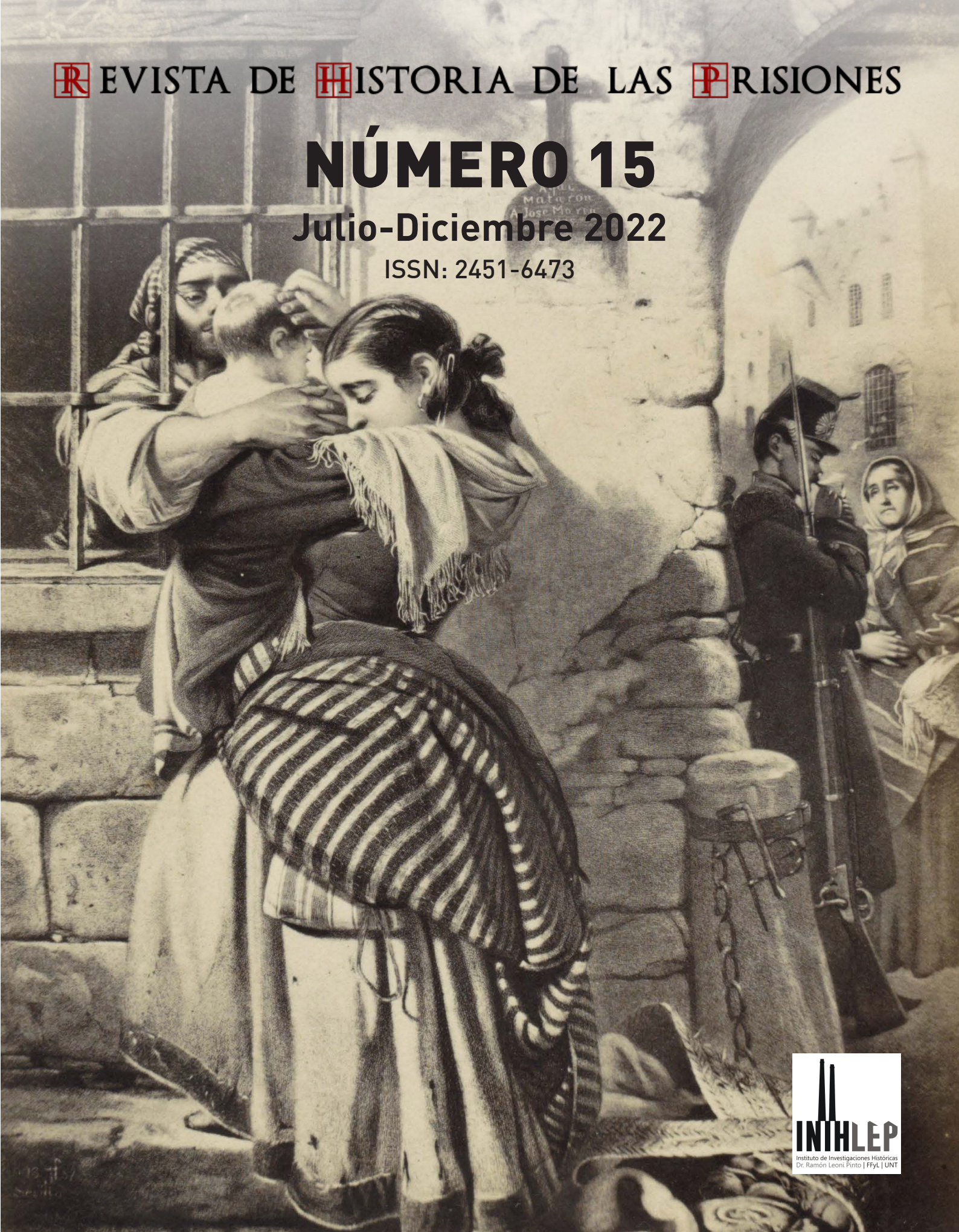


REVISTA DE **H**ISTORIA DE LAS **P**RISIONES

NÚMERO 15

Julio-Diciembre 2022

ISSN: 2451-6473



R EVISTA DE H HISTORIA DE LAS P RISIONES

Nº15, año 2022 ISSN: 2451-6473

www.revistadeprisiones.com

EQUIPO EDITORIAL:

DIRECTORES:

José Daniel Cesano (Instituto de Historia del Derecho y de las Ideas Políticas, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba- Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho)

Jorge A. Núñez ((CONICET- Universidad de Buenos Aires-Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho)

EDITOR:

Luis González Alvo (CONICET-Universidad Nacional de Tucumán)

SECRETARIA DE REDACCIÓN:

Milena Luciano (CONICET - CIECS, Argentina)

CONSEJO EDITORIAL:

Carlos Aguirre (University of Oregon)

Oswaldo Barreneche (Universidad Nacional de La Plata)

Lila Caimari (Universidad de San Andrés)

Kerry Carrington (PhD Macquarie University, Australia)

Carlos García Valdés (Universidad de Alcalá de Henares)

Roger Matthews (University of Kent)

Michelle Perrot (Universidad de Paris VII - Denis-Diderot)

John Pratt (Victoria University of Wellington)

Ricardo D. Salvatore (Universidad Torcuato Di Tella)

Emilio Santoro (Università degli Studi di Firenze)

Máximo Sozzo (Universidad Nacional del Litoral-República Argentina)

Elisa Speckman Guerra (Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México)



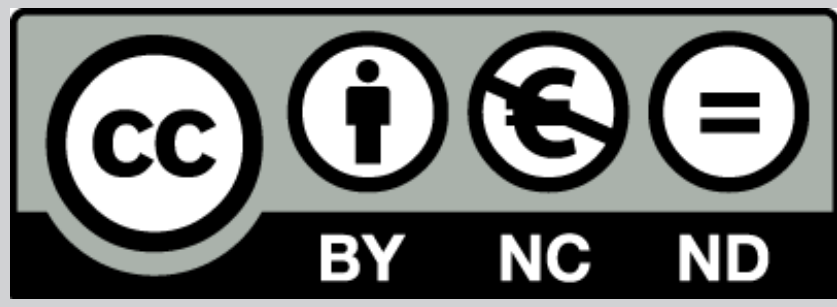
RHP tiene una periodicidad bianual y publica exclusivamente trabajos originales de investigación histórica, provenientes desde diversas especialidades disciplinares: historia, derecho, arquitectura, sociología, antropología, entre otras. La publicación de los artículos está sujeta a un arbitraje doble ciego y no se aceptan manuscritos ya publicados o que estén en proceso de revisión en otras revistas. Está dirigida al público académico como así también a los profesionales de las instituciones penitenciarias y al público en general interesado en la temática. Su objetivo es constituirse en un aporte multidisciplinar para la historia de las instituciones de reclusión.

RHP aims to fill significant historiographical gaps derived in part from the absence of a scientific publication specialized in the historic analysis of prisons in Latinamerica and Spain. RHP has an biannual frequency and publishes only original articles coming from various disciplinary specialties: history, law, architecture, sociology, anthropology, among others. The publication of articles is subject to external peer review process. Articles already published or under review in other journals are not accepted. It is addressed to the academic public as well as professionals of penal institutions and the general public interested in the subject. Its aim is to become a multidisciplinary contribution to the history of confinement institutions.

Imagen de cubierta:

© Rijksmuseum, "The Prison Window", anónimo (c. 1860 - c. 1870)

La Revista de Historia de las Prisiones y los artículos que forman parte de ella quedan bajo la licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 AR (Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina)



ÍNDICE

I. DOSSIER: HISTORIA Y MEMORIAS, RELACIONES ENTRE ARTE E PRISIÓN

-INTRODUCCIÓN. HISTORIA Y MEMORIAS, RELACIONES ENTRE ARTE E PRISIÓN	7
-INTRODUÇÃO. HISTÓRIA E MEMÓRIAS, RELAÇÕES ENTRE ARTE E PRISÃO	11
-LUCAS ADUR, INÉS ICHASO Y JULIA SATLARI, <i>Ultratumba desde la tumba</i> . Representaciones de la cárcel y experiencias de lectura en contextos de encierro.....	15
-SEBASTIÁN MULIERI, Ser “tumbera”, “pintora” y “alumna”: <i>formas de jerarquización en una cárcel de mujeres del conurbano bonaerense....</i>	30
-ANDREA SIQUEIRA D’ALESSANDRI FORTI, Arte e resistências: a produção de presos políticos de São Paulo durante os anos 1970...	50
-NATALIA NEGRETTI, No ferro da cela e da agulha, posos, cartas e muitos endereços: memórias, prisões, mulheres e afetos no livro <i>Ausência</i>	72
-CRISTINA DEL CARMEN SOLÍS REYES, Aproximaciones al Sistema penitenciario en México: Derechos humanos, reinserción social y teatro penitenciario.....	100

-THAISA SCHMAEDECKE, Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida	121
-VIVIANE BORGES Y ANTÓNIO OLAIO, O artista, a obra e seus caminhos: Pinho e a experiência de confinamento	135
-ISABELLE POUZET MICHEL, Les écrits d'un journaliste cubain en prison : <i>Escrito sin permiso</i> de Manuel Vázquez Portal	146
-A(R)TTICA 1971, Entrevista a Philippe Artières	161

II. HISTORIOGRAFÍA DE LAS INSTITUCIONES DE RECLUSIÓN

-MAFALDA LUCAS, Características arquitectónicas para punir, intimidar e reabilitar, nas prisões portuguesas do século XX	166
-JOSÉ MANUEL CARDONA AMAYA, La Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” de la Penitenciaría Central de Honduras (1942-1948)	186

IV. RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

-AA. VV., <i>Droit et folie en situation coloniale. Perspectives impériales comparées (XIXe-XXe siècle)</i> , por José Daniel Cesano	203
-PABLO SANTIAGO FACUNDO PIÑERO, <i>Un argentino de ley. El Dr. Norberto Piñero (1857-1938)</i> , por Alvaro M. Garma Bregante..	209



**DOSSIER:
HISTORIA Y MEMORIAS,
RELACIONES ENTRE
ARTE Y PRISIÓN**

Introducción. Historia y memorias, relaciones entre arte e prisión

Dirceu Franco Ferreira (Universidade de São Paulo/CoPALC)

Cristiane Checchia (Universidade Federal da Integração Latinoamericana)

Daniel Fessler (Universidad de la República/Sistema Nacional de Investigadores - ANII)

Glória Alinho (Georgetown University, Washington-DC, EUA)

Luis González Alvo (CONICET-Universidad Nacional de Tucumán/ CoPALC)

Mario Rodríguez Torres (Universidade Federal da Integração Latinoamericana)

Samuel Tracol (Sorbonne-Université/CoPALC)

Este dossier reúne reflexiones sobre arte y prisión. Propone pensar las formas en las que el arte permite recrear/reinventar las relaciones sociales en el espacio carcelario y más allá de él. Movidos por la preocupación, por lo que nos inquieta en relación a la existencia de las prisiones, el grupo a cargo de organizar este dossier formuló algunos problemas clave para animar a investigadores, artistas y activistas a reflexionar sobre sus aportes. ¿Qué espacios existen en las prisiones para la literatura, la fotografía, la pintura, el cine o la artesanía? ¿Cómo nacen y se desarrollan los proyectos artísticos en prisión? ¿Cómo puede ayudar el arte a mantener o incluso reinventar los lazos identitarios previos a la prisión? ¿Puede el arte ayudar a crear nuevos espacios identitarios en prisión? ¿Cómo conduce la producción artística a la investigación y cómo se expresa artísticamente? ¿Cómo puede el arte conducir a una reflexión política y ética sobre la prisión? ¿El uso del arte en las instituciones de privación de libertad tiene una historia? ¿Qué roles se le atribuían al arte en estas instituciones? ¿De qué manera la prisión es permeable a los movimientos artísticos y, por el contrario, de qué manera la propia institución Arte se desestabiliza y se recrea a partir del quehacer artístico dentro de espacios marginados, como las cárceles?

Si bien, como podrá comprobar el lector, los textos aquí reunidos han buscado dar respuesta a algunas de estos interrogantes, es importante mantenerlos abiertos a nuevas reflexiones y acciones tanto en el campo académico como fuera de él, ya que la única manera pensar en alternativas a la prisión es hablar de ella. Muchas veces, a la sombra de los muros de las prisiones, estas alternativas emergen y se fortalecen cada día, mostrando que una de las vías para abolir la prisión, tal como la conocemos, es la lucha contra la lógica destructiva de la exclusión y la privación de la libertad. Lógica destructiva que nos afecta a todos, dentro o fuera de los muros, de formas diferentes pero generalizadas.

La idea de llevar adelante este dossier nació durante los seminarios realizados por el grupo de investigación *Colonización Penitenciaria en América Latina y el Caribe* (CoPALC), en coordinación con la *Revista de Historia de las Prisiones*, el *Proyecto de Extensión Derecho a la Poesía* (UNILA), la Universidad de Guyana y la Universidad de São Paulo. Se realizaron diversos encuentros a lo largo de 2021, en el marco del Programa de Cátedras Franco-Brasileñas, promovido por el Consulado General de Francia en São Paulo. A través de un trabajo inter y transdisciplinario, se reveló un importante campo de investigación a explorar más ampliamente, sobre la relación entre la prisión y las artes, que puede ayudar a vislumbrar alternativas a las políticas de encarcelamiento contemporáneas.

Creemos que parte de este cambio pasa por construir una mirada más compleja sobre la realidad del encarcelamiento, examinando imágenes establecidas y desarrollando nuevas representaciones al respecto. En este sentido, el artículo de Lucas Adur, Inés Ichaso y Julia Satlari es un buen ejemplo de ello. A partir de la lectura de la novela *Ultratumba*, de Leonardo Oyola, proponen repensar el “lugar de la prisión en la literatura y el lugar de la literatura en la prisión”. Además de la compleja visión de la cárcel que presenta esta novela, los autores trabajaron con talleres de lectura y escritura en el marco del *Programa de Extensión en Cárceles*, de la Universidad de Buenos Aires.

Dialogando desde los dos lados del muro, los autores organizaron un espacio público de convivencia y producción artística. Ese espacio es, así, radicalmente político, ya que promueve la experiencia en común, mediada por el intercambio creativo.

En ese encuentro entre arte y política en la prisión, se establece una dimensión importante de los estudios aquí reunidos. Esto sucede, por ejemplo en la producción de intelectuales que pasaron por la experiencia de la encarcelación, normalmente vivida en la condición de “presos políticos”, clasificación que ha sido cuestionada por ser parte de una lógica binaria (preso político/preso común) que refuerza la fractura social y el control de los cuerpos. Para estos estudiosos, el dominio de la escritura habilitaba formas de denunciar la injusticia y la opresión vivida en la prisión, como en el caso de George Jackson o de Antonio Gramsci, que optaron por narrar la vida en prisión a través de cartas. En otros casos, como el que nos acerca Isabelle Pouzet en su artículo sobre Manuel Vázquez Portal, preso político cubano, la libertad de escribir se ejerce en la experimentación con el propio lenguaje en textos que van desde la escritura epistolar, pasando por el diario íntimo y la narración de la vida cotidiana a la poesía. Así como Portal utilizó la escritura para expresar sus ideas y sobrevivir a la dureza de la prisión cubana, en Brasil, los presos políticos de la dictadura militar (1964-1985) también exploraron el poder del arte tanto para elaborar, en un nivel estético, el trauma vivido en prisión, como para crear una forma de resistencia al régimen político por el que fueron perseguidos. Quien nos cuenta esta historia es Andrea Siqueira D’Alessandri Forti, a través de una serie de obras de arte reunidas en la colección *Alípio Freire-Rita Sipahi*, formada por objetos artesanales, pinturas sobre lienzo, grabados y escritos de presos políticos que habitaron algunas prisiones en el estado de São Paulo durante ese período. Atento a la producción y circulación de estos objetos, dentro y fuera de la prisión, Forti sugiere que sean examinados como puentes para comprender los regímenes de violencia política, pero también como documentos reveladores de la “experiencia carcelaria”.

En esta línea de relaciones entre arte y política en contextos de encierro, el dossier presenta una inédita entrevista al historiador Philippe Artières sobre la famosa rebelión de los presos en Attica (Estado de Nueva York, Estados Unidos), que tuvo lugar el 13 de septiembre de 1971. En esta entrevista, el historiador francés destaca la importancia de las artes en la movilización de las Panteras Negras en las décadas de 1960 y 1970 y la forma en que las artes visuales fueron un lenguaje importante en la lucha de los prisioneros de Ática, promoviendo lo que Artières llama “lucha de imagen”, a través de la cual los rebeldes buscaban sensibilizar a la población. Durante el período en que el penal permaneció en revuelta, el trabajo de fotógrafos, videógrafos y artistas visuales fue emblemático y las imágenes producidas al interior del penal chocaban con las producidas por los discursos de las autoridades que, desde el exterior, satanizaban el movimiento de presos. Artières, que también fue comisario de la exposición Attica USA 1971 (cuyo catálogo fue publicado en 2017 por *Le point du jour*), recuerda que en ese momento histórico “artistas, músicos, estudiantes, activistas se comprometieron con la historia” e hicieron posible una gran movilización en torno a la causa política de los presos de Ática.

Problematizar el lugar del arte dentro de la prisión implica no sólo pensar su potencial en térmi-

nos de producir nuevas formas de sentido y resignificar la experiencia de vida, sino también el papel que juega la producción artístico/artesanal en las dinámicas sociales en el contexto de privación de libertad ¿Cómo diferenciar un taller desinteresado (de lectura o de producción artesanal) de un gesto de gubernamentalidad, que puede transformar la producción artística en una estrategia de control o como medio de explotar el trabajo del preso? Por otro lado, ¿cómo entender la dinámica de los talleres de producción artística dentro de relaciones marcadas por sistemas de premio/castigo y lógicas jerárquicas muy estrechas? Estas preguntas lanzan un audaz desafío que enfrenta el artículo de Sebastián Mulieri, en el que se narran experiencias de producción artística en una unidad penal para mujeres de la ciudad de La Plata, Argentina. Este artículo parte desde un punto de vista antropológico y revela las relaciones sensibles que existen entre creación artística y valorización moral. La honradez y la autoestima son señalados como algunas de estos valores que emergen en la “sociedad de los cautivos”. Las interacciones personales y sociales, basadas igualmente en la moralidad, interfieren, así en el gobierno de la cárcel.

El diálogo entre los agentes de esta “sociedad” (prisioneros y responsables de su custodia) y quienes se encuentran por fuera de ella, suele estar marcado por los efectos imborrables del encarcelamiento, que hacen de la reinserción social una tarea basada mucho más en el esfuerzo individual y familiar de cada detenido que en el trabajo de los agentes institucionales. Ha sido, por tanto, un lugar común afirmar que la prisión es una institución poco permeable a los cambios y, en consecuencia, quienes viven o trabajan en ella absorben en su vida íntima aspectos de esta impermeabilidad, convirtiéndose cada vez más en parte constitutiva de la institución. Paradójicamente, es precisamente el esfuerzo por dar vida a la ideología de la reinserción social y la transformación personal lo que ha venido sustentando muchos trabajos artísticos con presidiarios en diversos países del mundo. En México, según sugiere Cristina del Carmen Solís Reyes, el teatro llevado a prisión atiende tanto al interés de la institución, de hacer preso un “sujeto socializado”, así como los propios individuos que, apropiándose de técnicas y saberes teatrales, reinventan sus identidades, denuncian las condiciones de encarcelamiento y, finalmente, experimentan una profesionalización a través del arte. De esta manera, sugiere Solís Reyes, somos llevados hacia la pregunta, legítima y necesaria, sobre el lugar del teatro penitenciario. ¿Pretende responder a las necesidades de los propios internos o los de la institución? Independientemente de la respuesta que demos a la pregunta de Solís Reyes, una expresión artística no puede reducirse a una función utilitaria, ya que es un poder creativo y puede apropiarse de infinitas maneras. Dialogando con las diferentes potencialidades del arte teatral, el artículo de Thaisa Schmaedecke examina su capacidad para producir conocimiento sobre la realidad carcelaria. A través de una lectura crítica de dos representaciones teatrales, *Banho de sol*, de Zula Cia de Teatro, y *Ginástica da Pele*, de Berna Reale, la autora indaga el papel del artista en la reflexión sobre la prisión, desde los puntos de vista ético y político, trascendiendo el espacio de la prisión y del teatro performativo, al proyectarse en la realidad y reincorporar actores de un universo al cual, normalmente, son ajenos. Schmaedecke nos muestra una contigüidad entre actores/prisioneros a través del cuerpo, entidad física que es blanco privilegiado de mecanismos disciplinarios y tecnologías de poder.

Aun privado de su libertad, muchas veces despojado de los derechos que deben protegerlo, privado de los rasgos de su identidad, el recluso no es materia inerte, sin color, sin alma, no es una masa homogénea y compacta, como suele ser representado. La subjetividad, las memorias, una forma de leer el mundo y resistir los efectos deletéreos del encarcelamiento pueden plasmarse en pequeños gestos cotidianos, como nos muestra Natalia Negretti en su ensayo sobre el libro *Ausencia*. La autora busca demostrarlo recuperando las relaciones de afecto y solidaridad en lo cotidiano de la Penitenciaría Femenina de Santana, São Paulo, por medio de fotografías, bordados y relatos de la vida íntima. Estos documentos de vida privada, producidos en un espacio de privación de libertad, exponen la complejidad de una visión sobre las relaciones existenciales tejidas en el ámbito carcelario. Están, al mismo tiempo, impregnados por las marcas del encarcelamiento y por la búsqueda incesante de superación de las limitaciones físicas, morales y existenciales que imponen los muros (casi) infranqueables de la prisión. Pero, ¿hasta qué punto se puede hablar de “vida privada”, o de “vida íntima”, cuando se está privado de la libertad? Por tanto, estos documentos son también el resultado de la privación, de la imposibilidad de comunicarse íntimamente, salvo cuando se rige por la norma. Quizá por eso, el recuerdo del tiempo en prisión acompaña la vida de aquellas personas que pasaron por ella durante tantos años. Es un recuerdo sensible, sin duda, pues se vuelve parte de la propia identidad, como en José Joaquim de Almeida, o simplemente *Pinho*, quien decidió pintar una serie de cuadros sobre *El destino del niño de la calle*, décadas después de su experiencia como interno de una institución para menores en Portugal. Esta “dolorosa gestación de la memoria”, en palabras de Viviane Borges y António Olaio, puede ser captada por el arte, cuya libertad creativa permitió al autor reencontrarse con su propia experiencia traumática, legando al mundo un testimonio público de su vida en prisión. La serie de pinturas de *Pinho*, son analizadas en el artículo Borges y Olaio sobre su “experiencia de encierro” en reformatorios portugueses en las décadas de 1930 y 1940, una interesante reflexión sobre las diferencias entre el conocimiento producido por la academia y el producido por el arte. Dicho cuestionamiento también llama la atención sobre registros documentales menos tradicionales que pueden seguir ampliando los caminos de investigación en la historia de las cárceles, como también es el objetivo de este dossier. Este breve panorama de las contribuciones reunidas es una invitación a la lectura. Agradecemos a los colaboradores, autores y evaluadores, esperando que esta sea una oportunidad para repensar el lugar de la academia y el arte en el actual contexto de encarcelamiento masivo y selectivo, especialmente en América, territorio de luchas anticarcelarias enfocadas en esta publicación y donde buscamos vislumbrar un horizonte de transformaciones. ¡Buena lectura!

Introdução. História e memórias, relações entre arte e prisão

Dirceu Franco Ferreira (Universidade de São Paulo/CoPALC)

Cristiane Checchia (Universidade Federal da Integração Latinoamericana)

Daniel Fessler (Universidad de la República/Sistema Nacional de Investigadores - ANII)

Glória Alinho (Georgetown University, Washington-DC, EUA)

Luis González Alvo (CONICET-Universidad Nacional de Tucumán/ CoPALC)

Mario Rodríguez Torres (Universidade Federal da Integração Latinoamericana)

Samuel Tracol (Sorbonne-Université/CoPALC)

Este dossiê reúne reflexões sobre arte e prisão. Ele propõe pensar as formas através das quais a arte reinventa as relações sociais no espaço prisional e para além dele. Movidos pela inquietação, ou por aquilo que nos perturba com relação à existência das prisões, o grupo a cargo da organização do dossiê formulou alguns problemas-chave para incentivar pesquisadores, artistas e militantes a pensar suas contribuições. Que espaço existe na prisão para a literatura, a fotografia, a pintura, o cinema, ou o artesanato? Como nascem e se desenvolvem os projetos artísticos na prisão? De que forma pode a arte ajudar a manter ou mesmo reinventar os vínculos identitários anteriores à prisão? Pode a arte ajudar a criar novos espaços identitários na prisão? Como é que a produção artística leva à pesquisa, e como esta se expressa artisticamente? Como pode a arte conduzir a uma reflexão política e ética sobre a prisão? O uso da arte nas instituições de privação de liberdade possui uma história? Que funções foram atribuídas à arte nessas instituições? De que forma é a prisão permeável aos movimentos artísticos e, no sentido inverso, de que modos a própria instituição Arte se desestabiliza e se recria a partir do fazer artístico no interior de espaços marginalizados, como as prisões?

Ainda que, como o leitor poderá averiguar, os textos aqui reunidos busquem responder a algumas destas questões, é importante mantê-las em aberto para que integrem novas reflexões e provoquem ações concretas. Estas devem abranger a investigação acadêmica assim como outras instituições, pois um caminho para pensar alternativas para o cárcere é falando sobre ele da forma mais ampla possível. Muitas vezes à sombra dos muros da prisão, essas alternativas surgem e se fortalecem a cada dia, mostrando que um dos caminhos para uma abolição do cárcere, tal qual o conhecemos, é a luta contra a lógica destrutiva da exclusão e da privação da liberdade.

A ideia deste dossiê nasceu, em 2021, durante os seminários realizados pelo grupo de pesquisa *Colonização Penitenciária na América Latina e Caribe* (CoPALC), em parceria com a *Revista de Historia de las Prisiones*, com o Projeto de extensão *Direito à Poesia* (UNILA), com a Universidade da Guiana e com a Universidade de São Paulo. Foram realizados encontros ao longo de todo o ano, laureados pelo Programa de Cátedras Franco-brasileiras promovido pelo Consulado Geral da França em São Paulo. Através de um trabalho inter e transdisciplinar evidenciou-se um campo de pesquisas importante a ser mais amplamente explorado sobre as relações entre a prisão e as artes, relações essas que nos podem ajudar a vislumbrar alternativas às políticas contemporâneas de encarceramento.

Acreditamos que uma parte dessa mudança envolve a construção de um olhar mais complexo sobre a realidade do encarceramento, examinando imagens estabelecidas e elaborando novas representações. Nesse sentido, o artigo assinado por Lucas Adur, Inés Ichaso e Julia Satlari constitui um bom exemplo a este respeito. A partir da leitura da novela *Ultratumba*, de Leonardo Oyola, os autores propõem pensar o “lugar da prisão na literatura e o lugar da literatura na prisão”. Isso porque além da complexa visão do cárcere que esta novela apresenta, é também apresentado um trabalho com oficinas de leitura e escrita no contexto do *Programa de Extensión en Cárceres*, da Universidade de Buenos Aires. Dialogando “de um lado e de outro das grades”, os autores exploram o potencial

da oficina de escrita como “uma fábrica de histórias, uma máquina de invenção de linguagens, de metáforas e imagens”. Dialogando dos dois lados do muro, os autores criaram um espaço público de convivência e produção artística. Esse espaço é, assim, radicalmente político, pois promove a experiência em comum mediada pela troca criativa.

Nesse encontro entre arte e política na prisão se estabelece uma dimensão importante dos estudos aqui reunidos. Isso acontece, por exemplo, na produção de intelectuais que passaram pela experiência do encarceramento, normalmente vivida na condição de “presos políticos”, classificação esta que vem sendo questionada por fazer parte de uma lógica binária (preso político/preso comum) que reforça a fratura social e o controle dos corpos. Para esses letrados, o domínio da escrita possibilitou formas de denunciar a injustiça e a opressão vividas na prisão, como no caso de George Jackson ou de Antonio Gramsci que optaram por narrar a experiência na prisão por meio de cartas. Em outros casos, como o que nos relata Isabelle Pouzet em seu artigo sobre Manuel Vázquez Portal, preso político cubano, a liberdade na escrita é exercida na experimentação com a própria linguagem em textos que variaram desde a escrita epistolar, passando pelo diário íntimo e a narração direta do cotidiano até a poesia. Assim como Portal fez uso da escrita para expressar suas ideias e sobreviver à dureza do cárcere cubano, no Brasil, presos políticos da ditadura militar (1964-1985), também exploraram a potência da arte tanto para elaborar, no plano estético, o trauma experimentado na prisão, como para criar um modo de resistência ao regime político pelo qual foram perseguidos. Quem nos conta essa história é Andrea Siqueira D’Alessandri Forti, a partir de um acervo de obras de arte reunido na coleção Alípio Freire-Rita Sipahi, formada por objetos confeccionados artesanalmente, pinturas em tela, gravuras e escritos por presos políticos que habitavam algumas prisões do estado de São Paulo naquele período. Atenta à produção e circulação desses objetos, dentro e fora da prisão, Forti sugere que eles sejam examinados como pontes para a compreensão de regimes de violência política, mas também como documentos reveladores da “vivência na prisão”.

Ainda nessa linha das relações entre arte e política em contextos de privação de liberdade, o dossiê traz uma entrevista inédita com o historiador Philippe Artières sobre a famosa rebelião de presos em Attica (estado de Nova York, EUA), ocorrida no dia 13 de setembro de 1971. Nesta entrevista o historiador sublinha a importância que tiveram as artes na mobilização dos *Black Panthers* nos anos 1960 e 1970 e o modo como as artes visuais, foram uma linguagem importante na luta dos presos de Attica, promovendo o que Artières chama de “luta de imagem”, por meio da qual os rebelados buscaram sensibilizar a população. No período em que o presídio permaneceu sublevado, o trabalho de fotógrafos, cinegrafistas e artistas visuais foi emblemático e as imagens produzidas dentro da prisão conflitavam com aquelas produzidas pelos discursos das autoridades que, do lado de fora, demonizavam o movimento dos presos. Artières, que também foi curador da exposição *Attica USA 1971* (cujo catálogo foi publicado em 2017 pela editora Le point du jour), nos lembra que naquele momento histórico “artistas, músicos, estudantes, ativistas estavam comprometidos com a história” e viabilizaram grande mobilização em torno à causa política dos presos de Attica.

Interrogar o lugar da arte dentro do cárcere implica não só perceber o seu potencial em termos de produção de novas formas de significar e ressignificar a experiência de vida, mas também o papel exercido pela produção artística/artesanal na dinâmica social no contexto de privação da liberdade. Como diferenciar uma oficina desinteressada (de leitura ou de produção artesanal) de um gesto de governamentalidade, que transforma a produção artística em estratégia de controle ou exploração do trabalho da pessoa presa? Por outro lado, como perceber a dinâmica das oficinas de produção artística no interior de relações marcadas por sistemas de punição/bonificação e lógicas hierarquizadas muito estreitas? Essas questões lançam um audacioso desafio enfrentado no artigo de Sebastian Mulieri, no qual são analisadas experiências de produção artística em uma unidade penal para mulheres na cidade de La Plata, Argentina. Este artigo parte de um ponto de vista antropológico e revela as relações sensíveis que existem entre criação artística e valorização moral. A honra e a auto-estima são apontadas como alguns destes valores que emergem na “sociedade dos cativos”. As interações pessoais e sociais, baseadas igualmente na moralidade, interferem, assim, no governo do cárcere.

O diálogo entre os agentes dessa “sociedade” (presos e os responsáveis por sua custódia) e aqueles que estão fora dela é, muitas vezes, marcado pelos efeitos indelévels da prisionização, que tornam a reinserção social uma tarefa apoiada muito mais no esforço individual e familiar de cada detido, do que no trabalho dos agentes institucionais. Tem sido, desse modo, um lugar comum afirmar que a prisão é uma instituição pouco permeável a mudanças e, resultado disso, os que vivem ou trabalham nela absorvem em suas vidas íntimas aspectos dessa impermeabilidade, tornando-se cada vez mais parte constitutiva da instituição. Paradoxalmente, é justamente o esforço de dar sobrevida à ideologia da reinserção social e da transformação pessoal que vem sustentando muitos trabalhos artísticos com apenados, em vários países do mundo. No México, de acordo com Cristina del Carmen Solís Reyes, o teatro levado à prisão atende tanto aos interesses da instituição, de tornar o preso um “sujeito socializado”, como dos próprios indivíduos que, ao se apropriarem das técnicas e dos saberes teatrais, reinventam suas identidades, denunciam as condições de encarceramento e, por fim, experimentam uma profissionalização por meio da arte. Desse modo, sugere Solís Reyes, somos levados à questão, legítima e necessária, sobre o lugar do teatro penitenciário: pretende este responder às necessidades dos próprios reclusos ou às da Instituição? Independentemente da resposta que formulemos à pergunta de Solís Reyes, uma expressão artística não pode ser reduzida a uma função utilitária, pois ela é potência criativa e pode ser apropriada de infinitas formas. Dialogando com as diferentes potencialidades da arte teatral, o artigo de Thaisa Schmaedecke, examina sua capacidade de produzir conhecimento sobre a realidade prisional. Por meio de uma leitura crítica de duas performances teatrais, *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, e *Ginástica da Pele*, de Berna Reale, a autora investiga o papel do artista na reflexão sobre o cárcere, dos pontos de vista ético e político, transcendendo o espaço da prisão e do teatro performático, ao projetar-se na realidade e incorporar atores de um universo ao qual, normalmente, são estranhos. Schmaedecke nos mostra uma contiguidade entre atores/prisioneiros por meio do corpo, ente-físico que é alvo privilegiado de mecanismos disciplinares e tecnologias de poder.

Mesmo privada de sua liberdade, despojada muitas vezes dos direitos que deveriam protegê-la, descaracterizada dos traços de sua identidade, a pessoa presa não é matéria inerte, sem cor, sem alma, não é massa homogênea e compacta, como muitas vezes é representada. A subjetividade, as memórias, um modo de ler o mundo e de resistir aos efeitos deletérios do aprisionamento podem ser captadas em pequenos gestos do cotidiano, como nos mostra Natalia Negretti em seu ensaio sobre o livro *Ausência*. A autora demonstra isso recuperando as relações de afeto e solidariedade no cotidiano da Penitenciária Feminina de Santana, em São Paulo, por meio de fotografias, bordados e relatos da vida íntima. Esses documentos da vida privada, produzidos em um espaço de privação da liberdade, expõem a complexidade de uma visão sobre as relações existenciais tecidas no ambiente carcerário. Eles são, ao mesmo tempo, impregnados pelas marcas do aprisionamento e pela busca incessante de transpor o constrangimento físico, moral e existencial imposto pelos (quase) intransponíveis muros da prisão. Mas, em que medida podemos falar de “vida privada”, ou “vida íntima”, quando se está privado da liberdade? Logo, esses documentos são também frutos da privação, da impossibilidade de se comunicar na intimidade, salvo quando ela é regida pela norma, realizada na forma direito. Talvez por isso, a memória do tempo na prisão acompanhe por tantos anos a vida daquelas pessoas que por ela passaram, que a atravessaram. Trata-se de uma memória sensível, sem sombra de dúvida, pois se torna parte da identidade, como em José Joaquim de Almeida, *Pinho*, que resolveu pintar uma série de quadros sobre *O destino do rapaz de rua*, décadas depois de sua experiência como interno de uma instituição para menores, em Portugal. Essa “gestação dolorosa da memória”, nas palavras de Viviane Borges e António Olaio, só pode ser captada pela arte, cuja liberdade criativa possibilitou o reencontro do autor com sua própria experiência traumática, legando ao mundo um testemunho público de sua vida em prisão. A série de quadros pintada por *Pinho* é analisada no artigo dos autores supracitados, que versa sobre a “experiência de confinamento” do artista em reformatórios portugueses nos anos 1930 e 1940, fechando o dossiê com uma interessante reflexão acerca das diferenças entre o conhecimento produzido pela academia e aquele produzido pela arte. Tal questionamento chama ainda nossa atenção a registros documentais menos tradicionais que podem seguir ampliando os caminhos da pesquisa em história das prisões, como também é o objetivo deste dossiê.

Este breve panorama das contribuições reunidas na edição é um convite à leitura. Agradecemos aos colaboradores, autores e avaliadores, esperando que esta seja uma oportunidade para repensar nosso lugar diante do atual contexto de encarceramento massivo e seletivo, especialmente nas Américas, território de lutas anti-prisionais enfocadas nesta publicação e onde buscamos vislumbrar um horizonte de transformações. Boa leitura!

***Ultratumba* desde la tumba. Representaciones de la cárcel y experiencias de lectura en contextos de encierro**

Ultratumba from the grave. Prison representations and reading experiences in contexts of confinement

LUCAS ADUR / Universidad de Buenos Aires, Argentina. CONICET [lucasadur@gmail.com]

INÉS ICHASO / Universidad de Buenos Aires, Argentina. CONICET [ines.ichaso@gmail.com]

JULIA SATLARI / Universidad de Buenos Aires, Argentina. [ju.satlari@gmail.com]

Resumen:

En este trabajo proponemos indagar, a partir de experiencias de taller literario en contextos de encierro, qué lugar tiene la cárcel en la literatura y qué lugar para la literatura hay en la cárcel. Para esto, analizamos la lectura de la novela *Ultratumba* de Leonardo Oyola en el Taller de Narrativa del Programa de Extensión en Cárceles de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), que coordinamos entre 2017 y 2021. Abordamos, en un primer momento, la novela, enfocándonos en su forma de representar el mundo carcelario. *Ultratumba* incorpora historias y voces de quienes efectivamente transitaban por esos espacios para ofrecer una mirada sobre la cárcel que rompe con estereotipos, una representación compleja que no se regodea en lo abyecto ni cae en un discurso miserabilista. En un segundo momento, procuramos dar cuenta críticamente de dos experiencias de lectura. La primera en el Centro Universitario Devoto, donde además del diálogo acerca de la obra se produjeron una serie de reescrituras que analizamos. La segunda, en el Centro Universitario Ezeiza IV, que contó con la presencia del autor, donde se produjo un intercambio con las participantes acerca de su obra. Finalmente, proponemos algunas conclusiones con el objetivo de revisar los vínculos entre la cárcel y la literatura.

Palabras clave:

Literatura; Cárcel; Taller literario; Leonardo Oyola; Escritura

Abstract:

In this paper we propose to investigate, based on literature workshop experiences in prison, what is the place for prison in literature and what is the place for literature in prison. To this end, we will analyze the reading experience of the novel *Ultratumba* by Leonardo Oyola in the Narrative Workshop of the Prison Outreach Program of the Faculty of Philosophy and Letters (UBA), which we coordinated between 2017 and 2021. We analyze, to begin, the novel *Ultratumba*, focusing on its way of portraying the prison world. The novel incorporates stories and voices of those who actually experienced such spaces to offer a view of prison that breaches stereotypes, a complex representation that does not wallow in the abject nor falls into a miserabilist discourse. Secondly, we offer a critical account of two reading experiences. The first one at the Centro Universitario Devoto, where, in addition to the dialogue about the novel, a series of rewritings took place, which we analyze. The second one at the Centro Universitario Ezeiza IV, with the presence of the author, where an exchange took place between the participants and the author about his work. Finally, we state some conclusions in order to rethink the links between prison and literature.

Keyword

Literature; Prison; Literary workshop; Leonardo Oyola; Writing

Nº 15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 15-29

www.revistadepresiones.com

Recibido: 16-6-2022

Aceptado: 14-8-2022

 **REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES**

ISSN: 2451-6473

INTRODUCCIÓN

El éxito de la serie *El marginal* puso en agenda la discusión, por lo demás de largo aliento, sobre cómo aparece representada la cárcel en los medios masivos de comunicación. En este caso, en una ficción audiovisual. Un universo violento, estereotipado, sin ley y sin salida (Nebra, 2018); un “afuera” de la sociedad o su contracara maldita. En los Centros Universitarios de Devoto (CUD) y Ezeiza (CUE IV), sedes de la Universidad de Buenos Aires en el Complejo Penitenciario Federal de la Ciudad de Buenos Aires y en el Complejo Federal IV, y sedes también de las reflexiones que pondremos en este artículo, el malestar fue recurrentemente expresado por quienes viven en contexto de encierro: “esa imagen no nos representa”. El cuestionamiento tomó la siguiente forma: ¿por qué solo se enfatiza lo negativo, lo abyecto?, ¿por qué no se muestra un espacio como el CUD, donde las personas estudian carreras universitarias, realizan talleres, coordinan actividades y gestionan de forma colectiva los espacios de formación? Si el CUD y el CUE están dentro de la cárcel, ¿por qué nunca- o casi nunca- aparecen en el imaginario carcelario?

A la pregunta por el lugar de la literatura en la cárcel, entendida como la práctica de leer, mirar y contar historias, le sumamos una pregunta opuesta y complementaria: qué espacio hay en la literatura (y el cine) para estas prácticas narrativas que proliferan en las cárceles. Con respecto a la primera pregunta, en este trabajo vamos a compartir dos experiencias de lectura y escritura en contexto de encierro desarrolladas en el marco del Taller de Narrativa del Programa de Extensión en Cárceles (PEC) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Quienes escribimos formamos parte del PEC y coordinamos el Taller de forma conjunta entre 2017 y 2021.

Con respecto a la segunda pregunta, queremos abordar un texto particular que, a contramano de gran parte de las ficciones sobre la cárcel, no solo tematiza el lugar de las prácticas literarias intramuros, sino que fue, al menos en parte, escrito en diálogo con ese contexto. Se trata de *Ultratumba*, la última novela que publicó Leonardo Oyola, en el año 2020. El título juega con dos sentidos. Más allá de la muerte –el componente zombi- y más allá de la cárcel. O, al menos, de la versión que piensa la cárcel como tumba –una larga estirpe que parte de la mera realidad y tiene inscripción literaria, *Las tumbas* de Enrique Medina, y avatares televisivos, *Tumberos*, de Adrián Caetano-. ¿Se puede pensar la cárcel más allá de esa representación de la *muerte-en-vida*? Si se quiere, ¿hay vida después de esa muerte? El título parece sintetizar estas preguntas, estas tensiones que recorren la novela. El abordaje –el juego– que proponemos aquí imprime una torsión más: leer ese más allá de la tumba desde la tumba, ese afuera desde adentro. Poner en contacto el modo en que desde afuera se imagina con el que desde adentro se percibe –pero también se imagina– ese contexto de encierro. Por último también, quizás, llevar adentro de la tumba algo de esa vida-más-allá-de-la-tumba que la novela –la literatura en general- nos ofrece o promete.

En primer lugar, entonces, abordaremos algunos aspectos de *Ultratumba* para explorar el modo en que esta novela busca representar el mundo carcelario, apelando a la ficción, pero -como dijimos- en diálogo con materiales producidos en contexto de encierro. En segundo lugar, analizaremos la

recepción de esta novela intramuros, a partir de la recapitulación de una serie de experiencias y materiales producidos en el CUD y el CUE. La lectura de los textos escritos en los talleres nos permite indagar, desde una perspectiva situada, los sentidos que adquiere leer y escribir literatura en la cárcel, sus potencialidades y también sus límites.

ULTRATUMBA: UNA FICCIÓN QUE PRODUCE EFECTOS DE VERDAD

La novela de Oyola comienza con el final de una historia de amor. La Oreiro, una mujer privada de su libertad, y la Turca Medina, una guardiacárcel, están terminando su relación, una relación apasionada y clandestina en la (ficticia) Unidad Penitenciaria Nro. 73. Simultáneamente, en el patio del penal se está celebrando el Día del Niño. En el medio de esos festejos, comienza un motín, encabezado por “la banda de las Culisueñas”. Y es durante el motín que irrumpe en el relato un elemento fantástico: un ataque *zombie*. Muertas resucitadas, controladas por la Hermana Irma, una pastora evangélica brasilera, avanzan por la unidad penitenciaria, destruyendo todo a su paso. La novela, como muchas de las de Oyola, es un relato coral, que va siguiendo las peripecias de distintos personajes en este contexto, introduciendo además *flashbacks* a sus trayectorias previas. Todos tienen su historia y todas las historias se cuentan: la de la Oreiro, la de la Peke, la de Córdoba, la de Baldosa, la de Irma. Los relatos proliferan dentro del relato y esto puede funcionar, como veremos que sucedió en las lecturas dentro de la cárcel, como una invitación a los lectores. Una invitación a seguir contando, a sumar sus propias historias a esa trama. En este sentido, pese a transcurrir en el encierro, *Ultratumba* es una obra abierta, una novela porosa, atravesada por distintas voces, que puede estimular a quienes la leen a tomar la palabra.

La propuesta del escritor para representar el mundo carcelario es compleja. Por un lado, se trata de una obra explícita, casi enfáticamente ficcional: no solo porque la Unidad Penitenciaria en la que transcurre no tiene un referente real, sino porque –como vimos– incluye elementos sobrenaturales que quiebran el registro realista con el que comienza la narración. Al final del libro, en los agradecimientos, el autor declara, por si quedaba alguna duda, este pacto de lectura: “Este es un libro de ficción. Una novela de género” (p. 236). Pero, por otro lado, la novela es fruto de un trabajo de investigación y documentación por parte del autor, quien durante el proceso de escritura de la novela –que le tomó más de cinco años– visitó unidades penitenciarias y centros de régimen cerrado de todo el país. Participó en diversas actividades y talleres dictados en contextos de encierro, habló con personas privadas de la libertad, y escuchó sus historias, muchas de las cuales resuenan en el libro.

En *Ultratumba*, además, hay citas y menciones explícitas de autores, autoras y obras producidas en contexto de encierro. Ya en el primer capítulo se evoca a “Maikel, de los Pensadores Villeros Contemporáneos” –colectivo surgido en el Centro Universitario de Devoto–. Y esto se desarrolla especialmente en el capítulo XV, en el que Baldosa, uno de los personajes, recapitula su experiencia en el taller literario que realizó en la cárcel:

“Por la profesora Fernanda conoció la literatura de Martín Bustamante en *El personaje de mi barrio y otros cuentos*; la poesía de wk en 79 como así también sus relatos en 48. Pero de la que se quedó perdidamente enamorada fue de Liliana Cabrera y de sus poemas... Quería llegar hasta Rosario. Visitar el penal Nro. 5 para ver a las pibas y decirles gracias, muchas gracias por sus poemas. Gracias por lo que supieron escribir para la antología *Muertas vivas*... Quería llegar hasta Mendoza... Visitar la Unidad III El Borbollón para ver a las chicas del fanzine *La Ganzúa*. También decirles gracias.” (pp. 154-155)¹

A través de estas citas y referencias a textos efectivamente escritos en contexto de encierro, algo de la “realidad” de la cárcel se filtra entonces en esta obra ficcional. Una realidad que es más compleja, como dijimos, que la que se elige mostrar mayoritariamente –como dijimos– en los discursos de los medios masivos sobre la cárcel. Oyola en modo alguno idealiza el contexto de encierro.² Este aparece como un espacio marcado por la violencia, que está muy presente y se ejerce en todas las direcciones: desde el personal penitenciario hacia las presas (pp. 137-ss), desde las presas hacia las guardias –el intento de violación por parte de las “Culisueñas”–, entre presas –las disputas por el poder entre la Ñeri y la Peke–... Pero también hay talleres literarios, aprendizajes, y distintas formas de solidaridad: cuidados, amor, mimos y hasta un personaje (Baldosa) dispuesto a dar la vida por sus compañeras de encierro. Es quizás esta apuesta por mostrar la complejidad de la cárcel, de alejarse de discursos unidimensionales, lo que contribuye a explicar la singular recepción que la literatura de Oyola tuvo en los talleres dictados en los Centros Universitarios de Devoto y Ezeiza (ver *infra*).

Desde luego, no se trata solo de lo que se elige contar sino de *cómo* se elige contarlo. En ese sentido puede pensarse el trabajo de Oyola con el lenguaje. El escritor construye un lenguaje para hablar del mundo carcelario que no es exactamente mimética –no busca reproducir, como un etnógrafo, el lenguaje tumbero– pero es verosímil, es decir, *suen*a profundamente verdadera.³ Esto se percibe especialmente en los diálogos, no solo en el léxico sino en la sintaxis de las frases, en el modo en que van hilándose, revelando complicidades y desafíos, enfrentamientos y códigos compartidos, solo a través de las maneras de hablar.

La novela, entonces, apuesta por la ficción “de género” antes que por el registro realista- e incluso pseudo-documental- al que apelan otros discursos sobre la cárcel, como la ya mencionada serie

1. El agradecimiento del personaje de Baldosa parece duplicar, dentro de la ficción, el que explicitará paratextualmente el propio autor. Al final del libro, Oyola consigna su “gratitud y admiración para cada una de las coordinadoras y cada uno de los coordinadores de talleres de escritura dictados en el interior de una unidad penitenciaria. Por su trabajo. Por su compromiso. Por esa entrega amorosa. Por permitirnos conocer palabras tan conmovedoras como lo son las escritas y pronunciadas por las colegas y los colegas que se encuentran privados de su libertad” (pp. 235-236).
2. Identificamos, sí, elementos de idealización en la experiencia que Baldosa relata de los talleres de escritura. Estos talleres aparecen marcados positivamente -como lugar del *bien*-, en una obra que logra evitar los juicios morales sobre la vida en la cárcel.
3. Deliberadamente elegimos un término que remite a la oralidad: la escritura de Oyola suena, el autor encuentra un tono, que hace que, más que leer, escuchemos.

El marginal.⁴ Esta opción por un discurso elaborado ficcionalmente es patente tanto en el nivel de la trama, que incorpora como dijimos elementos sobrenaturales, como en el nivel lingüístico, con un lenguaje no mimético, que apela constantemente a citas y referencias a la cultura de masas. Sin embargo, se trata, para decirlo en términos de Foucault (1977), de una ficción que logra “inducir efectos de verdad”, como podremos apreciar en la recepción de su novela en contextos de encierro (ver *infra*). O para decirlo con palabras del propio Oyola, en *Kryptonita*: “Cuéntenla como quieran. Que somos dioses, que somos hombres, que somos buenos, que somos malos... Pero que se entienda que no somos fantasía. **Que somos realidad...** Doña: **nosotros somos de verdad**” (Oyola, 2011, p. 209, nuestro destacado).

La figura de autor (Premat, 2009) que construye Oyola funciona en este mismo sentido. Tanto su indumentaria y aspecto en las fotografías incluidas en los libros o las que circulan en los medios –gorra, remeras de rock o de fútbol, símbolos de devociones populares como vírgenes o santos– como los fragmentos de su historia que muchas veces evoca –sus orígenes conurbanos, su paso por una villa y sus ya mencionadas visitas a unidades penitenciarias– configuran la imagen de un escritor que es parte del mundo que está narrando. Sobre el reconocimiento de esta imagen de autor, tenemos un bello y significativo testimonio en “Lo real de la vida”, una breve semblanza que escribió Gastón Brossio (2016), artista y escritor que produjo buena parte de su obra en contexto de encierro, sobre la visita de Oyola al taller literario del Centro Universitario de Devoto:

“Percibí que el lugar le resultaba familiar, que se encontraba en su salsa. Luego reconocí que venía de la clase social sometida, que venía de abajo. Me interesó un poquito más y lo escuché con más atención. Venía de la Matanza (un pantano de Buenos Aires). Yo viví ahí toda mi infancia y eso me trajo el perfume de la zanja, que brotaba más hedionda cuando sacaba las bolitas del agua contaminada. Se notaba que era humilde ... Cuando leí su trabajo me simpatizó más aún... Cuando leí la parte en que dejan morir a los “pibes-chorros” me sentí muy identificado ... Voy a decir que me sorprendió, que su literatura tiene la pasta que se necesita amasar para mostrar lo real de la vida.” (pp. 240-242).⁵

En la percepción de Brossio, entonces, hay algo en la imagen, en el discurso y en la obra de Oyola que le da a su palabra un aire de autenticidad de legitimidad –¿capital simbólico? – para hablar de los márgenes. Es significativo, además, que Brossio rescate de *Kryptonita* –novela que, como *Ultratumba*,

4. El registro realista, la crudeza visual de la serie de Netflix y su estrategia de difusión produjeron que, al menos un sector del público, la consumiera acriticamente como un documento efectivo de la realidad de las cárceles y sus habitantes. En este sentido, escribe César González (2018): “Ninguna ficción es inocente. Si me aclararan que esta serie es un producto de humor bizarro no tendría ningún problema. El problema surge cuando la presentan como una serie seria que *muestra la realidad* y mucha gente creerá que así de ridículos y caricaturescos son los presos”. Entendemos que la introducción de elementos fantásticos y de género en la novela de Oyola obtura este tipo de lecturas acriticas.
5. El reconocimiento, podemos decir, es mutuo. En el prólogo que el propio Oyola escribió a *48, el muerto que escribe cuentos* el libro de relatos de Brossio, leemos: “Enterate de lo que sos. Con todas las letras. Solo eso. Y, ni más ni menos, todo eso. Un escritor. Y punto.” (2018:9). Brossio reconoce en Oyola un saber de los márgenes, una autoridad para hablar sobre esa materia; Oyola reconoce en Brossio a un colega: un escritor, más allá del contexto de producción de su obra.

hace una apuesta decidida a la ficción e incluye numerosos hechos y personajes sobrenaturales— una de las escenas más realistas, subrayando su identificación como lector. Como vimos, la inclusión de lo fantástico —superhéroes en *Kryptonita*, zombis en *Ultratumba*— no obtura la posibilidad de una lectura realista-referencial, no impide que esa literatura produzca efectos de verdad.

