Mãe*. Você conhece a Viviane, diretora negra que fez *Dias de Gerusa*, ela vai fazer o longa.

Viviane Narvaes: Te agradeço muito por você ter contado pra mim essas coisas, ter se disponibilizado, ter vindo até aqui.

Fim da entrevista

Anexo E – Poema de Gregório de Matos Guerra

Descreve outra comédia que fizeram na cidade os pardos na celebridade com que festejaram a Nossa Senhora do Amparo, como costumavão annualmente.

Grande comédia fizeram
os devotos do Amparo,
em cujo lustre reparo,
que as mais festas excederam:
tão eficazes moveram
ao povo, que os escudou,
que eu sei, quem ali firmou.
que se ainda agora vivera
Viriato, não pudera
imitar, quem o imitou.

O Sousa a puro valor,
e a puro esforço arrojado
não pode ser imitado,
de quem foi imitador:
e bem que a arte maior
não nega, por ser ficção,
a natural perfeição,
tanto a arte aqui o fazia,
que o natural não podia
igualar a imitação.

As Damas com galhardia
altivas, e soberanas
muito excedem as Romanas
na pompa, e na bizzaria:
cada qual me parecia
tão Dama, e tão gentil Dama,
que quando Lucinda em chama
de amor fingida se viu,
eu sei, que se não fingiu,
quem por ela então se inflama.

Mais airosa do que linda
Laura no toucado, e pêlo
não foi pouco parecê-lo,
sendo à vista de Lucinda:
tanto me namora ainda
a idéia do seu ornato,
que em fé de tanto aparato
meu requebro lhe dissera,
e ciúmes lhe tivera
de afeição de Viriato.

O Inácio a puro sal
tanta graça em si acrisola,
que podem pedir-lhe esmola
marinhas de Portugal:
nele a graça é natural,
naturalíssima a cara,
e eu de riso arrebentara,
se me não fora mister
toda a tarde ali viver
porque dele me lograra.

O nosso Juiz passado,
que Salema aqui se diz,
como foi mui bom Juiz,
também foi mui bem julgado:
em passos, gasto, e cuidado
se houve com tanto fervor,
que merece em bom primor
não ser só Juiz do Amparo,
mas por único, e por raro
ser do Amparo Julgador.

Anexo F – Panfletos apreendidos na primeira prisão de Abdias Nascimento no RJ

464/13 8
13

A mistificação do Estado Novo

O estado Novo se constituiu com a união e o adeamento de canalha política, ultra liberal a 9-11, e 10 virou agente do novo regime, traíndo José Americo e Armando Sales. (vem do original o golpe de 10-11, pois já fôra aplicado pelo E.U.A. em outras colônias portuguesas, como no Perú, onde a vitória do Aprismo foi anulada, seu chefe foi "veranear nas montanhas e o titeres Jenavides teve o seu mandato prorrogado. Getulio dividiu o Exército para melhor domina-lo. Mincrou os politiqueros e fez dos generais titeres. Armou rixas e incidentes vergonhosos, Goes e Waldemiro brigaram e uma denuncia gravissima acabou na pasma- ceira vergonhosa de umas pazes que ferem a dignidade militar e desmoralizam o Exército, tudo porque os dois são agentes de Getulio. Este declarou-se contra o "caudilhismo provinciano", mas conservou o mesmo caudilhismo, a seu proveito. submeteu as Forças Armadas, pelo art. 177 e se prepara para vencer o Exército, maneando os possantes Exércitos estaduais, através dos sócos seus delegados. O Estado Novo apareceu com fumaças de renova- ção política, combatendo os partidos e o coronelismo, mas se sus- tent. sordidamente em grupos desmoralizados de politiqueros e no mais truculento caudilhismo local, que submete até pelo pavor as pacas populações brasileiras. Getulio arrolhou a Imprensa, para que os brasileiros nada saibam, mesmo das ameaças extran- geiras, e das ordens baroques que ele cumpre, e alugou as penas mas prostituídas da Imprensa (tipo J.C. Macedo Soares), para a defez. e propaganda do regime, seu novo assalto ao patrimonio da dignidade nacional. Por tudo isso, Getulio conquistou o titulo de Infame, traidor da Nacionalidade. Mas as Forças Armadas e a Nação saberão dar a Getulio a resposta devida.