Las características de la novela que hemos descrito brevemente -su modo de representar el mundo carcelario, su inclusión de talleres y producciones realizadas en contextos de encierro, su trabajo con el lenguaje- la vuelven, según consideramos, un texto productivo para leer y discutir en contextos de encierro. A continuación, como testimonio de esta productividad de la lectura, proponemos una reflexión sobre dos experiencias de trabajo con la novela en el marco de los talleres del Programa de Extensión en Cárceles de la FFyL-UBA. En primer lugar, la lectura y discusión de un fragmento en un encuentro del taller de narrativa del Centro Universitario de Devoto y, en segundo lugar, la visita del autor -que incluyó, también, lectura y discusión- al Centro Universitario de Ezeiza IV.

LOS TEXTOS: LECTURAS DE LEO OYOLA EN EL CUD⁶

“¿Qué se abre primero? ¿La cabeza, el corazón o las piernas?”

Leonardo Oyola, *Ultratumba*

En el Taller de Narrativa del Centro Universitario Devoto, cuyos participantes son varones adultos, la dinámica usual es la siguiente. El equipo de talleristas propone un texto para compartir que se lee en voz alta, luego se debate y finalmente se trabaja alguna consigna de escritura en relación con la lectura y el análisis. Se destina un tiempo a la escritura *in situ*, y finalmente los participantes del taller que así lo desean comparten sus producciones en voz alta.⁷ Hay textos que decimos que son “estrellas” o “*hits*” porque sabemos que cuando los llevamos a los talleres tienen un éxito asegurado, es decir, despiertan emociones, suscitan debate y ayudan a soltar la lengua y la mano para escribir. Los textos de Oyola entran indudablemente en esta categoría.⁸ El lenguaje construido en sus textos y el efecto de verdad que produce resuenan de tal manera que evocan recuerdos y vivencias cercanos, nos proponen la idea de que la literatura no tiene necesariamente que tener palabras difíciles, ni hablar de mundos extraños. Las palabras cotidianas habilitan la posibilidad de hablar de nuestro mundo cotidiano. Por dar un ejemplo vinculado a otro texto de Oyola, el relato “Gengis Khan” despierta gran interés dado que aparecen mencionados específicamente muchos personajes de *Titanes en el ring*. Las

6. Las notas de campo y los textos citados en este apartado corresponden al taller del 18 de septiembre de 2019.

7. Para conocer acerca de los comienzos del taller, remitimos al balance que hacen las primeras talleristas del Taller de Narrativa del Programa de Extensión en Cárceles (FFyL, UBA) en el Centro Universitario de Devoto, véase De Mello y Woinilowicz (2016).

8. Entre otros textos que funcionan así en el CUD podemos mencionar “El bosque pulenta” de Fabián Casas y “Media hora” de Kike Ferrari.

alusiones a ese programa de la televisión y a la cultura de masas argentina generan interés a partir de la cercanía entre la ficción y el mundo de referencia.

En lo que sigue vamos a narrar la experiencia del taller el día en que leímos y discutimos el adelanto de la novela *Ultratumba* publicado en la revista *El Ansia* n°3 (2016). Cuando seleccionamos el texto surgió la inquietud, frecuente a la hora de planificar talleres de lectura y escritura en contextos de encierro, acerca de qué hacer con las obras que tematizan explícitamente la cárcel.⁹ Como equipo, hemos armado propuestas con textos escritos en el encierro en múltiples tiempos y circunstancias, textos que tocan temas con los que las y los estudiantes pueden dialogar de cerca y que por su destreza poética y narrativa convocan a la escritura y la reflexión. También hemos preparado programas enfocados en géneros como la ciencia ficción y el absurdo que fueron leídos con entusiasmo por razones del todo contrarias, porque convocaban mundos y formas de vida completamente distintas.

El adelanto de *Ultratumba*, muy parecido al primer capítulo de la novela, cuenta la historia de amor entre una guardiacárcel, la Turca Medina, y una presa, Yolanda Romero (quien en la novela sería “la Oreiro”). Ese día, de acuerdo al esquema del taller, distribuimos fotocopias del texto y lo leímos en voz alta. La historia de amor prohibido no dejó de suscitar controversias en la recepción. Los comentarios de los participantes apuntaban en dos direcciones distintas. Algunos parecían considerarla posible, retomando lo que el texto propone como mirada sobre el mundo carcelario y aportando incluso argumentos que abonan a la plausibilidad de la situación:

“Se veían todo el tiempo”.

“Ellos [los guardiacárceles] también son presos, se pasan todo el día abriendo y cerrando rejas”.

“Entre mujeres es común”.

“Capaz se aferra a algo por dónde vive, que es de Misiones”.

Otros, por el contrario, juzgaban imposible una relación como la que se narra:

“Son dos mundos distintos, la gente de afuera no sabe cómo es acá”.

“Pasa uno en mil”.

“La ducha no, qué se van a duchar los cobani con los presos juntos”.

Como puede verse en todos los comentarios, el texto se leyó con referencia a la realidad del encierro, casi como si fuera una historia verdadera que se evaluaba en términos de su ajuste o no a la experiencia del mundo carcelario que tenían los lectores. Algunos participantes señalaron incluso detalles específicos del texto que denotaban un conocimiento casi de primera mano (“Es cierto, no se duerme, se descansa”; “aprendió a ver en la oscuridad”). Más allá de esta heterogeneidad en la recepción, el texto no suscitó rechazos, sino que fue leído como una historia más o menos fantasiosa, pero

9. En más de una ocasión, nuestros estudiantes nos manifestaron que tal o cual texto “no era para la cárcel” porque el tema era muy doloroso o dramático, y que para dolor ya estaba la vida de las personas encerradas. En otras, los comentarios apuntaban al estilo de escritura cuando reproducía formas de hablar propias de la cárcel argentina o los barrios marginados, y “para qué sumarle tumba a la tumba”.

con un contexto recreado de un modo que percibieron como informado y respetuoso.

En el análisis sugerimos mirar atentamente los procedimientos sobre los que se construye el texto. Un primer elemento que llamó la atención es el trabajo con el léxico. La incorporación de términos como “requisa”, “verduguear” o “yuta” fueron reconocidos por los participantes como propios de la cárcel y vieron allí reflejada su propia forma de hablar. Como dijimos, el trabajo con el lenguaje no solo se refiere al léxico utilizado -que fue lo más inmediatamente percibido-, sino también a un ritmo y una sintaxis que, sin ser miméticos, consiguen sonar verosímiles. Como lo formuló uno de los lectores: “Habla la presa”. En esa afirmación se sintetiza la construcción de una voz narrativa que habla desde adentro.

Otra característica que surgió en el análisis colectivo, vinculada con el ritmo oral del texto, fue que el relato está construido con oraciones breves, muchas veces unimembres:

“Recuentos. Requisas. Custodias. Duchas. Visitas a la enfermería. Dos mundos chocaron. Dos mundos escasos de abrazos. Dos mundos cansados. Realmente muy- muy cansados. ¿Uno? De los años de celda. ¿El otro? De la angustia. Y así, cosa de creer o reventar, quien debía verduguear a la yuta dejó de hacerlo. Lo mismo para quien solía descargar sus fracasos en los cuerpos de los que están guardados. Dos mundos llorando muda tristeza. Dos mundos espejos. Dos mundos chocaron.” (p. 292)

En esta misma línea, podemos situar las preguntas retóricas que funcionan como un monólogo interior en el que las amantes parecen cuestionarse a sí mismas: “¿Y en aquel momento? / ¿Para terminar jugándose el todo por el todo? / ¿Qué abrió primero la Yoli?” (p. 291). Tanto las preguntas como otras frases breves se repiten con leves diferencias, se reformulan o expanden una idea: “¿Qué se rompe primero? / ¿La cabeza? / ¿El corazón? / ¿O las piernas?” (p. 294). Estas cuatro preguntas reiteran las del comienzo: “¿Qué se abre primero?”; y al final, reaparecen con una variante significativa: “¿Qué se cierra primero? / ¿La cabeza? / ¿El corazón? / ¿O las piernas?” (p. 295).

Este mismo juego con oraciones breves se encuentra en fragmentos donde la disposición y la utilización de signos no lingüísticos remite a una escritura con una impronta fuertemente visual, cercana al grafiti:

“*Cerveza + Sandía = te morís*
Cerveza + Sandía = La Yoli & La Turca
Y la Yoli y la Turca = Un solo corazón” (p. 291)

Pueden ser frases escritas en las paredes, que incluso podrían funcionar como advertencias: la Yoli y la Turca, que son “un solo corazón”, reemplazan en la segunda oración a la parte de la ecuación que dice, en la primera, “te morís”. El riesgo de la relación es, efectivamente, la muerte.

En este sentido, desplazándonos ya hacia el análisis temático, encontramos el tópico clásico del amor imposible. Este tema se desarrolla en el relato con la narración de los encuentros sexuales clandestinos entre las protagonistas, con una fuerte carga erótica:

“Debajo del gastado uniforme azul, la Turca Medina, para haber parido dos veces, tiene el cuerpo que la Yoli intuía y un conjunto deportivo gris. Corpiño gris. Bombacha gris. Paredes grises. Y humedad. En el revoque. Y en ellas. Más los colores que van a ir surgiendo desde esa primera vez en que sintieron sus labios y desde que empezaron a buscar, a encontrar y a juntar sus cuerpos.” (p. 292)

Si bien el erotismo en la cárcel no es un elemento ajeno a la literatura (Genet, 1944, 1946; Puig, 1969), el amor (y su relación con el erotismo) es efectivamente un bien escaso en contextos de encierro. Entre los “dolores” que produce el encarcelamiento (Sykes, 1958), la reducción o pérdida de la intimidad y de los vínculos sexo-afectivos ocupa un lugar importante (Ojeda, 2013, 2017; Oleastro, 2019). En la novela, los encuentros erótico-amorosos contribuyen a producir subjetividades activas en un contexto que busca, justamente, anular cualquier tipo de deseo. En su tesis doctoral *Experiencias de formación en contextos de encierro: un abordaje pedagógico desde la perspectiva narrativa y (auto) biográfica*, Cynthia Bustelo (2017) recorre distintas historias de personas privadas de libertad en relación con experiencias educativas. En el relato de José, uno de los protagonistas, hace hincapié en lo que significa enamorarse en la cárcel:

“El enamoramiento. La escritura, y la energía de amar. La energía del enamorado. Otro motor, otro combustible, que lo salva, que lo ayuda a interrumpir el encierro. Algo que lo vincula con la erótica, y por qué no, le devuelve su propio erotismo.” (p. 150)

Podemos decir, entonces, que el texto toca dos temas que son tabú: la cárcel en sí misma, pero además los vínculos erótico-amorosos en un contexto en el que parecen imposibles.

Luego de la discusión, propusimos dos consignas de escritura. Una consistía en escribir sobre algún otro tipo de amor imposible y la otra en continuar el relato de Yoli y la Turca. En las producciones resultantes, como veremos, se retoma no solamente el tópico del amor prohibido sino también algunos de los recursos formales del texto que habían surgido en la discusión.

En relación a las producciones que narran finales del texto, aparecen varias opciones: en una cada personaje sigue su vida, en otra se mueren ambas en un motín, en otra el director del penal intercepta una carta de amor, en la más sangrienta la presa mata a la guardiacárcel. En los textos que retomaron el tópico del amor imposible aparecieron diversas reformulaciones: entre una empleada y el hijo del jefe, pero también entre un pato y un cisne.

En relación con los recursos formales, aparecen en la escritura de los participantes huellas del ritmo que imprime Oyola al texto mediante oraciones breves: preguntas, frases unimembres y reformulaciones. Por ejemplo, en el texto de P. O. M. las siguientes frases se repiten con variaciones: “- Amo y cárcel. / - Amor y cárcel...”. O en el caso del texto de MF, con preguntas: “¿Volver a sentir el deseo? / ¿La turca siente este deseo?”. El mismo autor utiliza el recurso de intercalar frases largas y cortas: “Cuando sus manos frías oxidadas se convierten en sí en barrotes la redención de la cárcel misma vestida de gris, oculta en una pequeña pero dulce sonrisa. / ¿La Yoli lo percibe?”.

Vemos en la discusión y en las escrituras que la lectura del texto de Oyola fue productiva en más de un sentido. Primero, desencadenó, apenas terminada la lectura, una proliferación de voces crí-

ticas que evaluaron la trama en términos de su verosimilitud y plausibilidad, así como también los recursos formales con los que se construye la narración. Segundo, el texto dio pie a una escritura que, mientras dialoga de cerca con el estilo oyoliano en la incorporación de procedimientos del relato en relación con el ritmo y la sintaxis, lo transforma y enriquece mediante el uso de sintagmas propios de la oralidad en la cárcel.

EL AUTOR: UNA VISITA DE OYOLA AL CENTRO UNIVERSITARIO EZEIZA IV

Dijimos que Oyola se presenta como un autor que conoce, en cierta medida, el mundo que relata. Esta cercanía, sumada a su buena disposición, contribuye a entender la circulación por estos espacios no solo de sus textos, como en el caso del taller del CUD, sino también de su persona. En 2012, Oyola participó de un taller del escritor Kike Ferrari en el entonces llamado Instituto de Menores Luis Agote. En la crónica que hace Ferrari de ese encuentro entre Oyola y los chicos puede leerse algo de esta complicidad:

“Pienso, mientras los veo medirse, que eso tienen en común Leo y estos pibes. El Tigre Oyola y los tigrecitos del Agote son de verdad. Eso une a este tipo cuyo libro acaba de ser elegido el mejor de los editados en la Argentina en el 2011 y estos pibes invisibles salvo cuando son una amenaza” (Ferrari, 2016, p. 239).

En lo que sigue daremos cuenta de la visita de Oyola al Centro Universitario Ezeiza IV en noviembre de 2019, que fue la última de una serie de participaciones del autor en el Programa de Extensión en Cárceles (FFyL-UBA). En otras ocasiones, Oyola visitó el taller del CUD, participó de la proyección de *Kryptonita* en Devoto, del primer Encuentro de Escritura en la Cárcel en 2014, y fue jurado, en 2018, del concurso de relatos escritos en contextos de encierro “Soltar la lengua”, donde participaron escritores y escritoras de Ezeiza y Devoto.

El encuentro del Taller de Narrativa en el Centro Universitario Ezeiza de la Unidad IV fue muy diferente al de Devoto. En primer lugar, porque en 2019 el taller no se dictaba allí, de modo que organizamos una actividad puntual que se desarrolló en el marco de otro taller del PEC, “Debates contemporáneos sobre derechos humanos, géneros e identidades. marcos legislativos y proyectos pedagógicos”, que tiene una larga trayectoria en el CUE. Las docentes nos abrieron su espacio con el objetivo de que pudiéramos conocer a las estudiantes y proponerles dar inicio al Taller de Narrativa en 2020. El encuentro fue especial, también, porque ese día nos acompañó Oyola, quien estaba algo familiarizado con los textos de algunas estudiantes del CUE por su participación en el concurso “Soltar la lengua”. De hecho, la ganadora del concurso se encontraba en el aula ese día.

Llegamos entonces, en el calor de noviembre, con una propuesta similar a la del CUD, pero en condiciones diferentes. Nos sentamos en círculo, nos presentamos todxs, estudiantes, docentes, invitadxs, y empezó la conversación. Muchas estudiantes conocían a Oyola, lo habían leído o habían escuchado sobre él. De su escritura las estudiantes destacaron de antemano que “habla en canciones”.

El particular uso de la cultura de masas- en especial de la música y el cine- de sus novelas llevó al debate sobre en qué lengua escribir y cómo hablar: ¿en una lengua que entiendan unos pocos?, ¿en la lengua de uno? Una de las estudiantes, B., contó que la historia de *Kryptonita* le “dio letra” para vincularse de otra manera con su hijo: ella leyó la novela y él vio la película. Entonces, dijo B., en vez de la conversación habitual y monótona sobre “cómo está la cárcel, mamá”, “bien, acá encerrada entre rejas, hijo”, intercambiaron ideas sobre la trama. César Aira escribe en *La fuente* que “el poder es poder cambiar de tema”. Si la escritura conurbana y superhoica que Oyola construye en *Kryptonita* les dio el aire para cambiar de tema, confiamos en que la voz del autor, que en su turno se presentó como “persona que escribe” y no como escritor, iba a ser escuchada.

Oyola leyó con voz pausada y grave la versión publicada en *El Ansia* del primer capítulo de *Ultratumba*, mientras el resto seguía con la mirada las fotocopias. El comentario que rompió el silencio fue un “qué hermoso” generalizado. Una estudiante estaba visiblemente emocionada. Otra dijo, como en Devoto, que la historia de amor con una penitenciaria era imposible, que después de once años privada de libertad odiaba a todas por igual. Varias se hicieron eco de esta postura, pero una tomó la palabra para contar, magistralmente, una historia personal.

Ese año, dijo, tuvo que ir al hospital para una operación. Ir al hospital cuando estás presa es terrible, estás esposada hasta en la camilla de operaciones. Contó que la acompañó una empleada penitenciaria que, en el camino, no le quiso dar una caja de cigarrillos. Le dio solo dos. Ella no quiso “armar bondi” por eso, pero dejó en claro cómo esta negativa definía a la celadora. Sin embargo, cuando llegaron al hospital, ella con las esposas puestas en la sala de espera, la celadora era la única persona que estaba a su lado. Fue ella quien le hizo un gesto de aliento antes de que la anestesia hiciera efecto y la que le estaba tomando la mano cuando se despertó. Dijo: “Para otros puede parecer una boludez, pero para mí fue importante. Yo no me olvido de eso.”

Esta anécdota afectó visiblemente el espacio del aula. Como la novela de Oyola, complejizó la trama que sirve como marco de inteligibilidad de la cárcel al desarticular -aunque sea por un momento- el enfrentamiento entre “celadora” y “presa”, categorías que son fuertemente reguladoras de la acción ahí adentro y cuya puesta en cuestión es de carácter polémico. Podríamos pensar que el modo erótico-amoroso en que el relato presenta el contacto entre los cuerpos, escrito en un lenguaje que se percibe como cercana e íntima, creó las condiciones para que este relato de vulnerabilidad y cuidado fuera enunciable. La dimensión afectiva de la situación de aula- la disposición del grupo, las características del texto, la lectura en voz alta y el marco político-pedagógico del taller de acogida- permitieron esta fuga entre los sentidos cristalizados sobre los vínculos en la cárcel.

Y una historia convocó a otra. A., la ganadora del concurso con el cuento “Monito negro” (2019, pp. 15-16), le contó a Leo cómo había incorporado las historias y los lenguajes que circulan en la cárcel a su propia escritura. La trama de “Monito negro”, contó, surgió de una compañera de pabellón. La consigna de escribirlo, en un seminario de la carrera de Letras en el CUE, dirigido por Elsa Drucaroff. Se trata de un relato de la familia de esta compañera, durante la guerra del Paraguay: el abuelo,

un soldado de a pie, encontró un bebé boliviano en el monte y lo ocultó entre su ropa mientras duró el enfrentamiento. A., fascinada con la trama, escribió el cuento y lo fue corrigiendo en el aula. Para reponer las palabras en guaraní, consultaba por teléfono a su compañero, que habla esa lengua.

El curso de la conversación nos muestra el modo en que el espacio del taller y la lectura de *Ultratumba* dan el lugar y el tiempo necesarios para que aparezcan historias y formas de contar que están presentes, que son muchas, heterogéneas y valiosas. No se trata, estrictamente, de pensar la lectura como una forma de “traspasar” imaginariamente los muros de la cárcel (Peroni, 2003, p.103), sino como una forma de poner en marcha un mecanismo que conecte una historia con otra, y con otra, y así alimentar un diálogo posible entre la literatura -o, mejor dicho, entre esta literatura cercana y reconocible - y el mundo carcelario.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En este trabajo nos propusimos pensar las interrelaciones entre los textos escritos en contextos de encierro y la obra de Leonardo Oyola, relación que aparece mediada por los talleres literarios y la institución universitaria que muchas veces les da marco. Comenzamos por un análisis de la novela *Ultratumba*, enfocándonos en su forma de representar el mundo carcelario: la inclusión de elementos sobrenaturales que rompen el registro realista; la incorporación de referencias a espacios de producción y textos literarios producidos en contextos de encierro; la construcción de un lenguaje verosímil sin ser mimético; y la proliferación de historias. Estos elementos -junto a la propia figura de autor que proyecta Oyola- permiten pensar la novela como un discurso sobre la cárcel que, sin ser estrictamente realista, produce un efecto de verdad. La literatura de Oyola incorpora historias y voces de quienes efectivamente transitaban y transitan por esos espacios para ofrecer una mirada sobre la cárcel que rompe con los estereotipos, una representación compleja que no se regodea en lo abyecto ni cae en un discurso miserabilista.

Lo antedicho vuelve *Ultratumba* un texto productivo para discutir en talleres dictados en contextos de encierro. En ese sentido, procuramos dar cuenta críticamente de dos experiencias de lectura. La primera en el taller de narrativa del CUD, donde además del diálogo acerca de la obra se produjeron también una serie de reescrituras que analizamos en este trabajo. La segunda en el CUE IV, que contó con la presencia del autor, donde se produjo un significativo intercambio entre los participantes y el autor acerca de su obra, que aquí registramos y analizamos.

A partir del análisis de estas experiencias retomamos nuestras preguntas iniciales: qué lugar para la cárcel hay en la literatura y qué lugar para la literatura hay en la cárcel. Con respecto a la primera pregunta, consideramos una novedad que el autor, que tiene una posición legitimada en el campo literario argentino (en el sentido de Bourdieu, 1991), incorpora una pluralidad de voces y nombres propios de quienes escriben o escribieron desde el encierro. Oyola no trata estos materiales (sola-

mente) como testimonios sino, lisa y llanamente, como literatura: tanto en el citado prólogo a *48, el muerto que escribe cuentos* como en los agradecimientos de *Ultratumba* se refiere a sus “colegas que se encuentran privados de su libertad” que tienen tanto como él derecho a considerarse escritores y escritoras. La cárcel no es solo un tema sino un lugar de producción literaria, cuyas obras alimentan esa conversación infinita que es, según Blanchot, la literatura.

Esto nos lleva directamente a nuestra segunda pregunta: existe, indudablemente, un lugar para las prácticas y reflexiones vinculadas a la literatura en la cárcel. No se trata de recaer hiperbólicamente en la idea humanista de la capacidad redentora de la lectura y la escritura, como si los talleres literarios participaran de los objetivos “resocializadores” de la institución penitenciaria. Tampoco se trata de descubrir un autor o una autora que por sus méritos logren abrirse camino de manera individual.¹⁰ La literatura en la cárcel es siempre una cuestión colectiva. Para leerla y para producirla, o mejor, para leerla productivamente. Una constatación de nuestra experiencia como talleristas es que la lectura literaria en la cárcel suelta la lengua, desencadena una casi incontenible proliferación de relatos que a veces circulan oralmente y otras se plasman en producciones escritas.

Muchas veces se insiste en las lógicas de silenciamiento que operan en la cárcel. Que el lenguaje carcelario está restringido y recortado, sintáctica y semánticamente (Daroqui, 2006; Segato, 2003). Que la cárcel lo tergiversa y adelgaza los canales de comunicación. Segato (2003) habla de un “enmudecimiento general” (p.19) como efecto del silenciamiento, que niega los saberes de quienes habitan la cárcel. Sin ánimos- o tal vez con ánimos- de desmentir estas afirmaciones, en este trabajo proponemos un contrapunto desde nuestra experiencia de talleristas de lectura y escritura. A partir de la revisión de nuestra propia práctica, quisimos mostrar que el taller de escritura en la cárcel es una fábrica de historias, una máquina de invención de lenguajes, de metáforas, de imágenes. Esto es algo que el oído fino de Oyola capta en *Ultratumba*: la novela funciona como parte de un diálogo abierto entre colegas que escriben de un lado y del otro de la reja.

10. Waiki, uno de los autores citados en *Ultratumba*, afirma en una entrevista (2016, p. 41): “No estoy de acuerdo que una persona dentro de un barrio marginal o dentro de una capa social baja se salve y que todo el mundo siga en orden. No. Creo que esa es una forma ingenua de ver la realidad, como que uno se salve y todos los demás siguen abajo pisoteados, explotados y etcétera, etcétera. No comparto esa idea y no estoy de acuerdo tampoco con la meritocracia. No creo que por tal mérito yo vaya a salir adelante. Creo que el trabajo es social y colectivo.”

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, C. (2004). *La fuente*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Blanchot, M. (2009). *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Bourdieu, P. (1991). Le champ littéraire. *Actes de la Recherche en sciences sociales*, nº 89, 3-46.
- Brossio, G. (2016). Lo real de la vida. *El Ansia*, nº3, 244-247.
- Brossio, G. (2016). Entrevista. En *Espacios de crítica y producción*, nº52, 32-46.
- Daroqui, A., Fridman, D., Maggio, N., Mouzo, K., Rangugni, V., Anguillesi, C y Cesaroni, C. (2006). *Voces del encierro. Mujeres y jóvenes encarcelados en la Argentina. Una investigación socio-jurídica*. Buenos Aires: Omar Favale.
- Di Pascua, A. (2019). “Monito negro”, *Desatadas*, nº1, 16-17.
- Foucault, M. (1977). Les rapports de pouvoir passent à l’intérieur des corps. En Defert, D. y Ewald, F. (Eds.). *Dits et écrits* (Vol. III, pp. 228-236). Paris: Gallimard.
- Ferrari, K. (2016) Tigre suelto, tigrecitos atados. Crónica de un duelo silencioso. Y de una comunión instantánea. *El Ansia*, nº3, 236-239.
- González, C. (2018). “El Marginal”, el circo y lo real ausente. La Tinta. Disponible en: <https://latin-ra.com.ar/2018/07/cesar-gonzalez-el-marginal/> Fecha de consulta: junio de 2022.
- Ojeda, N. (2013). Cárcel de mujeres. Una mirada etnográfica sobre las relaciones afectivas en un establecimiento carcelario de mediana seguridad en Argentina. *Revista Sociedad y Economía*, nº 25, 237-254.
- Ojeda, N. (2017). Las implicancias del castigo. Un estudio etnográfico en una cárcel de mujeres en Argentina. *Vox Juris*, 33 (1), 10, 69-78.
- Oleastro, I. (2019). Derecho a sentir. Visita íntima y sexualidades en cárceles de varones de la Provincia de Buenos Aires. *Etnografías contemporáneas*, vol. 4, nº8, 123- 140.
- Oyola, L. (2011). *Kryptonita*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Oyola, L. (2020). *Ultratumba*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Nebra, J. (2018). Juventud(es) y masculinidad(es) en la serie televisiva El Marginal. Un análisis socio-antropológico con perspectiva de género. *Question/Cuestión*, vol. 1, nº 60. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4886> Fecha de consulta: junio de 2022.

- Peroni, M. (2003). *Historia de la lectura: trayectorias de vida y de lectura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2003). El sistema penal como pedagogía de la irresponsabilidad y el proyecto 'habla preso: el derecho humano a la palabra en la cárcel'. Dto. de Antropología, Universidad de Brasilia.
- Sykes, G. (1958). *The society of captives: A study of a maximum-security prison*. Princeton: Princeton University Press.

Ser “tumbera”, “pintora” y “alumna”: formas de jerarquización en una cárcel de mujeres del conurbano bonaerense

Being a “tumbera”, “painter” and “student”:
forms of hierarchy in a women’s prison in the Buenos Aires suburbs

SEBASTIÁN MULIERI*

Universidad Nacional de San Martín/Universidad Nacional de las Artes, Argentina [mulierisebastian@gmail.com]

Resumen:

El objeto del presente trabajo es reconstruir la dimensión moral y estratégica de las prácticas de producción de los artefactos estéticos realizados por las alumnas de un taller de “artes visuales y artesanías” impartido en una Unidad Penal de mujeres de la ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. A la vez, se mostrarán los usos económicos y los destinos asignados a los artefactos dentro del circuito intramuros y cómo la participación dentro del taller se convierte en una posibilidad para la adquisición de estatus y reputación. Con la descripción e interpretación etnográfica se apreciará cómo la moralidad de estas prácticas artísticas amplía nuestra comprensión acerca del funcionamiento de los ambientes carcelarios

Palabras clave:

Artes visuales; Cárcel; Jerarquización; Estrategias; Moralidad

Abstract:

The aim of this study is to reconstruct the moral and strategic dimension of the practices of production of the aesthetic artifacts made by the students of a “visual arts and handicrafts” course taught in a women’s prison in the city of La Plata, Buenos Aires, Argentina. At the same time, there will be shown economic uses and assigned destinations to the artifacts within the intramural circuit and how the participation inside the course turns into a possibility of acquiring status and reputation. With the ethnographic description and interpretation there will be appreciated how the morality of this artistic practices widens our own comprehension about the functioning of prison environments.

Keyword

Visual art; Prison; Hierarchy; Strategies; Morality

* Agradezco a Joaquín Algranti los valiosos y precisos comentarios aportados durante el proceso de confección de este artículo.

Nº 15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 30-49

www.revistadeprisiones.com

Recibido: 19-7-2022

Aceptado: 21-9-2022

REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES

ISSN: 2451-6473

INTRODUCCIÓN

Se ha probado que las cárceles son espacios inherentemente dolorosos que implican, de manera inevitable, la privación en sus más diversas manifestaciones (Sykes, 2017; Liebling, 2011; Kalinsky, 2004). Asimismo, Schrift (2015) reconoce que durante el confinamiento el arte es una estrategia utilizada por los individuos para mantener su integridad psicosocial ya que neutraliza algunos de los efectos nocivos del encarcelamiento. En una clave similar, Goffman esbozó que en las “instituciones totales” existe la necesidad de crear pequeños momentos lúdicos o artísticos para las personas detenidas, dado que estos son un contraste necesario para crear una suerte de “islas de vívida y arrobadora actividad” (Goffman 2012, p. 80), que hacen “olvidar” la situación de encierro. Por otra parte, durante las últimas décadas han tenido una rápida expansión las narrativas sobre la “humanización del castigo” basadas en “programas de rehabilitación” que instrumentan al arte. Ciertamente, la noción de “justicia decorativa” (Cheliotis, 2014) intenta revelar cómo las autoridades penitenciarias enmascaran la naturaleza dolorosa del encarcelamiento detrás de las típicas afirmaciones de “equidad” y “cuidado” que enarbolan dichos programas. Al respecto, Gussak (2006, 2009) nos previene de las “visiones optimistas” acerca del efecto terapéutico y rehabilitador de las artes; incluso, Cheliotis (2012) ha problematizado sobre si las prácticas artísticas pueden interpretarse sólo como un acto de resistencia a las condiciones de vida, o si es que simultáneamente sirven tanto para el control penitenciario como para su resistencia. Estos aportes están en estrecha sintonía con algunos estudios sobre el giro “post-disciplinario”, asociado con la “nueva penología” abocada a la gestión de las prisiones (Bosworth, 2007; Chantraine, 2006; Cunha, 2004; Hanna-Moffat, 2001, 2005). En el marco de estos estudios,¹ el concepto de “gubernamentalidad” (Chantraine, 2006) es central, ya que nos explica cómo fueron reemplazados los modelos de gobierno de la prisión, basados en el castigo, la disciplina y la normalización por un modelo de gestión tendiente a la disminución del riesgo y con un énfasis significativo puesto en la responsabilidad individual de las personas reclusas para llevar adelante sus procesos penales de rehabilitación. Así las cosas, Maciel (2012, p. 3) sostiene que conocer y analizar cómo se formaliza el arte “es una herramienta útil para comprender cómo funcionan los ambientes carcelarios”.

Con referencia a lo anterior, a lo largo del texto buscaremos comprender cómo se insertan las artes visuales y las artesanías dentro del proceso de reclusión de un grupo de internas alojadas en un centro penitenciario de la ciudad de La Plata. Incluso, pretendemos analizar las relaciones entre las prácticas artísticas y el orden social carcelario, tomando a la negociación y al conflicto interactivo como instancias necesarias para la construcción del orden (Kalinsky, 2016).² Este posicionamiento nos ayuda

1. Para un análisis sociológico sobre la metamorfosis contemporánea de la prisión en Argentina destacamos el aporte de Máximo Sozzo (2014), quien la plantea en términos del pasaje del viejo modelo normalizador al modelo de la “prisión-jaula” o “prisión-depósito”.
2. Para una ampliación de las nuevas modalidades y funcionalidades del orden carcelario se destacan los resultados de los estudios Latinoamericanos de Nunes Dias (2005) y Rodrigues (2005) en Brasil; Cerbini (2012) en Bolivia; Chloé

a enfatizar el umbral de maniobra que tienen las internas dentro del recinto para preguntarnos: ¿De qué manera las prácticas artísticas realizadas dentro del taller son instrumentadas como estrategias para sobrellevar y darle sentido al régimen de cautiverio? Al mismo tiempo ¿De qué modo las prácticas artísticas se insertan en relaciones sociales segmentadas que son reguladas y sujetas a cambios constantes? ¿Es factible pensar que las producciones visuales y materiales sean vehículo de jerarquías? De ser así, ¿De qué manera podrían interpretarse? Y finalmente, ¿Cómo se definen situacionalmente las relaciones entre arte y moralidad en el proceso de encarcelamiento?

Para responder estos interrogantes y habiendo considerado las limitaciones y problemáticas que conlleva la observación participante dentro de las prisiones bonaerenses (Kalinsky, 2003, 2004, 2011; Liberatori y Villareal, 2019; Lombrana y Ojeda, 2019), durante los dos años de trabajo de etnográfico efectuados, nuestra estrategia metodológica también se basó en entrevistas en profundidad a docentes e internas para lograr un nivel mayor de inmersión y establecer un *rapport* con las interlocutoras con el fin de aproximarnos al valor intersubjetivo asignado a las prácticas de producción y a los objetos artísticos.

“HACERSE LUCIR”: ORGULLO Y REPUTACIÓN

Según el Área de Investigación y Asuntos Históricos del SPB, desde su creación en junio de 1935 la Unidad cuenta con una capacidad máxima de alojamiento de doscientas mujeres, las cuales se distribuyen en dos tipos de regímenes penitenciarios: uno cerrado y otro abierto; con las modalidades de “custodia estricta” y “atenuada”. Allí dentro, los talleres de oficios son frecuentes, incluso hay ofertas de talleres “socioeducativos” de lenguajes artísticos, de humanidades, de yoga o de radio (entre otros) que realizan pasantes universitarios y docentes ad honorem de diversas instituciones educativas. A saber, la escuela primaria tiene 50 años de funcionamiento dentro de la Unidad, creándose el 12 de mayo de 1965 y desde entonces supo tener distintos estatus legales: “escuela especial”, “escuela para irregulares sociales”, etc. Esta Escuela primaria para adultos, desde hace diez años viene ofertando un taller de “artes visuales y artesanías” al que concurren varias veces por semana veinte internas de distintos pabellones, para aprender técnicas gráficas y pictóricas. Las escuelas primaria y secundaria son centrales para el funcionamiento de la Unidad, porque articulan y propician muchas actividades socioeducativas, y porque resultan ser ambientes sociales que organizan las rutinas de las internas que concurren sistemáticamente en condición de “alumnas”. Esto es fundamental para ellas, ya que la asistencia diaria a los talleres y al ámbito escolar les permite operar dentro de ese ambiente y usarlo para otros propósitos. Por eso mismo, tanto la escuela como el taller se vuelven núcleos importantes

(2016) en Perú; Vigna (2016) en Uruguay, Antony (2007) en Chile, entre otros.

en la producción de reglas como de relaciones sociales. Los artefactos³ (Montani, 2016) que producen las “alumnas” son dibujos, pinturas y variadas “manualidades” que luego se usan con diversos fines, tales como “regalos” o como monedas de intercambio. El taller se encuentra emplazado en el Salón de Usos Múltiples (S.U.M) que pertenece a la escuela y su actividad inicia temprano por la mañana hasta el mediodía. El grupo de “alumnas” es heterogéneo ya que son adultas y adultas mayores, las cuales se autodenominan “las chicas”, salvo por las de mayor edad a quienes se las denomina “abuelas”. Si bien la categoría de “alumna” es utilizada por las docentes en determinadas ocasiones para referirse a las internas, casi siempre se dirigen a ellas con el sustantivo “chicas”. En simultáneo al horario del taller, se dictan clases escolares dentro de las aulas y mientras tanto, por el resto del recinto escolar, circulan cuatro oficiales del Servicio Penitenciario Bonaerense (SPB), junto con Clara la interna encargada de la limpieza del sector. Cabe destacarse que el servicio escolar funciona por la mañana y por la tarde incluyendo en su matrícula a internas procedentes de distintos pabellones, lo cual lo convierte en un espacio de sociabilidad privilegiado para que las internas realicen intercambios de bienes materiales y servicios.

Nuestro trabajo etnográfico dialoga con varias investigaciones que también focalizan en las estrategias que los actores ensayan para construir identidades, grupos discretos de pertenencia y para transformar el tiempo muerto en un tiempo productivo (Rodríguez y Viegas Barriga, 2015). A pesar de los obstáculos que presenta el acceso a la oferta socioeducativa, las mismas tienen el potencial de diferenciarse de las lógicas punitivas (Routier, Manchado y Alberdi, 2020). A la vez, coincidimos con Brunela (2015) que el rol que asumiría la educación, en tanto estrategia para la disputa y constitución de las identidades, es sustancialmente liberadora. Desde la perspectiva de género, Taboga, Claus, Navarro y Zuzulich (2019) consideran la articulación entre trabajo y género en la prisión como un dispositivo de gobierno que opera de modo tanto represivo como orientado a la producción de determinadas formas de subjetividad, constituyéndose como un sitio potencial para el agenciamiento de las mujeres detenidas. A partir de nuestras observaciones participantes desarrolladas en el taller, también dialogamos con los planteos de Maciel (2012, 2018) y los de Da Cunha y Maciel (2017), y sostenemos que las actividades socioculturales son un “campo de intervención” cuyos procedimientos e intenciones manifiestas de sus docentes y “alumnas” resultan ser funcionales a las intenciones y objetivos de las autoridades de la prisión, tales como los de reducir el estrés y la violencia física. Otros objetivos son el de garantizar el acceso a la formación profesional, la educación, la terapia y lograr el “seguimiento conductual” (esta es la categoría empleada por los profesionales abocados a la

3. Consideramos que la categoría de *artefacto* tiene fecundidad heurística para usarla en la tarea de interpretar los usos y significados asignados a las producciones estéticas de las internas que participaron del trabajo etnográfico. Montani (2016, p. 39) define al artefacto “...como aquella cosa que posee criterios de producción, función y lingüísticoclasificatorios que lo hacen comparable con aquello que generalmente llamamos arte”. Para poder comprender los procesos concretos que originan estos artefactos, debemos considerar: quién los hace, cómo, con qué, para quién, para qué se producen; al igual que la conceptualización que hacen sus creadores, es decir, las concepciones sobre sus formas, funciones y simbolismo.

elaboración de los informes y evaluaciones) de las internas. Simultáneamente, la realización de actividades artísticas y recreativas potencia los “espacios suspendidos” que subvierten las prescripciones disciplinarias y punitivas de la prisión a favor de las internas (Maciel, 2018, p.178). Sin embargo, estos “espacios suspendidos” son instrumentados por el gobierno penitenciario para la regulación del orden intramuros. En suma, para los autores, los talleres de arte tienen una función tripartita: la de ser un “sector laboral” que proporciona oportunidades de trabajo a las personas reclusas; la de “interconexión” con otras actividades socioculturales realizadas en el penal o en el exterior (exposiciones, eventos, etc.) y, en tercer lugar, la de cumplir un “papel político” porque muestran al exterior una cara “limpia” de la administración carcelaria. Esta última característica es fundamental, ya que operaría como una “ventana” para que desde afuera sean vistos los aspectos humanitarios de la vida en prisión. A nuestros fines, este valioso planteo es insuficiente, ya que solo nos permite reflexionar sobre el papel político y sobre algunas variables generales de los espacios artísticos; por consiguiente, nuestra tarea será focalizarnos en la dimensión moral de las prácticas artísticas y cómo las mismas se vuelven parte de las estrategias que despliegan las internas para jerarquizarse y diferenciarse entre sí. Conocer las formas de apropiación de los recursos y gustos estéticos junto con los adjudicados a las producciones artísticas profundizan la mirada sociológica sobre las complejidades de la vida social en la prisión. Por ello, es preciso preguntarnos ¿En qué medida la adquisición de saberes, destrezas técnicas y certificaciones que otorga el taller favorece el proceso de diferenciación entre reclusas? ¿Qué preferencias, intereses y sensibilidades motivan la asistencia al taller? Luego de haber analizado en forma pormenorizada las prácticas y comentarios en el campo, que por falta de espacio no puedo reponer, lo más sensato es formular algunas respuestas parciales. Esto nos lleva a plantear, que la participación en el taller favorece dos rasgos relacionados de un mismo proceso, por un lado, la formulación de un tipo de orgullo basado en la reputación de poseer las destrezas de “buena pintora” y de “ser creativa”, y por otro, la posibilidad de insertar estas producciones estéticas dentro del mercado informal. Al mismo tiempo, la buena reputación de ser “buena pintora” o “buena artesana” es capitalizada en forma utilitaria cuando a esas producciones estéticas -también llamadas “chucherías”- son intercambiadas por “favores” y convertidas en monedas de cambio.

Habiendo observado las prácticas de producción y sus sentidos, es factible interpretar que existe una especie de orgullo expresado por el hecho de mostrar los conocimientos que ya tenían adquiridos antes de la reclusión y los que adquirieron dentro de la prisión. Al mismo tiempo, los “talleres oficiales” brindados por la Unidad y por la escuela les “sirven” a las “chicas” para adquirir un nuevo estatus dentro de ambas instituciones. Incluso, los aprendizajes adquiridos dentro del taller pueden ser enseñados a otras internas compañeras del mismo pabellón. En incontables oportunidades las internas, las docentes y el personal del SPB que trabaja en la escuela y en otras aéreas usaron el verbo “sirve” o “servir” para justificar que la concurrencia al taller las ayuda con el proceso penal dentro de la Unidad y para el caso de un traslado a otro penal. Es decir que esta lógica instrumental de “hacer buena conducta” conlleva la obtención de “buenos informes” que luego son “elevados” a sus respectivos Juzgados de Responsabilidad Penal. Usando adecuadamente los recursos y conocimientos ad-

quiridos en los talleres, estos pueden constituirse en capitales específicos con los cuales ocupar nuevas posiciones sociales para diferenciarse de otras internas y no ser tratada “como una más”, aunque sea por un tiempo determinado. En este sentido, si ellas logran complementar el diploma otorgado por el taller de “artes visuales y artesanías” con otro capital cultural (como, por ejemplo: el título de estudios primarios, secundarios u otras certificaciones oficiales) podrían llegar a gozar de otros bienes de consumo,⁴ privilegios y de ir adquiriendo “lo propio”.⁵ En este marco, las prácticas artísticas se convierten en un capital que objetiva factores y condiciones sociales de producción. Simultáneamente, estas prácticas pueden asociarse con los valores y creencias pedagógicas que transmiten los educadores de la escuela, como también pueden ser vinculadas con las premisas básicas de la resocialización pretendidas por las políticas penitenciarias de tratamiento. De este modo, las internas que participan del taller se apropian de los “repertorios culturales” (Noel, 2013)⁶ socialmente disponibles dentro de la Unidad, que les confieren un rol social ajustado a las expectativas institucionalizadas y sus respectivas obligaciones, tales como: “participar de actividades de forma responsable”, “no participar de riñas”, “ser respetuosa”, etc.

Los talleres de oficio, la escuela y las actividades culturales imponen a las internas una lógica de adquisición de reconocimiento que las jerarquiza. Al respecto, la institución escolar otorga cierto prestigio o valor diferencial y valora a las “alumnas” por encima de aquellas internas que no están escolarizadas y también promueve clivajes más sutiles entre las mismas en el seno del ámbito escolar. En este sentido reconocemos que la dinámica escolar y de los talleres culturales tiene relativa autonomía respecto de las lógicas de gobierno penitenciaria y de los pabellones, planteando su propia complejidad en lo que respecta al otorgamiento de privilegios y de méritos. Este esquema nos ayuda en el desafío de identificar las distintas problemáticas que convierten a las prácticas artísticas en un vehículo que coopera con la búsqueda de estatus y reputación, en tanto formas pluridimensionales de reconocimiento socialmente situadas. Por ejemplo: en vísperas del acto escolar del 25 de mayo estuve

4. Algunas de estas mercancías son: tarjeta recarga de crédito para celular (también venderse el código de la tarjeta), paquete de cigarrillos Red Point (“cigarro”), artículos de limpieza, “el bagallo” o “la morocha” (conjunto de bienes realizado por la familia los días de “visita” dentro una bolsa de nylon negra), frutas para hacer “pajarito”; entre tantísimos otros.

5. “Lo propio” refiere al conjunto de bienes personales conformado por “el mono”, que es el conjunto de prendas, calzado, cosméticos y otros bienes de valor (prohibidos y “legales”) que se cargan envueltos en una frazada, ante un eventual traslado: equipo de mate, bombilla, “cocido”, yerba, pava y termo, chip de celular (“la llave”) y celulares (“bichitos”, “plaquetas”, “tubos” o “el coche” –lo llaman así “porque te lleva a todos lados”). “Lo propio” también incluye obsequios y objetos de valor que simbolizan una fuerte carga emotiva.

6. Nos auxiliamos del concepto de “repertorios” de Gabriel Noel porque nos ayuda a interpretar los procesos de apropiación de las herramientas sociales y cognitivas relacionadas con el arte que brinda el taller. El antropólogo argentino define a los repertorios como: “...conjuntos más o menos abiertos y más o menos cambiantes de recursos asociados sobre la base de afinidades fundadas en sus modalidades socialmente habituales de adquisición, circulación, acumulación, acceso o uso en determinado colectivo de referencia” (Noel, 2013, p.17). Estos repertorios son apropiados por los actores, incorporándose como disposiciones más o menos duraderas que son movilizados en circunstancias particulares.

presente en una reunión informal en la cual cinco maestras debatían sobre la concesión de honor a la “alumna” María, quien era estimada por tres de ellas y la sugerían como una “alumna destacada y adecuada” para portar la Bandera Nacional, en cambio las otras dos docentes sostenían que María no merecía tal reconocimiento porque había “chicas más comprometidas”. Algo similar sucede con las estimaciones que realizan las oficiales del SPB sobre “alumnas” que, en muchas ocasiones difiere de lo que sí es valorado por las autoridades escolares. Estas apreciaciones tienen implicaciones prácticas en el escenario escolar, ya que en reiteradas oportunidades la docente del taller me explicó que:

“algunas de las chicas no vienen [al taller] porque no las ‘bajan’ [llevan o trasladan las oficiales] porque algunas no se llevan bien o no les caen bien [a las oficiales] o las chicas les faltaron el respeto un día que estaban cruzadas y las celadoras se las cobran ... no venir las perjudica porque pierden días de clase, la obra, la continuidad y después no cumplen con los requerimientos para tener el certificado del taller”. (Silvia, docente del taller)

Esto dialoga con lo expuesto por Pitt Rivers (1977, p. 19), al explicarnos que el valor de un individuo no necesariamente es el mismo para un grupo que para otro; muchas veces el consenso no es uniforme. Otro ejemplo a citar es la participación del taller dentro del Concurso anual “El Arte en las Cárceles Bonaerenses” que gestiona el SPB desde el Ministerio de Justicia. El jurado del Concurso está integrado por autoridades ministeriales quienes consagran las obras en primer, segundo y tercer puesto para exponerlas luego en el museo del propio Ministerio⁷. Durante el primer año de trabajo de campo, Mara, una integrante del taller, ganó el segundo puesto, lo cual generó sorpresa en las docentes que depreciaban estéticamente la “obra”, considerando que dentro del taller se habían realizado producciones “mejores hechas” y “obras más lindas, que tranquilamente podrían haber ganado el primer puesto”. A pesar de esta desazón, lo cierto es que el taller, las autoridades escolares y los administradores de la Unidad consagraron un logro más en materia de promoción y acceso a las actividades artísticas. Consecuentemente, inferimos que tanto la institución escolar como la Unidad, al instituir ese segundo puesto, mostraron al exterior una “cara visible” moralmente adecuada y exitosa de la gestión. En este orden de cosas, la adquisición de saberes y destrezas artísticas pueden ser complementadas con otros repertorios que permiten a las “alumnas” ampliar y defender tanto el honor como la reputación dentro de la sociedad intramuros. Uno de esos repertorios tumberos es el de “hacer la legal”, el cual refiere al hecho de batirse a duelo

7. Nos referimos al Archivo Histórico y Museo del Servicio Penitenciario Bonaerense inaugurado el 16 de septiembre de 1994. El Museo impulsa todos los años el concurso “El Arte en las Cárceles Bonaerenses”. Según el sitio web oficial del SPB, el concurso tiene por objetivo estimular, promover y difundir “la actividad cultural de quienes se encuentran en situación de encierro, todo esto, en consonancia con la función principal de la Institución, que es la de brindar posibilidades para lograr la reinserción social”. Abarca distintos lenguajes y desde el año 2019 se incluyó la categoría de “manualidades” para ampliar la base de participantes. A su vez, el Archivo Histórico y Museo tiene el objetivo de coleccionar las “realizaciones artísticas” y las “obras artesanales” adquiridas a través de este concurso. Cabe mencionar que allí existe la Sala de exposiciones “Pérez Célis” en donde se realizan actividades, tales como la “Muestra Aniversario”, “El Arte en las Cárceles Bonaerenses” y la “Bial de Arte” que nuclea a todas las unidades penitenciarias bonaerenses.

con “faca”⁸. A pesar de estar por fuera de la ley jurídica, esta práctica social de “hacer la legal” es una regla legítima para dirimir conflictos mediante la fuerza física.

Sobre lo desarrollado hasta aquí, podría afirmarse que realizar prácticas artísticas al igual que “obras” y “artesanías”, les otorga honor a “las chicas” y son signos de validación de la reputación de “buenas alumnas”. En este contexto el honor, siguiendo las enseñanzas de Pitt Rivers (1977), es mucho más que un medio para expresar aprobación o desaprobación al comportamiento de las internas por parte del SPB o de “las maestras”, es también un sentimiento y modo de conducta a la que aspira la estudiante. El énfasis puesto en el honor se infiere de las significaciones y valoraciones ordinarias realizadas por las personas dentro del taller, por ejemplo: “tener buenos modales” acordes a la escuela, “mostrar interés” por lo que se enseña, “realizar en tiempo y forma las actividades propuestas”, mostrar los progresos en el aprendizaje de alguna técnica, “recibir el buen visto de las maestras”, no robar ninguna herramienta, pero por sobre todo, destacarse con alguna “manualidad” para que las docentes “hablen bien” de ellas. Por todo esto, deducimos que tales estimaciones son variables específicas de los estándares morales que la sociedad tiene sobre el papel que deben desempeñar las personas que se encuentran en condición de “alumnas”. Estos principios gravitan en que, a partir de la asistencia exitosa al taller, “las chicas” encuentren una rutina con la cual cultiven sus potencialidades como “alumnas” y “artesanas” pudiendo sentirse orgullosas de sus producciones. En suma, el honor podría ser interpretado como la valoración positiva que tiene para la interna su propia práctica de pintar y sus “manualidades”, siendo también la manifestación de aprobación por parte de los agentes institucionales junto con el de otras internas “compañeras” que no son “cachivaches”. En definitiva, tanto las internas del endogrupo como las del exogrupo, en conjunto con los jurados del concurso y con los otros agentes institucionales de la escuela y de la Unidad, promueven y homologan la adquisición de determinadas reputaciones entre los diversos actores comprometidos en la vida social intramuros. Así, el honor ligaría los ideales culturales de “buena” alumna y el de interna “ejemplar” con las prácticas realizadas por las interlocutoras para intentar personificarlos.

Con esto último, se vuelve más comprensible el hecho de que las “chicas” puedan sentirse relativamente orgullosas, “agrandadas” o “contentas” de sus producciones⁹ y de sus identificaciones como “alumnas”, “pintoras”, “artistas” o “artesanas” en la medida que esta identificación es positivamente valorada por “las maestras”, por sus familiares y estimada por los técnicos-profesionales que siguen el proceso evolutivo de “tratamiento” basado en “reeducción de la autonomía”. Con este panorama, es sensato inferir que la participación en el Concurso anual de pintura sea una mediación legítima usada para obtener y negociar posiciones al interior del sistema estratificado. Dicho Concurso, paralelamente, permite acreditar la posición de la “alumna” y mostrar su “buena conducta” frente a las

8. Incluso, hay variopintas manifestaciones verbales que remiten a esa forma de violencia física entre internas, tales como “bancar la toma” y “no bajarse del trucho [automotor robado]”.
9. Incluso pueden sentir vergüenza de mostrar públicamente sus “obras” cuando no se ajustan al canon típico del juicio estético.

autoridades penitenciarias.¹⁰ Definitivamente, estas son convenciones que ponen de manifiesto el estatus, el orgullo y la reputación, opuestas a las conductas negativas sancionadas moralmente bajo las categorías nativas de “cachivaches”, “embrolleras”, “tumberitas”, “dolidas” y “plagas”. Estas formaciones morales, *deseables* y *debidas* (Durkheim, 1993, 2000)¹¹ son objetivadas con la participación en el taller, constituyéndose en expresiones del sistema general de honor existente dentro los ámbitos de sociabilidad intramuros.

A modo de síntesis, “las chicas” que participan del taller gozan del beneficio de “hacerse lucir” cumpliendo con algunas de las reglas morales elásticas que sustentan el régimen de vida carcelario, intentando usar los encuadres, las rutinas impuestas y las difusas reglas de juego a favor, como condiciones de posibilidad para obtener honor y un nuevo estatus distinguiéndose del resto de las internas. Ser “productiva”, “buena pintora” y “respetuosa”, son comportamientos y formas de pensar relacionadas con prácticas y disposiciones emocionales valoradas como honorables, “buenas”, necesarias, en oposición a otras desestimadas o etiquetadas como deshonorosas y “cachivaches”.¹² Este arduo proceso individual nunca logra estabilizarse del todo, dado que el juego del honor es siempre inestable y por eso requiere del ajuste continuo de la acción a las contingencias e imponderables de la vida en prisión.

10. Si bien existen evaluaciones morales, lógicas de comportamiento y de jerarquización distintas entre el pabellón y otros ámbitos, adquirir y sostener la buena reputación de “ser [buena] persona” y la “buena conducta” en un ámbito también repercute en cualquier otro porque son ámbitos interconectados; por ejemplo: la adquisición de nuevas destrezas relacionadas a la lecto-comprensión y a la redacción de textos le permite a cualquier interna posicionarse mejor o “parase mejor” dentro del pabellón, dado que puede colaborar con la lectura y redacción de escritos o cartas (desde reclamos a las autoridades hasta “poemas de amor”) para diversos destinatarios. Algo similar sucede con las actividades artísticas y las técnicas artesanales o con cualquier actividad socialmente valorada y útil dentro del penal. Galvani (2015) aborda el problema de las jerarquías en el ámbito carcelario y sostiene que allí hay “coexistencia de diversas formas de jerarquización” y “diversas formas de sociabilidad”. En su análisis, las nociones de “respeto” y de “falta de respeto” son variables situacionales que juegan un rol clave en la comprensión de la relación entre internos y personal penitenciario.
11. Seguimos el planteo de Durkheim que advierte relaciones entre las fuerzas del deseo, la obligación y las sanciones presentes en los hechos morales. Así, las personas no obedecen a la norma solo por deber, sino que ven en la norma ciertos valores o intereses que la hacen deseable. La relación entre moralidad y deseo reconoce la capacidad de agencia y del cambio en la conceptualización del comportamiento de los actores. Metodológicamente, para poder explicar estas reglas morales tenemos que mostrar “la función, de qué ideas y sentimientos resulta y a qué necesidades responde” (Durkheim, 1993, p. 120). Las singulares evaluaciones morales deducidas mediante las apreciaciones estéticas, conectan las prácticas con el orden moral y emocional, permitiendo conocer e indagar los modos construidos de identificación y adscripción práctica y simbólica que constituyen operaciones de clasificación.
12. Como se sabe, a determinadas taxonomías se producen determinadas reacciones sociales (Douglas, 1978), por ejemplo: para las conductas “tumberas”, “cachivaches” o con los “berretines” dentro del ámbito escolar, es esperable que se responda reactivamente con un reproche por parte de la autoridad docente o penitenciaria, y para el caso de las conductas integradas asociadas a la categoría de “buena alumna”, sería esperable que se refuercen con un “informe cheto” (informe de conducta favorable).

SER “ALUMNA” DEL TALLER PARA JERARQUIZARSE

Las fronteras se construyen con la interacción y cuando las “chicas” afirman ser “alumnas” del taller están apelando a una identidad social valorada y demarcan una jerarquía y una distancia social respecto de otras internas que no asisten o que participan de otras actividades que les son impuestas. Dicha forma de categorizarse funciona como un acento que individualiza a la interna-“alumna” dentro de los diversos clivajes y jerarquías al nivel micro de la “ranchada”. La categoría nativa de “ranchada” refiere a formas de agrupación tendientes a la estabilidad, en las que se estructuran relaciones de poder y pautas de interacción funcionales a las condiciones de encierro. Dentro de estas formas de agrupación existe una regla de sociabilidad mediante la cual las internas intercambian sexo por seguridad, cuestión que termina desencadenando emociones entrelazadas y complementarias. Por un lado, el “cariño” entre “compañeras” refuerza lazos solidarios y por otro, se provocan “celos” que resultan en tensiones y disputas con otras internas. Este tipo de lógicas y emociones entrelazadas evidencian la multidimensionalidad de la vida en prisión (Ojeda, 2013, 2017) y el rol que cumplen los artefactos en la materialización de las esas emociones. Ahora bien, antes dijimos que asistir al taller permite construir un diacrítico para diferenciarse de las internas pertenecientes al endogrupo y a otras de un exogrupo. Esta sociabilidad cara a cara no es invariable, es más bien un orden inestable que implica movimientos intestinos y tener que relacionarse con otras “ranchadas”. Por eso, la “alumna” que se distingue, que “se hace lucir” o “que se hace ver” como pintora traza una frontera al interior de su “ranchada” y también se diferencia de sus pares del taller. Tal frontera se mantiene siempre dentro de un proceso de interacción (Barth, 1976).¹³ Vale aclarar que dicho diacrítico es arbitrario -muchas veces contradictorio- y podría ser cualquier otro recurso legítimo que esté disponible, es decir, cualquier recurso material y simbólico ligado a la educación podría favorecer el proceso de diferenciación. Eso, siempre y cuando no implique la generación de una distancia social profunda que engendre una ruptura, una marginación y la posible expulsión de la “ranchada”.

Las categorías cognitivas de “alumna”, “pintora” y “artesana” sirven para clasificarse dentro del orden social, estableciendo diferencias y pautas de interacción con otras internas, docentes o trabajadoras penitenciarias. La adscripción a estas categorías es voluntaria y resultaría ser una respuesta

13. Operacionalizando los aportes de Frederick Barth (1976), las diferencias se construyen en torno a dos órdenes: por un lado, existen los rasgos diacríticos que los miembros del grupo exhiben para indicar su identidad, dentro de los que se engloban los signos manifiestos (como la vestimenta, el modo de vida, entre otros), y por otro, están las normas de moralidad, los valores y los criterios desde los que se juzgan las acciones. Cabe destacar que los rasgos con los cuales un grupo se identifica y se separa de otros no son “la suma de diferencias objetivas, sino solamente aquello que los actores mismos consideran significativos” (Ibíd. p. 15) y los modos en que los utilizan como “emblemas de diferencia”. A partir de este enfoque, consideramos que las practicantes del taller se ligan entre sí compartiendo un criterio de selección, tomando al arte como una herramienta útil brindada por la escuela y por la prisión. Lo cual, les conlleva el compromiso de obedecer, voluntariamente, ciertas normas de comportamiento y compartir criterios estéticos y valores morales, más o menos explícitos y coherentes, a través de los cuales las practicantes establecen una distinción con otras internas y con otras prácticas socioeducativas, recreativas o laborales.

adaptativa a las presiones estructurales y a la limitada oferta socioeducativa. El hecho de no estar “obligadas” o “sometidas” a la concurrencia nos permite identificar los cursos de acción posibles y que ellas no están sobredeterminadas estructuralmente. Por lo visto en el terreno, la preferencia o adscripción pública a alguna de estas categorías les acarrea ser cierto tipo de presa dentro del penal, lo cual implica el derecho de juzgar y de ser juzgada de acuerdo a normas pertinentes para tal identidad. Incluso, podría afirmarse que dentro de la cárcel cada interna, con el devenir del tiempo, condensa un conjunto de identidades, que dependen de la posición estructural y de su condición dentro de cada orden socio-espacial intrapenal. Graficamos con el siguiente ejemplo: una reclusa al ingresar al sistema escolar, y a través de la burocracia estatal, se convierte en “alumna” integrando la “matrícula escolar” y dentro de la Unidad puede alojarse en el “Pabellón de Adultas Mayores” (PAM). En ambos ordenes socio-espaciales debe ir negociando, compitiendo y haciéndose de nuevas “pibas conocidas” para adquirir posiciones relativamente más favorables, que le permitan acrecentar las posibilidades de mejorar su estancia en el pabellón. Además de esto, la acumulación de bienes culturales y conocimientos escolares pueden transformarse, si son usados adecuadamente, en un tipo específico de capital simbólico (Bourdieu, 1997) que le permitirá a la “alumna” continuar intercambiando bienes, compromisos o reconocimiento. Incluso, en base a las posiciones que ella irá ocupando en el transcurso de su estadía en la Unidad, podrá exigir ser tratada de una determinada manera para no ser juzgada de otra. Tal es el caso de las “abuelas” que se alojan en el PAM, quienes demandan ser tratadas como tales implicando, entre otras cosas, quedar excluidas de uno de los mecanismos habituales de resolución de conflictos, como es “la legal”. Las internas más jóvenes, “las chicas”, justifican esta postura empleando una regla moral basada en la afectividad que las inhibe de usar la fuerza física contra ellas, eso siempre y cuando las “abuelas” hagan su parte sin tener “berretines”.¹⁴ Dentro de esta jerarquía, las “abuelas” usan su condición legítima para obtener “favores” y respaldo.¹⁵

Para el caso de las “alumnas”, dentro de la escuela ellas se “manejan” con respeto esperando ser tratadas con “respeto” por las “maestras”, más allá de los derechos y obligaciones que establece la normativa escolar. Otro ejemplo que grafica la multidimensionalidad de la vida en la Unidad, es la relación entre internas y personal penitenciario, la cual se manifiesta con la categoría nativa de “diplomacia”. Ver actuar esa “diplomacia” es una tarea fácil, ya que se constata rutinariamente en cómo se mantiene cierta distancia y decoro al tratarse de “usted”: las oficiales nombran a las internas por su apellido y las internas les dicen a las oficiales “señora”. Resumiendo, las jerarquías se expresan bajo múltiples operaciones de clasificación que definen relaciones de autoridad y de obediencia, desarrolladas sobre la base de expectativas recíprocas. En este modelo, el taller de “artes visuales y artesanías” es un

14. Dependiendo de los momentos, dentro del argot significa que la interna muestra comportamientos antipáticos, caprichosos, manías o chifladuras y también refiere al uso de un discurso con doble sentido con cierta animosidad.

15. En situaciones normales de conflicto donde estén implicadas las “abuelas” se crearía para ellas una condición de licencia. Por ende, la condición de “abuela” podría ser un recurso legítimo, usado pragmáticamente, para la socialización intramuros.

medio legítimo reapropiado por estas internas porque tienen la creencia personal de que es “bueno” o “saludable” incorporar y emplear aprendizajes técnicos, artesanales y gustos estéticos. En efecto, las clasificaciones, las jerarquizaciones y los juicios estéticos basados en principios morales, tienden a reforzar la posibilidad, bastante sensata, de continuar buscando apreciaciones favorables sobre las cualidades de sus prácticas artísticas y sus trayectorias personales en prisión. En este proceso penal, las internas deben esforzarse por cumplir con las expectativas de rol y con las exigencias inmanentes del juego. Deberían mostrarse diferentes a otras para afirmar tal diferencia performateando el rol de “buena alumna” y pintora que reflejen rasgos de civilidad.

LA PINTURA COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN

En el taller las “alumnas” dicen experimentar un momento de “tranquilidad”, de “paz”, de “libertad”, “despeje” o “descuelgue de la rutina”, lo que nos permite puntualizar que dicha experiencia se constituye en un momento dinámico, “recreativo” y “expresivo” a diferencia del ocio obligado del pabellón. Además, dependiendo del buen comportamiento algunas internas tienen permitido ingresar a su pabellón materiales y herramientas para pintar. En este contexto, cualquier tipo de actividad les mantiene “la mente ocupada” y las “beneficia”. Esto es así por dos motivos, por un lado, obtienen dicha “libertad” al salir del encierro del “llompa” (módulo o pabellón), y por el otro, obtienen el “beneficio” de “sumar puntos” en la buena conducta dentro del régimen de vida penitenciario. El aspecto terapéutico del arte es el resultado de la interacción entre condiciones físico-materiales de vida y de la dinámica de las relaciones cara a cara. Basados en el trabajo de campo realizado, no hay datos suficientes como para inferir que la concurrencia al taller se constituya en una modalidad de resistencia contrahegemónica y de denuncia al régimen penitenciario. Más bien se parece a un espacio liminoide (Turner, 1977) en donde las 20 “alumnas” se liberan de la presión rutinaria ejercida por la estructura -de la cual, sin manifestarlo, participan de su reproducción- y se comprometen con una experiencia hedonista que mitiga el dolor obteniendo placer, más allá de los destinos que posteriormente les den a sus artesanías. La construcción del taller como un espacio liminoide favorece la integración de las internas a la organización institucional, distiende las jerarquías entre los actores de la vida escolar (docentes, oficiales y alumnas) pero también propicia el hecho de sacar alguna ventaja de los recursos materiales y simbólicos disponibles en la Unidad, movilizandolos y estrategias de acción a partir de habilidades, hábitos y estilos (Swidler, 1986). Así pues, la manufacturación de los artefactos estéticos, como cualquier actividad humana, permite potencializar la dimensión activa e inventiva de las capacidades de improvisación y de invención de los *habitus* (Bourdieu, 2007) de las internas, lo que simultáneamente refuerza la creencia que tienen sobre el valor “saludable” del arte.

Quizá sin dicha creencia, sería poco factible que pintar se convierta en una estrategia de acción. Así pues, casi la totalidad de las interlocutoras entrevistadas han afirmado que, más allá de la experiencia escolar fallida, nunca habían tenido la posibilidad de aprender a pintar o de “ser creativas”, incluso muchas afirmaron descubrir un potencial oculto: “nunca pensé que podía llegar a hacer

esto”; es una de las frases que mejor condensa todos los enunciados. Hasta aquí, podríamos sostener que la práctica de pintar y de hacer artesanías es una experiencia hedonista y moral que vuelve, más o menos, deseable la obligación de ubicarse en el “camino de hacer las cosas bien”. “Camino” en el que los agentes despliegan estrategias para aprovechar al máximo los recursos y las posibilidades instituidas con el fin de “ganarse la calle”. Además, aprender artes visuales crea disposiciones anímicas y reacciones, maneras de categorizar la experiencia y de relacionarse con otras personas con intereses en común, propiciando recursos cognitivos y emocionales¹⁶ que cooperan con la ardua búsqueda de hacer más llevadera la condena.

En suma, con este desarrollo fuimos evidenciando cómo se ponen en funcionamiento lógicas locales de jerarquización de la posición social y las condiciones de producción de los artefactos. Veremos más adelante, cómo la reproducción del orden social en la Unidad depende de varias estrategias, una de ellas es el intercambio de mercancías en donde las pinturas juegan un rol central.

USO Y JERARQUIZACIÓN DEL ARTEFACTO ESTÉTICO

Siguiendo a Roig et al. (2014) la prohibición de la moneda y el comercio en la cárcel no es un impedimento para la constitución de una vida monetaria y comercial. Los dispositivos de intercambio carcelarios y la moneda en la cárcel pueden convertirse en un “locus privilegiado” para entender la sociabilidad carcelaria y su economía moral. A su vez, Rúa (2016) plantea que las distintas maneras de organización social en la cárcel se dan a partir de la producción y reproducción de trámites económicos que podrían interpretarse como estructuras políticas que dictan qué debe hacerse. Durante nuestra experiencia etnográfica se lograron observar prácticas de intercambio en las que circulaban artefactos estéticos, bienes y otros objetos de valor. Por razones de espacio no puedo detenerme en este punto, pero cabe mencionar, al menos rápidamente, que uno de los bienes fuertemente vinculado con la producción e intercambio de las “manualidades” es el cigarrillo. Junto con las prácticas de fumar, el cigarrillo es un artefacto de vital importancia tanto para las internas que tienen el hábito de fumar como para las que no lo tienen. Puede intercambiarse un paquete de cigarrillos por cualquier otro artefacto, de hecho suele ser el bien o el “cash” (categoría émica que refiere a dinero) que marca el precio de muchas de las transacciones y los valores de las equivalencias. Al mismo tiempo, las prácticas de fumar son sumamente frecuentes y, según lo que logramos captar dentro del ámbito escolar, podrían constituirse como medios de supervivencia, además de expresar regímenes de valor y lógicas de sociabilidad. En este sentido, unos de los significados de la actividad de fumar un “marrón” (otra acepción para referirse a los cigarrillos) se halla en los efectos positivos que produce en la mente para

16. En línea con esto, la noción de “afectividad” tiene valor heurístico para captar las formas de agencia mediante las relaciones afectivas y amorosas, y cómo “las chicas” participan en la construcción de la vida carcelaria. Desde las relaciones afectivas ellas pueden jerarquizarse y jerarquizar a otras, como también aceptar o rechazar las pautas de comportamiento impuestas por los agentes penitenciarios.

escapar de las preocupaciones, ansiedades y los dolores del encierro (Reed, 2007). Esta capacidad que tiene el cigarrillo de actuar en las personas para “apacuar” pensamientos, cambiar el humor y “olvidarse de las preocupaciones”, es lo que hace que la actividad de consumirlo, compartir e intercambiarlo sea una experiencia tan valiosa.

Grosso modo, la forma de los intercambios o “favores” depende del estatus y de las posiciones que ocupen las internas entre sí: ser “limpieza”, “alumna”, reincidente, ser beneficiaria de “salidas transitorias”, ser establecida o “un ingreso” (interna que por su condición de recién llegada es marginal), “lava tapers” (persona que lava las loncheras); entre otras posiciones. Incluso, depende tanto de las herramientas como de los recursos materiales que puedan llegar a “conseguir” mediante “favores” de otras “compañeras de ranchada”, parientes y actores institucionales (entre ellos el personal docente y el SPB). Como contrapeso, una lógica similar se emplea cuando contraen demasiadas deudas o cuando una de las partes no cumple con su obligación de devolver dentro de los márgenes de tiempo tolerables. Aquí, los “favores” sirven para diferenciar posiciones al interior de cada endogrupo. Ofender y ganarse la vergonzosa fama de “incumplidora”, “tumbera”, “garca” o “zorra”, conlleva la erosión de la buena reputación y condiciona la posibilidad de participar en futuros intercambios. Esto se complementa con un complicado esquema de sanciones morales (“atormentar”) y venganzas físicas (“maldades”), con el que se debe hacer justicia, ratificando la norma. En caso de que la interna perjudicada no lo haga, se puede ganar el mote deshonoroso de “gila”. Ante el riesgo de ser señalada como una persona “gil” y ante la necesidad de “hacerse respetar”, queda justificado “pararse de manos y aplicársela”,¹⁷ declararon varias interlocutoras nuestras. Así, en la búsqueda de obtener “respeto”, el honor, el apodo, la difamación y la vergüenza pública dominan las relaciones cara a cara que entablan cada una de las internas, ya que son variables implicadas fuertemente en la regulación de ese orden social inestable.

Paralelamente, las artesanías y pinturas de distinto formato pueden convertirse en objetos monetarios (Polanyi, 1989) o en “regalos” al entrar en un circuito económico, en donde su jerarquización estética y económica varía circunstancialmente. Si se nos permite la generalización, decimos que del mismo modo que sucede con las personas, los objetos también entran en un sistema relacional de jerarquías. Así, las prácticas de intercambio económico logran objetivar regímenes morales porque están debidamente institucionalizadas e integradas. Habiendo analizado las justificaciones subjetivas que nuestras interlocutoras aplicaron para definir cuándo un objeto se convierte en “regalo”, sugerimos que son repertorios de naturaleza moral y objetiva aprovechados y adecuados a las circunstancias. Aquí, la jerarquización de las relaciones afectivas juega un rol preponderante a la hora de realizar la operación de selección y conversión del artefacto en “regalo”. En este esquema, los modos de pensar, obrar y sentir relacionados con la afectividad refuerzan alianzas y solidaridades que estabilizan emocionalmente a las internas, integrando una parte fundamental de la complejidad del sistema so-

17. Ambos etnónimos refieren al uso de la coacción física.

cial (Ojeda, 2013 y 2017). Los artefactos distinguidos como “regalos” son reservados y separados del circuito monetario. En ocasiones, captamos cómo la acción de obsequiar connotaba una “prueba real de amor” que fortalecía la alianza de a dos allí donde hay fragmentación. Dialogando con los planteos de Ojeda, la relación entre “regalo” y amor intramuros podría interpretarse como un fenómeno social particular que crea y traza formas de sociabilidad aceptables. Incluso, de todo este análisis se desprende la hipótesis de que ese amor sería una de las causas que motiva la creación de artefactos para su “gracia” (Pitt-Rivers, 1993). El artefacto-regalo como prueba materialmente distinguida, es personalmente apreciado porque “tiene algo propio”, porque está “cheto” (“bien hecho”) y no está “feo”, “tumbeado” o “hecho a puro dolor”; en fin, dichas operaciones de clasificación, con toda la apariencia de lo natural, se desprenden de la conciencia moral para materializarse tanto en el regalo como en la práctica de dar, pedir y recibir.

En síntesis, habiendo puesto énfasis en los modos en que son usados y jerarquizados determinados artefactos estéticos y en cómo se dramatiza estéticamente la emocionalidad de dar y recibir “regalos”, sugerimos que en las estrategias de intercambio operan esquemas de reconocimiento, relaciones de interdependencia y lógicas de apreciación que desbordan la pura satisfacción de intereses económicos. Así las cosas, podemos aventurarnos a concebir al “reconocimiento” como una fuerza moral escondida en los artefactos que circulan dentro del penal.

CONCLUSIONES

Según lo descripto y argumentado a lo largo de este derrotero, puede decirse que las acciones de las alumnas son situacionales y se encuentran relacionadas a las valoraciones y expectativas de otras personas. En estas relaciones y situaciones, los artefactos artísticos desempeñarían un papel importante en los procesos de diferenciación y jerarquización de las alumnas. Con relación a las aspiraciones individuales y a los intereses colectivos que motivan la producción de estos artefactos, reafirmamos que los mismos no están regidos únicamente por el valor de uso y por su valor de cambio, dado que, en ocasiones, gran cantidad de estos artefactos son producidos o adquiridos para ser regalados como una prueba de “amor” y de “confianza” a las relaciones sociales jerarquizadas afectivamente. Dar no depende solo de la “pintora”, es una cuestión de reciprocidad, depende también de esos Otros significativos que participan del entramado social. Puede decirse entonces que tanto para las compañeras de ranchada, las relaciones amorosas entre pares como para la familia rige el “principio de gracia” (Peristiany y Pitt-Rivers, 1993) y para las internas menos conocidas con las que “hay que estar más pillá [alerta]”, predomina el principio de transacción por equivalentes.

Con ambos principios, las personas pueden relacionarse entre sí de diferentes modos empleando repertorios para distinguir qué utilidad y qué valor se confiere a las “artesanías”. Queda en evidencia que los factores coyunturales son los que determinan cuándo un artefacto adquiere valor de “regalo”

o de “trueque”, en tanto estrategias *ad hoc* empleadas para sacar tajada, debilitar y/o fortalecer relaciones sociales. Con todo lo expuesto, que no agota el problema planteado, vimos cómo la economía está sujeta a la moralidad y cómo la relación entre moralidad y práctica artística vuelve más palpable los diferenciales de poder, las posiciones entre las internas y los diacríticos, a veces contradictorios, que ellas van trazando e instituyendo para ser reconocidas como las internas que “hacen las cosas bien”. De este modo, el sentido de lo artístico puede ser comprendido como una competencia que refuerza la autoestima, el honor, el estatus y el valor de la persona en las situaciones de encierro.

BIBLIOGRAFIA:

- Antony, C. (2007). Mujeres invisibles: las cárceles femeninas en América Latina. *Nueva sociedad*, nº 208, 73-83.
- Barth, F. (1976) [1969]. Introducción. En Barth, F. (Compilador) *Los Grupos Étnicos y sus Fronteras: la Organización Social de las Diferencias Culturales* (pp. 9-49). México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Brunela, G. (2015). Ser tumbero y ser humano. Las identidades en las cárceles bonaerenses a partir de las experiencias de educación y trabajo. En Rodríguez, E y Viegas Barriga, F. (Eds.) *Circuitos carcelarios. Estudios sobre la cárcel argentina* (pp.201-231). La Plata: ediciones EPC de periodismo y educación.
- Bourdieu, P. (2007) [1980]. *El Sentido Práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1997) [1994]. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Bosworth, M. (2007). Creating the responsible prisoner. *Punishment & society*, nº 9, 67–85.
- Cerbini, F. (2012). *La casa de jabón. Etnografía de una cárcel boliviana*. Bolivia: Editorial Bellaterra.
- Chantraine, G. (2012) [2006]. La prisión post-disciplinaria. *Cuadernos de estudios sobre sistema penal y derechos humanos*, nº 2, 31-47.
- Cheliotis, L, K. (2012). *The Arts of Imprisonment. Control, Resistance and Empowerment*. Reino Unido: Editado por Queen Mary, Universidad de Londres.
- Cheliotis, L, K. (2014). Decorative Justice: Deconstructing the Relationship between the Arts and Imprisonment. *International Journal for Crime Justice and Social Democracy*, nº3, 16-34.
- Chloé, C. (2016). *Pensar las cárceles en América Latina*. Lima, Perú: IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos: IEP, Instituto de Estudios Peruanos.

- Cunha, M.I. (2004). El tiempo que no cesa. La erosión de la frontera carcelaria. *Renglones, revista del ITESO*, n° 58-59, 32-41. Disponible en: https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/262/5859_03_tiempo_no_cesa.pdf?sequence=2&isAllowed=y Fecha de consulta: junio de 2022.
- Douglas, M. (1978) [1973]. *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Durkheim, E. (1993) [1972]. La ciencia de la moralidad y Obligación moral, deber y libertad. En *Escritos selectos. Introducción y selección de Anthony Giddens*. Buenos Aires: Ed. Nueva visión.
- Durkheim, E. (2000). Determinación del hecho moral. En *Sociología y filosofía*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Galvani, I. (2015). Jerarquías y jerarquizaciones en el ámbito carcelario: poder, reciprocidad, autoridad y violencia en las cárceles bonaerenses (Argentina). Ponencia presentada en el XXX Congreso Latinoamericano de Sociología ALAS sede Costa Rica Junio 2015.
- Garriga Zucal, J. y Moreira, M. V. (2006). El aguante: hinchadas de futbol, entre la pasión y la violencia. En Miguez, D y Seman, P (Eds.). *Entre Santos, Cumbias y Piquetes. Las Culturas Populares en la Argentina Reciente* (pp. 55-70). Buenos Aires: Ed Biblos.
- Goffman, E. (2012) [1961]. *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gussak, D. (2007). Effectiveness of Art Therapy in Prison. *International Journal of Offender Therapy and Comparative Criminology*, n° 4, 444-460.
- Gussak, D. (2009). The effects of art therapy on male and female inmates: Advancing the research base. *The Arts in Psychotherapy*, n° 36, 5-12.
- Hannah-Moffat, K. (2005). Criminogenic needs and the transformative risk subject: Hybridizations of risk/need in penalty. *Punishment & Society*, n° 7, 29-51.
- Kalinsky, B. (2003). El sistema penitenciario como objeto de estudio de la Antropología: la investigación social en las cárceles estatales. *Litorales: Teoría, método y técnica en geografía y otras ciencias sociales*, n° 3, 61-82. Disponible en: <http://litorales.filo.uba.ar/web-litorales4/articulo-5.htm> Fecha de consulta: mayo de 2022.
- Kalinsky, B. (2004). Preso y nada más. El deterioro de la persona en las unidades penales argentinas. *Renglones, revista del ITESO*, n° 58-59, 49-56. Disponible en: https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/264/5859_05_preso.pdf?sequence=2&isAllowed=y Fecha de consulta: mayo 2022.
- Kalinsky, B. (2004). La metodología de investigación antropológica en ambientes criminóge-

- nos un estudio de caso. *Gazeta de antropología*, nº 20, 1-10. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/7287> Fecha de consulta: mayo de 2022.
- Kalinsky, B (2011). *Conocimiento antropológico. Ética, subjetividad y condiciones del diálogo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Colección Libros de Cátedra.
- Kalinsky, B (2016). La cárcel hoy. Un estudio de caso en Argentina. *Revista de Historia de las Prisiones*, nº3, 19-34. Disponible en: <https://www.revistadeprisiones.com/wp-content/uploads/2016/12/3.pdf> Fecha de consulta: abril 2022.
- Liberatori, M. y Villareal, A. (2019). Etnografiando el encierro: un análisis sobre el trabajo de campo en dos complejos carcerarios de Córdoba. *Sociedad y Economía*, nº 25, 237-254.
- Liebling, A. (2011). Moral performance, inhuman and degrading treatment and prison pain. *Punishment & Society*, nº 13 (5), 530-550. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/1462474511422159> Fecha de consulta: mayo de 2022.
- Lombrana, N. y Ojeda, N. S. (2019). Dossier. Etnografías del encierro: estudios contemporáneos del campo penitenciario. *Etnografías contemporáneas, Revista del Centro de Estudios en Antropología. Sociedad y Economía*, nº 25, 237-254.
- Maciel, D. M. (2012). *Approaching Prison Art*. Editorial: Inter-Disciplinary.net
- Maciel, D. M. (2018). *A Prata e A Semente: Atividades Socioculturais em Prisões do Norte de Portugal*. (Tesis de doctorado inédita). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade nova de Lisboa.
- Maciel, D. M. y Cunha, M. I. (2017). Prata da Casa: Espaços suspensos, tempos intersticiais e atividades socioculturais na prisão. *Configurações*, nº 20, 59-73.
- Míguez, D. (2008). *Delito y cultura. Los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Montani, R. M. (2016). Arte y cultura: Hacia una teoría antropológica del arte (facto). *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos*, nº 2, 13-45. Disponible en: https://redib.org/Record/oai_articulo1042999-arte-y-cultura-hacia-una-teor%C3%ADa-antropol%C3%B3gica-del-artefacto Fecha de consulta: mayo 2022.
- Noel, G. D. (2013). De los Códigos a los Repertorios: Algunos Atavismos Persistentes Acerca de la Cultura y una Propuesta de Reformulación. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, nº 3, 1-30.
- Nunes Dias, C. (2005). Evangélicos no Cárcere: Representação de um Papel Desacreditado. *Debates do NER* nº 8, pp. 39-55.

- Ojeda, N. (2013). Cárceles de mujeres. Una mirada etnográfica sobre las relaciones afectivas en un establecimiento carcelario de mediana seguridad. *Sociedad y Economía*, nº 25, 237-254.
- Ojeda, N. (2017). Las implicancias del castigo. Un estudio etnográfico en una cárcel de mujeres en argentina. *VOX JURIS*, nº 33, 69-78.
- Peristiany, J. G. y Pitt-Rivers, J. (1993). *Honor y gracia*. España: Alianza Universidad.
- Pitt-Rivers, J. (1977). Antropología del honor y El honor y la posición social en Andalucía. En *Antropología del Honor o política de los sexos. Ensayos de antropología mediterránea* Barcelona: Editorial Crítica.
- Pitt-Rivers, J. (1993). El lugar de la gracia en la antropología. En Pitt-Rivers, J y Peristiany, J. G. (Eds). *Honor y gracia*. (pp. 280-321). Madrid: Alianza Universidad.
- Polanyi, K. (1989) [1944]. *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*. Madrid: Ed. de La Piqueta.
- Reed, A. (2007). Smuk is king. The action of cigarettes in a Papua New Guinea prison. En Henare, A, Holbraad, M y Wastell, S. (Eds.). *Thinking through things Theorising artefacts ethnographically*. (pp. 32-46). USA: Routledge.
- Roig, A, Acerbi A; Cabral, J; Cubilla, W; Cruz, M; Iñiguez, A; Lagos, O; Maduri, M; Paret, E ; Rosas, P y Tolosa, P. (2014). Monedas vivas y monedas muertas. Genealogía del dinero en la cárcel. *Papeles de Trabajo*, nº 8, 126-143.
- Rodrigues, G. (2005). Transgressão, Controle Social e Religião: Um Estudo Antropológico sobre Práticas Religiosas na Penitenciária Feminina do Estado do Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, nº 8, 9-20.
- Rodríguez, E y Viegas Barriga, F. (2015). Introducción. En Rodríguez, E y Viegas Barriga, F. (Eds.) *Circuitos carcelarios. Estudios sobre la cárcel argentina*. (pp. 7-12) La plata: ediciones EPC de periodismo y educación.
- Routier, M. E., Manchado, M. y Alberdi, M. C. (2020). Educar y castigar. Demandas, accesibilidad y trayectorias socio-educativas en una prisión de máxima seguridad de la provincia de Santa Fe (Argentina). *Espacios en Blanco. Revista de Educación*, nº 30, 279-292.
- Rúa, L. M. (2016). Construcciones socioespaciales en el encierro: la cárcel Bellavista. *Cuadernos de Geografía. Revista. Colombiana de Geografía*, nº 1, 171-194. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/rcdg/v25n1/v25n1a12.pdf> Fecha de consulta: junio 2022.
- Schrift, M. (2006). Angola Prison Art: Captivity, Creativity, and Consumerism. *The Journal of American Folklore*, nº 473, 257-274.

- Sozzo, M. (2014). ¿Metamorfosis de la prisión? Proyecto normalizador, populismo punitivo y “prisión-depósito”. *URVIO. Revista Latinoamericana De Estudios De Seguridad*, nº 1, 88-116.
- Swidler, A. (1986). Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, nº 2, 273-28.
- Sykes, G.M. (2017) [1958]. *La Sociedad de los cautivos. Estudio de una cárcel de máxima seguridad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Taboga, J., Claus, W., Navarro, L. y Zuzulich, F. (2019). Domesticidad, responsabilización y formas de agenciamiento. Sentidos y usos del trabajo carcelario en la prisión de mujeres de la ciudad de Santa Fe, Argentina. *Astrolabio*, nº 23, 53–79. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/23571> Fecha de consulta: junio 2022.
- Turner, V. (1977). Variations on a theme of liminality. En Falk Moore, S y Meyerhoff, B (Eds.) *Secular ritual*. (pp. 36-52). Editorial: Myerhoff, Uitgeverij Van Gorcum.
- Vigna, A. (2016). Burocracia tras las rejas: la aplicación de la norma en el sistema penitenciario. *REA Dossier “Antropología del Derecho en Brasil”*, nº 2, 7-14. Disponible en <https://revistas.usal.es/index.php/2387-1555/article/view/18837>. Fecha de consulta: abril 2022.

Arte e resistências: a produção de presos políticos de São Paulo durante os anos 1970

Art and Resistance: The Production of Political Prisoners in São Paulo During the 1970s

ANDREA SIQUEIRA D'ALESSANDRI FORTI

Universidade Estadual do Paraná, Brasil [andreaforti87@gmail.com]

Resumen:

O presente artigo busca relacionar a produção artística de presos políticos da cidade de São Paulo e suas diferentes formas de resistência ao longo da década de 1970. Através de referenciais teóricos e da análise de memórias de ex-presos políticos, artigos de jornais da época, exposições dos trabalhos elaborados e outros tipos de fontes, o objetivo é examinar como a atividade artística desenvolvida no Presídio Tiradentes, na Penitenciária do Estado de São Paulo, na Casa de Detenção e no Presídio da Justiça Militar Federal manifestou resistências e apresentou distintas funções no limiar dentro-fora da cadeia.

Palabras clave:

Ditadura; Memória; Presos políticos; Resistências; Produção artística prisional.

Abstract:

This paper aims to relate the artistic production of political prisoners in the city of São Paulo and their different forms of resistance throughout the 1970s. Through theoretical references and the analysis of memories of former political prisoners, newspaper articles of the time, exhibitions of the works produced and other types of sources, this aims to examine how the artistic activity developed in the Tiradentes Prison, in the Penitentiary of the State of São Paulo, in the Detention Center and in the Prison of the Federal Military Justice, showed resistance and had different functions on the inside-outside of the prison.

Keywords:

Dictatorship; Memory; Political Prisoners; Resistance; Artistic Production in Prison.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é parte do resultado da pesquisa intitulada *Arte na prisão: documentos-temunhos das experiências de presos políticos de São Paulo durante a ditadura militar* (Forti, 2020), desenvolvida ao longo do doutorado. A investigação foi realizada a partir do interesse despertado por trabalhos artísticos integrantes da coleção Alípio Freire-Rita Sipahi, apresentados em 2013, na exposição de curta duração “Insurreições - expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo”,¹ no Memorial da Resistência de São Paulo.

Essa coleção foi organizada pelo casal de ex-presos políticos e reúne trabalhos elaborados em diferentes espaços prisionais na cidade de São Paulo durante o regime militar. A preservação desse material viabilizou a construção de uma contramemória² do grupo de presos políticos de São Paulo que produziu artisticamente, composto por artistas plásticos e pessoas sem relação anterior com a atividade. A organização da coleção Alípio Freire-Rita Sipahi e sua divulgação através de mostras a partir dos anos 1980 foi “uma das iniciativas realizadas por vítimas do regime com o intuito de romper a amnésia sobre o período” (Forti, 2020, p. 14). A narrativa elaborada sobre essa produção artística possibilitou a fala de ex-presos políticos ao público a respeito da vivência na prisão, com destaque para a resistência. É importante dizer que, além dessa coleção, existem trabalhos artísticos prisionais em outros acervos pessoais e em instituições de pesquisa.³

A proposta deste artigo é relacionar a produção artística de presos políticos de São Paulo e suas diferentes formas de resistência ao longo da década de 1970. Para isso, dentre outras fontes consultadas, apresentamos aqui trechos de depoimentos escritos e orais produzidos anos após as experiências nas prisões. Publicados através de livros e artigos de revistas, os escritos são, em maioria, da segunda metade dos anos 1990, outros são mais recentes. Foram também realizadas duas entrevistas de história oral com os ex-presos políticos Artur Scavone e Manoel Cyrillo de Oliveira Netto que serão citadas no texto, além da consulta ao depoimento de Sergio Ferro Pereira concedido, em 1997, ao pesquisador Marcelo Ridenti.

Esses depoimentos são fontes históricas fundamentais para analisarmos a vivência na prisão por parte dos presos políticos, pois muitas das informações sobre o que aconteceu nesses espaços ainda estão restritas a esse grupo (Forti, 2020, p. 15). Elizabeth Jelin (2002, p. 29) nos lembra que todo discurso sobre o passado é seletivo. Apesar disso, ela afirma ser possível, através da pesquisa histórica, “questionar e provar de maneira crítica os conteúdos das memórias”, colaborando para a narração e

1. Realizada no período de 06 de abril a 14 de julho de 2013.
2. O termo contramemória é usado em oposição a uma memória hegemônica a respeito da ditadura militar marcada pelo esquecimento e pelo silêncio.
3. Como exemplos, podemos citar os acervos pessoais de Manoel Cyrillo de Oliveira Netto e de Wladimir Pomar, ex-presos políticos, assim como reproduções presentes em dossiês do Acervo DEOPS, do Arquivo Público do Estado de São Paulo.

divulgação de “memórias criticamente estabelecidas e provadas” (2002, p. 75). A intenção é investigar “nas fraturas e hiatos” entre a memória e a história, e entre os diferentes discursos elaborados em torno de um mesmo acontecimento (2002, p. 77), pois as questões mais produtivas para a reflexão são construídas na tensão entre memória e história (2002, p. 78).

Beatriz Sarlo (2007), pesquisadora que analisa o período ditatorial na Argentina, adverte sobre a “sedução” do testemunho e a necessidade de exercer a crítica e a reflexão sobre as fontes. A respeito desse alerta, Maria Paula Araujo (2012) explica que “a História Oral⁴ deve fugir do terreno da pura exaltação da subjetividade; procurando não se “colar” à fala do depoente, não ser subjugada por uma “verdade absoluta” (imaginária) da fala na primeira pessoa” (p. 94). Para Sarlo (2007), “o atentado das ditaduras contra o caráter sagrado da vida não transfere esse caráter ao discurso testemunhal sobre aqueles fatos. Qualquer relato da experiência é interpretável” (p. 61).

RESISTÊNCIAS NO “ATELIÊ” TIRADENTES

O Recolhimento de Presos Tiradentes recebeu, no segundo semestre de 1968, seus primeiros presos políticos no período da ditadura militar (Camargos e Sacchetta, 1997, p. 494). Algumas décadas antes, durante o Estado Novo (1937-1945), a instituição que nessa época tinha outra denominação assumia sua função de cárcere político, reunindo em uma de suas seções aqueles detidos “por motivo de segurança nacional” (Pestana, 1955, p. 320-321 como citado em Camargos e Sacchetta, 1997, p. 493). No final do ano de 1971, o Tiradentes foi estabelecido pelo governo do Estado como único presídio político de São Paulo (“O Tiradentes é prisão política”, 1971 como citado em Camargos e Sacchetta, 1997, p. 492), recolhendo prisioneiros dessa categoria até sua desativação em maio de 1973.

Alguns militantes que tiveram atuação no campo das artes plásticas durante a década de 1960, como Alípio Freire, Carlos Takaoka, José Wilson e Sérgio Sister, ficaram detidos no Tiradentes.⁵ (Freire, 2000, p. 185-186) Esses presos políticos deram continuidade às suas produções e discussões teóricas dentro da cadeia. Em um primeiro momento, acreditamos que esses trabalhos tenham sido realizados de forma individual. A respeito de sua produção prisional, Sérgio Sister (1997, p. 210) escreve como deu início à atividade:

4. Aqui estendemos esse alerta aos depoimentos escritos.

5. Na ala feminina do Presídio Tiradentes, denominada pelos homens de Torre “das donzelas”, também ficaram detidas duas artistas: Angela Maria Rocha e Marlene Soccas. No entanto, neste artigo, abordaremos apenas a produção da ala masculina.

“À noite veio, aos poucos, a reconquista do trabalho artístico.

Já escrevi antes que talvez o menos interessante naquele trabalho que fazia na cadeia era a obra de arte em si. As obras funcionaram para mim, principalmente, *na recuperação de uma identidade e na elaboração de um senso de apropriação de um espaço espiritual. Depois de um mês de sufoco no Deops⁶, já no presídio Tiradentes, em fevereiro de 1970, eu era apenas um preso, sem previsão ou expectativa de liberdade e sem mesmo muita certeza de preservação da integridade física.* Foi assim até receber uma caixa de crayon e um caderno de desenho.

Desenhei, então, todos os dias, como nunca havia feito antes. *Era uma espécie de crônica para não esquecer o que se passava entre nós.* Procurava criar símbolos gráficos e cores, com anotações sobre choques elétricos, a tranca, a porrada; que mostrassem os companheiros de cela, as histórias do Valdizar (Valdizar Pinto do Carmo), o julgamento. Era uma coisa muito de dentro da cadeia, meio como deve ser num hospício, sem propriamente a pretensão de participar de algo culturalmente mais amplo, mais envolvente.” (grifo nosso)

A produção artística dentro da cadeia era uma forma de resistência subjetiva. No depoimento citado, Sister destaca a função de seus trabalhos “na recuperação de uma identidade” e na expressão de suas emoções, de sua experiência traumática enquanto preso político.

A presença desses artistas e do grupo de arquitetos ligados à Ação Libertadora Nacional (ALN)⁷ que chegaria algum tempo depois ao Tiradentes foi determinante tanto no que se refere ao volume de trabalhos elaborados nesse espaço quanto no estímulo de outros presos políticos, sem relação anterior com a arte, a produzir. (Freire, 2000, p. 186). Do grupo de arquitetos, composto por Carlos Heck, Júlio Barone, Sérgio de Souza Lima, Sérgio Ferro Pereira e Rodrigo Lefèvre, quatro deles também atuaram como professores, em diferentes instituições, nos anos 1960. O convívio não apenas com artistas, mas com pessoas acostumadas a ensinar, colaborou para a iniciação de outros presos na atividade artística. (Forti, 2020, p. 94)

Além dos nomes já mencionados, podemos indicar ainda Yoshiya Takaoka como incentivador de novos interessados. O artista japonês visitava semanalmente seus dois filhos recolhidos no Tiradentes, Carlos e Luís. Durante as visitas, os presos levavam seus trabalhos a Takaoka que fazia comentários, “dando dicas e orientações no sentido do fazer artístico” (Insurreições..., 2013).⁸

Em depoimento escrito, Sérgio Ferro (1997, p. 215) relata a prática artística na prisão:

6. O Departamento Estadual de Ordem Política e Social era um dos centros de detenção e tortura por onde passavam os presos políticos durante a ditadura militar. Essa etapa era concluída após a realização de “depoimento em cartório, enviado à Justiça Militar, que aceitando a denúncia fazia com que o preso passasse a ser reconhecido publicamente e considerado *sub judice*”. (Freire, 2000, p. 184) Do Deops, o preso costumava seguir para o Tiradentes.
7. Ação Libertadora Nacional (ALN) foi a organização guerrilheira com maior destaque nos anos 1960. Devido principalmente à liderança de Carlos Marighella, a organização encontrou apoio em diferentes setores sociais (Ridenti, 2010, p. 62).
8. Texto apresentado na exposição Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo.

“Me arranjei como pude, lendo, arrumando demais e, sobretudo, pintando, literalmente, como um condenado. Escoava ali ataques de raiva ou desabafo, inventava jeito para contar e vigiar meu desconforto. Começou a se fincar então a maneira que ainda guardo, atenta aos outros. *Vinham ver o que eu fazia companheiros de toda origem, nem sempre letrados em arte. O que mais esperavam – acho – era que pusesse lá fora o que trazíamos por dentro: carinho recolhido, revolta calada, desamparo, espera teimosa de um outro amanhã.* Os mais próximos do trabalho pesado apreciavam o *métier* – porta de entrada que reconheciam no campo para eles fechado da arte. Mas as manhas técnicas, as disputas de escola só importavam quando serviam à participação, à troca, ao entendimento.” (grifo nosso)

No trecho citado, Sérgio Ferro indica sua arte prisional como forma de resistência subjetiva, um instrumento para expressar suas emoções enquanto prisioneiro. Além disso, aponta a curiosidade dos demais presos “nem sempre letrados em arte” e interpreta que essas pessoas também desejavam exprimir suas angústias.

Para esclarecer a possibilidade de recebimento de material, produção e envio de trabalhos artísticos para fora da cadeia, é relevante indicar o artigo 76 da Lei de Segurança Nacional, de 29 de setembro de 1969, que garantia aos presos políticos⁹ o cumprimento da pena “sem rigor penitenciário”. De acordo com o ex-presos político Maurice Politi, os presos políticos tinham direitos como: “recebimento de comida e de jornais, possibilidade de ajuda às famílias com trabalhos artesanais, livre reunião entre nós durante o dia” (2014, p. 35), entre outros. No entanto, esses direitos não constavam no artigo mencionado. Segundo Forti (2020, p. 171), os pontos citados por Politi podem ser entendidos como pequenas conquistas obtidas pelos presos políticos ao longo do tempo, mas, por não estarem determinados em lei, eram retirados em momentos de punição. Especificamente sobre a atividade artística, Forti (2020, p. 93) explica que, como esse trabalho era tido como fundamental por muitos presos políticos, é possível que os agentes da repressão tenham, em alguns episódios, retido esse material como forma de punição.

Do desenvolvimento da atividade artística no Presídio Tiradentes, com a atuação de artistas plásticos que estavam presos, veio a referência a essa peculiaridade do espaço prisional como “um ateliê”. O termo é citado por ex-presos políticos (Sister, 1997) e pelo pesquisador Marcelo Ridenti (2000, p. 207-209). Em relação à menção da palavra “ateliê” por ex-presos políticos, podemos interpretar como “uma forma de ressignificar aquele espaço e tornar possível a fala sobre a experiência” (Forti, 2020, p. 95). Esses detentos passaram “por interrogatórios sob tortura, estavam privados do direito de ir e vir, estavam afastados das pessoas que amavam (e conscientes do sofrimento de familiares e amigos) e vulneráveis às violências do regime militar dentro do Tiradentes” (Forti, 2020, p. 95). Considerando esse contexto, é importante destacar que “o ateliê de um artista e o presídio Tiradentes eram espaços de produção distintos assim como as experiências dos artistas em cada um desses lugares” (Forti, 2020, p. 95).

Os trabalhos artísticos no Tiradentes foram, por vezes, elaborados de forma coletiva pelos presos políticos. Para Sérgio Ferro (1997, p. 22-23), a arte prisional era um meio de expressão. Do ponto de vista educativo, ele considera uma atividade manual simples, do ponto de vista da convivência,

9. Entendemos como presos políticos aqueles enquadrados na Lei de Segurança Nacional por motivação política.

era uma oportunidade de reunir os presos. O artista explica que quando os grupos ficavam hostis, a atividade funcionava como um interesse comum que aproximava os detentos.

Além de instrumento para expressar emoções, reconstruir identidades e reunir pessoas dentro da cadeia, os trabalhos artísticos também eram formas de presentear outros presos, homens e mulheres, familiares e amigos. Por vezes, a produção era destinada à venda ou rifa¹⁰ para arrecadação de dinheiro a fim de ajudar algumas famílias, representando uma forma de resistência objetiva. Essa necessidade resultou em uma variedade de artesanato que também era produzida coletivamente. (Freire, 2000, p. 190) Os artistas plásticos desempenhavam, segundo Alípio Freire (2000, p. 192), a função de designers e artesãos de peças e adornos, e um coletivo mais amplo se reunia para sua criação e execução. A necessidade de arrecadar dinheiro e a prática de atividades manuais não eram características exclusivas dos presos políticos do Tiradentes, por esse motivo acreditamos que esse trabalho já era realizado antes da chegada dos artistas. Sua atuação, no entanto, certamente impulsionou a produção de artesanato. (Forti, 2020, p. 115)



Figura 1. Vários artistas. Artesanato produzido nos presídios políticos de São Paulo durante a década de 1970. Exposição *Insurreições - expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo*, 2013. Memorial da Resistência de São Paulo. Coleção Alípio Freire-Rita Sipahi. Foto de Andrea Forti.

10. A venda ou rifa dessa produção fora da cadeia era possível devido à rede externa de apoio, composta inicialmente por familiares e advogados dos presos políticos. A direção do presídio estava ciente dessa prática para arrecadação de dinheiro, pois uma reivindicação frequente desses detentos era a “oficina de trabalho” para realização da atividade artística. (Carta de 130 presos políticos do Tiradentes, enviada em 28 de março de 1972, ao Ministro do Superior Tribunal Militar e aos dois juízes auditores. Documento para consulta no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro DSI-MJ. Cópia e transcrição disponível em Politi, 2014, p. 131-136)

Os presos políticos do Tiradentes não formavam um grupo consensual. Essas pessoas representavam diferentes correntes políticas, sendo ligadas a distintas organizações de esquerda. A categoria de preso político era heterogênea: as origens sociais, ideias e acusações desses detentos eram diversas. (Forti, 2020, p. 82) Essa variedade se manifestou na agência, nas estratégias e posturas escolhidas por eles dentro da cadeia, tendo posteriormente desdobramentos inclusive em relação à produção artística.