Comité Anti-Getulio

(Tire muitas copias e passe adiante)

ORIGINAL ILEGÍVEL
Original difficult to read

464/14 9
O EXERCITO NAO É CAPANGA DOS DOMINADORES

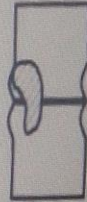
A APLICACAO DO ART. 177 TEM SIDO UM INSULTO A NAÇÃO, ESPECIALMENTE A DIGNIDADE DAS CLASSES ARMADAS.

O ART. 177 LEVA OS SOLDADOS E SERVIDORES DO BRASIL A TRISTE SUBMISSAO DE CAPANGAGEM DO GRUPO DOMINANTE NACIONAL. NAO A SUBMISSAO A UM REI, A UMA POLITICA NACIONAL, POIS A CONSTITUICAO DE 10 DE NOVEMBRO NAO TEM PASSADO DE UM PRETEXTU INDEBIDO PARA UMA TYRANIA POLITICA, QUE OBEDECE FRIAMENTE A ORDENS INSUBMISSIVEIS DE POLITICOS E DOS ERANTOS DO IMPERIALISMO AMERICANO. NAO HA UMA NOVA MENTALIDADE POLITICA, COM VEZ QUE ESTA NAO SE MERECEVA NEM SE CREA POR DAQUILO, E OS "TEAMS" DESSE "SOFT-BALL" POLITICO APRESENTAM OS MESMOS "PLAYERS" DO VELHO DESOBERE LIBERAL E REPUBLICANO. O MILITARE DA CONSTITUICAO DE 10 DE NOVEMBRO FOI CONVERTER INSTANTANEAMENTE OS MAIS PUROS E INTRANSIGENTES DEFENSORES DO LIBERALISMO, JUNTA 19 DE NOVEEMBRO, EM APOSTUCOS DO ESTADO NOVO, NO DIA SEGUINTE. O ESTADO NOVO SUPPLANTOU TODAS AS FICÇÕES, É A OBRA-PRIMA DA POLITICAGEM NACIONAL, QUE CONSEGUIU ILAQUEAR O EXERCITO, ATÉ PORQUE OS HOMENS DE VERGONHA DEIXARAM O CAMPO DO ADHESSISMO CYNICO E VORAZ DA FIN. FLOR DA POLITICAGEM.

UM DE SUBMISSÃO O GRUPO AUDACIOSO QUE SE ENCRUSTOU NAS POSIÇÕES PELO ART. 177, AS FORÇAS ARMADAS, PELO TRHI-ÇONTO DISPOSITIVO CONSTITUCIONAL, ESTÃO SUJEITAS ÀS ORDENS SECRETAS DA CHANCELLARIA AMERICANA, SEGUNDO JÁ É SABIDO EM TODO O MUNDO.

JÁ MUITOS OFFICIAES E NOTAVEIS GENERALES-DO EXERCITO FORAM REFORMADOS OU POCTOS DE LADO, POR REPELIREM OS OBJECTIVOS LICUSSOS DO ESTADO NOVO. A NAÇÃO DEVE CONHECER AS CARTAS DOS GENERALES GUEDES DA FONSECA, NETTON CAVILLOMIT E PANTALEÃO PESSOA. A IMPRENSA ESTÁ ABOLIDA. A NAÇÃO SUJEITA A UMA INDISFERÇAVEL TYRANIA, E NAO MAIS SUPORTARÁ ESSA INDIGNIDADE. AS FORÇAS ARMADAS LEVANTAR-SE-ÃO COM A DIGNIDADE NACIONAL, PARA REPELIR A OFFRONTA E ASSEGURAR A VERDADEIRA INDEPENDENCIA DO BRASIL.