A definição do Tiradentes como único presídio político de São Paulo, em novembro de 1971, incentivou, segundo o ex-presos político Maurice Politi (2014, p. 24), uma atuação mais incisiva dos detentos. Ao mesmo tempo, nem todos aqueles recolhidos no Tiradentes estavam de acordo com as manifestações propostas (principalmente as greves de fome), preferindo não participar. De acordo com Politi, esses presos acreditavam que “lugar de revolucionário é na rua para lutar contra o regime e não fazendo agitação no presídio” (como citado em Politi, 2014, p. 26). Naquele momento, o cenário que se delineava era a presença de dois grupos principais¹¹ que apoiavam projetos políticos distintos no Tiradentes: um que tinha como objetivo “sair em liberdade o mais rápido possível” e outro que defendia a continuidade da luta, “seja na rua ou no presídio” (Politi, 2014, p. 26).

Os dois projetos políticos defendidos no Tiradentes refletiam, na verdade, o que ocorria fora da cadeia: o processo de autocrítica das organizações de esquerda a respeito da luta armada, iniciado em 1970, e também sobre a relevância de sua atuação junto aos movimentos sociais. A luta armada não era possível dentro do presídio, mas os presos políticos ligados a grupos que defendiam a continuidade dessa proposta eram favoráveis ao “enfrentamento direto”, à continuidade da luta inclusive na prisão. (Forti, 2020, p. 123-124)

Apesar das divergências em relação aos caminhos para obter melhorias¹² na vida dentro do Tiradentes, o consenso parecia existir nos objetivos a serem atingidos. Em relação à produção artística na cadeia, as diferenças entre os presos políticos também se manifestariam mais tarde, em outro espaço prisional, na formação de dois grupos de produção e discussão. Um era composto em sua maioria por militantes vinculados à organização Ala Vermelha: Alípio Freire, Carlos Takaoka, Renato Tapajós, Bartolomeu José Gomes, Paulo Radtke, Antonio Fernando Marcelo, Vicente Gómez Roig, Misael Pereira dos Santos e Antônio André de Camargo Guerra. Esse grupo se reuniu especialmente em torno do debate sobre a obra *Maneirismo, crise do Renascimento e origem da Arte Moderna*, de Arnold Hauser. Desses detentos, cinco elaboraram trabalhos artísticos na prisão. O outro grupo era composto por presos políticos como Manoel Cyrillo de Oliveira Netto e Artur Scavone, os dois da ALN

11. Apesar da indicação de dois grupos principais no Tiradentes, é importante apontar que não conhecemos as memórias de presos políticos que desenvolveram outras estratégias de luta que não foram bem sucedidas ou ainda daqueles apontados como “atores” e “traidores”. Acreditamos que as formas de luta e de sobrevivência dentro do presídio foram muitas. (Forti, 2021, p. 221)

12. Como os direitos indicados pelo ex-presos político Maurice Politi (2014, p. 35), mencionados anteriormente neste artigo.

(Freire, 2000, p. 191). Sobre esses grupos, voltaremos a falar adiante.

O Presídio Tiradentes foi desativado em maio de 1973, devido à ameaça de desabamentos e risco de incêndios, situação constatada pela Corregedoria dos Presídios e da Polícia Judiciária. (Camargos e Sacchetta, 1997, p. 485) Os últimos presos políticos foram retirados nesse período, no entanto, os detidos já estavam sendo separados e direcionados a outras instituições do Estado desde maio de 1972. É importante indicar que antes da desativação do presídio, ainda no ano de 1972, alguns dos artistas apontados já se encontravam em liberdade, como foi o caso dos arquitetos da ALN, Sérgio Sister e José Wilson. Contudo, a saída desses artistas e a dispersão por diferentes unidades prisionais de São Paulo¹³ não significou o fim da produção. As condições e alguns personagens mudaram, mas os presos políticos deram continuidade à atividade artística. (Freire, 2000, p. 191)

O CURSO DE ARTE DA PENITENCIÁRIA DO ESTADO DE SÃO PAULO

Uma das instituições para onde foram direcionados alguns presos políticos do Tiradentes foi a Penitenciária do Estado de São Paulo, espaço integrante do Complexo Penitenciário do Carandiru. Manoel Cyrillo foi um dos detentos retirados do Tiradentes em maio de 1972 e encaminhado à Penitenciária, onde permaneceu até abril de 1973. Manoel Cyrillo ficou separado de dois presos políticos que também permaneceram recolhidos nesse presídio, cada um ficou em um pavilhão diferente, junto aos presos comuns. (Oliveira Netto, 2018, p. 15-16)

Dentre as atividades desenvolvidas por Manoel Cyrillo nessa unidade prisional estava a prática artística. Em entrevista, ele explicou que durante aquele período foi oferecido um curso de arte na Penitenciária,¹⁴ o projeto teria sido organizado pela crítica de arte Radha Abramo (Oliveira Netto, 2018, p. 16). Na verdade, ela e a psicóloga Maria Margarida de Carvalho criaram, em 1970, um curso de Psicologia da Arte na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e, a partir desse curso, foi desenvolvida uma pesquisa “sobre o aproveitamento possível da linguagem plástica em outras atividades que não fossem cursos de arte”.¹⁵ Os participantes da pesquisa solicitaram ao diretor do setor de Laborterapia da Penitenciária permissão para observar o trabalho que se iniciava com os detentos.¹⁶

13. Os presos políticos foram enviados para as seguintes unidades prisionais no Estado de São Paulo: Casa de Detenção, Penitenciária do Estado de São Paulo, Presídio do Hipódromo, Penitenciária Regional de Presidente Venceslau e Casa de Custódia de Taubaté. (Forti, 2020, p. 136)

14. O curso de arte foi oferecido aos presos, comuns e políticos, que estavam na Penitenciária do Estado. Como mencionado no texto, naquele momento havia apenas três presos políticos recolhidos nessa instituição.

15. As mulheres e o comportamento em casa, na rua, escola e no trabalho. (1978, 21 de junho). *Folha de São Paulo ilustrada*, 33-34. Pasta Poliondas 4 (item 753). Fundo Radha Abramo. CEDAE, IEL-Unicamp.

16. Abramo, R. (1976). *Estudo de uma sequência de imagens*. Histórico sobre o andamento da pesquisa de mes-

O *Curso de Arte da Penitenciária*¹⁷ era ministrado três vezes na semana, com aulas de duas horas e meia de duração. As aulas eram supervisionadas pela diretoria da instituição e por uma equipe de psicólogos e psiquiatras que acreditava na “mudança de comportamento do detento” como consequência da arteterapia.¹⁸ A inscrição no curso exigia “comprovado bom comportamento” dos candidatos e foi feita de forma voluntária pelos presos interessados. A turma era composta por trinta e cinco alunos, sendo trinta e dois presos comuns e três presos políticos (Abramo, 1976).

Três meses depois de iniciado o projeto, a ideia de realização de uma exposição com os trabalhos elaborados pelos detentos foi proposta à direção e aos professores do curso da Penitenciária. Os responsáveis pela montagem da mostra seriam os alunos da FAAP, orientados por um de seus professores. A proposta previa a exposição de aquarelas, pinturas, desenhos e *petits-formats* que seriam vendidos como cartões de Natal ou miniaturas, e a arrecadação seria destinada ao pecúlio da Penitenciária.¹⁹

A “Exposição de Artes Plásticas com trabalhos do setor de Arteterapia da Penitenciária do Estado de São Paulo” ocorreu entre 22 e 25 de novembro de 1972, no Hospital do Servidor Público Estadual “Francisco Morato de Oliveira”, durante a II Jornada Médico-Hospitalar do Instituto de Assistência Médica ao Servidor Público Estadual. Uma das mesas do evento discutiu a “Atividade artística como terapia (experiência terapêutica da Penitenciária do Estado de São Paulo)”.²⁰ Em seu texto de apresentação, escrito pela psicóloga e professora Maria Margarida de Carvalho, ela explica o intuito do projeto e o sentido dos trabalhos elaborados pelos detentos para os profissionais envolvidos.

“Já há muitos anos os psiquiatras vêm se interessando pelas expressões criativas de seus pacientes. Tanto a pintura como outras formas de auto-expressão, como a modelagem e a escultura, foram usadas por Jung na década de 1920, paralelamente ao tratamento de distúrbios mentais. Dessa época em diante, seu uso teve cada vez mais aceitação e sua utilização se expandiu. Hoje, a atividade artística como forma de terapia tem sido adotada em vários setores,

trado. Pasta Suspensa 18 (item 490) – “Projeto Arteterapia nos presídios”. Fundo Radha Abramo. CEDAE, IEL-Unicamp.

17. Segundo Abramo e Aronis (1972), desde a fundação da Penitenciária do Estado, o ensino de desenho técnico era oferecido aos detentos. A pintura e o desenho livre foram introduzidos posteriormente e, em 1972, foi desenvolvido o primeiro projeto de arteterapia, o *Curso de Arte*.
18. A partir da observação desse curso, Radha Abramo desenvolveu projetos de arteterapia em espaços como: clínica particular (Neurologia, Psiquiatria e Higiene Mental), Hospital do Servidor Público do Estado de São Paulo e Presídio do Hipódromo. No segundo semestre de 1976, ela ofereceu um curso de desenho por correspondência aos presos políticos recolhidos nesse presídio. (Forti, 2020, p. 152, p. 188) Esse projeto, no entanto, não será apresentado no presente artigo.
19. Abramo, R. e Aronis, R. (1972) *Laborterapia e arteterapia na Penitenciária do Estado*. Trabalho de Psicologia Educacional. Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Pasta Suspensa 18 (item 490) – “Projeto Arteterapia nos presídios”. Fundo Radha Abramo. CEDAE, IEL-Unicamp.
20. Programa da II Jornada Médico Hospitalar do Instituto de Assistência Médica ao Servidor Público Estadual (I.A.M.S.P.E.) (1972). Pasta Suspensa 18 (item 490) – “Projeto Arteterapia nos presídios”. Fundo Radha Abramo. CEDAE, IEL-Unicamp.

tais como, por exemplo, na terapia de crianças e adolescentes, nas instituições para recuperação de excepcionais, em comunidades terapêuticas, nas prisões.

Há poucos trabalhos de arte entre estas obras, mas é possível encontrar entre elas alguns grandes talentos e algumas pinturas de excepcional valor. Através de uma técnica imperfeita, entretanto, o que sempre está presente é um sentimento de auto-expressão e liberação.

A exposição da Penitenciária do Estado de São Paulo procura ilustrar a necessidade humana de dar uma expressão visual às emoções. Estes prisioneiros foram levados através da pintura a uma redescoberta de sua capacidade de sentir e a dar expressão a essa capacidade. Estas pinturas não devem ser julgadas tão somente como arte. O objetivo do arteterapeuta não é ensinar desenho e pintura no sentido usual, mas sim o de liberar forças vitais, de fornecer a eles um meio de comunicação, de proporcionar uma atividade catártica.

A cooperação entre o pintor, o psicoterapeuta e o arteterapeuta é absolutamente necessária. **Mas isto não implica necessariamente na interpretação das pinturas. O trabalho realizado é uma conquista pessoal. A individualidade e a originalidade do produto final resulta muitas vezes em uma surpresa para o próprio produtor e esta surpresa em si já pode ser terapêutica.** Ela pode, por exemplo, tirar o pintor de um estado letárgico ou depressivo e levá-lo a manifestar interesses e mesmo a sentir esperanças; ele começa a olhar para frente e não mais para trás.”²¹ (grifo nosso)

Para Radha Abramo e Riveke Aronis (1972), a observação do curso realizado pelos detentos foi um estímulo para os profissionais da FAAP. Essa experiência, segundo eles, possibilitou “ver ‘in loco’ as possibilidades extraordinárias que a profissão oferece”, não apenas ligada ao ensino, mas a “sua fundamental importância no terreno social, mais especificamente como *função social*, anônima e humana” (grifo dos autores).

Antes de sua prisão, Manoel Cyrillo teve um contato informal com a arte. Ele explica que era presenteado pelo tio “com material de desenho, canetas de nanquim, penas de todos os tipos”, o irmão de sua mãe era desenhista hidráulico e buscava estimular o sobrinho com os presentes (Oliveira Netto, 2018, p. 2-3). As atividades manuais na prisão acabaram instigando Manoel Cyrillo a produzir e, em relação ao Curso de Arte da Penitenciária, acreditamos que, além de incentivo, tenha fornecido base técnica para o desenvolvimento de sua arte prisional (Forti, 2020, p. 161).

Apesar da participação de três presos políticos que estavam recolhidos na Penitenciária do Estado, é importante destacar que esse Curso de Arte foi voltado aos presos comuns. Desde sua fundação, a instituição oferecia o ensino de desenho técnico em suas diferentes modalidades, sendo posteriormente introduzidos a pintura e o desenho livre e, naquele ano, foi realizado o primeiro projeto de arteterapia (Abramo e Aronis, 1972). A partir da observação dessa experiência, Radha Abramo desenvolveu alguns projetos dentro desse conceito, entre esses, o “curso de desenho por correspondência” (Freire, 2000, p. 196) oferecido, em 1976, aos presos políticos do Presídio do Hipódromo.

21. Carvalho, M. M. J. (1972) *Atividade artística como terapia. Experiência terapêutica da Penitenciária do Estado de São Paulo*. Pasta Suspensa 18 (item 490) – “Projeto Arteterapia nos presídios”. Fundo Radha Abramo. CEDAE, IEL-Unicamp.

CASA DE DETENÇÃO: DOIS GRUPOS EM TORNO DA ARTE

A Casa de Detenção, outro espaço que compunha o Complexo Penitenciário do Carandiru, também recebeu, desde maio de 1972, presos políticos que vinham do Tiradentes. No ano seguinte, em 1973, formaram-se dois grupos, já mencionados anteriormente, em torno da arte. Como foi dito, um dos grupos era composto majoritariamente por militantes da Ala Vermelha. Apesar das discussões acerca da história da arte, apenas cinco presos desse grupo produziram trabalhos artísticos: os artistas plásticos Alípio Freire e Carlos Takaoka, o estudante de Artes Bartolomeu José Gomes, Antônio André de Camargo Guerra e Paulo Radtke. (Forti, 2020, p. 157)

Diferentemente do grupo da ALN que entendia resistência como “confronto direto” contra os agentes da repressão, a produção artística do grupo da Ala Vermelha representa outra noção de resistência, aqui classificada como subjetiva. (Forti, 2020, p. 157-158) Para esclarecer essas diferentes concepções, recorreremos ao trabalho de James Scott sobre a política camponesa, no qual analisa formas cotidianas de resistência. De acordo com Scott (2011, p. 218-219), além da organização e do confronto direto das rebeliões e revoluções camponesas que de maneira geral não eram viáveis, o autor aponta formas corriqueiras de resistência (falsa submissão, pequenos furtos, sabotagem) que “exigem pouca ou nenhuma coordenação; representam uma forma de auto-ajuda individual; e tipicamente evitam qualquer confrontação simbólica com a autoridade ou as normas da elite”. Ele defende a necessidade de examinar outras formas de resistência para “entender o que grande parte do campesinato faz “entre revoltas” para defender seus interesses da melhor forma que conseguem fazê-lo”. A ideia de formas cotidianas de resistência como estratégia diferente do embate aberto (e que ao mesmo tempo pode coexistir) é relevante para nossa discussão (Forti, 2020, p. 143-144). No caso do grupo da Ala Vermelha, entendemos seus trabalhos artísticos como uma forma cotidiana de resistência.

Como indicado acima, três dos presos políticos desse grupo eram anteriormente ligados ao campo artístico, dando continuidade à atividade na prisão. Mas, para além da retomada da prática artística dentro da cadeia, essa produção tinha outros sentidos ligados à questão existencial desses homens. Apesar da linguagem plástica dessas pessoas que já eram artistas ser diferente daqueles que iniciaram a atividade na prisão, acreditamos que a questão existencial tenha mobilizado de alguma forma todos os presos que elaboraram trabalhos artísticos. (Forti, 2020, p. 158) Nessa situação de prisão política, os sentidos da arte são percebidos sob três aspectos: ocupacional, terapêutico (“a necessidade humana de dar uma expressão visual às emoções” e a ideia da arte como atividade catártica (Carvalho, 1972)) e de ponte (ligando os presos aos amigos e familiares, através dos presentes). Acredita-se que a ideia de resistência subjetiva esteja representada na produção artística de todos os presos políticos, inclusive nos do segundo grupo, e também que essa forma de resistência só foi percebida como tal após o período da cadeia, já em meados da década de 1980.²² (Forti, 2020, p. 158)

22. A primeira referência encontrada sobre a noção de resistência subjetiva foi o convite da primeira exposição realizada com a produção prisional organizada por Alípio Freire e Rita Sipahi: *Pequenas Insurreições – memórias*:

O outro grupo de presos políticos teve como produtores principais Artur Scavone e Manoel Cyrillo, ambos da ALN. Sobre Scavone, sabemos que seu pai era cantor lírico no Coral Municipal de São Paulo, fazia pinturas a óleo e tinha o desejo de que o filho seguisse “algo ligado às artes”. Em entrevista, o ex-presos político explica que chegou a estudar na Escola de Artes da FAAP, quando a instituição oferecia curso livre de artes: “Então, eu tive algum contato com essa área de arte, não que eu tenha sido um artista, mas tinha um contato, o que acabou se desdobrando depois na cadeia” (Scavone, 2017, p. 2). Em relação a Manoel Cyrillo, já indicamos sua relação informal com a prática artística antes da prisão, o incentivo e a base técnica fornecida pelo Curso de Arte da Penitenciária. Sobre seu trabalho com o pirógrafo, ele destaca:

“Com o pirógrafo, passei a pontilhar um desenho próprio (ou copiava uma obra clássica ou uma foto) em uma sola de couro ou em madeira. Ficava um trabalho belíssimo... As pirogravuras, a gente dava pra Deus e todo mundo. A gente deu pra dom Paulo [Evaristo Arns], a gente autografava no verso e tal, a gente assinava... Todos os presos. Tinha uma mensagem, tinha um peso político muito grande, uma importância política. ... **A gente fazia uma panfletagem com pirogravuras assinadas pelo nosso coletivo. A gente já falou alguma coisa a respeito da postura do preso, tinham várias visões de comportamento de cadeia e tinha gente que não admitia a resistência. Para muitos, na cadeia deveríamos “aproveitar as boas condições” para fazermos autocrítica da nossa militância externa. Mas a gente era a favor da resistência, que tinha que resistir, gritar, resistir a todas as agressões. Inclusive com a pirogravura, com nossos desenhos e telas, tapete, a gente fez muito tapete...** E tentar buscar apoio, denunciar o que a gente sofria, as torturas que nós passamos, os processos na Justiça Militar.” (Oliveira Netto, 2018, p. 3-4, grifo nosso)

Acreditamos que a intenção de panfletar através da arte prisional seja desse grupo ligado à ALN devido à postura adotada pelos presos políticos vinculados a essa organização: dar continuidade à luta mesmo na cadeia. Esses trabalhos-panfletos, quando enviados a alguma autoridade, instituição ou mesmo vendidos, eram assinados pelo coletivo.²³ Nesse momento, as divergências políticas se manifestavam. (Forti, 2020, p. 162)

“Agora na hora de assinar, por exemplo, “vamos mandar uma pirogravura para dom Paulo [Evaristo Arns]”, ia ter gente que ia falar: “esse cara é da Igreja, eu não vou mandar uma pirogravura, uma coisa dessa pra um bispo da Igreja Católica, veja o que ela fez no século...” Tinham divergências políticas. Aí o cara terminava dizendo, “eu não assino isso”, não assinava porque não concordava. “Vou mandar pra Casa das Américas em Cuba”, “porra, mas a minha orientação, eu apoio o partido político na China e não em Cuba”. Nem todo mundo assina. As assinaturas dependiam muito da posição política que você tinha. Quem vai ser criticado por isso?” (Oliveira Netto, 2018, p. 6)

A partir do trecho citado, imaginamos que, dependendo de quem era o destinatário, o trabalho-panfleto também era assinado pelos presos políticos do grupo da Ala Vermelha. Apontamos ainda que os detentos desse grupo eram ligados à matriz chinesa (Maoísmo), enquanto aqueles vinculados à ALN e outras organizações (MOLIPO, VPR, MR-8...) apoiavam Cuba. (Forti, 2020, p. 162)

exposição de trabalhos realizados nos presídios políticos de São Paulo no período 1969-1979, ocorrida entre 29 de outubro e 24 de novembro de 1984.

23. Como indicamos em nota anterior, os trabalhos artísticos saíam da cadeia através da rede de apoio dos presos políticos, em especial através de familiares e advogados.

O artesanato continuava a ser elaborado de forma coletiva pelos presos políticos na Casa de Detenção. A respeito desse trabalho, Artur Scavone explica a principal técnica usada e indica outra função da produção para além da arrecadação de dinheiro e do presente.

“Batique é um tratamento em que você pega o couro cru, põe numa espuma e vai passando uma anilina diluída em água. A anilina vai penetrando, vai colorindo o couro e aí com cera, você marca onde a anilina entra, onde ela não entra. Aí você fazendo anilina de várias cores, você colore o couro de uma forma permanente e muito bonita. Aí você pode fazer relevo, nas junções das cores, você pode provocar relevo. Fica uma coisa linda. Encera o couro, fica maravilhoso. Fizeram bolsas maravilhosas. Só que nas bolsas saía abaixo-assinado (risos). Você tem a tampa da bolsa, não tem? A tampa da bolsa é forrada com couro sem pele, raspa de couro que chama, é costuradinho. Então aqui dentro tava um abaixo-assinado, por exemplo. Documento de denúncia de torturadores, o tal do Bagulhão,²⁴ saía assim. Cintos, fazia os cintos. Dentro do cinto, dobradinho, tava ali papel vegetal fininho, escrito a lápis, ponta de lápis, tava o documento dentro do cinto. Saiu uma tonelada de coisas assim. Ia pro exterior e tal.” (Scavone, 2017, p. 10)

A utilização do artesanato elaborado como instrumento para a saída de documentos escritos pelos presos políticos também nos parece uma estratégia proposta pelo grupo da ALN. (Forti, 2020, p. 163)

As divergências a respeito dos caminhos da resistência dentro e fora da prisão tiveram reflexos na atividade artística, tanto na formação de dois grupos em torno da discussão e produção de arte quanto em relação às funções desses trabalhos. Mesmo que de maneira inconsciente, a ideia de resistência subjetiva estava presente no criar da maioria dos (ou de todos) presos políticos. A noção de resistência objetiva, no que se refere à arrecadação de dinheiro para ajudar as famílias ou pagar advogados, também parece uma intenção comum, apesar de nem todos os trabalhos artísticos terem servido a esse propósito. No que diz respeito aos trabalhos-panfletos e ao artesanato como meio para saída de documentos, acreditamos ser estratégia específica do grupo da ALN e afins devido ao posicionamento assumido por eles dentro da prisão. Ao mesmo tempo, achamos possível a participação de presos do grupo da Ala Vermelha, dependendo a quem se destinava o trabalho-panfleto. (Forti, 2020, p. 165)

“PRESÍDIO POLÍTICO DE SÃO PAULO”: ARTE PRISIONAL E A LUTA PELAS LIBERDADES DEMOCRÁTICAS

O Presídio da Justiça Militar Federal, denominado pelos presos políticos de “Presídio Político de São Paulo (PPSP)” ou simplesmente Barro Branco²⁵, foi inaugurado em janeiro de 1975 (“Nova prisão especial no Barro Branco”, 1975). O espaço foi criado exclusivamente para recolher detentos dessa categoria, tendo recebido, em março do mesmo ano, aqueles que se encontravam na Casa de

24. Documento de denúncia enviado, em 1975, ao presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, assinado por 35 presos políticos, no qual relatavam suas experiências na fase de tortura e indicavam os nomes de seus torturadores. (Forti, 2020, p. 163) Segundo Janaína Teles (2014, p. 48), o documento foi entregue a dom Paulo Evaristo Arns “durante uma reunião realizada com uma comissão de presos na sala reservada às visitas com os advogados no presídio, o arcebispo de São Paulo recebeu a carta contendo as denúncias, trazida dentro de uma garrafa térmica”.

25. Nome do bairro onde o presídio estava localizado na cidade de São Paulo.

Detenção (Morano Filho, 2002 como citado em Teles, 2014, p. 45). Desde o período do Tiradentes, uma das constantes reivindicações dos presos políticos era um local adequado para a realização de trabalhos manuais, pedido que foi finalmente atendido com a criação dessa unidade prisional. (Forti, 2020, p. 203)

Artur Scavone explica as funções da produção artística nesse novo espaço de detenção:

“Fazíamos arte para: ocupação do tempo livre, expressão das nossas opiniões, denunciar o Terror de Estado e, finalmente, para mandarmos para fora do presídio documentos que seriam censurados pelo regime. A técnica mais funcional que encontramos foi a xilogravura. *Nossos trabalhos tinham sentido coletivo*, tanto porque manifestavam nosso sentimento comum de revolta, como porque partilhávamos todos de um mesmo sonho. Muitas xilogravuras que fiz eram desenhadas e depois terminadas a muitas mãos. **Registrávamos, assim, o sentimento que iria se fundir fora da prisão com os anseios de quem resistia, dentro e fora do país. Nossas gravuras sempre foram simples nos traços, na técnica e na pretensão comunicativa. Queríamos dizer ao mundo que o Brasil mantinha presos políticos, fato que não era admitido pela ditadura. Por esse motivo, um dos elementos mais importantes de qualquer peça que fazíamos era – mais que qualquer outro elemento pictórico – a assinatura que identificava nosso trabalho “Presídio Político de São Paulo” (PPSP).** De resto, os elementos que compunham os nossos trabalhos tinham a mesma dureza e rusticidade daqueles momentos da nossa vida.” (Scavone, 2013 como citado em Insurreições..., 2013, grifo nosso)

O texto citado, apresentado na exposição Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo (2013), destaca que naquele momento o regime militar não reconhecia a existência de presos políticos no país. Dessa maneira, uma das funções dos trabalhos artísticos que saíam da cadeia era sua divulgação através da sigla PPSP – “Presídio Político de São Paulo”.

Como afirmamos anteriormente, percebemos a panfletagem através da produção artística como estratégia do grupo de detentos ligado à ALN. Mesmo presos, a postura adotada dentro da cadeia foi a de dar prosseguimento à luta - luta que foi adaptada aos diferentes momentos e suas respectivas possibilidades. Na segunda metade da década de 1970, a elaboração de trabalhos artísticos com a sigla PPSP se mostrou como um instrumento de atuação desses presos políticos junto à campanha que se constituía pelas liberdades democráticas,²⁶ em especial pela anistia. (Forti, 2020, p. 203)

Desde sua transferência para o Presídio da Justiça Militar Federal, em 1975, os presos políticos vendiam suas xilogravuras aos visitantes como cartões de festas. Scavone (2017, p. 15-16) relata que não houve censura em relação à produção.

“Mas veja, não tinha nada escrito assim: abaixo a ditadura ou coisa que o valha. As gravuras, por exemplo, as gravuras de um cara andando num trem. Pra eles ali, aquilo não significava nada. Uma gravura genérica né. Um cara preso, eu fiz isso, um cara atrás das grades e tal. Não chegou a haver censura, eu acho que eles não percebiam. Porque a grande censura seria o “Presídio Político de São Paulo” e isso era uma assinatura, talvez eles nunca tenham se dado conta

26. Segundo Maria Paula Araujo (2007, p. 211), entende-se por liberdades democráticas: “(...) liberdade de organização, expressão e manifestação política, contra a tortura, contra as prisões arbitrárias, contra a censura, pelo restabelecimento do *habeas corpus*, contra a lei de segurança nacional e toda a legislação de exceção, pela anistia, por eleições diretas, pela garantia dos direitos humanos”.

disso. Isso foi pro mundo: Presídio Político de São Paulo. A xilogravura foi pra França, foi pra Europa, tinha exposição na França, tinha exposição fora, a coisa foi muito grande, a repercussão foi muito grande. Porque denunciava, o reconhecimento da existência de um presídio político em São Paulo, no Brasil. Não chegou a haver censura, mas a gente também nunca fez nada que falasse “a ditadura no Brasil”, isso a gente fazia nos documentos que saíam clandestinos... Então a nossa arte, vamos dizer assim, ela tinha um papel político, de denúncia, mas ela se restringia a determinadas abordagens digamos assim. Não é que era permitida, não tinham porque não permitir, mas que **elas mesmas por si só na condição de terem saído de um presídio político denunciaram a situação política.**” (grifo nosso)

No segundo semestre de 1976, entretanto, a apreensão de um jornal de esquerda entre as correspondências destinadas aos presos políticos, com a publicação de duas gravuras produzidas “a partir de quadros de xilogravuras confeccionados” naquele espaço prisional,²⁷ fez com que a direção da instituição proibisse a assinatura PPSP nos trabalhos elaborados a partir de então.

Apesar disso, os trabalhos artísticos dos presos políticos continuaram presentes na luta pelas liberdades democráticas. Essa produção foi apresentada em duas universidades, através de exposições organizadas pelos movimentos estudantis. Em 1976, o Diretório Central de Estudantes (DCE) da Universidade de São Paulo (USP) promoveu a Semana de Anistia. Nesse evento, além da exposição da arte prisional e realização de outras apresentações, também foram elaborados murais nos quais foram “denunciadas as péssimas condições de vida dos presos políticos em todos os presídios do Brasil”.²⁸ Em junho do ano seguinte, a Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC) organizou, no Centro Acadêmico de Filosofia, uma exposição com trabalhos artísticos de presos políticos de São Paulo e do Ceará.²⁹ Não temos como avaliar o impacto dessas mostras, mas acreditamos que tenha possibilitado uma ampliação da rede de apoio aos presos políticos e, conseqüentemente, à campanha pela anistia. (Forti, 2020, p. 212)

Em relação à produção de artesanato em presídios políticos durante o regime militar, temos indicação da realização desse trabalho em instituições no Ceará, Pernambuco e Rio de Janeiro. Sobre o Instituto Penal Paulo Sarasate (IPPS), em Fortaleza (Ceará), temos como referência a pesquisa de José Airton de Farias (2018). O autor analisa o material elaborado pelos presos do IPPS e destaca a formação e o fortalecimento dos laços de sociabilidade e solidariedade política entre detentos de diferentes presídios políticos pelo Brasil, através da troca de peças artesanais. Esses vínculos solidificaram a identidade dessas pessoas como presos políticos e possibilitaram uma agência conjunta na luta pela anistia.

Nesse período, além da função política desempenhada fora dos presídios, os trabalhos artísticos continuaram sendo presenteados a amigos e familiares, e também vendidos para arrecadação de dinheiro. O ex-presos político Manoel Cyrillo (2018, p. 5) destaca a importância do espaço, no Pre-

27. Termo de Declarações do Capitão PM Lelces André Pires de Moraes, 13 de setembro de 1976, Folha 37. Pron-
tuário 76.598, Acervo Deops, APESP.

28. Documento 50K-104-2362, p. 308, p. 311. Acervo Deops, APESP.

29. Documento 50Z-32-3857, p. 14. Acervo Deops, APESP.

sídio da Justiça Militar Federal, destinado aos trabalhos manuais, possibilitando o desenvolvimento de outros artesanatos como a tapeçaria de porte. E indica a autorização da ampliação de visitas nesse presídio, para além de parentes próximos e advogados: “Naquela época, a gente recebia muitos visitantes que eram importantíssimos para gente, era um apoio político fantástico”. Cita como exemplo o casal Eva Wilma e Carlos Zara, artistas com militância política no ambiente teatral, que visitava o irmão do ator, Ricardo Zarattini Filho, preso naquela instituição prisional. Segundo Manoel Cyrillo (2018, p. 5-6), a partir daquele momento:

“... abriu a brecha pra que muita gente com mais consciência no próprio cenário teatral começasse a visitar a gente na cadeia, começasse a visitar o Zarattini, visitar o amigo. Foi aquele pessoal da Globo³⁰ todo que tinha mais cabeça e tinha condição política mais firme, mais sólida... E era um público que comprava nossos tapetes. Tinha poder aquisitivo, tinha disposição política, queria ajudar e tinha condições financeiras de comprar o tapete. Era uma coisa cara, apesar da mão de obra quase que escrava, era uma coisa que tinha um trabalho ali por trás fantástico. E muitos compraram. A Eva Wilma comprou, o Antonio Fagundes comprou, o Carlos Augusto Strazzer (ator já falecido) comprou... Enfim, muita gente comprou e alguns advogados compraram.”

É essencial enfatizar a atuação dessas redes de solidariedade que foram sendo formadas ao longo dos anos 1970. As famílias possivelmente foram as primeiras e as mais importantes, considerando os aspectos físicos e psicológicos dos presos. Por isso, o presentear parentes e amigos com trabalhos artísticos pode ser percebido como uma forma de agradecimento, de externar vínculos diversos. Já o apoio de advogados e artistas com a aquisição desses trabalhos representava mais que ajuda financeira, era um “apoio político fantástico” como afirmou Manoel Cyrillo (2018), dando visibilidade ao que acontecia no país. Por último, cabe indicar a atuação fundamental de militantes exilados e autoridades estrangeiras, como na situação do próprio Zarattini. (Forti, 2020, p. 226-227) O preso político, devido à sua ascendência, teve seu caso acompanhado pelas autoridades italianas no Brasil (“Itália quer solução para caso Zaratini”, 1978).

Em 1975, a campanha pela anistia foi iniciada com ações realizadas pela rede de solidariedade dos presos políticos. Segundo Heloisa Greco (2003), em um primeiro momento, foram “as mães, irmãs, companheiras e filhas dos atingidos que se aglutinam em torno de um objetivo comum – a busca dos familiares desaparecidos ou a defesa dos familiares presos” (p. 69). Em São Paulo, o Movimento Feminino pela Anistia (MFPA) lançou o Manifesto da Mulher Brasileira, um dos marcos dessa luta. Em relação a esse movimento, Janaína Teles (2014, p. 52) ressalta a importante atuação da Igreja católica progressista. A produção artística de presos políticos também foi usada para divulgação da campanha realizada pelos núcleos do MFPA, criados em diversas partes do país (Greco, 2003, p. 69).

Durante a pesquisa, identificamos uma espécie de cartão com uma gravura produzida pelos presos políticos de São Paulo³¹ (sem a sigla PPSP), os dizeres “Campanha pela Anistia. Anistia: Liberdade

30. Rede de televisão brasileira.

31. Afirmamos que a gravura reproduzida no cartão é do “Presídio Político de São Paulo” porque o trabalho em questão integra a coleção Alípio Freire-Rita Sipahi (com indicação de autoria de Artur Scavone). (Forti, 2020, p. 232)

para todos. Movimento Feminino pela Anistia, núcleo Minas Gerais”, e espaço para a escrita de mensagem (como o da figura 2). Segundo Forti (2020, p. 232-233), “os trabalhos dos presos políticos de São Paulo e de outros estados foram por vezes reproduzidos para dar visibilidade à campanha da Anistia, sem a indicação de sua origem”.

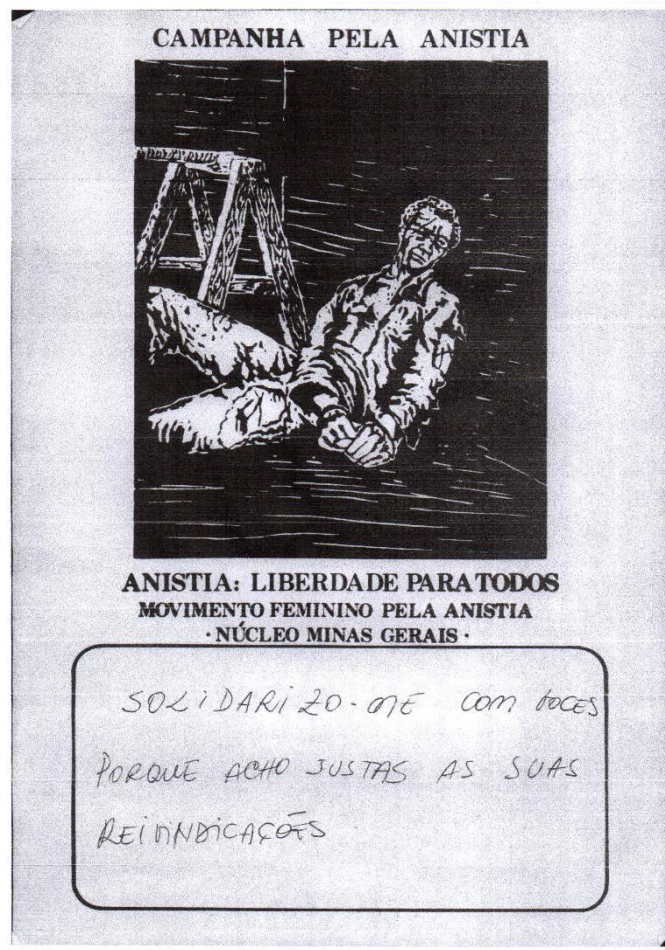


Figura 2. Cartão do MFPA-MG, sem data. Presos políticos, Produção de presos – pasta 042, p. 64. Conjunto documental Comitê Brasileiro para Anistia, Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH, Unicamp.

Os Comitês Brasileiros pela Anistia (CBA), assim como os MFPA, foram criados em diferentes regiões do Brasil (Greco, 2003, p. 88). Constituídos em uma conjuntura de aumento da crise de legitimidade do regime militar e retomada das manifestações populares, esses comitês “lançaram e impulsionaram a campanha pela anistia ampla, geral e irrestrita”, afirma Teles (2014, p. 54). Para ela, esse foi “um movimento eminentemente político que recebeu certo apoio popular e cuja adesão

foi mobilizada pela extensa divulgação pública das denúncias a respeito dos crimes cometidos pela ditadura” (2014, p. 54). Criado em maio de 1978, o CBA-SP era formado por representantes de diferentes entidades da sociedade civil,³² arrecadando fundos através de contribuições de seus integrantes e campanhas que deviam dar visibilidade à defesa da anistia. Nessas campanhas, estava incluída a venda de artesanato de presos políticos (Greco, 2003, p. 107).

Mesmo após a promulgação da lei de Anistia, em 28 de agosto de 1979, os movimentos pela anistia continuaram atuando em campanhas que tinham como objetivos principais: a libertação dos últimos presos políticos, o retorno de exilados e estrangeiros expulsos do país, e o fim da Lei de Segurança Nacional. (Teles, 2014, p. 63) Como forma de agradecimento ao CBA, os ex-presos políticos de São Paulo doaram seu acervo prisional, incluindo o artesanato, para ser leiloado pela entidade.

“GRANDE LEILÃO PRÓ CBA

Em agradecimento simbólico ao COMITÊ BRASILEIRO DE ANISTIA, os ex-presos políticos do Barro Branco doaram seu acervo de DEZ ANOS DE PRISÃO:

- Livros, discos, artesanato, etc.

Todo este material vai ser leiloado e vendido a preços populares

- Acompanham delícias caseiras, chopp e cia...

“COMPAREÇA...”

Local – CAOC – Faculdade de Medicina – USP – Av. Dr. Arnaldo, 455

DATA – 16.12.79 (domingo), às 18h!”³³

O fim do período na prisão, no entanto, não significou o término da luta dessas pessoas. A retomada da vida em liberdade e a construção de uma contramemória, através de iniciativas como, por exemplo, a preservação e divulgação de bens que fizeram parte daquela história, seria o início de um longo caminho em busca de justiça e reparações simbólicas e materiais. (Forti, 2020, p. 244)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos relacionar a arte produzida por presos políticos de São Paulo e suas diferentes formas de resistência ao longo dos anos 1970. No Presídio Tiradentes, indicamos a presença de detentos que tiveram atuação anterior no campo das artes, assim como do grupo de arquitetos da ALN que também eram, em maioria, professores. A prisão desses homens no Tiradentes e a retomada da produção nesse espaço definiu não só o volume como ainda incentivou outros presos sem conhecimento artístico a participar dessa atividade.

32. Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). (2022). In *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV)*.

33. Divulgação do Grande Leilão Pró CBA, 16 de dezembro de 1979. Produção, Administrativa, Material de divulgação, pasta 001, p. 29. Conjunto documental Comitê Brasileiro para Anistia, AEL-IFCH, Unicamp.

Apontamos a ideia de resistência subjetiva na produção dos presos políticos, em todos os presídios mencionados: expressão de emoções (terapêutico), reconstrução de identidade, ocupacional e ponte, através do presentear amigos e familiares. A venda ou rifa de trabalhos artísticos, principalmente do artesanato, para arrecadação de dinheiro com o intuito de ajudar famílias também foi outra forma de resistência (objetiva) realizada nas diferentes instituições.

Mencionamos a defesa de dois projetos políticos distintos no Tiradentes, a separação de presos políticos a partir de 1972, o Curso de Arte da Penitenciária do Estado de São Paulo e a formação de dois grupos de produção e discussão artística, em 1973, na Casa de Detenção. Nesse último presídio, atribuímos ao grupo da ALN e afins a ideia de panfletar através da arte prisional, assim como o uso do artesanato para saída de documentos escritos pelos presos políticos. Mas indicamos que, dependendo da situação, havia a participação do grupo da Ala Vermelha.

A partir de 1975, já no Presídio da Justiça Militar Federal, os presos políticos passaram a divulgar sua existência através da assinatura PPSP nos trabalhos elaborados. Mesmo após a proibição do uso da assinatura, a produção artística continuou como instrumento de atuação desses detentos junto à campanha que se constituía pelas liberdades democráticas, em especial pela anistia.

Como indicamos anteriormente, a preservação da produção artística de presos políticos de São Paulo (coleção Alípio Freire-Rita Sipahi) possibilitou a construção de uma contramemória desse grupo - com destaque para a resistência na prisão -, divulgada principalmente através de exposições de curta duração, realizadas a partir de meados da década de 1980. Destacamos a importância da preservação desses trabalhos artísticos e a necessidade de sua valorização como fonte histórica, devido à sua relevância para pesquisas em diferentes áreas e para a educação. Esses documentos devem ser percebidos como pontes para se conhecer, discutir e refletir a respeito de regimes de violência política, no caso sobre a ditadura militar, e também da vivência na prisão, necessários para estabelecer conexões entre o passado e o presente.

DOCUMENTOS

Conjunto documental Comitê Brasileiro para Anistia - Arquivo Edgard Leuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (AEL, IFCH-Unicamp):

Produção, Administrativa, Material de divulgação – pasta 001

Presos políticos, Produção de presos – pasta 042

Acervo DEOPS - Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP):

Prontuário 76.598 (Pedro Rocha Filho)

Dossiê 50K-104-2362

Dossiê 50K-104-2363, p. 319

Dossiê 50Z-32-3857, p. 14

Fundo Radha Abramo - Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulalio”, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (CEDAE, IEL-Unicamp):

Pasta Suspensa 18 (item 490) – “Projeto Arteterapia nos presídios”

Pasta Suspensa 23 (item 562) – Convite da exposição “Pequenas insurreições – memórias: exposição de trabalhos realizados nos presídios políticos de São Paulo no período de 1969-1979”

Pasta Poliondas 4 (item 753): As mulheres e o comportamento em casa, na rua, escola e no trabalho. (1978, 21 de junho). *Folha de São Paulo ilustrada*, 33-34.

ARTIGOS DA *FOLHA DE SÃO PAULO* (ACERVO DIGITAL)

Itália quer solução para caso Zaratini. (1978, 24 de agosto). *Folha de São Paulo*, 9.

Nova prisão especial no Barro Branco. (1975, 9 de janeiro). *Folha de São Paulo*, 10.

DEPOIMENTOS ORAIS

Oliveira Netto, M. C. (2018) Depoimento concedido a Andrea Forti. Via Skype.

Pereira, S. F. (1997) Depoimento concedido a Marcelo Ridenti. Grignan (França).

Scavone, A. M. (2017) Depoimento concedido a Andrea Forti. São Paulo.

EXPOSIÇÃO

Insurreições – expressões plásticas nos presídios políticos de São Paulo. (2013) São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo.

LEGISLAÇÃO

Decreto-Lei 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0898.htm#:~:text=DECRETO%2DLEI%20N%C2%BA%20898%2C%20DE%2029%20DE%20SETEMBRO%20DE%201969.&text=Define%20os%20crimes%20contra%20a,julgamento%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%AAs. Acesso em: setembro de 2022.

BIBLIOGRAFIA

Araujo, M. P. N. (2007). *Memórias estudantis, 1937-2007: da fundação da UNE aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fundação Roberto Marinho.

Araujo, M. P. N. (2012). Uma história oral da anistia no Brasil: Memória, testemunho e superação. In Montenegro, A., Rodeghero, C., Araujo, M. P. (orgs.) *Marcas da Memória: História Oral da Anistia no Brasil* (pp. 53-95). Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco.

Borges, V. T.; Santos, M. S. (2019). O patrimônio prisional: estética do sofrimento, fetiche e reflexão. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, nº 1, 82-97.

Camargos, M. e Sacchetta, V. (1997). A história do presídio Tiradentes: um mergulho na iniquidade. In Freire, A., Almada, I., Ponce, J. A. G. (orgs.) *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos* (pp. 484-497). São Paulo: Scipione.

Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA). (2022). In *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV)*. Disponível em: <https://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/comite-brasileiropela-anistia-cba>. Acesso em: junho de 2022.

Farias, A. (2018). A arte do inventar: artesanatos de presos políticos em um presídio da ditadura civil-militar (1964-85). *Saeculum – Revista de História*, nº 39, 323-334.

Forti, A. S. D. (2021). Agência de presos políticos: diferentes estratégias de resistência nos cárceres paulistas durante a ditadura militar. In Galeano, D., Corrêa, L., Pires, T. (orgs.) *De presos políticos*

a presos comuns: Estudos sobre experiências e narrativas de encarceramento (pp. 193-223). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio.

Forti, A. S. D. (2020). Arte na prisão: Documentos-testemunhos das experiências de presos políticos de São Paulo durante a ditadura militar. (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Freire, A. (2000). Um acervo de imagens dos presídios políticos: o cotidiano através das artes plásticas. *Revista Projeto História*, nº 21, 183-223.

Greco, H. A. (2003). Dimensões fundacionais da luta pela Anistia. (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação das Faculdades de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI.

Pereira, S. F. (1997). Auto-retrato a chicotadas. In Freire, A., Almada, I., Ponce, J. A. G. (orgs.) *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos* (pp. 213-217). São Paulo: Scipione.

Politi, M. (2014) [2009]. *Resistência atrás das grades*. Rio de Janeiro: Garamond.

Ridenti, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.

Ridenti, M. (2010) [2005]. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP.

Sarlo, B. (2007). *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, Belo Horizonte: UFMG.

Scott, J. C. (2011). Exploração normal, resistência normal. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5, 217-243.

Sister, S. (1997). Cadeia só funciona para inocentes que nem eu. In Freire, A., Almada, I., Ponce, J. A. G. (orgs.) *Tiradentes, um presídio da ditadura. Memórias de presos políticos* (pp. 204-212). São Paulo: Scipione.

Teles, J. A. (2014). As denúncias de torturas e torturadores a partir dos cárceres políticos brasileiros. *Interseções*, nº 1, v. 16, 31-68.

No ferro da cela e da agulha, posos, cartas e muitos endereços: memórias, prisões, mulheres e afetos no livro Ausência

In the iron of the cell and the needle, poses, letters and many addresses: memories, prisons, women and affections in the book Ausência

NATALIA NEGRETTI Unicamp, Brasil [natalia_negretti@yahoo.com.br]*

Resumen:

Por meio deste texto, de cunho ensaístico, me debruço no livro Ausência, da fotógrafa Nana Moraes, a partir do campo de Memórias e Prisões. A contar dessa entrada, que, como outras, tem limitações, mediante diálogos em torno de visibilidade e disputas, depois da apresentação do livro, apresento a noção de “paisagens prisionais imaginárias” e a consideração de “poso fotográfico” como empreendimento do livro, considerando mais uma articulação a este. Nesse trajeto, procuro apresentar relações de interlocução presentes, um diálogo desse trabalho com outros e, por fim, apontamentos em torno de política, mulheres, relações de gênero e prisões presentes na respectiva produção visual e escrita.

Palabras clave:

Memória, Prisões, Mulheres, Fotografia, Interlocução

Abstract:

Through this essay, of an essayistic nature, I focus on the book Ausência, by photographer Nana Moraes, from the field of Memories and Prisons. From this entry, which, like others retains limitations, through dialogues around visibility and disputes, after the book's presentation, I present the notion of “imaginary prison landscapes” and the consideration of “photographic pose” as an undertaking of the book, considering one more articulation to this. In this path, I try to present present interlocution relations, a dialogue of this work with others and, finally, notes around politics, women, gender relations and prisons present in the respective visual and written production.

Keyword

Memory, Prisons, Women, Photography, Interlocution

* Agradeço à autora de Ausência, Nana Moraes, pela possibilidade do contato estimado e pelo envio de imagens do livro; às interlocutoras da obra, Tatiane, Vanessa, Damiana, Giselle, Cristiane e Ozana e suas redes de afeto; à Ana Rusch, pelo incentivo de tentativa de publicação e pelo potente curso que ministrou, Luchas y memoria en el arte latinoamericano (CLACSO), ocasião em que entreguei a primeira versão desse texto; à organização deste Dossiê, História e Estórias, interseções entre Arte e Prisão, fortemente por sua intenção política. Por fim, agradeço também a quem dedico esse texto; Madá e Lena (pseudônimos) e Batia Jello.

Nº 15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 72-99

www.revistadepresiones.com

Recibido: 15-8-2022

Aceptado: 20-11-2022

REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES

ISSN: 2451-6473



Imagem 1. Capa do livro *Ausência*. Fotografia: Nana Moraes. Imagem cedida e enviada pela autora.

Bancos e mesa de concretos vazios compõem a segunda imagem dentro do livro. A terceira, que vem depois do sumário, capturou, antecedidas por grades, roupas estendidas que ativaram em minha memória varais da Penitenciária Feminina de Sant’Anna (São Paulo, SP) vistas do pátio rumo à grande altura que separava minhas vistas e o chão da unidade prisional em relação às janelas da mesma. A quarta foto foca dois gradeados paralelos em uma mesma janela. Já a quinta imagem aparece também como margem; uma caligrafia em uma folha de caderno deixa ausente o campo de barras cronológicas à direita e enche logo abaixo, começando pela esquerda: “sem data para não virar passado”.

O livro *Ausência*, ao configurar um registro entre memórias, afetos e política, também forma um material sobre tais, prisões e fotografia. Escrito e revelado por Nana Moraes, a contar da interlocução com mulheres em privação de liberdade e suas famílias no Projeto Travessia, é posterior às Exposições realizadas. Em “Entretanto, escutei as cartas”, a introdução do livro, a autora sela que fotografou “as mães encarceradas” (MORAES, 2022, p. 21) no ano de 2015 após um período relacionado à autorização institucional da Secretaria de Inserção de Ação Social da SEAP-RJ.

Nesse texto, sem a intenção de fazer uma análise do livro e menos ainda de considerar sua materialidade isolada de um campo de relações, procuro dar assoalho a uma discussão em torno de memória e prisões, prisões e mulheres e relação de interlocução entre fotógrafa e fotografadas. O livro pode ser con-

siderado, como será nessa abordagem, uma materialidade publicada com conteúdos imagéticos e escritos em que podem ser lidos, visualizados e aproximados: relações entre mulheres fotografadas e escritoras de cartas e suas redes de afeto, interlocução entre pessoas fotografadas e pessoa fotógrafa, imaginários e difusões sociais de prisões – aqui perspectivadas como “paisagens prisionais imaginárias” - e reunião de temáticas acerca da relação entre mulheres e prisões. A seguir exponho uma descrição do livro *Ausência*.

UM LIVRO BORDADOR - TRAJETOS E META(S)(DE)MEMÓRIA

Iniciada, no ano de 2011, a proposta do que veio a se tornar o livro *Ausência* – chamada por Nana Moraes de Travessia – teve como foco uma correspondência fotográfica entre mulheres em privação de liberdade e suas famílias. Após o aceite institucional, em 2015, a correspondência fotográfica foi feita no Presídio Nelson Hungria, Complexo de Gericinó, Bangu, Rio de Janeiro. A comunicação atravessou e foi atravessada também pela Baixada Fluminense, Morro da Providência, Gamboa, Município de Duque de Caxias, Barra Mansa, Lins de Vasconcelos e Valença. Fora do estado do Rio de Janeiro, Cidade de Alto Maringá, Paraná. Voltando ao estado carioca, já como *Exposição* e de nome *Ausência*, como o do livro, passou pelo Centro Cultural Correios, em que Nana encontrou Ozana, interlocutora, correspondente e fotografada, numa visita à exposição.