ORIGINAL ILEGÍVEL
Original difficult to read



464/15

10
50/15

Chico de Campos, arvorado em primeiro-ministro, é um sujeito pitoresco. O ridiculo é constante manifestação, e o melo do novel geramente de suas atitudes. Dizia-se o "duy do rooz" mineiro. Uma pessoa de um brilhante fracasso. No Ministerio de Educação, "Chico Ycha", Chico Projeto" ou "Chico d. Helena" com por volumes e volumes de leis e só conseguiu desmoralizar o ensino secundario do país. Um incapaz para governar as realidades e para as grandes realizações praticas. Um salvador, com a ideia de que o "fim" de suas reformas era salvar o mundo. Foi o desastre de "salvador", instrumento util, durante semanas, de um ditador sanguinario. Suas ideias são o contrario de sua vida de orgulhoso e devoto. Temor das professoras, quando Secretario de Educação em Minas, com donjuismos escandalosos, levou para a vida publica o ceticismo, a levandade e a incerteza moral de seu colorido sistema manduque. Creou a "leição mineira" (leição mineira). Reuniu o "leição eleitoral" dos "coroneiros", deu um pé de meia para cada "leição-rioz" ir para o ministro, e, num ridiculo sempre, ele mesmo, de macacão kaki, filiou os repentinos e apelaçados "leição-rios" em "leição novos", em "nov. o dea de coisus". Assim quer ele fazer o Estado Novo. Ele tem todos os sintomas de doutrinar suspeito. Inimigo do Exército, considero o soldado parasita, como diz na conversas particulares, não as ordens, controladas ou encomendadas para os devidos efeitos. Entramos numa fase de reformas alucinadas, impostoras, destinadas ao sensacionismo de propaganda. Com um arroubo de arrozo, Chico é um perfeito capacho de Getulio e inspirador da aplicação borbida do art. 177, que equete as forças armadas ao servilismo vil de capanga em d. camorra oficial.

(Tire muitas copias e passe adiante).

ORIGINAL ILEGAL

Original difficult to read



Anexo G – Lista de títulos do Acadêmico Flamínio Fávero, publicados no programa da Posse do Professor Dr. Flamínio Fávero na Academia Evangélica de Letras

Títulos do Acadêmico Flamínio Fávero

- 1 — Professor catedrático de Medicina Legal da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo.
- 2 — Ex-vice-diretor e ex-diretor da mesma Faculdade.
- 3 — Diretor do Instituto Oscar Freire (Departamento de Medicina Legal da mesma Faculdade).
- 4 — Presidente efetivo do Conselho Penitenciário do Estado.
- 5 — Membro efetivo do Conselho Penitenciário do Estado.
- 6 — Sócio fundador, sócio benemérito e presidente da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo.
- 7 — Ex-Presidente da Sociedade de Medicina e Cirurgia de São Paulo e sócio benemérito.
- 8 — Ex-Presidente do Sindicato Médico de São Paulo.
- 9 — Sócio honorário da Associação Médica do Instituto Penido Burnier (Campinas).
- 10 — Sócio honorário da Sociedade Argentina de Criminologia (Buenos Aires).
- 11 — Sócio honorário da Sociedade de Medicina Legal Toxicológica de Buenos Aires.
- 12 — Sócio honorário da Sociedade de Medicina de Alagoas.
- 13 — Sócio honorário da Sociedade Peruana de História de Medicina (Lima).
- 14 — Sócio correspondente da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia da Bahia.
- 15 — Sócio correspondente da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia (Porto).
- 16 — Membro da Comissão Redatora da “Revista de Identificación Y Ciencias Penales” de La Plata.
- 17 — Colaborador Científico da revista “Psiquiatria Y Criminologia” de Buenos Aires.
- 18 — Colaborador oficial da revista “Zacchia” de Roma.
- 19 — Presidente do 1.º Congresso Paulista de Psicologia, Neurologia, Psiquiatria, Endocrinologia, Identificação, Medicina Legal e Criminologia.
- 20 — Sócio correspondente da Sociedade Brasileira de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal.