Chamado já então de *Ausência*, além dessa exposição, em 2017, o projeto, teve em seu itinerário o FotoRio e o Festival Paraty em Foco. Já em 2018, a exposição esteve na Fundação Oswaldo Cruz, mediante a celebração de 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. A construção em etapas do livro também foi transformada em uma exposição; as matrizes bordadas do livro, em 2021, estiveram na Mostra *Ausência: correspondência fotográfica*, com curadoria de Milton Guran, no Centro Cultural Justiça Federal.

Na divisão do livro, sem menção a capítulos e numerações que não a indicação de páginas podemos ler no sumário “Entretanto, escutei as cartas”, “Então, percorri Histórias” e “Correspondência Fotográfica”. Nomes próprios e das interlocutoras do trabalho “Tatiane”, “Vanessa”, “Damiana”, “Giselle”, “Cristiane” e “Ozana” antecedem a parte “Em 2021” e “Agradecimentos”.¹ A ausência de paginação para fotografias nos sugere, além de sua presença abundante no livro, a localização das imagens também como foco e linguagem da autora. Foram, entretanto, as cartas e as escutas que não separaram o processo e trabalho de interlocução empreendidos e registrados no livro.

Destarte, se a presença de Nana Moraes, fotógrafa, está no bordado, inclusive capturado imageticamente, o livro dá visualidade à presença das pessoas interlocutoras por meio de imagens e escritos,

1. Mais adiante exporei as partes “A recusa do Passado e a ausência do futuro”, escrita por Nísia Trindade de Lima” e a orelha do Livro, escrita por Jurema Werneck.

mas também nas misturas entre agulha e máquina fotográfica da autora. É nesse sentido que o trabalho da artista nessa ocasião é perspectivado como composição, envolvendo também sua subjetividade ao processo de interlocução.

Entre os rumos de cartas de Tatiane, Vanessa Damiana, Giselle, Cristiane e Ozana, a única interlocutora que viu uma das exposições de Ausência, e encontros da autora estiveram presentes também outros interlocutores:² Alexandre, Luiz Matheus, Daniela e Dona Genita, Dona Eva, Dona Célia, Dona Shirley, Dona Ângela, Camila, Dona Maria Cristina, Alexndra, Gleicy, Jefferson, Letícia, Juliano e Thaynara.³

Em “Entretanto, escutei as cartas”, nos termos da autora, são apresentadas relações com escuta entre fotógrafa as participantes do projeto. Essa parte do livro sugere, desta forma, desde a presença e processo de interlocução entre pessoa fotógrafa e pessoas fotografadas, já referenciada acima, diálogos entre escuta, fotografia, escrita e leitura. Esse eixo do livro expõe também o empreendimento metodológico tanto do trabalho de Nana Moraes e processo de interlocução quanto seu contexto e possibilidades na rotina institucional e nas etapas do Projeto Travessia. Este conformou-se diante de negociações institucionais e de interlocução.

A primeira etapa foi submeter o projeto Travessia à SEAP. Após, nos termos da autora, “quatro anos percorridos”, em 2015, a sessão fotográfica e de escrita de cartas aconteceu. As participantes foram fotografadas em um “fundo infinito”, “um belo céu azul”. Preparada para ser o fundo fotográfico, a “armação” feita por Moraes envolveu também uma alteração de cor aos “muros brancos do presídio” e outra que me atentarei adiante.

No dia seguinte, Moraes retornou e as participantes escolheram “os retratos que atravessariam os muros da cadeia junto das cartas escritas para os filhos” (MORAES, 2021, p. 21). “Em uma salinha ao lado do pátio onde as fotografei, arrumei a impressora portátil, o computador, o gravador e meu caderno de anotações” (MORAES, 2021, p. 21). Nessa passagem, Moraes empreende os tempos de cadeia – envolvendo mediações também de relações e de tempo entre pessoas -como majoritários ao ritmo da sessão de fotografia. Do ventilador quebrado e sua tentativa ao abrir a janela enquanto ainda conversava com Tatiane para ouvir a leitura de sua carta, “Foi quando vi a carcereira que já trazia a próxima detenta. O tempo da cadeia não cabia nesse instante” (MORAES, 2021, p. 22). É possível perceber então que Moraes gravou as leituras de carta escritas pelas interlocutoras. Com as fotos e cartas, a etapa seguinte do projeto teceu o envio das cartas, fotografias e explicação do projeto para

2. No final da parte “[Em 2021]” do livro, em mensagem às interlocutoras, Nana Moraes também escreve, antes das palavras esperança e de que o livro nasceu de tal encontro, os nomes das interlocutoras em privação de liberdade já referenciadas e de Sueli, Jadilene, Aline, Catiúce, renata, Patrícia, Fernanda, Fabiana, Bianca e Thamires. Compreendi que essas interlocutoras tenham participado da primeira parte do projeto, mas a correspondência fotográfica tenha tido caminhos diferentes das demais mulheres interlocutoras do livro Ausência.
3. Nem os nomes dos filhos de Vanessa nem a identificação nominal das filhas de Damiana, Giselle e Cristiane foram apresentados.

as famílias das interlocutoras.

“Então, percorri as histórias” conta às leitoras e leitores de *Ausência* que foram enviadas “vinte e sete cartas das mães encarceradas. Destinadas a cinquenta e seis crianças, bebês, adolescentes, homens, mulheres. Pessoas” (MORAES, 2022, p. 27).

Nessa parte Moraes também conta que ainda “precisava escutar as histórias” (MORAES, 2022, p. 27), questionando quem eram as mulheres que fotografou no fundo do céu” (MORAES, 2022, p. 27). Com um “gravador” e “caderno de campo” os encontros aconteceram “na escola da cadeia” (MORAES, 2022, p. 27). Moraes recorda de “um canto da sala com duas cadeiras e uma carteira de estudantes. Sentávamos uma de cada lado da mesa” (MORAES, 2022, p. 27). Na lembrança, Moraes também conta que em um dia, durante tal período, uma das mães interlocutoras acenou com o envelope azul. Isso significava aceites de familiares na participação do projeto:

“Até que um dia, quando eu passava no corredor das celas, elas me chamaram:

Professora, me bota no projeto.

Me tira pro curso também, professora.

E, lá do fundo, uma voz gritou: *Nana, eu te amo!* A mãe presa acenava com o envelope azul. O passo que me guiaria para sua família.

Seis respostas! Seis consentimentos!” (MORAES, 2022, p. 27, grifo da autora)

Em contato com as famílias, após os envios e chegadas de fotos e cartas, Moraes visitou e fotografou as que aceitaram o convite e se tornaram também interlocutoras do projeto. Novamente em encontro com as interlocutoras do projeto em privação de liberdade, a fotógrafa entregou as fotos das filhas e filhos.

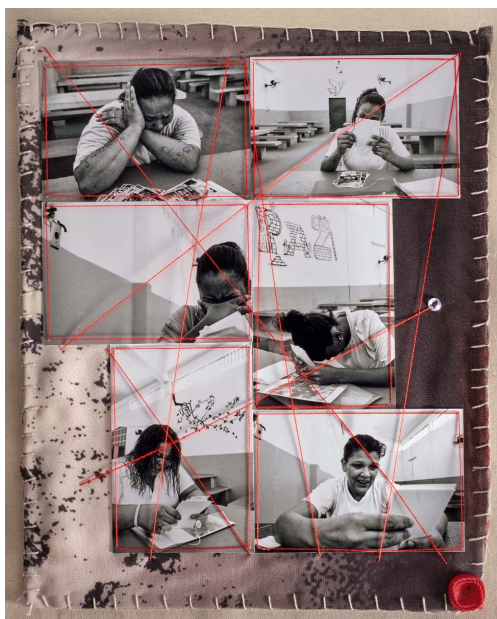


Imagem 2. Página e Imagem do livro *Ausência*. Fotografia: Nana Moraes. Imagem cedida e enviada pela autora.

As fotografias de interlocutoras e interlocutores no livro estão em sua maioria em Preto e Branco, com exceção de fotos que mostram o armado céu azul e também uma foto de uma das crianças interlocutoras do livro. Isso não significa que as fotos das fotografadas e das fotografias não sejam coloridas após a revelação e registro em preto e branco. É por meio das montagens das fotos com elementos de outras cores, assim como das molduras produzidas pelos bordados, feitos pela autora, e de palavras das cartas, que um colorido de memória localiza lembranças e a narrativa da autora do livro, tecendo, dessa forma, uma linguagem ao trabalho de interlocução e de fotografia e imprimindo subjetividades.

A imagem do fundo do céu armado na e para a sessão fotográfica se pulveriza com as fotos das interlocutoras em tal azul aberto ao mesmo tempo que a unicidade de cada uma é posta visualmente por Nana Moraes em seus rostos fotografados em fundo azul e em uma outra versão, em preto e branco e mais próxima. Em um bordado mural de lembranças da fotógrafa podemos também localizar essas e as demais imagens, “bordadamente” relacionadas no livro, cujo um dos arremates foi inscrito com as palavras “Com afeto, Nana Moraes”.

Com selos e linha vermelha, a imagem em que esta frase e agradecimento estão bordadas tem ao lado outra foto; em que vemos uma câmera e um relógio. Os ponteiros nos indicam dezenove para as doze horas, mas também sem data, como os próprios relógios. As horas são horas quando e como sem data? A especificidade de um horário sem o dia nos ecoa as formas de tempo plantadas por Tatiane. A frase da interlocutora “sem data para não virar passado” na carta para sua família e apresentada pela fotógrafa é uma presença em “Ausência”. A desejada pertinência temporal dessa vez, ao dialogar com o contido na e pela caligrafia de Tatiane, se vincula a uma memória de e que Nana Moraes desejou selar nesse bordado correspondente.

Enquanto a leitura de um trecho de carta de Tatiane, por meio do livro pode ser oralizada – “sem data para não virar passado” - , a “instituição entre nós” proferida pela fotógrafa ao referir regras e normas de prisões, que moldaram também o contato entre ela e as mulheres fotografadas, chama atenção à relação entre o tempo que não paralisa e que, embora atravessasse a mesma instituição, também não a apressa:

“Logo no primeiro grupo, uma das mulheres chorava muito, aflita com a notícia de que sua mãe faria uma cirurgia de mastectomia naquela mesma manhã. Quando me aproximei, a presa perdida perguntou se eu poderia voltar outro dia para fotografá-la. Como queria responder que sim. Porém, havia uma instituição entre nós. As detentas também tentaram convencê-la a continuar, diziam que, além de fazer o retrato para os filhos, poderia enviá-lo à mãe no hospital. Mas não houve jeito. Senti tanto. Apesar de tudo, eu precisava seguir. Cada etapa do projeto era autorizada com antecedência, tinha horário restrito e muitas regras” (MORAES, 2022, p. 21)

Uma articulação reveladora entre laços, afetos e tempo esteve também nessa não participação. O curto tempo da sessão fotográfica do projeto Travessia advinha no mesmo momento em que a vida não parava em torno da mulher que não foi fotografada e dobrava, como sino, embalado e abalado com sua mãe. Ocorria no mesmo tempo em que a instituição atravessava o cronos, e, diferentemente da

não pressa à prisão, não dava calma temporal ao momento entre Moraes e participantes. Se desenvolvia ainda, no mesmo tempo, um processo que teria continuidade também com a feitura e circulação do livro *Ausência*.

O fundo fotográfico da sessão de fotos continha coetaneamente posos dentro de um “poso fotográfico”. Podemos considerar por poso, vinculado com pose e fotografia, um gesto no tempo de um acontecimento de mulheres em privação de liberdade; posaram para serem fotografadas porque quiseram ser fotografadas e participarem do projeto *Travessia*. Poso, como palavra e vinculado com pose e ao sentido de “chamar atenção”, foi gesto também à situação de privação de liberdade e de mulheres em situação de privação de liberdade em enquadramentos sociais e de visibilidade. Posos dos rostos de diferentes mulheres fizeram gesto à comunicação com posos de rostos de suas redes de afeto. O ver posos registrados foi um gesto e gosto de comunicação e emoções registradas também visualmente. Esses posos, em dimensão individual e coletiva, política e social, configuraram deste modo uma rede; de “poso fotográfico” e de “poso (de) e para memória”.

O livro em sua materialidade contém a multiplicidade de posos referenciada e a possibilidade de diferentes formas de visualizar posições de mulheres em privações de liberdade, de suas famílias e das prisões como um tema social emaranhado de esquecimentos e lembranças. Como lembrança que mais planta pergunta que certezas, vale colocar o poso em relação à circulação corrente de imagens de pessoas em privação de liberdade e da possibilidade de considera-lo, nesse sentido, um poso de contraste de fotografias acerca de e em prisões. Quais são as imagens que recorrentemente aparecem na televisão, nas mídias e redes sociais, nos livros quando relacionadas a prisões e pessoas em privação de liberdade? Grande parte delas, em primeiro plano, são aéreas, de rebeliões e massacres; são também de celas hiperlotadas e rostos que, se não baixados, não posaram para máquinas fotográficas e ou celulares segurados por rostos que também comumente não aparecem nos contextos de imagens registradas em unidades prisionais e em “imagens de presos amontoados como animais em jaulas” (SILVA, 2015, p. 27).

Se evitações e não autorizações institucionais de diferentes unidades prisionais podem operar para que denúncias de violações de Direitos Humanos não sejam polvilhadas, de tempos em tempos, um banco de imagens de continuidade violadora é acrescido e mantém imagens primordialmente importantes sobre o que se registra socialmente sobre prisões para pessoas que não conhecem pessoalmente, e de variadas formas, alguma unidade prisional. É nesse sentido que o “poso fotográfico”, a qual me refiro e foco no livro *Ausência*, é nesse texto compreendido como uma marca de um acontecimento e diferente de outros registros visuais, como os registros visuais midiáticos e criminológicos.

Embora o “poso fotográfico” e as capturas do tempo empreendidos em *Ausência* abram caminhos para formas de rastros distintos dos moldes criminais e de diferentes mídias em e sobre uma instituição prisional, o livro não deixa nem a voz institucional em baixo tom nem as imagéticas mais comumente difundidas acerca de prisões. Celas e grades que iniciam a narrativa visual do livro não se desencontram dos outros elementos, também cotidianos institucionais, como as cartas. O narrar em

Ausência mostra a convivência tanto entre imagens com relação a um “entre muros” quanto a essas, mais e menos difundidas, fora dos muros.

Como demonstrou Etienne Samain (1997, XIX) a “fotografia é, na sua materialidade, tanto uma ferida como uma cicatriz, uma fenda aberta no tempo, rachadura do espaço, uma marca um rastro, um indício”. Buscarei me atentar à Ausência por meio de tal perspectiva empreendida; de como o “poso fotográfico”, compreendido por seu processo – desde o de correspondência entre imagens e prisões e de, então, vários posos dentro dele.

Entre os posos estão as correspondências fotográficas que teceram interlocução entre mulheres em privação de liberdade, seus afetos e tais relações. Coetaneamente, a interlocução das pessoas fotografadas com a pessoa fotógrafa. Construído, na continuidade do “Poso Fotográfico”, por meio de bordados, cartas, tecidos, costurados e linhas, Ausência traz a visualidade da subjetividade da pessoa fotógrafa diante da interlocução. Essa busca por diálogo tem como seta a compreensão desse livro como, além de social e político, uma ponte de reflexão sobre o “poso fotográfico” e em diálogo com outros contatos e práticas com e em unidades prisionais a partir de uma posicionalidade nem de privação de liberdade nem de entrada como visita de família - familiar consanguineamente, familiar afetivamente e ambas.

Esta questão especificamente me fora uma chave de entrada no livro diante da burocracia institucional para a realização do Projeto que resultou no livro, desenvolvido em unidades prisionais e o interesse pelas relações entre fotometria e prisões em âmbito social, despertado pelos museus penitenciários a contar de um específico que refez meu olhar frente às relações entre memória e prisões (NEGRETTI, 2020).

Prisões como espaços considerados a partir de suas distintas – e muitas vezes hierárquicas - visibilidades, disputadas socialmente, traz temas e diferentes arranjos de destas e de perceptibilidade. As perspectivas de entrada e de considerações empreendidas, em dinâmica, em e aos espaços prisionais, direcionam potencialidade de criação, reiteração e reificação, e, entre outros, também de estigmas e estereótipos. Em suma, no grande acervo de imagens sociais acerca das prisões, há imagens cristalizadas, distantes e paralisantes, de e sobre prisões e de e sobre pessoas em privação de liberdade, bem como de seus familiares.

Nesse sentido, portanto de imaginários e vinculações sociais “fora das grades, mas sobre grades”, as prisões podem ser consideradas como paisagens. A “categoria polissêmica Paisagem” (GOMES, 2001) em sua perspectiva de representação resulta, conforme abordagem de Edvânia Tôrres Aguiar Gomes (2001, p. 56), em diálogo com estudos teóricos, como os de Walter Benjamin, “da apreensão do olhar do indivíduo, que, por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos, socio-culturais e econômicos, e da esfera da rememoração e da lembrança recorrente”.

Conformação de “paisagens prisionais imaginárias” são evocadas no sentido de enquadramentos e de paisagem como um processo. Tal aspecto fora abordado por Vera Mayrinck Melo (2001). A autora

dialoga com as teorias de Denis Cosgrove e James Duncan ao tramar paisagem e simbolismo. Ao abordar o processo cultural de Duncan, Melo atenta a potencialidade de reprodução e de contestação de poder político: “a paisagem, por codificar informações, é analisada por Duncan como um texto em um contexto de intertextualidade” (MELO, 2001, p.42). Baseada em três aspectos da perspectiva teórica do mesmo autor, Melo (2001, p. 43) traz em um deles, o diálogo entre posicionalidade, discurso e interpretação no que concerne à transformação de paisagem: “o segundo aspecto são os valores diferenciados que tem a paisagem para os intérpretes externos a ela e os intérpretes locais, analisados por meio de discursos”.

“Paisagens prisionais imaginárias” podem ser consideradas ainda por meio da articulação entre formulações acerca da relação entre Globalização e o Complexo Industrial Carcerário, propostas por Davis (2003) e Etnopaisagem, empreendida por Arjun Appadurai (2004). Davis (2003, p. 526) trata da respectiva relação a contar de uma discussão de prisão “afetada pela globalização da economia [...] até a utilização da prisão como uma instituição histórica contingente que não só prognostica/pressagia a globalização, mas nos permite pensar hoje sobre as intersecções entre punição, gênero e raça, dentro e além das fronteiras” [dos Estados Unidos].

A partir de paisagem como “léxico de imaginação política”, Appadurai (2004), o autor, ao cunhar “etnopaisagem” empreendeu que

“Este neologismo tem certas ambiguidades nele integradas deliberadamente. Começa por referir os dilemas de perspectiva e representação com que se confrontam inevitavelmente todos os etnógrafos e admite que as tradições de percepção e perspectiva (como as paisagens nas artes visuais), bem como as variações na posição do observador, podem afectar o processo e o produto da representação” (Appadurai, 2004, p. 71).

A etnopaisagem foi também justificada por Appadurai (2004, p. 243) como um termo frente ao afastamento da “ideia de que as identidades de grupo implicam necessariamente que as culturas têm que ser consideradas formas espacialmente delimitadas, historicamente inocentes ou etnicamente homogêneas”.

Frente a “paisagens prisionais imaginárias” existem, também atrelados com noções de controle, disputa de enquadramentos e de arranjos de visibilidades. Na conformação de “paisagens prisionais imaginárias”, vincos e vínculos entre imaginários e imagens empreendem outrossim diálogo com a noção de fotografia como “excursão imaginária” (KOSSOY, 2011). Vinculações entre diluição de realidade, não realidade e ficções com representação fotográfica foram atentadas por Boris Kossoy (2021, p. 11)⁴ a contar de:

4. O mesmo autor atentou que “por meio dos documentos escritos, das matérias jornalísticas, dos artigos das revistas, dos bilhetes e livros dos depoimentos orais, enfim, também se constroem realidades e ficções” (KOSSOY, 2021, p. 11).

“processos de criação/construção de realidades e de ficções (verossímeis), que envolvem a produção e a recepção das imagens e seus usos e aplicações. Este é o fio condutor que transpassa a experiência fotográfica. É, também, a espinha dorsal das representações fotográficas”.

As representações fotográficas de prisões criam “paisagens prisionais imaginárias”, reitero que me refiro a imaginários sociais, a partir de elementos imagéticos hegemônicos na narrativa tecida sobre os espaços prisionais. Por esse ângulo, articulado ao de Memórias – considerando, deste modo, também memórias hegemônicas e contra-memórias- o “poso fotográfico” de Ausência pode ser perspectivado como um registro que não fomenta a “paisagem prisional imaginada” hegemônica. Imageticamente, socialmente e politicamente o livro dialoga com outros contornos acerca de unidades prisionais e de mulheres em privação de liberdade. O mesmo imaginário das prisões que conforma uma paisagem prisional traz uma disputa de interpretações do que são as prisões, muitas vezes também proferidas em um singular, o que já mostra a ênfase do perversamente imaginativo e imagético de instituições cuja existências não são imaginadas, mas realizáveis, realizadas e experienciadas.

“1.Arte Engajada. 2. Fotografia Documental Humanista”. Eis as duas primeiras palavras-chave escolhidas pela autora na ficha do livro. Por meio dessas considerações viso relacionar tais palavras e escolhas empreendidas por Nana Moraes nas duas próximas seções do texto.

PRISÕES E MEMÓRIAS



Imagem 3. Página e Imagem do livro Ausência. Fotografia: Nana Moraes. Imagem cedida e enviada pela autora.

[...] uma diversidade grande de violências e opressões são naturalizadas diariamente pela sociedade comum aos olhos de quem queira ver. E com o tempo, é diante dessa realidade cercada de opressão por todos os lados que a tomada de consciência do lugar que você ocupa socialmente te leva a entender que toda prisão é política – e sim, propositalmente pensada para ser assim.

- Batia Jello, Iyalorixa Sandideonamiwa

Em *Renascença*, Batia Jello, Iyalorixa Sandideonamiwa (2020), traz junto de sua experiência, narração e texto um eco para transformações relacionadas ao móvel e movido solo de Memórias e Prisões no Brasil, de modos articulados e disputados. A escrita de Jello articula simultaneamente sua tomada de consciência tanto como militante de organizações chamadas de esquerda

e progressistas a contar dos anos 80 quanto como sobrevivente de instituições prisionais. Ainda em um só tempo, sua comunicação convida uma perspectiva que atenta às disputas em torno de Memórias e Prisões e que informa conflitos e construções de vínculos sobre prisão e política.

Vázquez (2018) informa que agregar à memória o qualitativo social, ainda que seja redundante, é imprescindível para que haja ênfase da compreensão de que nossas lembranças são construções irrealizáveis fora da vida social. O autor, que salienta o não acabado da memória e sua transformação permanente por conta das próprias ações de lembrar nos conduz também à importância dos espaços em que se faz memória. Estes “incitam uma constante resignificação” (VÁZQUEZ, 2018, p. 304).

Alejandro Castillejo Cuéllar (2017), ao tratar das maneiras que diversas sociedades experimentam uma multiplicidade de formas de violência, informa que uma das perguntas centrais nas discussões acadêmicas e políticas tem sido o enfrentamento de seu passado, bem como consequências e efeitos no presente.

Se a escrita de Jello se amalgama ao campo de diversas reorientações sobre desigualdade, gênero e relações raciais no país que conformam complementares alinhavados em discussões entre movimentos sociais e acadêmicos, a categoria que Jello aciona – prisão política – também relaciona o espaço das prisões nos processos de resignificação.

Mesmo que haja uma trama de possibilidades dos usos do período da ditadura militar de 1964 a 1985 no Brasil, esse é um dos períodos da História Nacional de encontro com o tema das prisões; em termos de escolarização, tal período é o único em que a prisão aparece de forma mais centrada (embora não constante) nos currículos de história. Essa tendência consolidada pode ser lida como um trocadilho que aciono nesse texto: o de limitar a prisão ao período de ditadura militar de 1964. Esse limitar da questão prisional informa tanto uma arena conceitual de prisão política e uma hierarquia com outros períodos em que essa categoria fora acionada, como o período da Ditadura de Vargas, como também uma diferença drástica da questão prisão em outros temas, pautas, assuntos e períodos da história do Brasil, mas mais que isso; da menor circulação curricular em torno das prisões tanto tão longevas como o período colonial e escravidão quanto tão continuamente postas em discursos que naturalizam suas existências e não a problematizam como e desde sua criação social, as assoalhando como se “sem idade” e, mesmo que em contradição, como se “naturalmente finitas”.

Deste modo, a prisão em termos de difusão da mídia e currículo escolar tem no período da ditadura de 1964-1985 (não de forma homogênea) uma relação com conteúdos relacionados a História do Brasil, se aproximando de temas oficiais e de disputas em torno do que Isabel Piper Shafir (2005, p. 35) informou como saber histórico:

“Cuando las interpretaciones del pasado son construidos desde una posición de poder, nos encontramos frente a una versión que se considera a sí misma y es considerada por otros como un saber histórico. Dicho de otra manera, las memorias construidas desde el poder se constituyen en la versión oficial del pasado, en historia”.

Oriunda de uma mistura de memórias relacionadas a movimentos sociais no que concerne ao cárcere, violência, raça e gênero, a noção “toda prisão é política” instaura de forma simultânea uma convivência entre transformação e reconhecimento, conceitual e social, das relações entre política e prisão. A partir de tanto resistência quanto crítica, tal empreendimento epistemológico ativa lembranças de ordens da dimensão política vinculada a ações sobre o passado e aos Direitos Humanos sob o prisma de direito à memória. A difusão desse reordenamento conceitual ativa, desse modo, mais de uma possibilidade de lembrança.

Esses complexos processos de hierarquia de memória têm sido contestados por movimentos sociais integrados por sobreviventes das prisões. Esse levante informa outros: outras memórias e a relação entre estas com os espaços prisionais e visibilidade dos mesmos com violência de Estado e escravização da população negra, articulam fortemente não somente o tema da desigualdade racial, como ainda enfrentamentos ao que é conhecido como mito da democracia racial. Nesse sentido, cabe destacar que a própria constituição de 1988, ora chamada de Cidadã ora ironizada por tal apelido em diferentes arenas sociais, também passa a ser reconstituída em termos de lembrança.

A amplitude semântica das prisões atravessa todos esses temas durante tais períodos históricos, políticos e jurídicos. Desta forma, as prisões têm sido um espaço catalizador e epicentro de diversas memórias coletivas, bem como de índices de memória (BOSI, 2003) e processos de ressignificação (FÉLIX, 2018) nas agendas de Movimentos Sociais e Direitos Humanos no Brasil. São, deste modo, também os arranjos de memória que podem transformar “paisagens prisionais imaginárias” em termos de perspectivas sociais. É justamente num prisma diante de mulheres em privação de liberdade que o trabalho de Nana Moraes também pode ser cartografado; ele traz à tona visualidades que podem estender tanto a noção de que toda prisão é política, dentro do paradigma aqui apresentado, quanto de que “o pessoal é político”. A referência da autora à arte engajada e a vinculação da mesma com fotografia documental humanista nas palavras-chave do livro *Ausência* podem ser vinculadas a essas questões apresentadas. Ao anunciar esse trabalho por meio de tais palavras, fica em relevo a relação entre arte, política e fotografia documental.

Na próxima seção do texto procuro apresentar diálogos entre *Ausência* e trabalhos anteriores que relacionaram, ainda que com diferentes focos, prisões e fotografia.

FEITORA POROSA – FOTOGRAFIA ARTICULADA E REVELADORA

A fotografia entre os meios da ciência foi analisada por Annateresa Fabris (2002, p. 30) como uma implicação de afirmação de reflexo do real, “fruto de concordância absoluta entre objeto e representação”. A força documental e a capacidade comprobatória opostas à subjetividade e idealização da arte transformaram a fotografia, conforme a abordagem da autora, num instrumento privilegiado das ciências no século XIX. É por meio da noção de Fabris (2002, p. 30) de imagem fotográfica como “atestado de presença” no período oitocentista que podemos adentrar ao universo enunciativo de um

dos posos - no poso fotográfico- em Ausência. Este está marcado pela distinção de posar em relação a aparecer numa fotografia e de aparecer em fotografias como identificação antropométrica; indícios, rastros e provas da criminologia. Ausência é um livro que se distancia de “paisagens prisionais imaginárias” pelo poso fotográfico e que se relaciona com as simultaneidades sociais acerca de discursos sobre e em torno das prisões “sob égide do encarceramento” (SILVA, 2015, p. 27),

Nesse sentido, cabe lembrar da abordagem de Walter Benjamin (1989). Ao tramar tal área a processos de procedimentos de identificação, controle e assinatura, o autor nos conta sobre o corte que foi a descoberta da fotografia. Para Benjamin (1989, p. 45)

na historia desse processo, a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez, a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano.

A relação de dependência de visão do campo fotográfico com a teologia, ciências positivistas, medicina legal e criminologia também foram apontadas por Philippe Dubois (1993) ao atentar identidade judiciária. Acerca de rearranjos da área criminal, cabe apontar o vínculo entre a chamada criminologia cultural com interpretação e imagens na busca por uma reorientação e inovações de pesquisa. Jeff Ferrell (2020) ao tratar da incorporação de variedades de métodos de tal área mostra também os trânsitos da etnografia.

Por meio de “Ausência” em encontro estão não somente diálogos de fotografia e criminologia, mas também de imagens entre e com antropologia e ciências sociais. No que concerne especificamente a etnografias relacionadas às prisões e suas porosidades, o uso e investigação com fotografias é, entretanto, mais raro pela mesma questão que Nana Moraes encontrou nos anos de tentativas de iniciar o projeto. As autorizações de pesquisa e trabalhos e, em alguns casos comitês de ética, prescrevem também uma menor companhia do ato de fotografar.

A pesquisa de Fabio Mallart (2011) articulou entrada, permanência, atuação institucional e interlocução com oficinas de atividades fotográficas e produção de ensaios realizados por seus interlocutores de pesquisa. O autor considerou as oficinas uma maneira privilegiada de inserção no campo e informou também a mobilidade revelada com a participação nas oficinas:

“Durante as atividades ministradas, nas quais forneci aos internos noções básicas de fotografia, tais como foco, enquadramento, profundidade de campo e composição, os adolescentes transitavam por todos os ambientes dentro da unidade, entre os quais, o setor administrativo, a sala do diretor e os seus próprios quartos, espaços que, não fosse a proposta da oficina de retratar o cotidiano institucional, dificilmente seriam acessados pelo pesquisador com tanta facilidade e frequência” (MALLART, 2011, p. 11)

Mallart (2011, p. 10) na introdução de sua dissertação também relaciona imagética, prisão e memória:

“As imagens da *cadeia* ainda permanecem vivas em minha memória. Com certa frequência, retornam na forma de sonhos indesejáveis. Grades, muralhas, negociações, rebeliões, fugas, celas, revoltas, armas, torturas, seguranças e re-

vistas. São muitas fotografias que, quando entrelaçadas, como uma espécie de quebra-cabeça, reconstróem o cenário institucional. Não só para aqueles que estão privados de liberdade, mas também para todos que, de uma forma ou de outra, vivenciam o cotidiano de uma instituição de controle social”.

Trago essa dimensão empreendida pelo autor porque além desta contar sobre redes, porosidades e vincos prisionais, a mesma traz índices imagéticos que se encontram também com índices de memória (BOSI, 2003) no que concerne à transmissão e circulação de imagens de prisões vinculadas a uma “paisagem prisional imaginada”, socialmente manejada, contrapostas a outras imagens, a partir e através de passagens pelas prisões.

Ainda no que concerne a outras imagens e circulação, cabe destacar o Ensaio Paz, Justiça, Liberdade e Glitter de Vanessa Sander (2019) da primeira Parada LGBT acontecida dentro da Penitenciária masculina de São Joaquim de Bicas, MG, em 2018⁵. Junto da importância política da representação fotográfica (KOSSOY, 1989), a revelação social, no sentido de circulação de tal trabalho, imprime também perguntas possíveis sobre o nexo entre política e autorização institucional por parte da própria unidade prisional. Na autorização da captura de imagens, a unidade pôde expor sua posição de primeira ala LGBT inaugurada em solo nacional e de um evento relacionado à visibilidade LGBT da mesma instituição. Junto de exposições de resistências de pessoas em privação de liberdade esteve também possível a visualidade da instituição no campo de Direitos Humanos.

No ensaio Pavilhão das Sereias (2022), articulado ao primeiro, Sander (2022) informa essas e outras questões de fotografias em unidades prisionais:

“Durante os quatro anos em que realizei incursões etnográficas na unidade prisional, em apenas três ocasiões tive autorização para ingressar na unidade com uma máquina fotográfica, e tais registros compõem esse ensaio visual. Contudo, fui instruída a não apontar a câmera para as celas, e o cartão de memória que continha as imagens tiradas teve de ser entregue para o diretor de segurança da prisão, para que fosse devidamente “censurado”, termo empregado por ele, que significava que as fotos seriam analisadas e algumas delas possivelmente apagadas. No caso, foram deletadas todas as imagens em que os presos faziam qualquer tipo de sinal com as mãos pois, segundo o diretor, eram indicadores do envolvimento deles com gangues e até mesmo facções como o PCC”.⁶

Sander (2022) nos atenta então às condições de autorização das fotos que clicou ao mesmo tempo que ao que não pode ser divulgado e ao que a instituição prisional permitiu que aparecesse. Essas questões de permissão, longe de serem detalhes, informam, como exposto, também interesses de visibilidade institucionais. Além disso, impossível não lembrar de uma narração em “Ausência”. No encontro com a filha de Gisele, cujo nome e idade não são trazidos ao livro, cuidada por Maria Cristina - no retorno da busca do retrato de sua mãe: “na moldura de madeira da fotografia, a filha escreveu à caneta: paz, amor, liberdade e justiça” (MORAES, 2022, p. 149).

5. A mesma instituição prisional abrigou, em 2009, a primeira Ala LGBT do sistema prisional de Minas Gerais.
6. O ensaio recebeu Menção Honrosa no Prêmio Pierre Verger da 33ª Reunião Brasileira de Antropologia. Ensaio disponível em em: < https://www.ppv2022.abant.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=982> . Acesso em 15/09/2022.

Ausência sela diálogos entre fotografia, antropologia, sociologia e, como vimos, criminologia, além de permitir conversa entre outras temáticas. A fotografia como *um movimento rumo ao contato* (DUBOIS, 1993) roça e se permeabiliza com ciência e com arte. Como Wagner Souza e Silva (2010, p. 44) atentou: “a fotografia torna evidente a fragilidade e a linha tênue dessa partilha entre arte e ciência”.

O trabalho da artista plástica Rosângela Rennó, Cicatriz, feito no Museu Penitenciário Paulista num momento de seu trajeto institucional ainda fechado ao público não institucional (a abertura do Museu foi em 2014) também pode ser considerado um registro de memória desse diálogo. Rennó, ao recuperar um conjunto de negativos em 1995, teve interesse despertado pelas tatuagens. Ao propor um projeto de higienização e recondicionamento de negativos, o projeto da artista vinculou articulação de arte e ciência, emaranhando a ambas também política. Nas palavras de Rennó (1998, p. 18, grifo meu)

“Do ponto de vista conceitual, o projeto - que tinha por base uma intenção estética baseada na intertextualidade entre imagens e textos provenientes de repertórios diferentes – *adquiriu o caráter de ação política em dois níveis. Primeiramente, o aspecto menos visível, tratava-se também da intervenção direta sobre uma instituição governamental – o Museu Penitenciário. Numa segunda instância, a recontextualização e a visibilidade de um conjunto de fotografias do Museu daria o “tom de conversa” sobre anonimato, identidade, memória, disciplina e poder.*”

O “tom de conversa” empreendido por Rennó antes dos anos 2000, se já se relacionava à “trama complexa da carcerização em diferentes cenas discursivas” (SILVA, 2015), encontra diálogos em Ausência no que concerne aos embates também sobre mulheres e prisões. A seguir me atento a esse debate a partir do Livro Ausência.

PRISÕES E DISPUTAS IMAGÉTICAS DE MULHERES NAS RELAÇÕES GÊNERO

Joan Scott (2017, p. 86) definiu gênero como um “elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos” e como “uma forma primária de dar significado às relações de poder”. Ao tratar de quatro elementos inter-relacionados, a autora apresentou – e localizou – como em primeiro lugar⁷ “os símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas [...] mas também mitos de luz e escuridão, purificação e poluição, inocência e corrupção”.

A contar das noções de luz e escuridão evidenciadas por Scott no que concerne aos símbolos e a presença da literalidade de tais palavras na fotografia e arranjos de visibilidade no que concerne à memória, considerando a grande dinâmica de processos fotográficos e “imagens sintéticas ou in-

7. Em segundo lugar a autora definiu “conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas”(SCOTT, 2017, p. 86). Enquanto o terceiro aspecto das relações de gênero na perspectiva scottiana é “uma concepção de política bem como uma referência às instituições e à organização social”(SCOTT, 2017, p. 87), o quarto se refere à “identidade subjetiva”(SCOTT, 2017, p. 87).

fográficas” (Santaella, 2005, p. 296), nessa parte do texto procuro atentar à relação entre mulheres, maternidades e prisões reveladas em *Ausência*. O material produzido no livro apresenta diversidade tanto por conta da interlocução empreendida no trabalho de correspondência fotográfica quanto pela relação de tal trabalho com diálogos de outras produções e publicações acerca de prisões, mulheres, visibilidade e agência.

A maternidade, compreendida como função social e parte discursiva da normatividade de gênero não é o tema e foco de *Ausência*, que, aliás, como trabalho, não propõe análise, mas o livro tece um material relacionado a formas de gestão de maternidade e afetos atravessados por instituições prisionais.

Localizar o trabalho de *Ausência* a contar de gênero em sua dimensão relacional imprime a possibilidade de aumentar a atenção aos laços fotocorrespondidos e às redes de afeto e cuidados das filhas e filhos das interlocutoras do trabalho. Embora essa questão não seja um foco do livro e nem dessa ocasião, a correspondência fotográfica, ao adentrar em redes afetivas, se envolve com relações de gênero, cuidado, gerações e prisões.

As três últimas palavras-chave de *Ausência* na ficha de catalogação são ponte para essa seção do texto. 3. *Mães Detentas*. 4. *Mulheres Presidiárias*. 5. *Sistema Penitenciário* como palavras escolhidas por Moraes nos levam ao que Angela Davis e Gina Dent, em entrevista, dialogaram a respeito de produção de saberes sobre mulheres na prisão e a importância da consideração de agenciamento. Ao tratar dos paradoxos desta, Dent (2003, p. 529) aborda “incomensurabilidade de mulheres e prisões, e o conseqüente uso simbólico de mulheres como o excesso da prisão”.

A respeito do tema maternidade como índice comum em narrativas acerca das relações entre mulheres e prisão, a toada de pesquisas articuladas de forma mais direta à governamentalidade de prisões e gênero, em que a reprodução e tanto gestão quanto não gestão materna conformam relevos de preocupação, se mistura à polifonia de distintos obturadores⁸ da prisão. Em *Prisioneiras*, Drauzio Varella (2017, p. 45) tratou também de relações afetivas e de cuidado atravessadas pelas prisões:

“A mulher, ao contrário, sabe que é insubstituível e que a *perda* do convívio com as crianças, ainda que temporária, será irreparável, porque se ressentirão da ausência de cuidados maternos, serão maltratadas por familiares e estranhos, poderão enveredar pelo caminho das drogas e do crime, e ela não os verá crescer, a dor mais pungente.

Mães de muitos filhos, como é o caso da maioria, são forçadas a aceitar a solução de vê-los espalhados por casas de parentes ou vizinhos e, na falta de ambos, em instituições públicas sob a responsabilidade do Conselho Tutelar, condições em que podem passar anos sem vê-los ou até perdê-los para sempre”.

A narrativa de *Ausência* se afastou dessas perspectivas. Pela unicidade de cada laço e palavras cartadas entre arranjos familiares, tão diversos quanto as interlocutoras da, simultaneamente, representação fotográfica (KOSSOY, 1989) e correspondência fotográfica de Moraes, o próprio afastamento

8. Obturador, um dispositivo que abre e fecha, é um elemento do corpo da câmera que controla por quanto tempo a luz, que passa pelo diafragma, entrará.

de uma generalidade também se revelou. Além disso, a rede de cuidados composta por mulheres apresentada no livro se emaranha a alguns pontos como uma contra-narrativa. O não rompimento de vínculos e sim uma transformação de redes atravessadas pelas prisões está emaranhado às porosidades das mesmas instituições e políticas.

Deste modo, ainda que em outra toada, *Ausência* se aproxima de um obturador também que captura uma imagem de complexidade e visualidade de agência de afetos a contar da maternidade como palavra-chave e de violências em um campo de relações atravessadas por prisões. Natália Bouças do Lago (2020), ao abordar ambiguidades dos lugares ocupados por mães e familiares, considerando limites e possibilidades de agenciamento no ativismo em torno das prisões, se atentou à Amparar - Associação de Familiares e Amigos/as de Presos/as. Ao narrar a leitura da Carta aberta da Amparar por Railda, uma das fundadoras da associação, Lago (2020, p. 247) informou que “A carta menciona a origem da luta das mães, com seus filhos internados na Febem, e produz imagens de horror nas exemplificações das torturas às quais seus filhos eram submetidos” e como a narração de brutalidade configura um recurso de explicitação de violência e de demanda de justiça:

“O texto da carta também expõe o reconhecimento dos efeitos da escravidão e do racismo no encarceramento e na marginalização delas e de seus filhos, demandando o fim do encarceramento em massa e o direito a serem mães: “temos direito à vida, temos direito de ser mãe e temos direito de termos nossos filhos vivos!” (LAGO, 2020, p. 247).

Não desvinculada dessas dimensões e articulações, “a menção à maternidade como um direito”, continua Lago (2020, p. 247),

“evoca a discussão de Donna Haraway (2004) em relação aos direitos reprodutivos e à diferença na abordagem do tema entre feministas brancas e feministas negras – a estas é necessário demandar, para além de seus próprios estatutos de sujeito, o reconhecimento da humanidade de seus filhos e parceiros. A demanda pelo direito a ter os filhos vivos compõe a demanda pelo reconhecimento da humanidade de seus corpos e de seus filhos” (LAGO, 2020, p. 247).

A partir das cartas trocadas entre Tatiane, Vanessa, Damiana, Giselle, Cristiane e Ozana, mães, com suas filhas, filhos e a rede afetiva apresentadas em *Ausência* esse debate tem eco. Na simultaneidade de uma rede de cuidados no que concerne aos filhos das mesmas estão também abrigos e adoção, desde medo a processos e prescrição jurídica. Entretanto, é diante de diferenças e possibilidades que o livro apresenta situações específicas de relações de maternidade atravessadas pela instituição prisional, se afastando de imagens fixas de “a mãe”, “a mulher”, “a maternidade”. Na próxima parte do texto procuro apresentar a convivência entre linguagens no livro.

DE LAÇOS LINGÜÍSTICOS: CARTAS E RETRATOS (D)E PRISÕES E MULHERES

Em *Ausência*, também em correspondência se encontra disposta a interlocução fotográfica com outras linguagens na relação entre proponente e participantes do projeto. Conforme a nomeação de correspondência fotográfica empreendida, podemos adentrar na relação entre cartas e prisões. Cartas,

comunicação e linguagem tão importantes e com potencialidades ambíguas nas prisões – podem comunicar perdas, pedidos de não visita, não mais contato; podem não ser enviadas pela unidade prisional e nem chegarem de volta, por exemplo, assim como podem se relacionar a castigos – são um material importante no sentido da relação entre pessoal e político na privação de liberdade.

O deslocamento do livro contém, dessa forma, apresentação sobre prisões e encontros, além de diferentes linguagens. Atos de ouvir, escrever, posar para fotografia, fotografar, ler e ver as fotografias foram agenciados por uma interlocução. Nas cartas enviadas pelas participantes, pelos familiares e pela fotógrafa houve uma produção de documentação – a correspondência fotográfica – e período de diálogo afetivo. O corresponder entre mulheres em privação de liberdade e suas redes de afetos alinhavou também uma outra correspondência: “O governo dos indivíduos se dá por meio do governo de suas relações” (Padovani, 2013, p. 29). Ao tratar de “documentações amorosas” Natália Corazza Padovani (2013, p. 31) demonstrou cartas como produtoras de “visibilidade às relações que aproximam pessoas presas/os a endereços, a laços familiares e de afetividades, que, por vezes, estão fora dos muros das prisões” (Padovani, 2013, p. 31).

Ainda no que concerne à ressignificação atentada por Vasquez (2018), o trabalho de Moraes se emaranha ao que fora estudado, por meio também da linguagem visual, por Camila Maissune de Sousa e Rosana Horio Monteiro (2015). As autoras, com o Projeto, 3x4 procuraram mostrar as potencialidades do retrato fotográfico como forma de novas visibilidade das mulheres em privação de liberdade:

“não mais autorizado pela noção do desvio, nem codificado pelos imperativos do controle. Na contramão de uma tradição documental da fotografia de prisão, cujo foco recai na representação do espaço e na tentativa de captar uma suposta realidade prisional, privilegiou-se, na série de retratos acima apresentados, a pose, o enquadramento frontal e de corpo inteiro. Num contexto em que as mulheres não tinham controle algum sobre os seus corpos, a pose tirava-as da condição de anonimato e permitia que algo íntimo de suas identidades se revelasse. Desse modo, tais retratos, além de instaurarem um momento de reflexividade, tornaram evidente o fato de tais mulheres serem sujeitos políticos e, precisamente por isso, conscientes dos seus corpos enquanto lugares de resistência à homogeneização operada pela cadeia” (SOUSA; MONTEIRO, 2015, p.253)

Nessa composição, se o contra a redução de imagéticas e identidades apreendidas pelo Estado como carômetros são indagados e resistidos, é possível atufarmos a complexidade deste trabalho multilinguístico, que envolveu distintas ações, lembranças e trocas por meio de fotos e cartas. Não encerrando(-se) (em) narrativas sobre mulheres em situação de privação de liberdade e nem de forma unidirecional ao tema maternidade, mas considerando atravessamentos de relações de poder nas e a partir de prisões, a palavra Ausência se mostra uma lente polissêmica e não finda seu sentido no livro que carrega tal nome; sua leitura e visualização pode estar não numa curta resposta sobre abandono e solidão, mas em visibilizar, além de diferentes perguntas, cartas em diálogo.

A aproximação com tais temas no livro se dá por meio de fotografias, cartas e bordados narradores de afetividades que criam e recriam possibilidades para quem as lê e vê. Num ritmo que dá eco ao processo de interlocução entre proponente e participantes da correspondência, há uma feitura de

interlocução com as mulheres e famílias e não sobre as mesmas. Nesses politicamente termos, importante o friso que Ausência dá a determinados desfoques ao que concerne a entradas às prisões como tema, cena e interesse público.



Imagem 4. Página e Imagem do livro Ausência. Fotografia: Nana Moraes.
Imagem cedida e enviada pela autora.

Natália Corazza Padovani (2018) atentou, em sua análise sobre as redes de afetos tramadas através das prisões, a produção de vida cotidiana e a produção de família. Como argumentou Padovani (2018, p. 39) “redes de afeto são poemas transitivos”. Nessa conceituação, redes de afetos, articulação política e produtoras de instituições, “Se não são necessariamente atos críticos de

resistência, são tramas em formas de substantivo e verbo que agenciam fronteiras e que por elas transitam” (*ibidem*: 40).

Ausência expõe afetos, fotografados, cartados e trocados. A amplitude semântica das prisões atravessa todos esses temas durante distintos períodos históricos, políticos e jurídicos. Desta forma, se as prisões têm sido um espaço catalizador e epicentro de diversas memórias coletivas, bem como de índices de memória (BOSI, 2003) e processos de ressignificado nas agendas de Movimentos Sociais e Direitos Humanos no Brasil, redes de afeto e pessoal como político engendram, além de uma visibilidade no livro, uma possibilidade de escuta.

Jurema Werneck (2022) nas palavras numa parte conhecida inclusive como orelha [de livro] chamou atenção ao projeto institucional de encarceramento e da contramão do mesmo em relação a uma construção de justiça. Ao abordar sobre “quem não se quer por perto”, Werneck nos conta também sobre as distâncias nas, a partir e ao redor de prisões como uma questão coletiva e nacional e que o país, que encarcera em massa principalmente mulheres negras e pobres, em sua seletividade, conta com nosso silêncio e ausência sociais. As “imagens e palavras comoventes”, Werneck atenta, são formas de lembrar a exatamente necessidade de presença social.

O prefácio, “A recusa do Passado e a ausência do futuro”, escrito por Nísia Trindade de Lima (2022) partiu da caligrafia, no sentido de suas mãos e traçado nas palavras, de Tatiane, que pode ser visualizada adiante no livro. “Sem data para não virar passado” foi relacionada por Lima de uma forma que conversa com os empreendimentos políticos e possíveis do livro *Ausência: aproximação*, não acadêmica e com mais de uma forma de condução. Lima (2022, p. 15) escreveu: “Pelos lentes de Nana Moraes, tentei me aproximar de um universo muito presente na literatura sociológica, tão familiar para mim, um universo, contudo, distante da minha experiência pessoal, além de permeado por preconceitos e falta de empatia”. Lima também faz lembrança da vereadora Marielle Franco, assassinada em 2018, e de sua presença na construção de “políticas reparadoras de injustiças históricas” (LIMA, 2022, p. 15).

Em “[Em 2021]”, Moraes nos conta que escreveu em 2021, durante a pandemia do coronavírus e sua lembrança ao recordar do Projeto Travessia, anos antes, além da ambiguidade e distância grifadas pelo período. Enquanto a autora nos chama para a sua lembrança, a descrição nos leva ao livro, mas que também está prestes a, como publicação, findar. Se só de lermos 2021, já, de forma apressada, a noção de que as coisas do mundão chegaram, um mais lento passo também esteve nas prisões em tal período. Como vírus e também do mundo que atravessa os espaços prisionais, com tal rapidamente houve também a lentidão, conforme denúncias de medidas de segurança não realizadas e direitos especificamente violados em tal período, mas, de forma relacional, em continuidade com anteriores violações.

Nana Moraes apresenta uma série de perguntas acerca de Prisões de mulheres em âmbitos nacionais e do encarceramento. O tempo. Esse que para, mas não separa ou que separa, mas não para: “O tempo. O tempo em ferros. O tempo da pena. O tempo feroz. O tempo rompido. O tempo de dentro. O tempo da foto” (MORAES, 2022, p. 189).



Imagem 5. Página e Imagem do livro Ausência. Fotografia: Nana Moraes. Imagem cedida e enviada pela autora.

CONSIDERAÇÕES - ESCUTAR AUSÊNCIA: “POSO FOTOGRÁFICO” E POUSOS

Ursula Kroeber Le Guin (1997) sugeriu que “O primeiro dispositivo cultural foi possivelmente um recipiente”. Ao tramar a noção de cesta como ficção a autora foca seu interesse em não heroísmo.

A contar do “poso fotográfico” em *Ausência é possível* uma entrada, dessa forma, ao poso de expressão de si no que concerne às afetividades das mulheres fotografadas em privação de liberdade, de seus filhos e filhas, bem como das relações de afeto. Nesse poso, podemos encontrar também alguns pousos, no sentido de descanso de algumas ideias, em dois sentidos. O primeiro se refere à ideia de deixar voar menos ideias homogeneizantes em torno de mulheres em privação de liberdade. O segundo estende um deixar descansar noções como as de maldade e de bondade, inclusive de temáticas sociais - e por isso existenciais -, distanciando-se, deste modo, também de considerações de purificação e poluição, inocência e corrupção, nos termos de Scott (1995).

As difíceis organizações de lentes, guardados e narrações conformam a possibilidade, nesse pouso e descanso de ideias, de uma extensão da não hierarquização de opressão (Lorde, 2019) de sujeitos e opressões para também campos e diálogos sensíveis – sejam estes olhares, leitura, escrita, tato, gesto e audição.

Junto das, além de fotografadas, também escritoras e leitoras da correspondência fotográfica, também houve conjugação de poso, leitura e escrita entre afetos e redes das mesmas. A interlocução em *Ausência* relacionou manutenção e ajuda de redes afetivas, considerando também o que Gina Dent (2003) atentou como “solidariedade que é produzida e controlada na prisão” e “prisão como a instituição paradigmática da democracia”.

O “poso fotográfico” simultâneo à escrita, troca e leitura de cartas em um só tempo em *Ausência* se aproxima de “sensibilidade” em vez de visão “de mundo” - “afetos e os campos sensoriais, um só dos quais é a visão” - atentada por Walter Mignolo (2017, p. 20) no que tange às participantes e interlocutoras do livro e no que diz respeito às formas e trajeto de trabalhos em unidades prisionais e com mulheres em privação de liberdade.

A correspondência fotográfica empreendida, que teceu interlocução, formou, a contar do que a autora chamou de “instituição entre” [a mesma, Moraes, e a rede de interlocutoras fotografadas], um laço percorridor e percorrido por prisões também tangível à disputa em torno de imagens e imagéticas de mulheres atravessadas por tais instituições.

No que concerne ao mantimento e manutenção de relações de afeto impressas em *Ausência* nos deparamos com a simultaneidades de imagéticas, gestos e movimentos frente a estes também a contar e através dos muros. Como demonstrou Lago (2019, p. 24) “se relações entre os muros da prisão são capitalizadas pelas agências estatais e tornam-se centrais para o funcionamento e a expansão da instituição” ao mesmo tempo pode ser abordada manutenção, transformação e trama afetiva; “a partir de um outro aspecto de sua dimensão produtiva, de resistência, que ilumina as porosidades e as articulações políticas dos afetos” (ibidem).

Ausência faz, destarte, presença de uma lembrança; a de escuta possível tanto de maior diversidade de memórias relacionadas às prisões quanto de produção diversificada de conhecimento com mulheres em privação de liberdade e de prisões como tema social e coletivo. O “poso fotográfico” em Ausência imprime possibilidades, a leitoras e leitores, de atenção a simultaneidades; se coloca entre lembrança e presença de gerar(ações) e manutenções; de instituições e rotinas que, se a si são desconhecidas, são amplamente existentes e conhecidas fisicamente e cotidianamente por muitas pessoas. A fenda de Ausência no contra a “paisagem prisional imaginária”, memórias hegemônicas e então presentes humanos hegemônicos me faz lembrar do trabalho – e de sua ideia - de Segredo Público, tramada por Sharon Daniel (2006,2007)⁹ e das relações entre arte, comunicação e visualidades sociais de precariedades.

Ao tratar de segredos públicos e a eles atrelar as Prisões, a artista Sharon Daniel diferenciou segredos guardados do público e segredos que o público escolhe como segredos. O truque do segredo público está, para Daniel (2007), em saber o que não saber e o segredo público, conforme sua abordagem, é a forma mais poderosa de conhecimento social. Segredos compartilhados, conforme a autora, sustentam as instituições sociais e políticas. Conforme ensaio anterior:

“Segredos são o oposto de informação. Um segredo não é aberto ou público. Informação é conhecimento revelado. A informação pode ser algo (uma mensagem, uma imagem), que justifique a mudança em um determinado construto. Segredos podem ser inexplicáveis, incompreensíveis. Verdadeiro ou não, nenhum dos segredos nem informações necessariamente se conformam ao que é real ou justo.

Há segredos que são guardados do público e há “segredos públicos” - segredos que o público escolhe manter a salvo de si mesmo, como “não pergunte, não conte”. As injustiças da guerra às drogas, do sistema de justiça criminal e do Complexo Industrial Prisional são “segredos públicos” (DANIEL, 2006, p.1, tradução livre)

Catherine Lutz (2012, p. 221) ao tratar não separar política e emoção, indagou se era possível estudar algo que estivesse “no âmago de uma coisa que, no mundo contemporâneo, é ainda realmente indizível”. Em entrevista, ao enunciar seu interesse por compreensão acerca do militarismo e de bases militares - e da importância social dos mesmos -, invisíveis, como referiu, para a maioria da população norte-americana, Lutz chamou atenção para as dimensões de ocultação e rotina, ambas processuais. Pluralizando e especificando a formulação de Lutz, finalizo esse texto com quatro deslocamentos específicos ao questionamento: primeiramente, de estudar para reparar, de militarismo para prisões e de indizível aliado a dizível. Por fim, destes como um campo relacional; desde memórias e imagens. Essa perspectiva se relaciona com Segredo Público (Daniel, 2006, 2007).

9. O trabalho de Sharon Daniel (2007) me fora apresentado, assim como a outras leitoras e leitores, pelo texto de Kathleen Woodward (2016, p. 20): “a ativista Sharon Daniel (2007) chama de um segredo público: “Há segredos que são mantidos à parte do público, e há ‘segredos públicos’, que o público escolhe para manter seguros de si mesmo”, explica ela. “O segredo público é uma contradição interna irresolúvel entre dentro e fora, poder e conhecimento.” Woodward fornece na ocasião de articulação com Segredo Público de Sharon Daniel uma discussão sobre envelhecimento.

Quais são as possibilidades de atentar-se socialmente às prisões? Como os Segredos Públicos (Daniel, 2006, 2007) das, nas, entre e nos entornos das prisões no Brasil estão dispostos? Quais possibilidades de reparar socialmente “paisagens prisionais imaginárias” e regimes de visibilidade que nelas operam? Ausência põe em visualidade a continuidade dessas perguntas e sela memórias. Na aproximação de uma narrativa carto-fotográfica, palavras e imagens de mulheres em privação de liberdade, de familiares, de cartas, de encontros *e de memórias*, torna mais próxima também a importância política de um conjunto de movimentos, além de contra, durante a “reprodução institucional rotinizada” (LUTZ, 2012, p.221) das prisões.

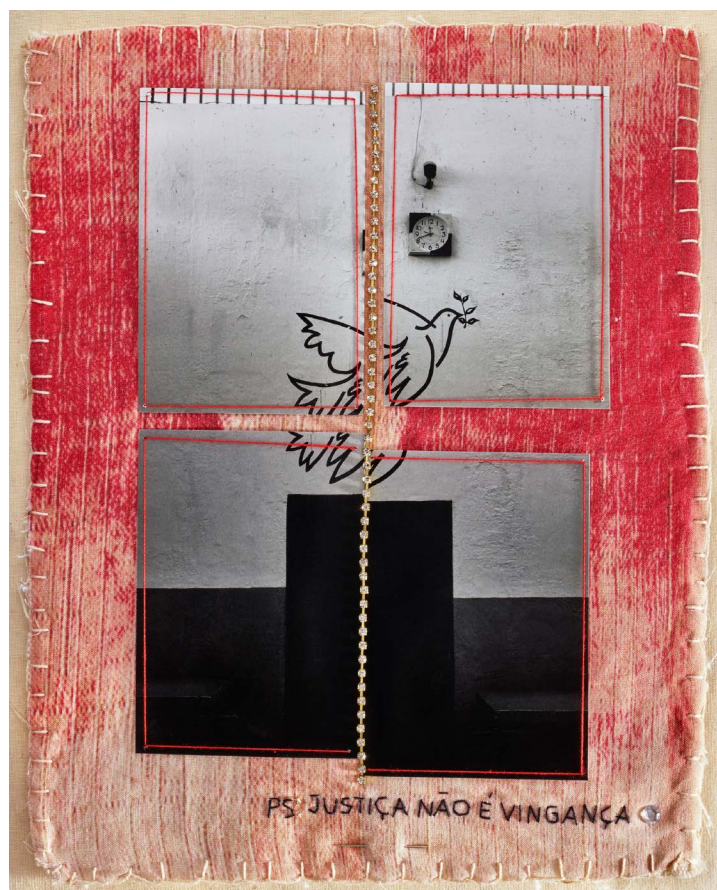


Imagem 6. Página e Imagem do livro Ausência. Fotografia: Nana Moraes. Imagem cedida e enviada pela autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achutti, L. (1997). *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias*. Lisboa, EDITORIAL TEOREMA.
- Batista, V. (2012) *Introdução crítica à criminologia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan.
- Benjamin, W. (1989). “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Tradução de Hermerson Alves Baptista. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Cuéllar, A. (2017). *La ilusión de la justicia transicional: perspectivas críticas desde el Sur global*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, Ediciones Uniandes.
- Daniel, S. (2007). Public Secrets: Authors Statement. *Vectors: Journal of Culture and Technology in a Dynamic Vernacular*, 2 n.2, s.p. Disponível em: < <http://vectors.usc.edu/projects/index.php?project=57&thread=AuthorsStatement> > . Acesso em 18/07/2022.
- Daniel, S. (2006). The Public Secret: Information and Social Knowledge. *Intelligent Agent, The NetArt Initiative*, v.6, n.2, p.1-11.
- Davis, A & Dent, G. (2003). A prisão como fronteira: uma conversa sobre gênero, globalização e punição. *Revista Estudos Feministas [online]*. v. 11, n. 2, 523-531 Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2003000200011> [Acessado 12 Junho 2022].
- Dubois, P. (1993). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP : Papirus.
- Fabris, A. (2002). Atestados De presença: A Fotografia Como Instrumento científico. *Locus: Revista De História* 8 (1), p. 29-40. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20552>>.
- Ferrel, J. (2020). *Criminologia cultural*. Tradução de Thiago Pádua. *Revista da Defensoria Pública do Distrito Federal, Brasília*, vol. 2, n. 3, p. 25-30.
- Félix, V. (2018). Resignificación. Em: VINYES, Ricard. *Diccionario de la memoria colectiva*. Editorial GEDISA.
- Gomes, E. (2001). *Natureza e Cultura*. In Rosendahl, Z; Côrrea, R. *Paisagem Imaginário e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 49-70.

- Jello, B. (2020). Renascer. Em: Gonçalves, R. & Grillo, N. SOBREVIVER. N-1 edições.
- Kossoy, B. (2021). Fotografia e História: as tramas da representação fotográfica. Projeto História, São Paulo, v. 70, 9-35, Jan.-Abr.
- Kossoy, B. (2011) A fotografia além da Corte: expansão da fotografia no Brasil Império. Acervo, v. 22, n. 1, 109-122.
- Kossoy, B. (1989). Fotografia e História. São Paulo: Ática.
- Haraway, D. (2004). “Gênero” para um dicionário marxista: a política sexual de uma palavra. Cadernos Pagu, n. 22, 201-246. Disponível em: < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644638>> . Acesso em: 18/07/2022
- Lago, N. Nem mãezinha, nem mãezona. Mães, familiares e ativismo nos arredores da prisão. Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro) [online]. 2020, n. 36, 231-254. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1984-6487.sess.2020.36.10.a> [Acessado 12 Junho 2022]
- Lago, N. (2019). Jornadas de Visita e de Luta: Tensões, relações e movimentos de familiares nos arredores da prisão. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Le Guin, U. (1997). A ficção como cesta: uma teoria. Dancing in the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places. New York: Ed Grove Press.
- Lorde, A. (2019). Não existe hierarquia de opressão. In Hollanda, H. Pensamentos feministas: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Lutz, C. (2012). Antropologia com emoção. Entrevista. MANA 18(1), 213-224.
- Mallart, F. (2011). Cadeias dominadas: Dinâmica de uma instituição em trajetórias de jovens detentos. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Melo, V. (2001). In Rosendahl, Z; Côrrea, R. Paisagem, Imaginário e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 29-48.
- Mignolo, W. (2017). Desa os coloniais hoje. Revista Epistemologias do Sul, 1(1), 12-32. <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772/645>
- Moraes, N. (2022). Ausência. 1a. ed. Rio de Janeiro: NAU Editora.
- Negretti, N. (2015). Madá e Lena entrecruzadas, dois dramas em trama: entre percursos numa tragédia social e uma constituição possível. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo/SP.

- Negretti, N. (2020). “Entre Mar, Montanha E Iris Do Mundo Todo: Uma aproximação Do Museu Penitenciário De Ushuaia”. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia* 5 (1). São Paulo, Brasil. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.165724>.
- Negretti, N. (2021). Endereçados, com fogo, do fim do mundo: manancial de memória e tinta nos muros de Ushuaia e Río Grande, Argentina. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*, [S. l.], v. 8, n. 14, p. 1–16. DOI: 10.21680/2446-5674.2021v8n14ID21479. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/21479>. Acesso em: 8 nov. 2022.
- Padovani, N. (2018). *Sobre casos e casamentos: afetos e amores através de penitenciárias femininas em São Paulo e Barcelona*. São Carlos: EduFSCar.
- Padovani, N. (2013). Enredando muros e fronteiras: Documentos, cartas de amor e histórias de liberdade entre prisões de São Paulo e de Barcelona. In: X Reunión de Antropología del Mercosur, 2013, Cordoba - Argentina. *Anais X Reunión de Antropología del Mercosur, 2013*. Disponível em: <https://www.academia.edu/5789759/Enredando_muros_e_fronteiras_Documentos_cartas_de_amor_e_o_governo_das_rela%C3%A7%C3%B5es_entre_pris%C3%B5es_de_S%C3%A3o_Paulo_e_Barcelona>. Acesso em 18/07/2022.
- Rennó, R. (1998). Cicatriz – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal. In *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade* n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 15-20.
- Samain, E. (1997). O que vem a ser portanto um olhar? Prefácio. In L. Achutti. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre. Tomo Editorial; Palmarinca.
- Sander, V. (2019) Paz, justiça, liberdade e glitter. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 2, p. 320-325.
- Scott, J. (2017). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2). Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>
- Santaella, L. (2005). Os três paradigmas da imagem. In: Samain, E. (2005). *O fotográfico*. 2a ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac São Paulo.
- Shafir, I (2005). *Obstinaciones de ma memoria: la ditadura militar chilena em las tramas del recurso*. Tese de Doutorado. Departamento de Psicologia Social da Universidade Autônoma de Barcelona.
- Silva, M. (2015). Corpos encarcerados em cena. *Dossiê Transversos: O Corpo na História e a História do Corpo*, Rio de Janeiro, v. 05; n. 05, 23-42.
- Sousa, C.; Monteiro, R. (2015). 3x4: fotografia de prisão contemporânea e as representações do corpo encarcerado em duas prisões femininas de Moçambique. *VISUALIDADES*, Goiânia v.13 n.1, 236-257.

Souza, W. (2010). *Foto 0/ Foto 1*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Varella, D. (2017) *Prisioneiras* — 1^a- ed. — São Paulo: Companhia das Letras.

Woodward, K. (2016). Um Segredo Público: o viver assistido, cuidadores, globalização. *Cadernos Pagu*, n. 46, p. 17-57.

Aproximaciones al Sistema penitenciario en México: Derechos humanos, reinserción social y teatro penitenciario

Approaches to the Mexican penitentiary system:
human rights, re-entry into society and penitentiary theater

CARMEN SOLÍS REYES Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México [cris.solrey@gmail.com]

Resumen:

Durante más de 100 años, el artículo 18 de la Constitución Mexicana ha regido la vida en las cárceles nacionales, teniendo como máximas el trabajo y la educación para alcanzar la reinserción social en las personas privadas de su libertad. En años recientes, se han sumado a dichas máximas, la salud, el deporte y el respeto a los derechos humanos. En ese marco se han llevado a cabo distintas iniciativas en pos de lograr la reintegración a la sociedad, de las personas que han delinquido. Muchas de estas iniciativas son encabezadas por distintas asociaciones civiles, colectivos, organizaciones no gubernamentales, entre otras. Dentro de las actividades impulsadas, se encuentra el teatro penitenciario, actividad que será analizada en estas líneas como fenómeno social mediante un acercamiento al sistema penitenciario mexicano, para identificar los desafíos en términos de convivencia y desigualdad.

Palabras clave:

Artículo 18; Reinserción Social; Derechos Humanos; Teatro penitenciario.

Abstract:

Through this essay, of an essayistic nature, I focus on the book *Ausência*, by photographer Nana Moraes, from the field of Memories and For over 100 years article 18 of the Mexican constitution has dictated life in Mexican prisons. Traditionally, work and education were the focus to achieve what has been deemed re-entry into society by those deprived of their freedom. Yet in recent years other priorities have been added to these such as, health, sports and respect for universal human rights. Under this framework different initiatives such as ngo's, non profit organizations, and civil associations have taken the lead in hopes of benefiting the re-entry into society of those imprisoned. An example of these activities is penitentiary theater which has been analyzed in this context as a social phenomenon in its approach to the Mexican penitentiary system to highlight challenges in terms of inequality and coexistence.

Keyword

Article 18; Social rehabilitation, Human Rights, Penitentiary theater.

INTRODUCCIÓN

Como parte del seminario denominado Estudios Interculturales, surge la iniciativa de establecer diálogos y reflexiones vinculadas a “las relaciones sociales en contextos y sociedades pluriculturales” (Jasso, 2022, p. 1). Donde los principales retos para establecer una convivencia pacífica, tienen que ver con las desigualdades, la falta de comprensión y de empatía ante la diversidad. Tomando en cuenta lo anterior, en este trabajo se plantea un acercamiento al sistema penitenciario mexicano, para identificar los desafíos en términos de convivencia y desigualdad.

Para lograrlo ha sido necesario conocer las bases y generalidades de dicho sistema: Artículo 18 constitucional, infraestructura carcelaria, número de personas sentenciadas, entre otros. A partir de esto, se discuten las repercusiones de considerar a los Derechos Humanos como garantes de la vida en reclusión. En ese sentido, es esencial analizar la injerencia de instituciones internacionales como la Asociación de Correccionales de América (ACA), encargada de certificar y calificar a las prisiones mexicanas; así como fue fundamental dar lectura a los testimonios reunidos por R. Aída Hernández Castillo, en la obra titulada *Resistencias penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión*.

Con el fin de sumar voces y tener puntos de referencia y contraste, se realizó un ejercicio etnográfico, mediante la aplicación de entrevistas guiadas a David Hernández Peña alias El Puma, ex recluso del Centro Estatal de Prevención y Reinserción Social de San Miguel de Allende, Guanajuato. Ejercicio que posibilitó un acercamiento al sistema penitenciario mexicano desde lo local.

Cabe mencionar que este trabajo está enmarcado por los objetivos de la investigación de la cual se desprende este estudio, titulada *Tras rejas y bambalinas: La experiencia del teatro penitenciario en México. Un estudio comparativo entre los procesos creativos de la Compañía de teatro penitenciario del Foro Shakespeare y el Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva en la Ciudad de México*, que tiene como objetivo principal, analizar las generalidades y particularidades en los procesos creativos de ambas iniciativas, para establecer un estudio integral, en el que se tomen en cuenta distintas voces y orientaciones en torno a la práctica del teatro penitenciario en nuestro país, en el que se han planteado los siguientes objetivos específicos: 1) Comparar las formas de hacer teatro entre la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare y el Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva (STRAP), en la Ciudad de México. 2) Identificar los efectos que, en términos de reinserción social, ha tenido el teatro penitenciario en quienes participan y participaron activamente en los distintos talleres y labores impulsados por las instancias mencionadas. 3) Conocer las características particulares (edad, escolaridad, tiempo de sentencia, etc.) de las personas en reclusión que han participado en actividades escénicas. 4) Bosquejar el perfil de quienes se involucran en la enseñanza de las artes escénicas en reclusión.

UN ACERCAMIENTO AL SISTEMA PENITENCIARIO MEXICANO

La génesis del Sistema Penitenciario nacional, se encuentra descrita en el artículo 18 Constitucional, que nace a inicios del siglo XX y que dio lugar a extensos y acalorados debates en el Congreso Constituyente de 1916. Una de las principales características en torno a su redacción, tiene que ver con la experiencia de sus autores: políticos revolucionarios, huéspedes (en su mayoría) en prisiones como Belem y Lecumberri en la Ciudad de México, o San Juan de Ulúa en el Puerto de Veracruz. Como he dicho en trabajos anteriores,¹ es importante señalar que los principales temas en torno a los que se debatió fueron la centralización o federalización de dicho sistema, el establecimiento de colonias penales o centros penitenciarios, y los medios para regenerar al criminal; entre los que destacan el trabajo y la educación. Para ello se reforzó todo lo concerniente a los talleres en las distintas prisiones del país, que generalmente contaban, dependiendo de la infraestructura carcelaria, con talleres de herrería, carpintería, zapatería, entre otros. Con relación a la educación, tenemos como ejemplo las prisiones veracruzanas, las cuales hacia finales de la década de 1920, tenían como base el programa educativo vigente en el estado para las escuelas suplementarias, el cual tomaba en cuenta asignaturas como Lengua Nacional, Geometría, Dibujo, Caligrafía, Canto, Gimnasia, Deportes y Moral. En el caso particular de la cárcel municipal de Xalapa, se asumió que tanto Moral como Canto, “despertarían —en los transgresores— sentimientos nobles” y “ayudarían a disipar las durezas de la prisión” sin que, en palabras de las autoridades, ello hiciera la pena más agradable a los reclusos. (Solís, 2016, p.181). Finalmente, el texto del Artículo 18 de la Constitución de 1917, era el siguiente:

“Art. 18. Sólo por delito que merezca pena corporal habrá lugar a prisión preventiva. El lugar de ésta será distinto y estará completamente separado del que se destinare para la extinción de las penas.

Los gobiernos de la Federación y de los Estados organizarán, en sus respectivos territorios, el sistema penal-colonias penitenciarias o presidios-sobre la base del trabajo como medio de regeneración” (Poder Ejecutivo, 1917, p. 53).

Con el paso del tiempo y de acuerdo a las distintas circunstancias, necesidades y posturas políticas, el artículo en cuestión ha sido objeto de diversas reformas. Así, hacia 1965, finalmente se incluyeron, como parte del cuerpo del artículo, dos nuevas acciones para lograr la readaptación social del delincuente: capacitación para el trabajo y educación. Ha de decirse que la educación no había sido mencionada en el texto jurídico, pero se implementaba desde inicios del siglo XX como un medio para la regeneración de las personas en reclusión. Las discusiones con relación a la reforma de 1965, permiten conocer lo que los legisladores entendieron por educación, “acción que debía estar enfocada en dirigir, encaminar y orientar” (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017, p. 77). Esto quiere decir que no era una educación como se presentaba en cualquier recinto educativo, la educación en las prisiones debía ir más allá de la instrucción, con el fin de alcanzar un resultado de

1. Castigo, trabajo y enmienda: una visión tras las rejas. El Caso de la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, México (1917-1931), Revista de la historia de las prisiones, No. 2, 2016. Educar para transformar: un acercamiento a la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, 1917-1931, Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura, No. 28, Jul-Dic, 2016.

mayor provecho: readaptación social y su reincorporación a la vida común del recluso (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 201, p.77).

“Educar tiene una connotación más amplia que empieza desde el simple trato con sus compañeros de reclusión; su concurrencia o conferencias y otros actos culturales, eventos artísticos y deportivos que transformen al recluso en ser sociable conocedor de sus derechos y también de sus obligaciones” (Cámara de Diputados y Cámara de Senadores, 2017, p. 77).

Cuatro décadas más tarde, se reconsideraron los medios para alcanzar satisfactoriamente la ahora denominada reinserción social. Hacia el año 2008, al artículo 18 (y por tanto al tratamiento de reinserción social) se agregaron la salud y el deporte (Poder Ejecutivo, 2008). Por último, una de las reformas que, para los fines de este texto, se considera de las más relevantes, es la ocurrida en el año 2011, en que los derechos humanos se destacan como medio primordial para lograr la reinserción del sentenciado.

Actualmente, a más de 100 años de su publicación, el artículo 18 constitucional² cuenta con nueve párrafos, resultado de siete modificaciones y adiciones. Esto es importante, pues revela el lento proceso de transformación al que se ha enfrentado el sistema penitenciario nacional.

Como resultado, las bases del sistema penitenciario mexicano en el Artículo 18 constitucional son: respeto a derechos humanos, trabajo, educación, salud y el deporte como medios para la reinserción social de las personas en reclusión. Además de la separación entre hombres y mujeres en las prisiones, el tratamiento específico para adolescentes, el traslado de reclusos mexicanos desde el extranjero, la compurgación de penas en centros cercanos al domicilio de los sentenciados y las sentencias particulares cuando se trata de delincuencia organizada.

En la redacción del artículo, llama la atención que sólo al hablar de la separación entre hombres y mujeres, se hace una distinción en términos de género; en adelante se hablará de sentenciados. Denise Anzures, apunta que en las prisiones “se conforma una micro sociedad que es un reflejo del afuera, pero con normas o códigos adecuados a las circunstancias” (Anzures, 2021, p.8), lo que pone en evidencia una de las principales características del sistema penitenciario en México: la reproducción de las perspectivas clasistas, racistas y sexistas de la sociedad mexicana. Por ello, la importancia de estudiar a los hombres y mujeres en prisión, permite profundizar en el reconocimiento de las faltas, carencias y aciertos sociales, como muestra de un universo nacional, en un espacio acotado. En palabras de R. Aída Hernández Castillo “el sistema penitenciario mexicano es un espacio más de violencia estructural que marca los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres pobres y racializados” (Hernández, 2017, p.13).

Es imprescindible tomar en cuenta que el sistema penitenciario en México está a cargo tanto del gobierno federal, a través del Órgano Administrativo Desconcentrado Prevención y Readaptación Social, que administra los Centros Federales de Readaptación Social; como los gobiernos de

2. El texto completo y sus reformas pueden leerse en: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/18.pdf>

los estados, quienes a su vez, establecen su propio sistema con el objeto de administrar y organizar los espacios carcelarios (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p. 18). En términos cuantitativos, al cierre del año 2020 se registraron: “19 centros penitenciarios federales, 251 centros penitenciarios estatales y 53 centros especializados de tratamiento o internamiento para adolescentes.” (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021). En total existen 446 centros penitenciarios en México, de los cuales solamente 11 están destinados exclusivamente para albergar población femenina. (Santillán, 2021).

El recurso ejercido para la manutención de los 446 centros penitenciarios, fue de \$37 982 945 681 pesos, mientras que para la adquisición y mantenimiento de equipo tecnológico y de seguridad, los centros penitenciarios federales y estatales utilizaron un total de \$569 378 024 pesos (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021). Al finalizar el año 2020 se reportaron 39,501 personas laborando en la totalidad de los recintos carcelarios del país, de las cuales 62.4% fueron hombres y 37.6% mujeres, al contrario de los centros penitenciarios federales, donde el 44.9% fueron hombres y el 55.1%, mujeres (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021).

De acuerdo con el Observatorio de prisiones, durante el mismo año hubo 255 mil 638 personas privadas de su libertad en México, de las cuales 107 mil 295 no tienen sentencia dictada aún, 13 mil 200 son mujeres y 8 mil 743 pertenecen a algún pueblo indígena. Entre los principales delitos penados, destacan: robo, homicidio, violación, secuestro y narcomenudeo. (Observatorio de Prisiones, s.f.). Las cifras anteriores contrastan con lo expuesto para el mismo año por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (en adelante INEGI), el cual indicó que: “Al cierre de 2020, la cifra de personas privadas de la libertad a nivel nacional fue de 211 154, del total 94.4% fueron hombres y 5.6% mujeres. De acuerdo con Patricia Aracil Santos, en el texto titulado *La reconstrucción social*:

“ser mujer, indígena o migrante, pobre, de piel oscura y bajita, parecen ser elementos de sospecha justificada, que al dictar sentencia se convierten en agravantes intrínsecos con mayor sentencia para las mujeres que para los hombres ante el mismo delito, incluso dentro del mismo expediente penal” (Santos, 2017, p. 111).

Por razones de género, las mujeres privadas de la libertad se enfrentan a distintos problemas en comparación con los hombres; uno de ellos es la maternidad. Durante el 2020, el INEGI contabilizó 356 embarazadas o en período de lactancia. Mientras que 384 “tuvieron consigo a sus hijos menores de seis años” (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021) ¿Qué significa esto? Niños y niñas que permanecen junto con sus madres en reclusión, viviendo día a día “las deficiencias del sistema penitenciario mexicano, sujetos al control institucional de la autoridad penitenciaria, para quienes sus necesidades no están presentes o son invisibles.” (Toscano Godines, 2020). Tal es la situación en la que se encuentran, siendo contemplados como un apéndice de la reclusa y no como un individuo *per se*, y al que no se le considera una ración de comida (por lo que deben alimentarse de la comida de sus progenitoras), no cuentan con actividades específicas para su edad, no existe atención enfocada en su desarrollo y salud, ni espacios para su estancia y convivencia familiar (Santos, 2017, pág. 91). Aun cuando son parte de las cifras, los niños y niñas que viven en las cárceles mexicanas, han recibido

el apelativo de invisibles, pues no existen leyes, disposiciones, organismos o iniciativas institucionales que velen por su desarrollo (Toscano Godines, 2020).

Con relación a la población indígena, se sabe que, hasta hace dos años, de acuerdo con el INEGI había 6 889 personas privadas de su libertad pertenecientes a algún pueblo indígena. Siendo los y las nahuahablantes quienes representan la mayoría. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021). Así como ser mujer privada de la libertad en México tiene características particulares, ser indígena tras las rejas, también las tiene. No se puede obviar lo que se ha dicho en párrafos previos: tras las rejas se reproducen y recrudecen las problemáticas de la sociedad mexicana. Por lo tanto, en un país que se ha empeñado desde hace más de un siglo, por tener una sociedad homogénea en términos de idioma, tradiciones, educación, entre otros; donde la diferencia se traduce en exclusión, donde lo tradicional es exótico, donde se tiene que pelear por el reconocimiento y aceptación del tono de piel que tiene más del 50% de la población; no sorprende, pero sí alarma saber que existan:

“patrones que dejan claro que cuando se trata de la población indígena, las decisiones suelen ser igual de arbitrarias. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Personas Privadas de Libertad de 2016 el 99% de estos detenidos termina en prisión preventiva. Es decir, que prácticamente todos los indígenas arrestados pasan su proceso en la cárcel sin ser sentenciados” (Espinosa, 2021).

Como ya se mencionó, según el artículo 18 constitucional: el respeto a los derechos humanos, el trabajo, la capacitación para el mismo, la educación, la salud y el deporte son los medios para lograr la reinserción del sentenciado. Aquí es importante subrayar el estatus de: *sentenciado o sentenciada*. ¿Qué pasa con aquellas personas que no cuentan con una sentencia? Las cifras indican que 86 302 (40.9%) se encontraban Sin sentencia / Medida cautelar de internamiento preventivo, 30 388 (14.4%) con sentencia no definitiva, y 94 464 (44.7%) contó con sentencia definitiva. A pesar de que el artículo 20 de la Constitución Mexicana, dicta:

“La prisión preventiva no podrá exceder del tiempo que como máximo de pena fije la ley al delito que motivare el proceso y en ningún caso será superior a dos años, salvo que su prolongación se deba al ejercicio del derecho de defensa del imputado. Si cumplido este término no se ha pronunciado sentencia, el imputado será puesto en libertad de inmediato mientras se sigue el proceso, sin que ello obste para imponer otras medidas cautelares” (Secretaría de Gobernación, s.f.)

Carolina Corral Paredes ha trabajado sobre el tema y reconoce que la persistencia de una larga prisión preventiva viola los derechos fundamentales de los y las acusadas, pues durante el año 2011, el número de procesados en todas las cárceles mexicanas era mayor que el número de sentenciados (Hernández, 2017, p. 21). Esta situación prevalece una década más tarde y va más allá de procesos mal llevados, ya que en estos se identifican distintas formas de tortura que se ejercen sobre las personas privadas de su libertad. Corral analiza las repercusiones de la espera de una sentencia como forma de tortura física y mental. A la espera podemos agregar la pérdida de los expedientes donde se da seguimiento al caso o se estipula la sentencia, como por ejemplo la denominada “Ruleta de la muerte”: método punitivo que consiste en trasladar injustificadamente de un penal a otro a personas

sentenciadas y en espera de sentencia. La finalidad es que pierdan contacto con sus familiares o defensores, que sus expedientes se traspapelen o extravíen y se desconozca, indefinidamente, el tiempo que deben pasar en reclusión. (Solís R. C., 2013, p.95).

¿Cuáles son los principales delitos por los que las personas en México pierden su libertad? Delitos en materia de armas, explosivos, otros materiales destructivos y robo, fueron los de mayor incidencia por parte de los hombres. En el caso de las mujeres destacan robo y secuestro. (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021). En términos geográficos, durante el año 2020, las zonas con mayor concentración de personas privadas de la libertad son el Estado de México y la Ciudad de México, esto puede explicarse por razones netamente demográficas en dichas regiones, pues constituyen la zona más poblada del país. En el estado de México se contabilizaron 32 759 personas en reclusión, mientras que en la capital mexicana, hubo 26 259 personas privadas de la libertad (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2021).

Tras conocer de manera muy general las bases y ciertas cifras del sistema penitenciario nacional y analizar algunas de ellas, vale la pena avanzar hacia el reconocimiento y reflexión sobre los medios propuestos para lograr la reinserción social de las personas en reclusión. De los seis puntos que se citan en el Artículo 18 constitucional, se ha decidido ahondar en tres de ellos: el tema de los derechos humanos por su relación y relevancia para el estudio de la interculturalidad, por el análisis de las desigualdades y de las políticas ante la diversidad social; el trabajo y la educación para poder transitar hacia el estudio del teatro dentro de las prisiones y tener una mayor comprensión de éste.

ESTÁNDARES Y CERTIFICACIONES: LOS DERECHOS HUMANOS EN LAS PRISIONES MEXICANAS

Es común que, ante situaciones de injusticia, abuso, violencia, entre otros, se apele al respeto y cumplimiento de los derechos humanos, entendiendo a éstos, como los derechos inherentes a todas las personas sin lugar a distinciones de ninguna índole: nacionalidad, lugar de residencia, sexo, origen nacional o étnico, color, religión, lengua, o cualquier otra condición (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, s.f.). ¿Qué sucede con dichos derechos en un espacio caracterizado por hacinamiento, inseguridad, hostilidad, violencia, abusos? La relevancia y necesidad del reconocimiento de estos derechos parecería incuestionable, teniendo en cuenta que, aparentemente, son las herramientas idóneas para constituir una sociedad más justa, igualitaria, equitativa, etcétera.

Llegando a este punto, vale la pena recordar que en 1789 se firmó la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano como resultado de la Revolución francesa: movimiento social y político en contra del absolutismo monárquico. Fue en ese momento que se sentaron las bases de lo que casi 160 años más tarde se reconocería como la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Con el fin de la Segunda Guerra Mundial y con conocimiento pleno de lo acaecido durante el conflicto bélico, la recién formada Organización de las Naciones Unidas, que para finales de la década de 1950 estaba conformada por con 55 naciones, reconoce la necesidad de velar por el bienestar, la paz y el

respeto a los derechos humanos. Así, en 1948 la Asamblea General reconoce la universalidad de los derechos humanos con el fin de procurar la dignidad humana.

“Proclama la presente Declaración Universal de Derechos Humanos como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados Miembros como entre los de los territorios colocados bajo su jurisdicción” (*United Nations Human Rights*, s.f.).

Actualmente existen distintas discusiones que ponen en tela de juicio la “universalidad” de dichos derechos, los cuales se definen por “reconocer la dignidad inalienable de los seres humanos. Libre de discriminación, desigualdad o distinciones de cualquier índole, la dignidad humana es universal, igual e inalienable” (Humanium, s.f.)

Aníbal Quijano reconoce la clasificación mundial sobre la idea de raza, “como una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial” (Quijano, 2000, p. 122) de donde se desprende el eurocentrismo como eje rector para la comprensión de las dinámicas políticas, sociales, económicas y culturales. Dicho eje es de sumo interés para estas líneas, pues a partir de él es posible comprender las dinámicas sociales y por ende carcelarias en México. Quijano refuerza su argumento al indicar que: “todas las experiencias, historias, recursos y productos culturales, terminaron también articulados en un solo orden cultural global en torno de la hegemonía europea u occidental.” (Quijano, 2000, p. 126) A la luz de lo antes dicho, es sencillo señalar que, existe un sistema penitenciario: “que reproduce las perspectivas sexistas y racistas de la sociedad mexicana” (Hernández, 2017, p. 9). Aun cuando se enarbola la bandera de los derechos humanos como regentes de la vida en reclusión, estos son producto de un orden cultural global que empuña la hegemonía occidental.

La CNDH subraya que su labor dentro del sistema penitenciario mexicano, es procurar “el respeto de los Derechos Humanos atendiendo a pautas de seguridad, orden y disciplina con el fin de lograr la reinserción social” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.5). A su vez, se manifiesta como “ente público dedicado a promover, divulgar, proteger y vigilar la plena vigencia de los derechos humanos de todas las personas en el país, en este caso de las personas privadas de la libertad en centros penitenciarios.” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.2). Llama la atención el énfasis puesto al referirse a “personas privadas de la libertad”, cuando dicha población, tendría que estar implícita en “todas las personas en el país”. En consonancia con el Art. 18 constitucional, la CNDH propone que:

“Para que un centro penitenciario funcione adecuadamente debe estar dotado de la infraestructura, así como de la normatividad y de los recursos humanos necesarios que garanticen una reinserción social efectiva, a través del acceso a las actividades laborales, de capacitación, educación, salud y el deporte; asimismo, es esencial que las situaciones al interior de los centros penitenciarios garanticen una estancia digna a las personas reclusas” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.5).

¿Qué implica todo lo anterior en términos prácticos? Es decir ¿cómo influye el ejercicio de los derechos humanos en las dinámicas carcelarias cotidianas? Con el fin de dar cabal respeto a los derechos humanos, las prisiones mexicanas son evaluadas e incluso certificadas a partir de estándares internacionales que garantizan un mejor funcionamiento administrativo y de custodia, un adecuado tratamiento y dignidad de vida para las personas en reclusión.

El 03 de diciembre de 2008 entró en marcha la denominada iniciativa Mérida, lo representa la cooperación, en materia de seguridad, entre los gobiernos de México y Estados Unidos de América, con el fin de poner un alto al crimen organizado, al tráfico de drogas y al tráfico de armas. Gracias a dicho acuerdo: Desde 2009, Estados Unidos ha donado más de 1.6 mil millones de dólares en equipo, cursos de capacitación y asistencia al Gobierno de México con el fin de establecer mayores “capacidades institucionales, obtención de equipo y asistencia técnica en apoyo a la reforma en materia de instituciones correccionales en México” (Embajada y Consulado de Estados Unidos en México, 2019).

A través de un comunicado por parte de La Embajada de los Estados Unidos en México, se indica que “brindar asistencia a las penitenciarías que existen en México para que logren la acreditación internacional de sus instalaciones es una parte fundamental del apoyo que se otorga para lograr la reforma de las correccionales” (Embajada y Consulado de Estados Unidos en México, 2019) En concordancia con lo anterior, las prisiones mexicanas son certificadas por la Asociación de Correccionales Americana (ACA),³ la cual, de acuerdo con el Departamento de Correccionales y Rehabilitación de California, fue fundada en 1870, siendo la única agencia de acreditación nacional con reconocimiento mundial dentro de la industria correccional. La ACA ha desarrollado originalmente estándares nacionales (que atienden a dinámicas carcelarias estadounidenses) de las que derivan 138 estándares de calidad (de aplicación internacional), entre los que destacan: modernización de la infraestructura carcelaria, capacitación del personal, establecimiento de medidas de control y disciplina estrictas, mejoramiento de la administración de recursos humanos y financieros. (Hernández, 2017, p. 15).

Basta con dar un vistazo rápido a la prensa nacional para reconocer la importancia que se le ha otorgado a la certificación que brinda la ACA, la cual se advierte como la vía para mejorar la vida de las personas privadas de la libertad, mediante el mejoramiento de la infraestructura carcelaria y el reforzamiento de los controles de seguridad (Benítez, 2022).

Empero, existen posturas que cuestionan la injerencia de Estados Unidos a través de la ACA en las prisiones mexicanas y los intereses económicos que esto representa. De acuerdo con Patricia Dávila, desde abril de 2011 hasta marzo de 2016, la ACA había cobrado 14 millones de dólares procedentes de la Iniciativa Mérida (Dávila, 2016, *s.p*). Estados Unidos es el país con mayor población reclusa,

3. En las distintas fuentes revisadas se identificaron las distintas denominaciones para la citada asociación, entre las que destacan: Asociación Americana de Prisiones, Asociación Americana de Correccionales, Asociación de Correccionales Americanas.

cuenta con prisiones privadas que se han convertido en un negocio bastante redituable, por lo que los términos económicos, deben también tomarse en cuenta al hablar de la iniciativa Mérida y sus alcances.

Por su parte, la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito (UNODC)⁴, la cual comparte ideales con la Iniciativa Mérida, “colabora con el gobierno desde 2013 en el fortalecimiento del Estado de derecho mediante la prevención del delito y la promoción de sistemas de justicia penal eficaces, justos, humanos y responsables de conformidad con las normas de las Naciones Unidas” (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC, 2015). La UNODC aprobó en 1955 las denominadas Reglas Mínimas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de los Reclusos, también conocidas como Reglas Mandela, que tienen como objetivo “enunciar, los principios y prácticas que hoy en día se reconocen como idóneos en lo que respecta al tratamiento de los reclusos y la administración penitenciaria” (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC, 2015). Las reglas Mandela se asumen como “recomendaciones esenciales que deberían guiar toda aplicación de políticas penitenciaria en cualquier parte del mundo” (Comité Internacional de la Cruz Roja, 2018).

El documento está formado por 122 reglas que toman en cuenta: la dignidad humana, la no discriminación, el principio de menor lesividad, gestión de expedientes, tratamiento, separación de reclusos por categorías, alojamiento, higiene personal, alimentación, ejercicio físico y deporte, atención médica, disciplina y sanciones, prohibiciones, registros de reclusos y celdas, contacto con el mundo exterior, notificaciones, investigaciones, traslado de reclusos, personal penitenciario, beneficios, reclusos con discapacidades, entre otros. Están organizadas en dos partes: la primera tiene que ver con la administración general de los recintos penitenciarios y puede aplicarse a todas las categorías de reclusos: “en espera de juicio o estén cumpliendo condena, e incluso de que se les haya o no sometido a medidas de seguridad o medidas correccionales por mandamiento judicial” (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC, 2015). La segunda parte se concentra en las particularidades o categorías especiales de reclusos, por ejemplo, reclusos con discapacidades. En dicho documento se establecen los estándares mínimos que deberían cumplirse para una correcta gestión penitenciaria y un adecuado tratamiento de las personas privadas de su libertad.

En esta lógica, nuevamente, la UNODC desarrolló el documento denominado: Estándares Avanzados de Naciones Unidas para el Sistema Penitenciario Mexicano (UNAPS), el cual tiene como objetivo principal dignificar el sistema penitenciario mexicano mediante el fortalecimiento de los derechos humanos, la reinserción social y la profesionalización del personal penitenciario (Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, UNODC., 2021). Para lograr la primera edi-

4. “En México tiene la misión de contribuir a la paz y la seguridad mundial, a los derechos humanos y el desarrollo haciendo que el mundo sea un lugar más seguro frente a las drogas, la delincuencia, la corrupción y el terrorismo, al trabajar por y con los Estados Miembros para promover la justicia, el Estado de derecho y construir sociedades resilientes.” (Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC, 2015).

ción del documento, se implementó un programa piloto en 12 centros penitenciarios entre 2017 y 2020, conformado por 90 fichas donde se describen los estándares: nombre, objetivo y prácticas a observar, población objetivo y grupos vulnerables a los que protege. Se encuentran redactados en concordancia con lo propuesto en las Reglas Mandela y en las Reglas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de las Reclusas y Medidas no Privativas de la Libertad para las Mujeres Delincuentes (Reglas Bangkok).

A diferencia de los ejemplos anteriores, las Reglas Bangkok son las únicas que toman en cuenta exclusivamente a las mujeres privadas de su libertad; reglamentan la prisión preventiva, la fase de reclusión y las medidas alternativas (Giacomello, 2017).

“Las mujeres internas en centros penitenciarios, conforman uno de los grupos en condiciones de mayor vulnerabilidad, con necesidades y condiciones específicas que muchas veces no son tomadas en cuenta por la autoridad. Para promover el respeto de sus Derechos Humanos, el 21 diciembre de 2010, la Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas aprobó las Reglas para el Tratamiento de las Reclusas y Medidas no Privativas de la Libertad para las Mujeres Delincuentes, también conocidas como “Reglas de Bangkok”, las cuales señalan los requisitos necesarios que se deben atender para garantizar condiciones de vida digna para esta población” (Villanueva, 2018).

Sin lugar a dudas cada uno de los documentos que hasta ahora se han mencionado, han sido motivo de análisis, críticas y reflexiones por especialistas en la materia. Para los fines de este texto, ha sido imperioso mencionarlos como parte fundamental para la comprensión del sistema penitenciario mexicano. Los estándares, las reglas, las certificaciones no son garantía de una mejor vida en reclusión, son el marco que describe una situación deseada que, en un Estado como el mexicano, requiere de grandes esfuerzos y transformaciones tanto de fondo como de forma. Un ejercicio interesante, es leer y examinar las diversas descripciones que existen sobre las prisiones mexicanas contemporáneas, las cuales, muy a pesar de las discusiones, reglamentaciones, legislaciones, certificaciones, entre otros, adolecen de los mismos males desde hace más de un siglo. Es claro que “los penales son un reflejo de la descomposición social, los mismos vicios de afuera se repiten adentro: discriminación, corrupción, impunidad, complicidad, control, violencia y castigo” (Santos, 2017, p.46).

SOBRE LA REINSERCIÓN SOCIAL

Con lo hasta ahora expuesto, vale la pena detenerse a describir a cabalidad qué es la reinserción social. Para ello se atiende a diversas fuentes, con el fin de tener una visión integral del concepto.

Desde el punto de vista teórico, la reinserción social debe estar encaminada a alcanzar la socialización efectiva de los individuos que han transgredido la ley penal y por lo cual se les ha privado de su libertad. (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p. 12). En términos jurídicos, es la “restitución del pleno ejercicio de las libertades tras el cumplimiento de una sanción o medida ejecutada con respeto a los derechos humanos.” (Unión, 2016). Por su parte, la Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito (UNODC), la reconoce como un proceso encaminado a la integración social y psicológica al entor-

no de la persona. Para lograrlo, deben converger diversas formas de intervención, así como programas individuales con la finalidad de evitar que las personas privadas de su libertad, se involucren de nueva cuenta en la comisión de algún delito (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.15). Mientras que la Secretaría de Gobernación de la Ciudad de México, indica que tiene que ver con las acciones que beneficiarán a las personas que egresan del sistema de justicia penal y sus familiares. Para ello se implementan programas gubernamentales, no gubernamentales y de la sociedad civil con el fin de prevenir y evitar la comisión de nuevos delitos (Subsecretaría de Sistema Penitenciario, s.f.).

“En general, los programas de reinserción social tienen por objetivo brindar a la sociedad, a las personas (de los centros penitenciarios) y, principalmente al interno, un ambiente controlado que sea eficiente, seguro y humano; ofreciendo a éste último oportunidades de crecimiento personal y laboral. El propósito final establece la construcción de medios para corregir la conducta de los internos a través del apoyo que fluye entre la capacitación para el trabajo, la educación, la salud y el deporte” (Rendón Cárdenas & Rodríguez Luna, 2014).

A pesar de que la reinserción social se sustenta sobre 5 principios básicos, según el Art. 18 (trabajo, capacitación para el trabajo, educación, salud y deporte), existe un abanico amplio de actividades que abonan al tratamiento de las personas privadas de su libertad. Dentro de esas actividades podemos enumerar: prevención y tratamiento de adicciones, labores de reintegración familiar y social, actividades creativas y artísticas, atención a internos con enfermedades mentales, desempeño de actividades laborales, programas de liberación anticipada, apoyo para la obtención de empleo tras la liberación y el seguimiento a internos liberados (Rendón Cárdenas & Rodríguez Luna, 2014).

Como parte de estos principios básicos, en términos concretos, el trabajo y la capacitación para el trabajo, tienen como finalidad: posibilitar la generación de ingresos monetarios aun cuando se está en reclusión. Además, se ha considerado como una forma de terapia ocupacional.⁵ Asimismo, la salud física y mental son de primordial interés en el proceso de reinserción social, siendo responsabilidad de las autoridades carcelarias proporcionar la atención médica necesaria ante cualquier tipo de malestar físico. Por ello, el deporte se reconoce como elemental en pos de garantizar dicho bienestar. Por último, en lo competente a la educación: “las actividades de instrucción escolar deben incluir educación en nivel básico, medio superior y superior, actividades culturales y artísticas como el teatro, la pintura, la poesía, la música, entre otros” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, p.27). Para los términos de esta investigación, es primordial ahondar sobre las actividades artísticas y culturales, incluso cuando éstas no se contemplan como pilares de la reinserción social en el sistema penitenciario mexicano, pues existen ejercicios y experiencias mediante los cuales se puede reflexionar sobre su utilidad y éxito.

5. De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), la Terapia ocupacional se refiere al “conjunto de técnicas, métodos y actuaciones que, a través de actividades aplicadas con fines terapéuticos, previene y mantiene la salud, favorece la restauración de la función, suple los déficit invalidantes y valora los supuestos comportamentales y su significación profunda para conseguir la mayor independencia y reinserción posible del individuo en todos sus aspectos: laboral, mental, físico y social”. (World Federation of Occupational Therapist , 2019)

APROXIMACIONES AL TEATRO PENITENCIARIO EN MÉXICO

Ruth Villanueva, ve el teatro como promotor de procesos educativos dentro del sistema penitenciario. En diversos textos, se le asume como un medio de aprendizaje y herramienta de reflexión que invita a las personas en reclusión a reconsiderar sus acciones e identificar problemas individuales y sociales. Tras contrastar diversas fuentes y experiencias, es posible definirlo como el quehacer escénico para y con personas privadas de su libertad, orientado a lograr la reinserción social y la transformación personal.

De acuerdo con La Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito, el teatro como herramienta para el tratamiento tiene beneficios evidentes, entre los que destacan:

“Brindar a las personas privadas de la libertad la oportunidad de trabajo en conjunto de forma cooperativa en un proyecto compartido.

Aumenta la conciencia de la persona sobre la divergencia de puntos de vista tanto dentro de la actividad como dentro del contexto social más amplio.

Mejorar la calidad del uso del lenguaje, proporcionando oportunidades diversas para probar diferentes modelos de discurso.

Optimizar la habilidad de las personas para evaluar críticamente su propio trabajo y el de los demás” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, pp.36-37).

En México destaca, en materia de teatro penitenciario, el trabajo de Jorge Correa. Su principal legado es haber formulado un innovador método teatral para el trabajo en prisión: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva (STRAP). Para Correa, el teatro penitenciario es “una ventana hacia afuera desde la prisión y a la vez, una visión hacia sí mismo que permite un replanteamiento de vida” (Correa, 2017). En voz de Ruth Villanueva, fundadora de los concursos de teatro penitenciario en México y cercana colaboradora de Correa: “el teatro penitenciario no da respuestas, sino ayuda a las personas privadas de su libertad a encontrar sus propias respuestas, al encontrarse frente a diferentes espejos (Villanueva R., 2019).” Tanto Correa como Villanueva, reconocen en esta actividad una forma de transformación personal, un medio para dar voz a las problemáticas de las personas privadas de su libertad (Correa, 2017).

Por otro lado, se conoce el trabajo de la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare, encabezada por Itarí Marta, cuyo objetivo es “la prevención del delito y la reconciliación social de los internos a través de la empleabilidad y profesionalización en teatro.” (Compañía de Teatro Penitenciario, s.f.) Gracias a ello, desde hace 13 años la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare, lleva a cabo obras teatrales protagonizadas por reclusos y ex reclusos, dentro y fuera del penal de Santa Martha Acatitla.

Además de estas dos iniciativas, es enriquecedor conocer qué está sucediendo alrededor del teatro en las prisiones mexicanas, para los fines de este texto no se profundizará en las características de cada proyecto, pero el ponerlos sobre la mesa permite tener un panorama más amplio en cuanto al tema. El caso de Morelos es notable ya que cuenta con dos proyectos relacionados con la disciplina teatral,

el primero, denominado “Teatro penitenciario” tiene como objetivo invitar a los internos a escribir sus vivencias y experiencias y, a partir de ello, se generan guiones que son representados por personas en reclusión. Dichas presentaciones se llevan a cabo en fechas especiales o al finalizar el taller de la materia. El segundo proyecto se denomina “Arte de libertad”, es encabezado por un grupo que lleva el mismo nombre. Sus actividades están enfocadas en escribir y representar las diversas experiencias en el encierro. “A través de guiones teatrales quedan atrás frustraciones y depresiones, conformando además el proyecto “Liberarte Morelos 50” en conjunto con el grupo de teatro del CERESO del Estado” (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, pp.41-43).