- 21 — Sócio correspondente da Sociedade Médica-Cirúrgica do Hospital Geral da Santa Casa (Rio de Janeiro).
- 22 — Sócio Cooperador da Sociedade Brasileira de Criminologia.
- 23 — Membro efetivo da Liga Brasileira de Higiene Mental.
- 24 — Membro Correspondente da Academia Nacional de Medicina.
- 25 — Sócio fundador da Sociedade Paulista de Medicina e seu Secretário Geral.
- 26 — Sócio titular da Sociedade Paulista de Medicina e Higiene Escolar.
- 27 — Membro honorário da Academia Nacional de Medicina do Peru.
- 28 — Membro honorário do Circulo de Médicos Legistas de Rosário, República Argentina.
- 29 — Membro honorário do Ateneu de História de la Medicina de Buenos Aires.
- 30 — Ex-Diretor Geral do Departamento de Presídios do Estado de São Paulo.
- 31 — Secretário Geral da Academia Latino-Americana de Neurologia, Psiquiatria e Medicina Legal.
- 32 — Ex-Presidente do Departamento de Previdência da Associação Paulista de Medicina.
- 33 — Sócio Correspondente da Sociedade de Psicopatologia, Neurologia e Medicina Legal de Colômbia.
- 34 — Membro honorário Nacional do Instituto Brasileiro de História da Medicina.
- 35 — Sócio honorário da Sociedade Argentina de História da Medicina de Buenos Aires.
- 36 — Membro correspondente da Academia de Ciências Médicas, Físicas e Naturais de la Habana (Cuba).
- 37 — Membro correspondente do Instituto Internacional para os Estudos da Defesa Social - Gênova - Itália.
- 38 — Membro da Comissão diretora da "Revista di Defesa Sociale" - Gênova - Itália.
- 39 — Membro honorário da Sociedade Argentina de Sexologia, Biotipologia e Eugenesia (Buenos Aires).
- 40 — Editor Consultor do "Journal of the History of Medicine and allied sciences" New York.
- 41 — Sócio honorário da Sociedade de Medicina de Sorocaba.
- 42 — Sócio honorário do Centro Acadêmico "Oswaldo Cruz" e presidente do seu conselho Consultivo em 1949.
- 43 — Sócio fundador da União Cultural Brasil-Estados Unidos.
- 44 — Patrocinador e Presidente do Curso de Criminologia dos professores Benigno Di Tullio e Mariano Ruiz Funes - (São Paulo - 1947).
- 45 — Membro honorário da Sociedade de Psiquiatria e Medicina Legal
- 46 — Sócio fundador da Sociedade Paulista de Medicina Social e do Trabalho.
- 47 — Sócio da Associação Paulista de Medicina.
- 48 — Membro do Instituto Americano de Criminologia - Sede em Cuba.
- 49 — Sócio honorário da "Societa Italiana de Storia delle Scienze Mediche e Naturali" - Milão - Itália.
- 50 — Membro de Honra do Instituto de Criminologia - Buenos Aires - 1950.
- 51 — Membro honorário do 1.º Congresso Brasileiro de História da Medicina (Rio de Janeiro, 1951).
- 52 — Sócio Efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo - 1952.
- 53 — Sócio Benemérito da Associação Brasileira de Prisiones - Rio de Janeiro - 1952.
- 54 — Ex-vice-presidente e ex-reitor da Universidade Mackenzie.
- 55 — Membro do Conselho Médico Legal do Estado - 1934.
- 56 — Membro do Conselho Técnico Administrativo da Faculdade de Medicina em 1936, 1937, 1941 e 1942.
- 57 — Membro do Conselho Estadual de Educação de São Paulo de 1963 a 1967.
- 58 — Membro do Conselho Regional de Medicina por duas vezes, durante alguns anos.
- 59 — Membro do Instituto de Reabilitação da Universidade de São Paulo em 1963.
- 60 — Grande Oficial da Ordem do Mérito Médico do Brasil.
- 61 — Professor de Medicina Legal da Faculdade de Direito da Universidade Mackenzie.
- 61 — Professor de Medicina Pastoral da Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil.
- 62 — Professor de Medicina Pastoral do Instituto Bíblico.
- 63 — Professor de Medicina Legal da Faculdade Teológica Batista. Atualmente seu professor emérito.
- 64 — Membro do Conselho Técnico de Economia, Sociologia e Política da Federação do Comércio de São Paulo.
- 65 — Ex-professor de Criminologia da Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo.
- 66 — Membro fundador e primeiro presidente da Ordem dos Peritos Médicos do Brasil.
- 67 — Presidente da Associação Cristã de Moços por 14 anos.
- 68 — Fundador e Diretor dos "Arquivos da Sociedade de Medicina Legal e Criminologia de São Paulo".
- 69 — Um dos fundadores e diretores da "Revista de Criminologia e Medicina Legal" São Paulo.
- 70 — Colaborador da "Gazeta Clínica", "São Paulo Médico", "Neurônio" e muitas outras, além de inúmeros trabalhos e livros publicados.

Anexo H – *Pen drive* com o áudio das músicas e poema encontrados que pertencem aos roteiros das peças em suas gravações comerciais