En Guanajuato sobresale Alquimia y Transmutación, proyecto que busca favorecer la reinserción social mediante la cultura, brindando la oportunidad a las mujeres que habitan en el Centro de Readaptación Social de Guanajuato, de presentar un espectáculo escénico entre ex internas y actrices profesionales. Dicho montaje es parte de la programación con enfoque social del Festival Internacional Cervantino. Por último, Capaci-teatro es un proyecto sonoreense que tiene como finalidad enseñar, a las personas internas, cómo reaccionar de manera adecuada ante situaciones de conflicto. Para lograrlo, se generan situaciones ficticias y los participantes asumen distintos roles (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2019, pp.41-43).

La anterior fue una breve descripción sobre el teatro penitenciario en México, que nos permite tener un esbozo sobre las formas en que se está abordando esta disciplina. Es claro que existen particularidades, incluso posturas que determinarán las formas de hacer teatro con y para personas privadas de su libertad, mismas que merecen ser analizadas a profundidad. Cabe destacar que los casos aquí mencionados son los que se ubicaron en esta primera aproximación al quehacer escénico en las prisiones mexicanas.

LA EXPERIENCIA DE DAVID HERNÁNDEZ PEÑA ALIAS EL PUMA.

Con el objeto de conocer más sobre la vida en reclusión y práctica del teatro penitenciario en voz de quienes lo han experimentado, fue ineludible hacer uso de técnicas de investigación que facultaron la obtención de detalles, información y datos que enriquecen este estudio.

La entrevista semiestructurada fue la herramienta clave para trabajar con David Hernández Peña, ex recluso del Centro Estatal de Prevención y Reinserción Social (CEPRERESO) en San Miguel de Allende, Gto. De acuerdo con Irene Vasilachi, la entrevista etnográfica “constituye una herramienta clave para avanzar en el conocimiento de la trama socio-cultural, pero muy especialmente para profundizar en la comprensión de los significados y puntos de vista de los actores sociales” (Vasilachi, 2006, p.129). Con la aplicación de este tipo de entrevista se busca motivar a las personas involucradas a compartir los mayores detalles posibles en cuanto a los temas que se desean indagar. Al aplicar este tipo de entrevistas se reconocen las particularidades de cada individuo, lo cual genera una mayor confianza y apertura por parte del entrevistado.

David Hernández Peña alias el Puma, es oriundo de San Miguel de Allende, Guanajuato, donde se dedicaba a la venta de drogas, motivo por el cual fue sentenciado a 5 años y 7 meses en prisión. Relató que, debido a un error burocrático, pudo salir 1 año y 7 meses antes de cumplir la totalidad de su sentencia. El CEPRERESO de la citada ciudad guanajuatense y residencia de Hernández Peña por más de 3 años, ha sido descrito, por algunos medios de comunicación como: “la cárcel de la que nadie quiere escapar” (Rodríguez, 2017). Título que contrasta con la información que se obtuvo durante las entrevistas.

El primer encuentro con el Puma fue el lunes 04 de abril a la 1 pm en el jardín principal de San Miguel de Allende, Gto. Durante toda la conversación, el informante, se mostró muy abierto y dispuesto a compartir su experiencia tras las rejas. Era evidente su deseo por contar con el mayor detalle posible, sobre lo que sucede en reclusión: “Allá dentro es una basurota”. Para demostrarlo, describió, desde la disposición de las celdas, hasta el tipo de comida que les proporcionan diariamente. Sobre las celdas explicó que se les conoce como galeras o secciones y están organizadas de la siguiente forma: 8 celdas con 3 camas cada una (conocidas como “piedras”), una cama por persona. Por el contrario, en cada celda conviven y duermen entre 6 y 7 personas. La celada, además de las 3 camas, cuenta con un escritorio y tres sillas, que muchas veces funcionan como cama. La comida, además de limitarse a determinados alimentos, muchas veces éstos se encontraban en estado de descomposición (como “los huevos verdes”), y otras tantas, las raciones insuficientes, pues “si la olla de frijoles se acaba antes de que todos coman, van y le echan agua y reparten agua de frijoles.” Además, Peña fue contundente al hablar del tráfico de drogas al interior de la prisión, indicó que: “hay de todo. Si tú no lo puedes conseguir afuera, allá lo consigues.”

Con relación a los tópicos que conforman este estudio, el testimonio del Puma permite corroborar y contrastar mucho de lo que hasta aquí se ha descrito. La Secretaría de Seguridad Pública del Gobierno de Guanajuato, apunta que los diez Centros Estatales de Prevención y Reinserción Social del estado, cuentan con la acreditación y certificación internacional de la Asociación Americana de Correccionales (ACA). Dicha instancia, recalca la importancia de ésta certificación como “parte de las estrategias del Programa de Correccionales de la Iniciativa Mérida para el mejoramiento del Sistema Penitenciario Mexicano” (Secretaría de Seguridad Pública, 2021). Hernández Peña, fue muy insistente en describir qué sucedía cuando “los gringos que sueltan la lana” los visitaban. Habló, en sus palabras, de la simulación que se llevaba a cabo cada vez que “los gringos” acudían al centro. Días previos a la visita, tienen la consigna de pintar las celdas con materiales que sus propias familias les proporcionan. En la cotidianidad no cuentan con uniformes, o los que tienen, están en malas condiciones, rotos y desgastados. Sin embargo, a sabiendas de la visita, las autoridades reparten uniformes que deben ser usados sólo ese día. Se les recogen artefactos que no deberían tener consigo, como gorras, *iPods*, radios, parrillas e incluso comida. Ese día, la comida que se les proporciona dista mucho de ser “huevos verdes” o “agua de frijoles”, pues de acuerdo con el Puma, “hasta los gringos comen con nosotros. Ese día sí hay buena comida.”

La reinserción social fue también un tema del cuál compartió impresiones, refiriéndose a la manera en la que pueden obtener un “beneficio”, es decir, una reducción en la sentencia. Por cada “beneficio” ganado, se reduce 1 día a su sentencia. Para ello se debe cumplir con asistencia puntual a la iglesia, el estudio, el trabajo, el ejercicio, “alcoholes”⁶ y visitar a la psicóloga. Aunque para el Puma, la verdadera reinserción social es no volver a caer ahí para no padecer por la comida. “A mí me gusta comer bien y no quiero regresar para no comer esa pinche comida fea, eso fue lo que a mí me cambió: la comida.”

Respecto al teatro penitenciario, informó que cada año celebran el mes cultural: “Le dicen mes pero nada más es una pinche semana ¿entonces para que chingados le dicen mes? En esa semana nos llevan que alguien que toca la guitarra, un payaso, algún bailable y ahí se presenta la obra de teatro”. El Puma refirió que existen privilegios por participar en las obras de teatro, por ejemplo, cuentan con más tiempo fuera de sus celdas, ya que en la generalidad deberían volver a ellas después de las 6:30 PM. No obstante, al ser parte del grupo de teatro del centro penitenciario, pueden permanecer fuera de éstas hasta las 12:00 AM. Indicó que ésta es la principal razón por las que los internos participan: estar afuera de las celdas más tiempo. Relató que al finalizar los montajes se les permite tener una taquiza, para dicha ocasión tienen autorización de comprar tacos fuera de la prisión, lo cual es también un aliciente para integrarse a la actividad teatral. Al cuestionar el número total de personas que forman parte de los montajes, respondió: “Si somos 10 personas las que vamos a hacer la obra, pues somos 30 las que estamos ahí”. Esto quiere decir que únicamente 10 de ellos están en escena, mientras que el resto apoya en otras actividades como “teloneros, gente que quita muebles en cada escena, personas que pintan la cara, otros que tienen los disfraces⁷ listos.”

¿Qué interpretan? ¿Quién los dirige? ¿Cómo se organizan para lograr el montaje? Ninguna de estas interrogantes fue planteada a David Hernández, empero, de todas ellas se tiene respuesta: un hombre sentenciado a 19 años de prisión, apodado El Taxi,⁸ es quien encabeza el grupo de teatro, y quien a su vez es quien escribe y dirige las puestas en escena. La primera parte del proceso es la convocatoria por parte de las autoridades carcelarias y posteriormente a través del Taxi. “El Taxi recibe la indicación por parte de los directivos de hacer la obra, entonces le va diciendo a las personas para ver quién quiere participar” expresó Hernández Peña.

Posteriormente se trabaja en el texto. “Las obras tratan cosas de adentro y fuera, se ponen apodos y el mero mero día de la obra haces que se emperren (provocan a las autoridades).” Para ello, El Taxi “agarra un cigarro y se pone a escribir, comparte con los demás lo que escribe y los demás opinan.” El Puma indicó que el objetivo principal es mostrar lo que se vive en la prisión, “ninguna obra era

6. “Alcoholes” es la forma utilizada por Hernández Peña para referirse a “Alcohólicos Anónimos”.

7. El entrevistado se refiere al vestuario como “disfraces”.

8. Hernández Peña no pudo recordar el nombre de su compañero. Motivo por el cual se le menciona mediante su alias: El Taxi.

sería” y tampoco eran montajes a partir de textos de autoría distinta al Taxi, pues “si te dan ellos (las autoridades) una obra, es como si te dieran lo que ellos quieren que digas pero, lo chistoso ¿dónde está?” Ejemplificó: si hay un custodio que se parece a Sherk, entonces habrá un personaje de Sherk que actué como el custodio y eso provocará su enojo. Por lo que durante la presentación, de acuerdo con el Puma, las reacciones serán, más o menos así: los reos “todos cagados de risa”, las autoridades “se emperran”, “los gringos no entienden, porque no hablan español”.

Lo hasta ahora descrito fue resultado de una primera conversación, a partir de la cual fue posible generar las preguntas⁹ para llevar a cabo la entrevista semiestructurada, misma que se aplicó en un segundo encuentro. Las respuestas a las interrogantes son material que se analizará a detalle para abonar a la investigación de la que forma parte este estudio.

REFLEXIONES FINALES

Partiendo de la idea que “el sistema penitenciario mexicano es un espacio más de violencia estructural que marca los cuerpos y las mentes de hombres y mujeres pobres y racializados” (Hernández, 2017), es innegable determinar que las iniciativas en materia de seguridad, tráfico de armas, crimen organizado etcétera, deben formularse atendiendo a las problemáticas sociales, político y económicas, tanto dentro como fuera de las prisiones, sin olvidar que el principal factor en contra es el orden cultural global predominante, consolidado sobre la hegemonía europea u occidental. Por tanto, mientras las políticas, iniciativas, reglamentaciones, legislaciones y demás documentos, respondan a dicho orden cultural global, se seguirán replicando modelos clasistas, sexistas, racializados, violentos e intolerantes dentro y fuera de las instituciones de reclusión. Ejemplo de lo anterior son las jerarquías existentes en las prisiones mexicanas, las cuales se establecen de acuerdo al poder económico o a las influencias con las que cada persona privada de su libertad, cuenta. Así como los familiares de los reclusos albergados en CEPRERESO en San Miguel de Allende en Guanajuato, se encargaban de proporcionar la pintura para mejorar las condiciones de las celdas, existen testimonios que dan cuenta de la corrupción al interior de las prisiones: cuotas para evitar castigos, pagos para tener servi-

9. Preguntas formuladas durante la segunda sesión a David Hernández Peña:

Antes de estar en el reclusorio ¿Te gustaba el teatro? ¿Habías participado en alguna obra? ¿Asistido a alguna obra?

Cuéntame sobre las distintas actividades artísticas y culturales que existen en el reclusorio.

¿En qué actividades participaste?

¿Cómo te enteraste que podías estar en un grupo de teatro?

¿Cuál fue tu participación en dicho grupo?

¿Qué hacían tus demás compañeros?

Cuéntame sobre “El Taxi”

¿Sabes si el Taxi tomó algún taller de teatro o escritura dentro y/o fuera de la prisión?

¿Qué significó para ti estar en dos obras de teatro? ¿Qué es para ti la reinserción social? ¿Crees que tiene alguna relación con la práctica del teatro en la prisión?

cio de limpieza y TV, venta de artículos que son confiscados el ingresar a la prisión, venta de drogas, comida, entre otros. No ha sido tópico de este texto, pero vale la pena dejar sobre la mesa para próximas discusiones, el tema que atiende al fracaso de la prisión como método generalizado de punición.

El acercamiento que se obtuvo mediante la realización de este estudio al teatro penitenciario, ha dado la pauta para reconocerlo a la luz de la reinserción social. Inicialmente se identifican tres modelos de hacer teatro en prisión: la primera tiene que ver con poner las formas teatrales al servicio de las personas privadas de su libertad, con el fin de impactar en sus emociones y acciones, y de esta forma, invitarles a reflexionar sobre las faltas cometidas y no volver a incurrir en ellas. Este es el caso específico de Jorge Correa y la metodología que ha denominado STRAP. La segunda es aquella que se ha creado a partir de las necesidades de los reclusos por ser vistos y escuchados, por ser partícipes en las actividades culturales de las cárceles mexicanas y dar un espacio a la creatividad, pero sobre todo a la denuncia. Ejemplo de lo mencionado es la experiencia de El Taxi y sus compañeros, quienes, sin conocimientos formales de teatro, logran llevar a cabo diversos montajes donde el principal objetivo es denunciar las situaciones cotidianas que viven en prisión.

En paralelo, existen iniciativas que invitan a la profesionalización del quehacer teatral, convirtiendo esta actividad en un empleo dentro y fuera de la prisión. Existen casos como la Compañía de Teatro Penitenciario del Foro Shakespeare, que son ejemplo de lo anterior, actualmente cuentan con dos compañías activas: interna y externa. Ambas colaboran en conjunto para dar lugar a los montajes, mismos que pueden ser apreciados dentro de la penitenciaría de la Ciudad de México, comúnmente conocida como Santa Martha Acatitla, o en el 77 Foro Cultural Autogestivo. Sin duda son varios los temas que en este estudio no fueron abordados a profundidad, pero que fueron identificados como primordiales para entender las dinámicas y procesos con relación al quehacer escénico en prisión. Por ejemplo, el papel del teatro penitenciario en función de la institución carcelaria, es decir, cuestionar y responder ¿al servicio de quién o quiénes está el teatro penitenciario? ¿Al servicio de los reclusos o al servicio de la institución?

Tras todo lo expuesto en párrafos superiores, es indiscutible la utilidad de las herramientas etnográficas para la generación de estudios de índole social. La posibilidad de escuchar de viva voz las experiencias carcelarias es esencial para poder profundizar y desarrollar la investigación en ciernes, lo que da pie a generar categorías de análisis que permitan estructurar la información a analizar, así como permite confrontar el discurso con la cotidianidad. En este sentido, es inquietante reconocer que, a pesar de las certificaciones, las reglas y los estándares, la cotidianidad carcelaria no es como se muestra en los documentos.

BIBLIOGRAFÍA

- California Department of Corrections and Rehabilitation. (s.f.). *American Correctional Association Accreditation*. Obtenido de <https://www.cdcr.ca.gov/parole/parole-aca/>
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2019). *Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria 2019*. Ciudad de México: CNDH.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (s.f.). ¿Qué son los derechos humanos? . Obtenido de <https://www.cndh.org.mx/derechos-humanos/que-son-los-derechos-humanos>
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (2018). *Los Criterios para un sistema orientado al respeto de los derechos humanos: un modelo de reinserción social. Bases para la prevención terciaria. Planteamientos específicos*. Ciudad de México: CNDH.
- Comité Internacional de la Cruz Roja. (2018). *Principios Fundamentales de las Reglas Mandela. Un enfoque Regional de Gestión e Infraestructura Penitenciaria en Latinoamérica. Guía de aplicación Práctica*.
- Correa, J. (2017). *STRAP: Sistema Teatral de Readaptación y Asistencia Preventiva*. Ciudad de México: Plataforma AC.
- Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC. (2015). *Reglas Mínimas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de los Reclusos (Reglas Nelson Mandela)*. Viena.
- Artículo 18. (2020). *Secretaría de Gobernación*. Obtenido de Unidad General de Asuntos Jurídicos: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/18.pdf>
- Benítez, L. (13 de Enero de 2022). Obtienen certificación de ACA tres centros penitenciarios. *Diario Contraréplica. Periodismo de investigación*.
- Dávila, P. (2016). El gran fracaso de la certificación penitenciaria. *Revista Proceso, s.p*, <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2016/3/16/el-gran-fracaso-de-la-certificacion-penitenciaria-161004.html> (consultado febrero 2022).
- Duranti, A. (2000). *Antropología Lingüística*. Madrid: Cambridge University Press.
- Embajada y Consulado de Estados Unidos en México. (05 de agosto de 2019). Obtenido de 13 Centros Penitenciarios mexicanos logran acreditación internacional con el apoyo de la Iniciativa Mérida: <https://mx.usembassy.gov/es/13-centros-penitenciarios-mexicanos-logran-acreditacion-internacional-con-el-apoyo-de-la-iniciativa-merida/>
- Espinosa, J. C. (15 de Julio de 2021). *El País. México*. Obtenido de Encarcelados por no hablar español: la agonía de los indígenas en las prisiones de México: <https://elpais.com/mexico/2021-07-16/encarcelados-por-no-hablar-espanol-la-agonia-de-los-indigenas-en-las-prisiones-de-mexico.html>

ml#: -: text=En%20M%C3%A9xico%2C%207.011%20personas%20de,tuvo%20acceso%20a%20un%20int%C3%A9rprete (consultado enero 2022)

Giacomello, C. (2017). Las mujeres privadas de la libertad en México: una lectura crítica a partir de las Reglas de Bangkok. En C. R. Hernández, *Resistencias Penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión*. (pp. 313-347). Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Hernández, C. R. (2017). *Resistencias Penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Humanium. (s.f.). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Obtenido de Declaración Universal de Derechos Humanos, 1948: <https://www.humanium.org/es/derechos-humanos-1948/>

Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2021). *Censo Nacional de Sistema Penitenciario Federal y Estatales 2021*. Ciudad de México: INEGI.

Jasso, I. J. (2022). Programa de la materia. León, Guanajuato, México.

Oficina de las Naciones Unidas Contra la Droga y el Delito UNODC. (2015). *Reglas Mínimas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de los Reclusos (Reglas Nelson Mandela)*. Viena: Sección de Justicia, División de Operaciones.

Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, UNODC. (2021). *Modelo Estándares Avanzados de Naciones Unidas para el Sistema Penitenciario Mexicano*. Ciudad de México: Corporación Printescorp SA de CV.

Poder Ejecutivo. (18 de junio de 2008). Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. *Diario Oficial*, pp. 3-11.

Quijano, A. (200). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander, *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 122-151). Buenos Aires.

Rendón Cárdenas, A., & Rodríguez Luna, A. (2014). Prevención focalizada: la reinserción social y el sistema penitenciario en México. En J. L. Cisneros, E. D. Cunjama López, & P. J. Peñaloza, ¿Crisis de la prisión? Violencia y conflicto en las cárceles de México (pp. 123-141). Ciudad de México: Editorial Porrúa .

Rodríguez, J. C. (20 de Julio de 2017). La cárcel de la que nadie quiere escapar. *Eje Central*.

SCJN, C. d. (29 de junio de 2020). *Las niñas y niños invisibles en las cárceles en México*. https://www.sitios.scjn.gob.mx/cec/blog-cec/las-ninas-y-ninos-invisibles-en-las-carceles-de-mexico#_ftn4 (consultado marzo 2022)

Santillán, María Luisa. (08 de marzo de 2021). 8M: Mujeres en la cárcel, donde las desigualdades de

género persisten. <https://ciencia.unam.mx/leer/1092/mujeres-en-la-carcel-la-otra-sentencia-desigualdades-de-genero#:~:text=En%20M%C3%A9xico%20hay%20446%20centros,son%20hombres%20y%205%25%20mujeres.> (consultado marzo 2022)

Santos, P. A. (2017). La “Reconstrucción Social”. En C. R. Hernández, *Resistencias Penitenciarias. Investigación activista en espacios de reclusión* (pp. 83-119). México: Juan Pablos Editor.

Secretaría de Gobernación. (s.f.). *Unidad General de Asuntos Jurídicos*. Obtenido de <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/20.pdf> (consultado enero 2022)

Secretaría de Seguridad Pública. (2021). *Censo Nacional de Sistemas Penitenciario*. <https://seguridad.guanajuato.gob.mx/tag/ceprereso/> (consultado enero 2022)

Solís, R. C. (2013). Ladrillos centenarios, desventura e insomnio: un acercamiento histórico al Reclusorio Central del Estado de Veracruz. 1949-2007. *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura*, 67-102.

Solís, R. C. (2016). Castigo, trabajo y enmienda: Una visión tras las rejas. El caso de la cárcel municipal de Xalapa, Veracruz, México (1917-1931). *Revista de Prisiones*, 93-114 https://www.revista-deprisiones.com/wp-content/uploads/2016/06/3_Sol%C3%ADs.pdf (consultado febrero 2022)

Toscano Godines, J. F. (2020). Las niñas y niños invisibles en las cárceles de México. *Centro de Estudios Constitucionales, Suprema Corte de Justicia de la Nación*. .

United Nations Human Rights. (s.f.). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Obtenido de https://www.ohchr.org/sites/default/files/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf (consultado febrero 2022)

Unión, C. d. (16 de junio de 2016). *Ley Nacional de Ejecución Penal*. Obtenido de http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LNEP_090518.pdf (consultado febrero 2022).

Vasilachi, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.

Villanueva, R. (. (2018). *Reglas de las Naciones Unidas para el Tratamiento de las Reclusas y Medidas no Privativas de la Libertad para las Mujeres Delincuentes*. México: CNDH.

Villanueva, R. (2019). *Teatro Penitenciario*. México: Editorial Porrúa.

Entre o real e o performativo: precariedades na cena e na vida

Between the real and the performative: precariousness in the scene and in life

THAISA SCHMAEDECKE Universidade Federal de Goiás, Brasil [thaisams.ms@gmail.com]

Resumen:

O presente artigo apresenta o processo inicial da pesquisa de Mestrado em Artes da Cena na Escola de Música e Artes Cênicas, da Universidade Federal de Goiás, sob o título provisório *O teatro do real e suas contribuições sociais: das autoescrituras performativas ao processo criativo de uma palestra-performance*. A partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, no livro *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*, do conceito de biopolítica do filósofo francês Michel Foucault, e de aspectos emblemáticos da cena do real abordados pela pesquisadora Julia Guimarães em *Entre amadores, especialistas e espectadores*, este artigo propõe fazer uma análise sobre a dimensão pública dos trabalhos artísticos *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, e *Ginástica da Pele*, da artista performer Berna Reale, cujo tema em comum é o cárcere.

Palabras clave:

Biopolítica; Cárcere; Cena do real; Performatividade; Precariedade.

Abstract:

This article presents the initial process of the Master's research in Performing Arts at School of Music and Performing Arts, Federal University of Goiás (Brazil), under the provisional title *The theater of the real and its social contributions: from performative self-writings to creative process of a lecture-performance*. Based on the notion of precariousness addressed by the american philosopher Judith Butler, in the book *Frames of War: When is Life Grievable?*, of the concept of biopolitics of the french philosopher Michel Foucault, and of emblematic aspects of the real scene approached by the researcher Julia Guimarães in *Among amateurs, experts and spectators*, this article proposes to analyze the public dimension of the artworks *Banho de Sol*, by Zula Theater Company, and *Ginástica da Pele*, by the performer artist Berna Reale, whose common theme is prison.

Keyword

Biopolitics; Prison; Real scene; Performativity; Precariousness.

INTRODUÇÃO

No âmbito das artes da cena tem sido cada vez mais recorrente trabalhos criados a partir da relação entre o campo artístico e o campo das práticas sociais. Em alguns trabalhos, o envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética (Fernandes, 2013, p.7) em direção ao giro social das artes, tendência que se evidencia nos trabalhos artísticos que serão aqui analisados, relacionados ao cárcere e ao superencarceramento.

Conforme a crítica de arte Claire Bishop, o giro social das artes prioriza o caráter ético em detrimento do estético, aproximando os projetos artísticos das ações sociais. Essa expansão das práticas artísticas em direção ao contexto em que se inserem, em busca por uma relação de alteridade, aproximou o teatro da dimensão pública, aspecto reconhecido em inúmeros trabalhos e grupos da cena contemporânea. A necessidade desta abertura do teatro à alteridade, contudo, revelou o desejo de “que o espectador fosse colocado em confronto direto com aquilo que estava sendo tratado em cena, na reinvidicação ao acesso imediato ao real” (Fernandes, 2013, p.4), como uma experiência testemunhal.

Dentre essas experiências testemunhais, ligadas ao teatro do real, ao teatro documentário e às autoescrituras performativas que proliferaram na cena contemporânea a partir do final do século XX, proponho analisar o espetáculo *Banho de Sol*, da Zula Cia de Teatro, grupo de Belo Horizonte que “tem como ponto de partida de suas criações histórias e depoimentos reais de mulheres em situação marginal” e vem investigando o teatro documentário e o teatro do real desde sua origem, em 2010, “com foco no feminino e na condição da mulher na sociedade atual” (Braga, 2020, contracapa). Além deste espetáculo, proponho analisar também a performance *Ginástica da Pele*, da artista paraense Berna Reale, ligada a cena expandida e a prática do real, cuja temática, em comum com o espetáculo recém mencionado, trata do cárcere e, sobretudo, do racismo presente no sistema prisional.

Relevante destacar que ambos trabalhos artísticos possuem caráter performativo, aspecto que se tornou predominante na cena a partir dos anos 1980, quando a arte da performance adentra o campo de criação teatral, rompendo completamente suas fronteiras. É desta aproximação com a performance e hibridização das artes cênicas que emergem os conceitos de “teatro pós-dramático”, de Hans-Thie Lehmann, de “teatro performativo”, de Josette Féral e de “giro performativo”, de Érika Fischer-Lichte. Em todos esses conceitos, o aspecto performativo é predominante na cena e a ideia de “representação espetacular” perde força (FERNANDES, 2019, p. 215). Nessa perspectiva, emergem nas artes da cena trabalhos que apresentam forte traço performativo e que fazem uso de materiais autobiográficos e não ficcionais, ligados a vertente do teatro documentário e a prática do real, tais como os trabalhos a serem aqui analisados.

Banho de Sol, o mais recente espetáculo da Zula Cia de Teatro, estreado em março de 2019, surgiu de um projeto de arte educação idealizado pela atriz e fundadora da companhia Talita Braga, desenvolvido no Núcleo de Estudos de Teatro para Educadores do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. O projeto, que se originou da pergunta “pode a arte possibilitar momentos de liberdade

para mulheres em situação de cárcere?”, propunha oferecer aulas de iniciação teatral em um complexo penitenciário feminino da capital mineira e fazer uma pesquisa de campo sobre a realidade de mulheres em condição de cárcere.

A partir da parceria com outras três arte educadoras e atrizes, o grupo promoveu semanalmente em uma penitenciária de Belo Horizonte, ao longo de um ano, entre setembro de 2016 e setembro de 2017, durante as duas horas do banho de sol de 30 mulheres em privação de liberdade, encontros permeados de experiências com a arte e com o fazer teatral. Essas experiências deram origem a exposição “Arte como possibilidade de liberdade”, montada no próprio complexo penitenciário, a partir de produções textuais realizadas pelas alunas, além de uma cena curta criada por elas, intitulada Banho de Sol, apresentada dentro da cela no dia 26 de setembro de 2017, no último encontro entre as professoras atrizes e as alunas em situação de cárcere. Foi a partir desta cena, dos relatos escritos pelas alunas e das memórias vividas por estas quatro arte educadoras, ministrando aulas de teatro neste presídio feminino, que surgiu a estrutura narrativa do espetáculo de mesmo nome: *Banho de Sol*.

Ginástica da Pele é uma performance artística criada por Berna Reale, importante artista do cenário brasileiro, que se apropria da arte como forma de confrontar os diversos tipos de violência que presencia no cotidiano. Atuando como perita criminal há mais de 10 anos, a artista acompanha de perto a crise no sistema prisional e propõe em 2019, após dois anos de pesquisa, a ação *Ginástica da Pele*, concebida para o registro audiovisual e fotográfico. Criada a partir dos dados do Infopen, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, a performance propõe uma denúncia do “encarceramento seletivo” (Agricio, 2020), nas palavras da própria artista, escancarando o racismo do sistema prisional brasileiro, além de uma denúncia do superencarceramento no Brasil.

A artista reuniu um grupo 100 jovens, entre 18 e 29 anos (idade média dos encarcerados), que já foram abordados indevidamente pela polícia, para representar os perfis dos presos no Brasil. Na performance, realizada nas ruas da cidade de Belém, os jovens, sem camisa e descalços, vestem bermudas de cor aproximada ao tom de pele deles e, organizados em cinco filas, formando uma escala de cores em degradê de negros, pardos e brancos, de acordo com quem mais sofre abordagens policiais, obedecem aos comandos acionados pelo som de um apito, usado pela própria artista. Além do apito, preso a um cordão de pescoço, Reale veste uma regata branca, uma espécie de boné e bermuda azul escuro, tênis preto e meias brancas, remetendo a um policial propondo um treinamento físico das forças armadas. No entanto, dentre as ações propostas por meio do som do apito e de indicações numéricas proferidas em voz alta pela artista, repetida pelos participantes, movimentos e gestos que se referem não somente a um treinamento físico, como também a abordagens policiais, são executados em uníssono pelos participantes, como erguer as mãos para o alto, colocá-las atrás da cabeça, ajoelhar-se no chão e abaixar tronco e cabeça com as mãos para trás, como quem vai ser algemado, em uma espécie de ginástica para o encarceramento.

A partir de *Banho de Sol* e seus desdobramentos, com o projeto *A arte como possibilidade de liberdade*, e de *Ginástica da Pele*, interessa analisar o teatro e a performance não como linguagens, mas

como dispositivos para discutir as micropolíticas do entorno, do espaço que circunda a obra. Interessa investigar, portanto, a teatralidade presente fora do contexto de cena, fora do contexto artístico, e o quanto os acontecimentos da realidade cotidiana podem servir como dispositivos de cena e de criação de imagens, aspectos determinantes na escolha destes dois trabalhos artísticos.

“Entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende, possibilitando inclusive a expansão e o deslocamento dos limites do teatral e do artístico” (Diéguez, 2014, p. 125), a teatralidade, como chamou Ileana Diéguez, se configura como um dispositivo que rompe com a ideia de espetáculo com a intenção de propor um acontecimento cênico, uma experiência. A partir da negação das qualidades especificamente artísticas e ênfase na relação da obra com o espaço de seu entorno, o que Paul Ardenne definiu como *arte contextual*, a teatralidade expandida alcança o campo das práticas sociais em direção ao contexto em que está inserida, evidenciando uma urgência em discutir os aspectos históricos, políticos e sociais de determinada “microcomunidade”.

O crítico francês Nicolas Bourriaud determina como “microcomunidade”, termo também chamado de “coletividades instantâneas”, este espaço experimental que busca horizontalizar as relações entre artista propositor e espectador. Conforme Bourriaud, a arte é o lugar que produz uma socialidade específica, estreita o espaço das relações (2009, p. 8). Ao investir na esfera das relações humanas, a arte relacional possibilita, portanto, o deslocamento do acontecimento artístico para o acontecimento social. E é esse deslocamento que se presentifica em muitos trabalhos artísticos contemporâneos, como em *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele*, aproximando arte e vida, ficção e realidade, na construção das artes da cena como fenômeno público.

Essa dimensão pública, projetada nos dois trabalhos artísticos supracitados, a partir do diálogo que essas obras estabelecem com o contexto sócio político que as atravessam e da relação desses trabalhos com o entorno com os quais operam, são aspectos que este artigo propõe analisar. *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele* reivindicam a reflexão sobre o sistema prisional brasileiro e suas deficiências, sobre os corpos mais suscetíveis ao encarceramento, sobre o sistema racista e classista que se reflete dentro dos espaços prisionais, sobre o superencarceramento, gerando uma tensão entre acontecimento e obra. A análise dos trabalhos artísticos será feita a partir da noção de precariedade abordada pela filósofa estadunidense Judith Butler, na obra literária *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), no conceito de biopolítica, de Michel Foucault, para tratar do corpo como espaço de controle e do corpo político, e em características emblemáticas da cena do real, abordadas pela pesquisadora Julia Guimarães no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores* (2019).

A NOÇÃO DE PRECÁRIO E O CONCEITO DE BIOPOLÍTICA NO ESPETÁCULO-AULA BANHO DE SOL E NA PERFORMANCE GINÁSTICA DA PELE

Publicado pela editora Civilização Brasileira em 2015, *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* (2020), da filósofa norte americana Judith Butler, é uma continuação do livro *Precarious Life*

(2004) acerca das vidas precárias, passíveis de serem eliminadas. O livro consiste em cinco ensaios, escritos entre 2004 e 2008, em resposta às guerras contemporâneas. Contudo, proponho aqui uma discussão acerca de alguns aspectos tratados na introdução e no primeiro ensaio, “Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade, comoção” para problematizar, na cena do real, a necessidade de promover as imagens negadas, as imagens ausentes ou invisibilizadas.

Judith Butler, no início do livro, sugere que “uma vida específica não pode ser considerada lesada ou perdida se não for primeiro considerada viva” (2020, p. 13) e, a partir desse entendimento, trata dos enquadramentos, operações de poder que regem uma vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, enlutadas, de vidas consideradas não passíveis de luto, cuja perda não é lamentada porque ela nunca contou de verdade como vida. Conforme a autora, os sujeitos são constituídos mediante normas que conferem condições de ser reconhecido: “Assim há “sujeitos” que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há “vidas” que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas” (2020, p. 17), o que evidencia que as normas existentes atribuem reconhecimento de formas distintas.

Butler afirma ainda que embora sejamos todos vidas precárias, há uma distribuição diferencial da precariedade que coloca em perigo a possibilidade de sobreviver e prosperar, afinal uma vida vivível e, portanto, passível de luto depende de “suportes básicos que buscam minimizar a precariedade de maneira igualitária: alimentação, abrigo, trabalho, cuidados médicos, educação, direito de ir e vir, direito de expressão, proteção contra os maus-tratos e a opressão” (2020, p. 41) Contudo, “(...) certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (2020, p. 46). Assim, segundo a autora, essas populações são enquadradas como se já estivessem sido perdidas ou sacrificadas, ou seja, são pessoas que estão vivas, mas não são vidas.

Embora nestes termos as palavras de Butler possam causar impacto, basta considerarmos os marcadores sociais, raciais e de gênero, por exemplo, para reconhecermos, a partir dessa noção de precário apresentada, a existência de pessoas cuja vida não é identificada como vida. Este reconhecimento evidencia o quão distinta é a distribuição de precariedade, tornando algumas vidas mais valiosas que outras, de modo que possamos nos comover com algumas perdas e sentir absoluta indiferença com relação a outras, julgadas inclusive ameaças à vida humana como a conhecemos. Por este motivo, “quando essas vidas são perdidas, não são lamentadas, pois a perda dessas populações é considerada necessária para proteger a vida dos “vivos” (Butler, 2020, p. 53), o que pode ser facilmente compreendido no contexto da guerra e do cárcere.

Na guerra, por exemplo, fica evidente a divisão entre aquelas pessoas cujas vidas são lamentadas daquelas que a vida não é passível de luto e, portanto, não nos afeta. Butler exemplifica essa situação com as guerras contemporâneas no Iraque e no Afeganistão, em que os EUA estão diretamente envolvidos, a partir da interferência direta do governo para regular e controlar a comoção, de forma que a população possa apoiar o esforço da guerra e o esforço nacionalista. O mesmo pode ser observado

nos atentados de 11 de setembro, uma vez que o episódio trágico foi narrado de forma a divulgar os nomes, imagens e histórias pessoais de todos os norte-americanos que morreram no atentado, transformados em ícones para a nação, enquanto o luto público dos não americanos envolvidos foi infinitamente menor, e dos trabalhadores ilegais, inexistiu, de acordo com Butler. O luto público, portanto, está diretamente relacionado à indignação diante da injustiça ou de uma perda irreparável, o que possui um enorme potencial político (Butler, 2020, p. 65-66).

A mídia, dessa forma, além do Estado, tem enorme contribuição na distribuição desigual do luto público e, portanto, da precarização das vidas, pois é ela quem detém o poder da indignação e da comoção, a partir dos limites que estabelece na divulgação dos fatos a serem reportados, e esses limites são feitos com a intenção não só de regular a comoção, mas de provocar diferentes níveis de resposta afetiva e moral. O mesmo acontece no contexto prisional, com as vidas em situação de privação de liberdade, o que pode ser observado no seguinte trecho proferido pela atriz Kelly Crifer, no início do espetáculo *Banho de Sol*:

“Kelly - Aliás, alguém aqui é a favor da pena de morte? Ou você prefere não se posicionar? Afinal de contas, nós estamos aqui falando de gente que tanto faz se existe ou não. Tanto faz se existe ou não? Não. Não. Não. Não dá pra mentir e dizer que essa história não me incomoda... Então, sabe aquela coisa que você faz e que o acontecimento parece que fica tatuado como carimbo de gado na pele da gente e as pessoas percebem o estigma e saem correndo, gritando, com horror?! Anunciando em todas as redes sociais. Eu tive essa impressão, lendo as matérias sobre elas na mídia” (Braga, 2020, pp. 24-25).

Banho de Sol joga luz a questão das mulheres encarceradas em nosso país a partir do entendimento de que este contexto é um problema nosso, afinal o fato de não haver pena de morte no Brasil deveria motivar a reflexão de toda a população acerca do sistema prisional, uma vez que todas as pessoas que estão lá dentro um dia irão sair. E vão sair como? - é o que as atrizes questionam no prólogo do espetáculo. O trecho evidencia também essa comoção, conduzida pela mídia, que nos afeta diante de algumas vidas e nos faz indiferente diante de outras, a partir do despertar de reações morais. São essas reações, inclusive, em torno das vidas em situação de cárcere, que nos dificultam a percepção e o reconhecimento de que elas existem, não só existem como um dia serão “reinseridas” no convívio social.

A contribuição das grandes mídias na estigmatização dessas pessoas, conforme a pesquisadora Caroline Vetori de Souza em *Memórias ao Sol: em busca de uma dramaturgia da escuta com mulheres em privação de liberdade*, corroboram na manutenção do próprio sistema, na ideia de necessidade da instituição prisão e na sua naturalização “colocando, por exemplo, as pessoas encarceradas em situações degradantes ou mesmo, como protagonistas de insurgências contra o sistema, colando a suas imagens a ideia de perigo social e decorrente medo” (Souza, 2020, p. 6). Esse imaginário estigmatizante construído em torno das mulheres encarceradas, contribuem na construção de reações morais problematizadas em *Banho de Sol*.

O poder de comoção, no entanto, regulado pela mídia e por regimes de força, se estrutura a partir daquilo que o antropólogo Talal Asad chamou de “enquadramento interpretativo”, o que justifica

“porque sentimos horror diante de certas perdas e indiferença ou mesmo justeza diante de outras” (Butler, 2020, p. 69). Conforme Asad, “o que sentimos é parcialmente condicionado pela maneira como interpretamos o mundo que nos cerca” (Butler, 2020, p. 68). Dessa forma, “esse enquadramento interpretativo funciona diferenciando tacitamente populações das quais minha vida e minha existência dependem e populações que representam uma ameaça direta à minha vida e à minha existência” (Butler, 2020, p. 69). Por esse motivo, essas populações consideradas ameaças à vida humana - que inclusive são as que mais necessitam de proteção do Estado, contra todo tipo de violência e desigualdade a que são submetidas - ao serem perdidas, não são lamentadas e nem causam indignação, pois a partir da lógica distorcida do enquadramento interpretativo, essas perdas garantem a sobrevivência das demais vidas.

O desprezo pela perda dessas populações, considerada necessária para que a vida dos “vivos” seja preservada, em uma espécie de autodefesa, se evidencia no seguinte áudio, transcrito abaixo, que compõe a trilha sonora do espetáculo *Banho de Sol*:

“Mas o que eu tenho a ver com isso? Bandido bom é bandido morto. Eu também passei muita dificuldade na vida e nem por isso fui parar ali (se referindo ao presídio). Se estivesse rezando não tava lá. A polícia devia dar um tiro na nuca dessas safadas e mandar a conta da bala pra mãe pagar. Se estivesse em casa cuidando da família não teria sido presa. É tudo vagabunda querendo mamar nas tetas do governo. Com certeza, recebe bolsa do estado, auxílio reclusão, tudo vagabunda. Tem gente que chega a receber uns 5 mil reais sabia? Sabe quanto custa uma vagabunda dessas por mês? Sabe quanto custa uma bala de um revólver pra matar uma safada dessa?” (Braga, 2020, p. 33)

Composto por frases ditas pelas próprias atrizes que, em dado momento, são sobrepostas, o áudio traz à tona reações morais e afetivas comuns em relação a população carcerária, em direção a políticas públicas de apagamento, de aniquilação. Ao trazer à tona as imagens negadas, as imagens ausentes, como um procedimento de resistência às políticas de negação, a teatralidade de *Banho de Sol*, assim como a performatividade de *Ginástica da Pele*, tornam-se dispositivos para problematizar essas ausências, em conformidade com a “crise dos representados”, amplamente discutida no cenário artístico brasileiro.

Ileana Diéguez, em seu estudo sobre *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* (2007), constata que “o mundo contemporâneo se define pela “crise dos representados...e vê nas estratégias de ação direta um modo de tornar “visíveis os corpos ausentes”, não representados, configurando uma nova estratégia de abertura de espaço para as diferenças (Fernandes, 2013, p. 11). Nessa perspectiva, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele*, abrem justamente espaço para as diferenças, na medida em que deslocam a arte em direção ao outro, a alteridade, dando visibilidade a imagens historicamente negadas, além disso, ambos trabalhos artísticos problematizam o impacto do poder político sobre a vida.

Esta crise dos representados, relaciona-se com a ontologia do corpo utilizada por Butler para discutir o quanto o corpo é vulnerável à exterioridade do mundo, ou seja, ao poder e ao contexto político social e econômico de seu entorno:

“o corpo é um fenômeno social: ele está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Sua mera sobrevivência depende de condições e instituições sociais, o que significa que, para “ser” no sentido de “sobreviver”, o corpo tem de contar com o que está fora dele.” (Butler, 2020, pp. 57 -58)

Nesse sentido, a autora afirma que “o corpo não pertence a si mesmo” (2020, p. 85). Esta afirmação, contudo, estabelece uma aproximação com o conceito de biopolítica de Michel Foucault, uma vez que este conceito trata da regulamentação da vida de forma distinta, tornando algumas vidas mais vulneráveis que outras a partir de fatores que não pertencem ao indivíduo, mas aos processos biológicos de um corpo político e social.

Conforme Foucault, em sua aula em 17 de março de 1976, a ascensão da vida pelo poder foi um dos fenômenos fundamentais do século XIX, o que ele explica por meio das mutações e adequações do poder a cada momento da história. A teoria clássica da soberania, concentrada na Idade Média até o Renascimento, é o primeiro conjunto de tecnologia de poder discutido por Foucault, relacionado ao poder de fazer morrer e deixar viver:

“isto quer dizer no fundo que, em relação ao poder, o súdito não é, de pleno direito, nem vivo nem morto. Ele é, do ponto de vista da vida e da morte, neutro, e é simplesmente por causa do soberano que o súdito tem direito de estar vivo ou tem direito, eventualmente, de estar morto. Em todo caso, a vida e a morte dos súditos só se tornam direitos pelo efeito da vontade soberana”. (Foucault, 2005, p.286).

A soberania, portanto, está presente no exercício de poder do soberano sobre seus súditos e é feita através da punição pública, dolorosa e exemplar. No entanto, nos séculos XVII e XVIII, outras técnicas de poder essencialmente centradas no corpo individual, surgem. O poder disciplinar, exercido sobre os corpos dos sujeitos com o objetivo de obter corpos economicamente úteis e politicamente dóceis, implantava mecanismos relacionados ao adestramento dos corpos. Instituições como o quartel, escola, convento, prisão, hospício, por exemplo, são fundamentais para que este papel disciplinar seja desempenhado sobre os indivíduos de forma eficaz. Contudo, é na segunda metade do século XVIII que uma nova mudança nas estratégias de poder, que tem como objeto e objetivo a vida, surge: a biopolítica.

Conforme Foucault, a biopolítica da espécie humana vai implantar mecanismos de regulamentação que levem em conta a vida, os processos biológicos do homem-espécie. Exercido sobre a vida de coletividades, ou seja, da população, e não sobre o indivíduo, o biopoder tem como finalidade ajustar os fenômenos relacionados a natalidade, mortalidade, longevidade, por exemplo, aos processos de ordem econômica, buscando o equilíbrio da população. No entanto, ao contrário do poder de soberania, o biopoder consiste em fazer viver e em deixar morrer, o que é feito com a inserção do racismo como mecanismo do Estado, através da distinção, hierarquização e qualificação das raças como boas ou inferiores (Foucault, 2005, p. 304).

Dessa forma, a estatização do corpo biológico exerce seu poder através da eliminação das raças e da purificação da raça:

“A raça, o racismo, é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Quando vocês têm uma sociedade de normalização, quando vocês têm um poder que é, ao menos em toda a sua superfície e em primeira instância, em primeira linha, um biopoder, pois bem, o racismo é indispensável como condição para poder tirar a vida de alguém, para poder tirar a vida dos outros. A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo... a importância do racismo no exercício de um poder assim: é a condição para que se possa exercer o direito de matar (Foucault, 2005, p.306).

Esse direito de matar, a que se refere Foucault, está relacionado a questões que indiretamente podem tirar a vida de alguém, expondo-a ao risco de morte. O racismo, portanto, entendido como mecanismo do Estado, reforça a ontologia do corpo, utilizada por Butler, de que o corpo – submetido ao biopoder - não pertence a si mesmo.

Em situações de prisão, em que os enquadramentos normativos são atuantes, formas de racismo instituído estabelecem de maneira desigual a precariedade dos corpos, como é abordado na performance *Ginástica da Pele*. De acordo com o Infopen de 2016, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias, consultado por Berna Reale para esta ação, mais da metade da população carcerária do país é formada por jovens entre 18 e 29 anos e 67% deles são negros e pardos, o que é representado a partir de participantes que correspondiam tanto a faixa etária como às porcentagens recém mencionadas. Na ação, portanto, os participantes performam uma espécie de estatística viva, gerando reflexões acerca da esfera pública e das relações de biopoder exercidas sobre a vida.

Nas palavras de Reale, “a performance fala sobre preconceito, raça, classe social. É sobre o ato de punir sempre os mais desfavorecidos, principalmente os pobres e da raça negra” (Vieira, 2019). Nesta perspectiva, a artista escancara o racismo do sistema prisional brasileiro e gera reflexões acerca não só do racismo, como do preconceito, uma vez que entre os jovens participantes da ação que, como mencionado anteriormente já haviam sido indevidamente abordados pela polícia, os participantes brancos correspondiam a população pobre, periférica, gays, travestis, tatuados, ou seja, a estereótipos subjugados que também enchem as prisões. Vale ressaltar ainda, que a ação também problematiza a alta taxa de aprisionamento no Brasil que, comparada com a quantidade populacional, aumentou mais de 150% entre os anos 2000 e 2017, de acordo com o Infopen de 2017. Dessa forma, a ação traz à tona os marcadores sociais e as operações de poder que regem a vida, ou seja, que atuam para diferenciar vidas consideradas valiosas, passíveis de luto, daquelas que não são.

Em *Ginástica da Pele*, também é possível analisar a ação do poder disciplinar sobre os corpos dos participantes que, enfileirados e alinhados, obedeciam às proposições do policial, representado por Reale, estabelecendo-se ali uma relação de hierarquia e ordem a partir do adestramento dos corpos. No decorrer do espetáculo *Banho de Sol* os mecanismos disciplinares também se presentificam, o que pode ser observado no “Rap do Não”, escrito por uma das alunas em privação de liberdade, após uma aula de teatro:

“Posso ter banho de sol? Não!
Posso reclamar? Não! Cala a boca.
Posso opinar? Fica quieta. Não!
Posso manifestar? Não, senão vai ter batidão!

Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.

Não se pode; não se deixa, não é permitido,
e não fala muito, senão vai tomar batido.
Abaixe sua cabeça, vai se conformando,
É assim que o sistema vem aniquilando.

Não, esse é o rap do não. Esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Não, esse é o rap do não.
Esse é o rap do não. Esse é o rap do não.

Não levante a cabeça, não desvire as mãos, e lembre-se:
a gente manda na prisão. Já que caiu na cadeia vai ver sol
nascer quadrado, não vamos abrir as portas seu regime é trancado”.
(Braga, 2020, p. 46)

Em ambos trabalhos artísticos, portanto, é possível identificar os mecanismos disciplinares do corpo assim como os mecanismos regulamentadores da população, conjuntos de tecnologia de poder que não estão em oposição, mas se articulam regulando a vida de sujeitos e coletividades. Problematisados através do espetáculo e da performance, a partir da aproximação entre o contexto sociopolítico que envolve o sistema prisional e a ação poética das práticas do real, esses poderes operam no corpo como espaço de controle, reforçando a precariedade de algumas vidas em detrimento de outras. Nesse sentido, ambos trabalhos artísticos aqui analisados propõem um diálogo crítico, através da cena do real, aproximando a arte da realidade cotidiana.

A PRESENÇA DE “ATORES DO COTIDIANO” EM BANHO DE SOL E GINÁSTICA DA PELE E O DIÁLOGO PROPOSTO A PARTIR DA APROXIMAÇÃO COM A REALIDADE COTIDIANA

Ao performarem identidades coletivas em cena e dialogarem com os contextos sociopolíticos que impulsionaram seus percursos criativos, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele* se aproximam da dimensão pública. Nessa perspectiva, proponho aqui, por fim, fazer uma breve análise sobre como, nestes trabalhos, o caráter público foi performado de forma a aproximar os limites entre acontecimento e obra, realidade e ficção, campo artístico e campo social, característico das práticas do real.

Conforme a pesquisadora Julia Guimarães, no artigo *Entre amadores, especialistas e espectadores*, publicado em *O teatro como experiência pública* (2019), ao analisar as transformações das chamadas “artes vivas”, observou alguns aspectos comuns nas criações artísticas contemporâneas, como a crescente incorporação de pessoas externas ao mundo das artes, o que chamou de “atores do cotidiano”, atrelada a aproximação das representações com a realidade cotidiana; e uma descentralização do artista na criação cênica (Guimarães, 2019, p. 64).

A crítica de arte Claire Bishop afirma que esse “uso de pessoas como meio”, contratadas pelo artista, tornou-se uma característica emblemática na cena atual. Conforme Bishop, nessa participação de não atores estaria o interesse por “problematizar binários como ao vivo e mediado, espontâneo e ensaiado, autêntico e artificial” (Guimarães, 2019, p. 65), interesses que envolvem muitas criações artísticas recentes, como nos trabalhos artísticos aqui analisados.

Em *Ginástica da Pele*, a problematização destes binários se evidencia na contratação de participantes feita a partir da autorreferencialidade deles – todos eram homens que haviam vivido a experiência de serem indevidamente abordados pela polícia, e tinham características que correspondiam as estatísticas da população carcerária levantadas pelo Infopen de 2016 – como também se evidencia na ação performática em si, envolvendo uma sequência de movimentos cotidianos ensaiados previamente e mediados ao vivo pela artista Berna Reale, cuja participação em cena é descentralizada. Dessa forma, artista e participantes contratados performam questões relacionadas a esfera pública nas ruas da cidade de Belém, aproximando, portanto, a esfera pública e o espaço público através de uma prática do real.

O interesse por problematizar os binários, mencionados por Bishop, também atravessa a criação do espetáculo-aula *Banho de Sol*. No entanto, a inserção de não atores neste caso, não se faz por meio de contratação. No início do espetáculo, 14 mulheres espectadoras são convidadas a ocupar o espaço cênico e a participar de jogos teatrais que compõem a encenação da peça, mediados pelas quatro atrizes. A partir dos jogos, as experiências vividas dentro do complexo penitenciário são então compartilhadas e construídas com o apoio dessas espectadoras participantes, levando toda a plateia a exercitar a empatia e a alteridade diante do real em cena. Todos os presentes, portanto, mesmo aqueles que estão assistindo sentados na plateia, tornam-se responsáveis pelo que acontece em cena, conforme a atriz e dramaturga Talita Braga (2020, p. 14).

O espetáculo-aula propõe, assim, uma vivência, uma experiência com o público que é convidado a participar de forma não contemplativa da construção dessas duas horas do Banho de Sol. Para dar visibilidade ao meio que projeta o sentido desta obra, contudo, não só a encenação como a dramaturgia evidenciam a natureza performativa e teatral da vida cotidiana a partir do contexto prisional.

Composta por inúmeros relatos, tanto das quatro atrizes e professoras de teatro, como das alunas que participaram das oficinas no complexo penitenciário, a dramaturgia de *Banho de Sol*, assinada por Talita Braga e publicada em 2020 pela Editora Javali, apresenta forte viés performativo. Os materiais autobiográficos e não ficcionais produzidos pelas atrizes, em direção a uma espécie de manifestação autobiográfica - o que a atriz, diretora e pesquisadora Janaína Leite intitula como *Autoescrituras Performativas* - assim como as memórias individuais e coletivas, depoimentos, músicas, desenhos, relatos e cartas, oriundas das aulas de teatro e dos “para casa”, tarefas a serem realizadas pelas alunas em situação de cárcere entre um encontro e outro, compõem a dramaturgia do espetáculo e são aspectos que o aproximam da vertente do teatro documentário e do teatro do real.

A aproximação entre a realidade dessas mulheres em privação de liberdade e o modo como as atrizes foram afetadas por essa vivência torna-se evidente no decorrer do espetáculo-aula. Essa apro-

ximação da performance com a autobiografia coloca em destaque uma tensão entre ficção e realidade, entre representação e apresentação do real em cena. Criado por Maryvonne Saison, o termo “teatro do real” propõe “colocar o real em cena não somente como tema, mas também como experiência.” (Leite, 2017, p. 48). Desta forma, são as próprias testemunhas de uma experiência real que assumem a cena:

“em todas essas experiências-limite, o real ameaça constantemente o tecido da representação. A cena, assim, incorpora elementos como o acaso, o erro, o perigo. Incorpora também sentimentos diversos daqueles experimentados na ficção já que nos encontramos diante de pessoas reais – o que pode despertar compaixão, cumplicidade, mas também rejeição, repúdio como quando uma certa postura judiciosa da parte do público se deflagra em relação a posições que não são de uma personagem, mas de alguém que em seu próprio nome ocupa a cena para fazer, contar, mostrar, em vez do esperado atuar” (Leite, 2017, p. 49).

Diferente do teatro documentário, quando uma história de vida é contada por meio de depoimentos, relatos e registros, no teatro do real “o que há é a marca dessa história impressa nos corpos expostos na cena” (Leite, 2017, p. 52), o que faz com que o público se coloque, inevitavelmente, como testemunha diante do acontecimento em cena. Nessa perspectiva, *Banho de Sol* se configura entre estas duas vertentes do teatro performativo, sobretudo por ser um espetáculo que emerge de uma experiência vivida por quem dá voz a cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como forma de se aproximarem da realidade cotidiana, o espetáculo-aula *Banho de Sol* e a performance *Ginástica da Pele*, aqui analisados, projetam uma perspectiva crítica e reflexiva acerca do sistema prisional. A partir dos aspectos de relação entre acontecimento e obra, ficção e realidade e entre o campo artístico e o campo social, na cena do real, ambos trabalhos problematizam as micro-políticas que envolvem o cárcere.

A necessidade de dar visibilidade as imagens negadas, ou seja, aos corpos ausentes, precarizados, e a emergência do real nas práticas artísticas contemporâneas, testemunham a importância da abertura da cena contemporânea à alteridade, o que pode ser observado no trecho abaixo, extraído da dramaturgia de *Banho de Sol*:

“Aquilo que negamos deixa de existir? O apagamento, o esquecimento nos faz acreditar que não aconteceu? A arte como possibilidade de liberdade surge no desejo do encontro entre o teatro e as mulheres em situação de cárcere. Tentando responder a seguinte pergunta: PODE A ARTE POSSIBILITAR MOMENTOS DE LIBERDADE PARA MULHERES EM SITUAÇÃO DE CÁRCERE?” (Braga, 2020, p. 21).

O movimento de expansão das práticas artísticas em direção ao contexto social e político que se inserem, no entanto, também reflete uma emergência do papel do artista em relação as questões do seu entorno, como as relações de poder exercidas sobre os corpos e sobre as instituições do sistema penal e punitivo, por exemplo. Nesse sentido, *Banho de Sol* e *Ginástica da Pele* são trabalhos artísticos

que priorizam o engajamento político como forma de resistência, o que se evidencia no trecho da entrevista concebida por Reale à revista eletrônica *Continente*:

“A arte não tem papéis definidos, penso que nem tenha que ter, tem que ser livre para tudo e todos. Acredito que, infelizmente, ela não alcança muitos e por isso pode muito pouco, mas o pouco que pode, muitas vezes desloca, desestabiliza, faz sentir, refletir... O trabalho pretende fazer com que a arte provoque um ruído questionador sobre questões de cárcere, assunto que nunca é priorizado, pois ali se acumulam os problemas de falta de prioridade na educação, na acessibilidade, falta de oportunidade e ausência do Estado, e isso ninguém quer ver. Por isso, o trabalho é duro aos olhos de alguns, incômodo demais para ser visto por quem não está aberto a questões sensíveis e necessárias” (Agricio, 2020).

Dessa forma, a potência política dos trabalhos analisados e o ativismo artístico em direção ao contexto do cárcere reverberam reflexões críticas acerca do encarceramento dos corpos, então colocados em evidência. E é essa aproximação com o real através da cena, ultrapassando a fronteira entre obra e espectador, onde se concentra a grande potência dos trabalhos artísticos aqui analisados.

BIBLIOGRAFIA

- Agricio, G. (2020). O corpo no meu trabalho é um elemento simbólico. *Continente*. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/235/ro-corpo--no-meu-trabalho--e-um-elemento-simbolicor>. Data de consulta: Julho de 2022.
- Bishop, C. (2008). A Virada Social: colaboração e seus desgostos. *Concinnitas*. Ano 9, Vol. 1, No. 12. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825/16284>. Data de consulta: Setembro de 2021.
- Bourriaud, N. (2009). [1998] *Estética Relacional*. (Paris, 1998). São Paulo: Martins Fontes.
- Braga, T. (2020). *Banho de Sol*. Belo Horizonte: Editora Javali.
- Butler, J. (2020). [2009]. *Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guimarães, J. (2019). Entre amadores, especialistas e espectadores. Em Cornago, Ó., Fernandes, S. e Guimarães, J. *O teatro como experiência pública* (pp. 64 - 85). São Paulo: Hucitec.
- Diéguez, I. (2014). Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. *Sala Preta*, vol. 14, nº2, 125-129.
- Fernandes, S. (2013). Experiências do real no teatro. *Sala Preta*, 13(2), 3-13. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13>. Data de consulta: Junho de 2022.
- Fernandes, S. (2019). Teatro expandido em contexto brasileiro: o trabalho de Lia Rodrigues. Em Cornago, Ó., Fernandes, S. e Guimarães, J. *O teatro como experiência pública* (pp. 213 - 238). São Paulo: Hucitec.
- Foucault, M. (2005) [1976] Aula de 17 de março de 1976. Em *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France* (pp. 285 a 315). São Paulo: Martins Fontes.
- Leite, J. (2017). *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva.
- Malaguti Batista, V. *Adeus às ilusões 're'*. In: Coimbra, C. M. B. et. al. *Pivetes: encontros entre a Psicologia e o Judiciário*. Curitiba: Juruá Ed., 2008, pp. 195-199. Disponível em: https://www.academia.edu/4554263/Adeus_%C3%A0s_ilus%C3%B5es_Vera_Malaguti_Batista?email_work_card=view-paper. Data de consulta: Setembro de 2022.
- Souza, C. V. de (2020). *Memórias ao sol: em busca de uma dramaturgia da escuta com mulheres em privação de liberdade*. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18857/12424>. Data de consulta: Setembro de 2022.
- Vieira, D. e Ito, C. (2019) *Futuro Aprisionado. Trip*. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/berna-reale-apresenta-performance-artistica-e-expoe-o-racismo-no-sistema-carcerario-brasileiro>. Data de consulta: Julho de 2022.

O artista, a obra e seus caminhos: Pinho e a experiência de confinamento*

The artist, the work and its paths: Pinho and the experience of confinement

VIVIANE BORGES Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil [vivianetborges@gmail.com]

ANTÓNIO OLAIO Universidade de Coimbra, Portugal [antonio.olaio@gmail.com]

Resumen:

O presente artigo trata da vida e obra do pintor Pinho. José Joaquim de Almeida, de codinome Pinho, pintou a infância vivida em reformatórios portugueses entre as décadas de 1930 e 1940. Os 20 quadros que compõem a exposição “O destino do rapaz da rua” encontram-se salvaguardados no Núcleo Museológico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais de Lisboa. Neste texto tratamos da trajetória do pintor, dos efeitos do expressionismo em sua obra e da visibilidade conferida a mesma a partir da investigação que ajudou a compreender a história por trás dos quadros.

Palabras clave:

Arte prisional; Reformatórios; Portugal; Pinho.

Abstract:

This article aims to comprehend the life and work of the painter Pinho. José Joaquim de Almeida, known as Pinho, painted his childhood under reformatories in Portugal between the 1930s and 1940s. The 20 paintings that make up the exhibition “The destiny of the street boy” are safeguarded in the Nucleus of the Directorate-General of Reinsertion and Prison Services’ Museum in Lisbon. In this article we analyze the painter’s trajectory, the effects of expressionism in his work and the visibility that his artwork gained after the investigation that helped to reassemble the history portrayed in the paintings.

Keyword

Prison art, Reformatories, Portugal, Pinho.

* Pesquisa realizada com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (Fapesc – Edital Universal 12/2020) e do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq - Chamada CNPq/MCTI/FNDCT No 18/2021).

O DESTINO DO RAPAZ DA RUA

“Usa pseudônimo Pinho, mas chama-se José Joaquim de Almeida, tem 54 anos, bem como arraiais antigos no Porto. Tocou-o profundamente uma infância atormentada de incertezas, bem como o buril de uma juventude entusiasmada pelo fenómeno artístico, com a inevitável frequência das academias livres parisienses” (Galeria,1981).

O trecho, datado de 26 de outubro de 1981, é de um jornal do início dos anos 1980 e foi cuidadosamente recortado e colado em um livro de recordações de capa dura, junto com outras várias reportagens e notas sobre exposições entre os anos 1950 e 1990. Não é possível identificar o nome do Jornal, o recorte centrou apenas na notícia, mas em outros momentos, no emaranhado de recortes, é possível identificar periódicos da cidade do Porto, em Portugal. A matéria em questão trata da coleção “O destino do rapaz da rua”, anunciando que o pintor, Pinho, estava preparando uma nova exposição que destoava do restante de sua obra, marcada, até então, por retratos, paisagens e natureza morta. Em 16 de outubro de 1981, o Jornal *Estúdio NT* divulgava que os dois quadros apresentados naquele momento anunciavam, portanto, uma nova fase, da leveza anterior para certa agressividade: “agridem quem vê. A temática escolhida, também ela, tem uma força difícil de não penetrar. É a sua própria juventude, com sua luta e recalcamientos” (Galeria, 1981).

O pintor chamou de “O destino do rapaz da rua” a coleção de 20 quadros que retratam sua experiência pessoal, mostrando a vida das crianças e jovens enviados a Reformatórios e Centros Educativos portugueses entre as décadas de 1930 e 1940. No grande arquivo-museu, o Arquivo e Núcleo Museológico que funciona junto a Penitenciária de Lisboa, o qual abriga os quadros, até 2019 pouco se sabia sobre o artista. Apenas alguns rastros trazidos pela assinatura “Pinho” nas obras e as referências nas mesmas as décadas de 1980 e 1990, mostrando que foram pintadas ao longo de cerca de 9 anos.

Pinho, nome artístico de José Joaquim de Almeida, nasceu em 1927 na Praia da Granja, em Vila Nova de Gaia. A infância vivida em diferentes reformatórios,¹ motivou os quadros, pintados depois dos 50 anos de idade, um trabalho de memória,² sem modelos, que durou cerca de 9 anos. Em 1993, meses antes de falecer, os quadros foram incorporados ao espólio do Instituto de Reinserção Social português, por decisão do próprio artista, já debilitado pelo câncer. Em 2014, depois de anos

1. José Joaquim de Almeida passou pelo Colégio dos Carvalhos, da Tutoria de Menores do Porto e do Reformatório de Santa Clara, motivaram os quadros depositados no arquivo da Penitenciária. As fontes relacionadas a estes lugares se perderam ao longo dos anos e a família não consegue precisar o período que Pinho permaneceu em cada um destes lugares, apenas que teria sido entre os 6 e os 14 anos. A razão para o internamento é social, a mãe de Pinho, abandonada pelo pai, não possuía condições para criá-lo. Cabe salientar que a mãe não o abandonou nos reformatórios, permanecendo em contato durante todo o período e sendo amparada por ele na velhice.
2. Aqui entendemos a categoria memória como algo dinâmico, que implica seleções e modificações (MENEZES, 1992).

perambulando por diferentes instituições ligadas ao sistema prisional, as obras passaram a fazer parte do acervo do então recém-inaugurado Arquivo e Núcleo Museológico que funciona junto a Penitenciária de Lisboa.

Foucault (2010, p. 203) em seu célebre texto “A vida dos homens infames” trás alguns dos desafios e sentidos impostos ao pesquisador que se aventura a pensar sobre “vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos”. Para que algo sobre essas “vidas-relâmpago” chegue até nós foi necessário que um “feixe de luz”, ao menos que por um instante, as iluminasse, as arrancando da noite em que elas teriam permanecido e desaparecido sem nunca terem sido citadas (Foucault, 2010). Uma vez inseridas nestes espaços de controle, tais existências não escapam de um escrutínio, do registro que procura as apreender e que muitas vezes permitiu que deixassem registros de si, rastros híbridos em meio aos arquivos institucionais. Contudo, apesar de ter vivido a infância em reformatórios, não há registros sobre o artista. Grande parte da documentação proveniente destas instituições se perdeu, ou ardeu, incluindo os arquivos oriundos do Reformatório de Santa Clara, um dos lugares pelos quais o artista passou. Para buscar a história de Pinho foi necessário construir uma rede de contatos, uma busca por memórias.³

Conforme Pinho, o objetivo da coleção “O destino do rapaz da rua”, era que fosse “vista pelo maior número possível de pessoas, principalmente por aqueles que forem chamados a olhar, guiar e formar os homens de amanhã.” O texto faz parte de um pequeno catálogo escrito pelo artista nos anos 90 quando os quadros foram exibidos pela primeira vez na Casa do Infante, no Porto. Nesse texto, ele ressalta: “os que viveram uma infância dentro de muros, continuam sempre fugindo, sentem-se sós na multidão” (Arquivo, 1990).

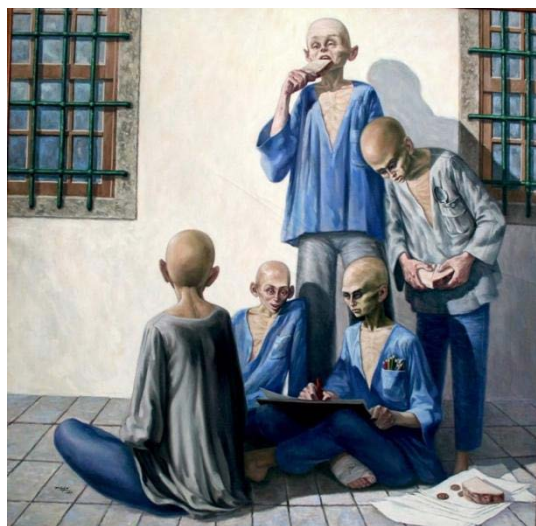


Imagem 1. A venda da ração de pão. Coleção O destino do rapaz da rua. Núcleo Museológico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais.

3. A pesquisa que permitiu a identificação das obras e Pinho foi realizada por Viviane Borges em 2019 durante seu pós-doutorado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES/UC), resultando na publicação do livro e na exposição Pinho (2022), ambos com apoio da agência portuguesa Manicómio.

Em 1981, Pinho, que já contava com certo reconhecimento artístico, marcado pela experiência em “academias parisienses”, avisava que seu novo trabalho seria composto por 15 quadros, compondo uma reconfiguração em sua carreira, com a escolha de uma temática controversa. Os quadros apresentam-se simultaneamente numa condição biográfica e na abrangência de um sentido simbólico que ultrapassa a biografia individual. Resultado de 9 anos de trabalho artístico inteiramente a elas dedicado, são produto de 50 anos de gestação dolorosa na memória do artista das suas vivências de infância. Este “rapaz de rua” será certamente ele, o pintor, mas, ao mesmo tempo, apresenta-se como a constatação de uma fatalidade, como se bastasse a qualquer rapaz de então partilhar esta sua condição para vir a para ter este triste destino.

E o tempo passado ainda na infância no Reformatório de Santa Clara (Vila do Conde), aparece aqui retratado como expressão da sua voz, expressão de quem o viveu, mas, sobretudo, como expressão de quem o recorda. Memórias que terão ganho densidade com o tempo para assim se apresentarem numa nitidez que vai para além da verossimilhança visual. Os espaços do edifício deste antigo reformatório (que funcionou durante os anos 30 e 40 do século XX) podem-se aqui reconhecer, sendo, simultaneamente, a sua evocação material e fantasmagoria de um espaço de opressão que se apresenta a si e, pelo sortilégio da pintura, como todos os espaços que assim o foram ou são.

Pinho nunca viveu da pintura, mas pintou paisagens, retratos, natureza morta, realizou exposições individuais em diversas cidades do país e participou em várias exposições coletivas. O Ateneu Comercial do Porto foi um dos locais onde mais vezes expôs. Era membro dos Artistas/Pintores de Gaia da Casa-Museu Teixeira Lopes. Tinha medo de andar de avião, mas viajava muito. Todos os anos levava a família para uma semana em Paris, para visitar museus e se atualizar sobre pintura. Dentro do carro, carregava sempre telas e tintas para poder pintar quando desse vontade. Era um esportista, tendo destaque no Remo, esporte em que foi campeão nacional pelo Sport Club do Porto. No clube, recebeu a Medalha de Honra e dirigiu a seção de Remo durante vários anos. Casou-se aos 29 anos, teve dois filhos e uma filha. Foi um dos fundadores da União-Obra de Auxílio e Recuperação aos Ex-Reclusos e suas Famílias, uma entidade filantrópica cristã que auxiliava na reinserção social de pessoas com passagem por espaços de reclusão.

Na Casa-Atelier, onde a viúva ainda reside, existem muitos quadros e fotografias, uma coleção variada em temas e cores. Além de pintar, ele fotografava. Uma profusão de fotografias em preto & branco, de paisagens e retratos, tiradas com sua *Rolleiflex*, hoje são objeto de memória cuidadosamente colocado na sala, perto da lareira, junto com o cachimbo que ele mantinha, apesar de não fumar, pois achava elegante. Para além das fotografias artísticas, a família guarda muitas fotografias pessoais em que cenas familiares e alegres dividem espaço com imagens do pintor em plena atividade no seu atelier, no remo ou, elegantemente vestido, perambulando pelas ruas do Porto.

Os 20 QUADROS SAEM DA PENITENCIÁRIA

“Tudo acabou por ser um tema apaixonante e que motivou esta exposição. E como não podia deixar de ser, todo este trabalho foi executado sem modelos, servindo apenas e só aqueles que a memória reteve – “Figuras lembradas de olhos fechados até o sofrimento”. Estas imagens rolaram dentro de mim durante 50 anos...Esta amostra é o resultado do trabalho de 9 anos. Dedicção total e isolamento, afastado das galerias de arte e suas exposições. Nove anos de sofrimento junto ao cavalete, mas valeu a pena!

Vinte quadros de 1x1m (10 óleos e 10 desenhos a carvão) relatam como viviam crianças de pouca sorte, dos 6 aos 18 anos” (Arquivo, 1990).

O trecho é parte dos escritos deixados por Pinho para a compreensão de sua obra. Eles não estavam assinados e somente se teve a certeza da autoria após a pesquisa que trouxe à tona sua história. As obras de Pinho fazem parte dos mais de 30 quilômetros lineares de documentos e fotografias procedentes dos estabelecimentos prisionais e centros educativos de Portugal que compõe o Arquivo Histórico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais de Lisboa.

O Arquivo Histórico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais guarda um acervo extraordinário sobre a história das prisões em Portugal, constituído de fundos documentais que remontam ao século XVIII provenientes das extintas Direção-Geral dos Serviços Prisionais, Direção-Geral dos Serviços Tutelares de Menores e Direção-Geral da Reinserção Social. O acervo do núcleo museológico inclui objetos variados como esculturas, mobiliário, pinturas, desenhos, quadros, uniformes, armas, algemas, instrumentos de fotografia e de cinema, objetos ilícitos apreendidos, maquetes, instrumentos musicais, instrumentos científicos de medição antropométrica etc.

Em 2019 os quadros saíram da Penitenciária. A “descoberta” de Pinho ocorreu em 2019 e de lá para cá o artista foi tema de artigos⁴, reportagens de jornal,⁵ podcast,⁶ livro⁷ e exposição.⁸ Da rever-

4. Ver: (BORGES, 2021).

5. Citamos aqui duas matérias de destaque: “Pintor português retratou o drama de uma infância em reformatório”, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/10/pintor-portugues-retratou-o-drama-de-uma-infancia-em-reformatorio.shtml> de Juliana Sayuyri no jornal Folha de São Paulo, em 15/10/2021; e “Os misteriosos quadros dos meninos de uniformes azuis, de Alexandra Pardo Coelho no Jornal Público <https://www.publico.pt/2022/01/19/culturaipilon/noticia/misteriosos-quadros-meninos-uniformes-azuis-1992376>, de 19/02/2022.

6. O episódio Pinho é parte da série de podcasts Histórias Marginais realizado pelo Projeto Arquivos Marginais e trata de vidas atravessadas por experiências de internamento/confinamento em prisões, reformatórios e hospitais psiquiátricos. O projeto é coordenado pelo Arquivos Marginais. Durante a exposição “Pinho”, um QR-Code permitia que os visitantes tivessem acesso à história de Pinho. Para ouvir os episódios:<https://open.spotify.com/show/6Pw1em7T-NiBbTLKBqQaZHC?si=44fac7dcc405419e>

7. O livro Pinho teve 30 exemplares publicados no Brasil (com apoio FAPESC) e distribuídos de forma gratuita a instituições, como bibliotecas e laboratórios) e encontra-se em fase de editoração para publicado em Portugal pela agência Manicómio, com previsão de lançamento para o segundo semestre de 2022.

8. A exposição Pinho ocorreu entre abril e março de 2022 no Pavilhão 31, galeria criada dentro do Hospital Júlio de Matos, em Lisboa e coordenada por Sandro Resende, diretor artístico do projeto Manicómio. Resende foi responsável pela curadoria da exposição. O evento teve significativa repercussão, contando a visita da Ministra da Saúde, Marta

beração de seu trabalho cabe destacar o livro *Pinho*. Apenas “*Pinho*” como título na capa alaranjada, um livro composto por imagens das obras e um texto bilíngue voltado a um público mais amplo, acompanhado por um trabalho de design artístico criado pela agência portuguesa Manicómio.⁹ A obra, em sua versão portuguesa, traz também os textos que o pintor deixou, nos quais explica sua obra, documentos fundamentais para compreender suas motivações e sua trajetória. A proposta do livro, bem como a exposição de sua obra realizada em março de 2022, contribuem para promover a discussão sobre os espaços de exclusão e sobre como as histórias de diferentes indivíduos que utilizam a arte para tratar de suas experiências institucionais, podem ser acionadas como recursos para promover a discussão pública sobre temas delicados, como a experiência de internamento/aprisionamento e suas interseções, abrindo uma agenda de pesquisa que transcenda o campo acadêmico.

UMA NARRATIVA EXPRESSIONISTA

Nos textos que deixou sobre as obras que compõe “*O destino do rapaz da rua*”, o pintor reconhece a influência do expressionismo “sem as suas deformações”, mas também do “realismo”, mas “sem o exagero do pormenor”. A nitidez das fisionomias e do desenho das formas afasta-se de qualquer possibilidade de expressionismo se o virmos apenas enquanto acentuação na marca gestual do pintor, da emoção traduzida pelas possibilidades do ato de fazer pintura. Também, por outro lado, esta nitidez de fisionomias e de formas não corresponde a linguagem realista, porque aqui a realidade é a da memória, que ganha nitidez e sedimento no exercício da pintura, como suporte da memória, ganhando nitidez no gesto do artista.

Aquelas personagens e lugares ficaram assim, imutáveis, durante 50 anos na memória do artista até se darem a ver nestas pinturas. Aproximação à forma como os lembra, ou tal como os lembra porque aqui este fazer pintura, este fazer imagem é a forma como escolheu lembrá-los. O processo de pintar, mais do que representação de memórias, será a forma de lembrar, a composição de uma narrativa que ele dizia ser baseada no expressionismo.

A singularidade de sua pintura está sobretudo no fato de ser pelo jogo compositivo que a sua dimensão expressionista se manifesta. Os jogos conceituais estabelecidos pela relação das figuras com os espaços e com a geometria das telas servem uma narrativa, mas, ao mesmo tempo, ultrapassam a dimensão narrativa, numa intemporalidade que a pintura consegue sempre que atinge abranger a latitude do domínio do simbólico.

A opção pelo formato quadrado acentua a dimensão iconográfica de cada imagem, no foco dos pro-

Temido, em sua inauguração: <https://www.sns.gov.pt/noticias/2022/03/24/chpl-exposicao-pinho/>

9. Coordenado por Sandro Resende, o Manicómio foi criado em Lisboa e propõe a inserção no mercado da arte contemporânea de artistas com experiências ligadas à psiquiatria. A este respeito ver: <https://www.publico.pt/2022/03/18/culturaipylon/noticia/loucura-dia-chega-chiado-1998959>.

pósitos do artista no xadrez de relações entre personagens, objetos, espaços representados e espaços na própria condição de pintura, naquele quadrado que é janela para aquela realidade, mas também quadrado, lugar quadrangular que se oferece como campo para a expressão plástica, aqui para uma expressão plástica que traduz estas memórias, fixa-as ao mesmo tempo que regista o próprio ato de lembrar.

Dos 20 quadros, selecionamos aqueles que mobilizam de forma mais contundente as categorias expressionismo e realismo atreladas a perspectiva da denúncia a situação vivida.



Imagem 2. O regresso. Coleção O destino do rapaz da rua. Núcleo Museológico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais.

Em “O regresso” a superfície pictórica parece ter avançado um pouco na profundidade do espaço interior da pintura para se deter no plano naquelas grandes portas de grades, como barreira a transpor, não fosse estar assim apresentada como espaço intersticial entre os que estão confinados às paredes daquele lugar e quem volta. Assim, como se o caminho se fizesse só num sentido, no sentido do regresso, do regresso a uma prisão.

O espaço exterior que se avista mais à frente através da pesada porta aberta surge luminoso, pura luminosidade, mas ao ponto de tornar o exterior numa monocromia, luminosa é certo, mas uma monocromia, excesso de luz onde nada se vê, transparência que aqui se revela como opacidade, como se, já fora daqueles lugares, a clausura se anunciasse. Ou melhor, como se, visto de dentro, o exterior fosse da mesma natureza das paredes e dos muros. Por outro lado, a intensidade da luz que vem de fora faz os corpos projetarem longas sombras. E a sombra de quem entra chega certamente antes... Sombra de quem antes de entrar, vendo a sua sombra, já se vê lá dentro.

Dentro daquele espaço nos sentimos nós espectadores. No exíguo espaço de chão entre as grades e o limite da tela, o chão continuaria para cá, em nossa direção, seria o nosso chão. De qualquer forma, continuará certamente em direção do artista que pinta aquela imagem, porque a memória o fará sentir como sendo este o seu próprio chão.

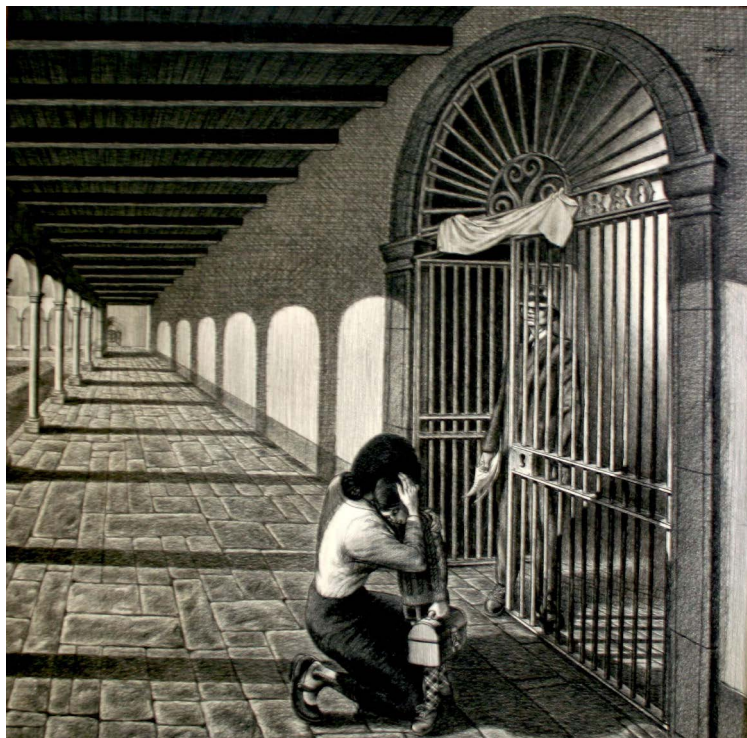


Imagem 3. A entrada. Coleção O destino do rapaz da rua. Núcleo Museológico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais.

Em “A entrada”, uma mãe despede-se do seu filho junto a um portão de grades, entrada para aquele lugar que se apresenta como se uma prisão fosse. A única das obras desta série de Pinho em que uma criança (estando junto da sua mãe) tem a fisionomia de uma criança, não sendo só identificada como tal sobretudo pelo mero tamanho do seu corpo. Talvez por ser um momento em que ainda se pode permitir sê-lo.

O extenso corredor de um claustro pautado pelo ritmo das sombras das suas colunas alonga-se numa perspectiva que faz parecer que o fim deste se torna cada vez mais distante, o que é acentuado pelo próprio fato de terminar numa forma quadrada como a forma dada pelos limites da tela. E este jogo óptico chama a atenção para o interior daquele espaço. A cena representada atrai o nosso olhar certamente, mas logo somos atraídos para além dela, mais para dentro, no desdobrar das formas projetadas na parede que replicam a forma daquele portão de grades, fantasmagorias das outras vezes que aquele portão se abriu para outras mães deixarem outros filhos.

Pinho captura o espectador para dentro do espaço que confinamento, traz seu testemunho em forma de arte, provocando o sentimento de empatia. Conforme Castro, Borges e Santos (2021, p. 345):

“A imaginação e o sentimento de empatia podem nos levar a situações que não podem ser afirmadas pela pesquisa acadêmica. Representações do mundo prisional associadas às intervenções artísticas têm sido capazes de estranhar o que é naturalizado, associando-se às denúncias de violação de direitos humanos, promovendo ações cívicas e movimentos sociais, conforme veremos na segunda parte deste texto”.



Imagem 4. O refeitório. Coleção O destino do rapaz da rua. Núcleo Museológico da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais.

Em “O refeitório” a cena é dada de um ponto de vista de cima, olhar de quem imagina e que consegue, na sua imaginação, encontrar um ponto de vista assim abrangente. Pinho traz através da arte seu testemunho, sua experiência. As fisionomias das crianças parecem ser tão idênticas quanto o azul vivo dos seus modestos uniformes, um azul mais vivo do que o que aparentam ser os seus rostos e os seus corpos. Os adultos que as guardam surgem maciços, enormes, nos seus uniformes cinzentos.

O volume do corpo do cozinheiro acentua ainda mais a magreza daqueles pequenos corpos. E é ele o foco da ação, pelas crianças que se levantam atraídas pela comida que transporta. A luminosidade que o pintor confere ao branco da roupa deste acentua esta forma de deslocar o centro geométrico do quadrado da tela para esta personagem. Porque, de resto, tudo seria regular e estático, as quatro

janelas, os dois grupos de mesas e bancos alinhados, cada com quatro mesas e respectivos bancos paralelos entre si. Geometria impossível de perturbar por qualquer ação daqueles corpos leves e frágeis.

“Expressionismo” e “realismo” foram categorias mobilizadas por Pinho em seus escritos e em suas telas, permitindo ao autor localizar-se dentro de correntes artísticas, legitimando sua obra-denúncia como arte. Pinho aciona tais conceitos para mostrar o valor artístico da obra, potencializando seus efeitos para além da denuncia sobre as condições de vida nos reformatórios. Não eram apenas suportes de memória, mas sim refinado trabalho artístico pensado através de conceitos consagrados no campo da arte, o que mostra a especificidade da apropriação criativa e livre que o artista realizou na criação da coleção “O destino do rapaz da rua”.

De forma conclusiva, cabe destacar a potencialidade da arte criada a partir da experiência de internamento/confinamento como vetor capaz de questionar a natureza das instituições. Pinho demonstra a capacidade da arte em provocar o estranhamento em relação ao universo de confinamento. Contudo, é necessário ponderar que as lembranças estão permeadas por ausências, esquecimentos, traumas, subjetividades, supervalorização do lugar ocupado por cada um e estratégias narrativas que nem sempre fazem justiça às coerções e arbitrariedades que são reproduzidas institucionalmente (BORGES, CARDOSO, SANTOS, 2021). Nem sempre os sofreram traumas ligados a violações físicas ou emocionais durante suas experiências de confinamento são capazes de construir e transmitir representações sobre estes eventos. Cabe apontar que os quadros criados por Pinho para retratar a infância passada em reformatórios só podem transmitir aquilo que foi percebido por ele sobre sua experiência essa experiência, transmitir um evento e não o próprio evento.

A arte é certamente uma alternativa importante frente às diferentes tentativas de reprodução de experiências traumáticas. A arte, como expressão do tempo presente do autor, permitiu uma liberdade criativa a Pinho em demonstrar os acontecimentos relacionados aos reformatórios portugueses nos anos 1930 e 1940, que certamente não consegue ser apreendida em um trabalho acadêmico de pesquisa, por exemplo. Arrolando e problematizando fontes o historiador é capaz de trazer a tona estas experiências, mas jamais com a mesma potencialidade, nem com os mesmos propósitos. A história, focada na análise crítica das fontes e ciente da impossibilidade de “reproduzir” o passado em sua totalidade, procura indagar essas experiências por meio de problemas e temas que o presente suscita ao historiador. Nas obras de Pinho existe a possibilidade de representação que não se restringe às fontes existentes e que tem como base a memória, uma construção elaborada pelo autor por meio de afetos e seleções. Uma vontade de transmitir uma experiência, nos tornando testemunhas de seu testemunho.

REFERÊNCIAS

- Arquivo Histórico Municipal do Porto (Casa do infante). Pinho. Exposição de Pintura, 9 a 25 mar. 1990.
- Borges, V. y do Santos, M. S. (2019). O patrimônio prisional: estética do sofrimento, fetiche e reflexão. *Revista Luso-brasileira e Artes e Cultura*, Porto, v. 2, n. 1, p. 82-97.
- Borges, V. y do Santos, M. S. (2020). Patrimônio prisional. In: Carvalho, A. y Meneguello, C. (org.). *Dicionário Temático de patrimônio*. Debates Contemporâneos. São Paulo: Editora Unicamp.
- Borges, V. T. (2021). Confined Collections: Prison Heritage and Its Objects (in Brazil and Portugal at the Present Time). *REVISTA CRÍTICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*. v.124, p.27 – 52. <https://journals.openedition.org/rccs/11454>.
- Borges, V., Castro, M. y do Santos, M. S. (2021). Contando uma história difícil: patrimônio prisional, arte e representação. In Fraga, H., Cardoso, C., Quevedo, E. e Barroso, V. (ed). *Experimentações: diversidades e resistências*, edited by, 342–68. Porto Alegre, RS: Santa Casa, p. 237 – 240.
- Foucault, M. (2010). A vida dos homens infames. In: *Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 203-222.
- Foucault, M. (2013). *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau.
- Galeria de Arte Capitel. Pinho. Livro de recordações, out. 1981.
- Menezes, U. B. (1992). A História, cativa da memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais, *Revista do IEB*, n. 34.

Les écrits d'un journaliste cubain en prison: *Escrito sin permiso* de Manuel Vázquez Portal

The writings of a Cuban journalist in prison: *Escrito sin permiso* by Manuel Vázquez Portal

ISABELLE POUZET MICHEL

UR 4030 HLLI Université Littoral Côte d'Opale [Isabelle.pouzet@univ-littoral.fr]

Resumen:

Manuel Vázquez Portal a fait partie des soixante-quinze intellectuels arrêtés et incarcérés, lors du Printemps noir de Cuba en mars 2003. Il a passé un an et trois mois enfermé successivement dans trois prisons cubaines de La Havane et de Santiago de Cuba. Dans cet article, nous envisageons d'étudier sous un angle littéraire le livre que son expérience carcérale lui a inspiré et qu'il a rédigé en prison : *Escrito sin permiso: reportaje desde el calabozo* (2007). Cet ouvrage doit son titre au « crime » dont on l'accuse, celui d'avoir écrit sans demander la permission. Manuel Vázquez Portal y raconte sa détention, chapitre après chapitre, afin de dénoncer son injuste incarcération et les conditions de détention toujours lamentables et presque souvent inhumaines auxquelles les prisonniers politiques cubains doivent faire face. L'auteur définit son livre comme un « témoignage romancé », et nous verrons en effet à quel point le littéraire et le journalistique se mêlent pour composer un contenu hétérogène, qui explore volontiers toutes les possibilités que l'écriture lui offre : la narration, le journal, la poésie et l'écriture épistolaire.

Palabras clave:

Manuel Vázquez Portal; prison; dictature; Cuba; journal

Abstract:

Manuel Vázquez Portal was one of 75 Cuban intellectuals arrested and incarcerated during the Black Spring crackdown in March 2003, further to which he spent 15 months imprisoned in three different Cuban prisons in La Havana and Santiago de Cuba. This article has been envisaged as a study, from a literary viewpoint, of the book inspired by his prison experience, that he wrote in prison: *Escrito sin permiso: reportaje desde el calabozo* – (Written without Permission: Reporting from solitary confinement) (2007). The title refers to the “crime” he was charged with, namely writing without permission. Manuel Vázquez Portal recounts his detention, chapter by chapter, to protest his wrongful incarceration and the squalid, often even inhumane living conditions that political prisoners are subjected to in Cuba. The author has qualified his work as a “romanticised testimonial”, and we shall be examining the extent to which literature and journalism interweave to form a heterogeneous whole, which readily taps into all the possibilities writing has to offer, including narration, a diary, poetry and letter writing.

Keyword

Manuel Vázquez Portal; prison; dictatorship; Cuba; diary

Nº 15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 146-160

www.revistadepresiones.com

Recibido: 1-9-2022

Aceptado: 1-11-2022

REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES

ISSN: 2451-6473

En mars 2003, l'invasion américaine en Irak focalise les médias internationaux. Le gouvernement de Fidel Castro saisit cette opportunité pour organiser l'arrestation et la détention de soixante-quinze intellectuels cubains dont vingt-deux journalistes lors du Printemps noir de Cuba, ainsi que fut par la suite nommé ce sombre épisode. Manuel Vázquez Portal, lui-même journaliste et écrivain, est arrêté le 19 mars 2003, conduit à Villa Marista, le siège de la police politique à La Havane où il reste emprisonné pendant un mois et quelques jours après un procès expéditif qui le condamne à dix-huit ans de prison au nom de la loi 88, tristement appelée la « ley mordaza », (« loi bâillon », loi qui punit sévèrement ceux qui sont accusés de soumettre des informations aux États-Unis). À Villa Marista, il partage sa cellule avec trois autres codétenus, tous des prisonniers de droit commun. En effet, l'une des stratégies du gouvernement a consisté à isoler les prisonniers politiques et à les mêler à la population carcérale habituelle. Il est ensuite transféré à la prison de Boniato qui se situe à l'autre bout de l'île, à Santiago de Cuba. Il s'y trouve seul dans une cellule sale, avec l'odeur des toilettes qui remonte à longueur de journée. Il a pour unique compagnie celle d'une rate qu'il appelle tendrement Yenima et qu'il nourrit. Malgré son isolement il parvient à organiser une grève de la faim avec d'autres détenus. Il est alors transféré dans une autre prison de la ville, celle d'Aguadores où il fait la grève de la faim à plusieurs reprises avant d'être hospitalisé à cause d'une fragilité pulmonaire aggravée par les multiples jeûnes. Il retourne ensuite à Boniato, puis il est libéré un an, trois mois et quatre jours après son arrestation et sommé le jour-même de quitter le pays au plus vite (Vázquez Portal M., 2008, p. 336), ce qu'il fera un an plus tard pour s'exiler à Miami où il réside actuellement.

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier le livre que son expérience carcérale lui a inspiré : *Escrito sin permiso: reportaje desde el calabozo*, et qui doit son titre au « crime » dont on l'accuse, celui d'avoir écrit sans demander la permission. Manuel Vázquez Portal y raconte sa détention, chapitre après chapitre. Ce livre a d'abord été publié en Argentine en 2007, puis en Espagne l'année suivante. Pendant son incarcération Manuel Vázquez Portal avait également réussi à faire paraître des extraits de son journal dans la revue *Revista hispano-cubana* et sur le site de journalisme cubain indépendant *Cubanet*. *Escrito sin permiso* se divise en 64 courts chapitres de deux, trois ou quatre pages et présente un récit à la première personne dans lequel s'insèrent de temps en temps un poème, des textes de son épouse Yolanda (qui raconte les faits de son point de vue, comme par exemple le récit du procès), des pages de son journal (quelques chapitres qui recensent de manière laconique ce qu'il se passe jour après jour) et même les lettres destinées à Yolanda. Par cette multiplicité des textes de genre différents, l'auteur manifeste sa volonté de rassembler tous ses écrits de prison. Quelle que soit la forme par laquelle la voix s'incarne sur la page, *Escrito sin permiso* a pour vocation d'en être l'écrin. Cette hétérogénéité donne un livre polyphonique qui fait alterner la voix du narrateur, celle du sujet lyrique et celle de l'auteur de lettres, mais dans tous les cas, le « je » ne cesse d'être le prisonnier et l'emprisonnement son sujet. Il arrive que la voix de Yolanda s'invite dans le texte comme pour donner une vision extérieure des événements, mais elle est surtout là pour apporter un témoignage venant compléter celui du « je ».

La raison qui pousse l'auteur à organiser son œuvre de la sorte s'explique par la fonction qu'il lui attribue. Comme le suggère le titre *Escrito sin permiso : reportaje desde el calabozo*, le livre « écrit sans

permission » est conçu comme un acte de résistance et montre que son auteur ne se soumet pas à la censure exercée par la dictature qui n'autorise ni à écrire ni à penser. Dans cet ouvrage, le littéraire et le journalistique sont liés comme les deux faces d'une même pièce de monnaie et il serait vain de vouloir distinguer ces deux aspects et les analyser séparément, car cela irait contre la nature-même du texte que son auteur définit ainsi : « Dans mon cas, la nécessité poétique et politique vont de pair. Je me sens intellectuel par essence, pour qui la pensée rationnelle et l'illumination poétique se tiennent la main » (Machover J, 2006a, p. 157). Aussi nous efforcerons-nous d'étudier le caractère éminemment écrit et donc littéraire de l'œuvre sans occulter son aspect journalistique : en tant que reportage, il a pour vocation de faire connaître au monde la situation de son auteur et celle de nombreux autres prisonniers politiques cubains. Pour l'approche littéraire que nous avons retenue, nous étudierons la structure, le genre et le style du texte et nous verrons comment dans son essence même l'écrit porte le projet militant voulu par son auteur.

UN RÉCIT EN « PLAN ALTERNÉS »

Manuel Vázquez Portal a été détenu dans trois prisons différentes. Il est d'abord enfermé à Villa Marista à La Havane où il arrive le jour de son arrestation le 19 mars 2003, puis transféré à la prison de Boniato à Santiago de Cuba le 24 avril (Vázquez Portal M., 2008 p. 123) et envoyé à la prison d'Aguadores dans la même ville, avant de revenir de nouveau à Boniato pour être enfin libéré le 23 juin 2004 (Vázquez Portal M., 2008 p. 329). Dans un premier temps, l'auteur choisit d'alterner un chapitre sur sa vie dans la prison de Boniato et le récit de sa détention à Villa Marista. Cette structure qu'il appelle lui-même « en plans alternés » (Machover J., 2006a, p. 157) entre Boniato et Villa Marista rompt la linéarité du texte et a pour effet de déstabiliser le lecteur tout en aiguisant sa curiosité. Cependant, à partir du chapitre 28 où il raconte son transfert à la prison d'Aguadores, l'auteur met un terme à cette alternance pour adopter un récit linéaire et chronologique qu'il situe dès lors dans les prisons de Boniato et d'Aguadores.¹ Ainsi, malgré cette organisation, le parti chronologique permet au lecteur de suivre les différentes étapes de la détention, de l'arrestation à la libération, ce qui ne prive pas l'auteur de ménager des effets de suspense. À la question « Pourquoi avez-vous choisi d'organiser votre récit de la sorte ? », Manuel Vázquez Portal justifie son choix en définissant son livre en ces termes : « Más que un libro literario, realmente es un libro de periodismo creativo, un gran reportaje » (Vázquez Portal M., 2022). Aussi, considère-t-il son texte d'abord comme un outil journalistique dont le principal objectif est de montrer que le gouvernement de Fidel Castro cherche à faire passer les prisonniers politiques pour des délinquants (Vázquez Portal M., 2022). L'alternance spatiale entre Villa Marista, le siège de la police politique où s'ourdissent des procès fallacieux et se prennent des décisions arbitraires, et la prison de Boniato qui de l'autre côté de l'île retient des pri-

1. L'arrivée à Aguadores marque une rupture dans son expérience carcérale, car il est enfermé dans une cellule d'isolement, sans matelas sur le sol et sans possibilité de promenade.

sonniers de droit commun, contribue à mettre en évidence cette confusion entretenue par le pouvoir castriste. À la « prison intelligente » de La Havane s'oppose celle de Boniato où les gardiens sont des « gorilas que si piensan les da dolor de cabeza » (Vázquez Portal M., 2022). Ainsi, ce contraste entre un espace et un temps différents créé par la rapide alternance des chapitres est certes un moyen littéraire destiné à soutenir l'attention du lecteur, mais il vise surtout à dénoncer la mascarade du régime castriste et le sort réservé aux prisonniers politiques cubains souvent traités plus durement que des assassins ou des criminels multirécidivistes.²

UN « TÉMOIGNAGE ROMANCÉ » POUR DÉNONCER

Manuel Vázquez Portal définit *Escrito sin permiso* comme un « témoignage romancé » (Machover J., 2006a, p. 157) ce qui, à première vue, peut sembler antinomique. Le témoignage qui cherche à être au plus près de la vérité perd-il de sa force quand il est transmué par la fiction ?

Pour comprendre cette apparente contradiction, il faut revenir sur la genèse de ce livre ainsi que sur le sens que revêt le terme « témoignage » dans ce contexte précis. Nous avons souligné plus haut le caractère hétérogène de *Escrito sin permiso*, un récit abritant des textes de genre différents dont le journal dans lequel le prisonnier consigne presque quotidiennement des événements du jour de son arrestation le 19 mars 2003 jusqu'au 4 juin 2003. Dans les quatre chapitres qui accueillent le journal, les menus faits de sa vie en prison sont relatés dans un style laconique, voire télégraphique, comme lors de son arrivée à la prison de Boniato, un mois après son arrestation :

« 25 de abril (Tarde)

Traslado a la celda 31. Retrete. Agua. La celda se inunda todos los días con las aguas residuales del pasillo. Presión arterial alta. Me llevan al hospital con grilletes en los pies y esposas en las manos. Colchón de guata, sucio, roto, viejo, duro. » (Vázquez Portal, M., 2008, p. 85)

Le 30 mai 2003, il fait passer hors de la prison la première partie de son journal (Vázquez Portal M., 2008, p. 13) et l'ensemble du texte va être publié sous forme de fragments dans la *Revista hispano-cubana* et sur le site Internet de journalisme indépendant *Cubanet*. Comme il l'a affirmé dans une interview, ce journal lui a permis de tenir bon, de trouver du réconfort et que c'était pour lui « comme rendre les coups qu'on lui avait donnés » (Machover J., 2006a, p. 156). Son journal ainsi que tous ses écrits de prison sont comme une arme qui lui permet de se défendre des attaques du pouvoir.³

2. On en voit un exemple ici à Boniato, lors de la première visite qu'il reçoit de sa famille (Vázquez Portal M., 2008 p. 14) : « Me sacaron esposado de la celda. En la antesala del pabellón más riguroso de la penitenciaría, Boniatico: sólo para condenados a la pena capital, cadenas perpetuas, y castigados por indisciplinas peligrosas, rodeado por un muro de más de ocho metros de altura, me ordenaron desnudarme. »
3. Vázquez Portal M., 2008, p. 27 : « Mis manuscritos son mis únicas armas contra tanta injusticia y hostilidad cometida contra mí. Voy a convertirles estas páginas en un estruendo esplendoroso. »

Grâce à ses « gorriones mensajeros »,⁴ (moineaux messagers), c'est-à-dire des complices (prisonniers ou gardes) qu'ailleurs en Amérique latine on appelle aussi « palomas » (colombes),⁵ il parvient à les faire sortir de la prison et à les faire publier.⁶ Son épouse Yolanda participe activement à cette entreprise de dénonciation en publiant ses écrits et en rendant publique sa version des faits. C'est dans un second temps qu'il rédige le livre qu'il termine en avril 2005, presque un an après sa libération. Aussi le journal est-il le premier texte qu'il écrit en prison. Sa volonté initiale est de consigner sous forme brute tous les détails de cette détention pour ensuite en faire le récit. Le journal répond à une urgence tandis que le récit reconstruit les événements. L'auteur explique la présence du journal dans son ouvrage en ces termes : « J'ai laissé le « Journal » tel quel. Il est retranscrit comme tel dans le livre, car il me semblait qu'à le refaire, il aurait perdu de son authenticité, la fraîcheur d'une naissance sous les rigueurs de la prison, sans l'attention littéraire qu'il y aurait dû y avoir » (Machover J., 2006a, p. 157). Il est certain que cette « attention littéraire » fait défaut aux premières pages du journal, mais à mesure que le récit avance, il devient de plus en plus détaillé et le style télégraphique disparaît au profit d'un style plus travaillé, semblable à celui du récit, offrant au diariste la possibilité d'exprimer ses émotions et ses réflexions. C'est un peu comme si le récit, ou plus largement la pratique de l'écriture, venait modeler le journal, en redessiner les contours :

« Es dantesco, tengo que hacer un esfuerzo hiperhumano para concentrarme en la lectura. ¿Cuántas cárceles hay en Cuba? ¿A cuántos prisioneros ascenderá la población penal cubana? Realmente he pensado que si la educación fuera realmente inversamente proporcional al número de cárceles y de prisioneros, con los alardes que hace el gobierno cubano sobre la educación en Cuba no debería haber cárceles ni prisioneros. Hay algo que está fallando, pero no tengo los datos para demostrarlo. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 111).

Dans ce passage du chapitre 20, le style du journal et celui du récit se confondent et seule l'indication « El diario » figurant en lettres majuscules au début du chapitre indique qu'il s'agit du journal. En effet, de manière générale, le témoignage donne à voir l'évènement tel qu'il est perçu par le témoin et « la réalité observable, ensemble chaotique de déplacements physiques, n'est intelligible que mise en intrigue » (Dulong R., 1998, p. 66). Le témoignage suppose une reconstruction de l'évènement et, en ce sens, fait intervenir la fiction – notion qu'il faut entendre ici au sens de fabrication et non d'invention (Pouzet I., 2011, p. 309). Témoignage et récit n'entrent pas en conflit. Cela est d'autant plus vrai que dans le cas de *Escrito sin permiso*, le « je » du prisonnier qui témoigne et celui du narrateur qui raconte fusionnent, car l'écriture littéraire est au service de la dénonciation, au sens

4. *Ibid.*, p. 300.

5. Voir à ce sujet le chapitre que Paula Simón et Fernando Reati consacrent aux « palomas » (2021, pp. 107-171).

6. Le premier envoi se fait grâce à son épouse, le second est intercepté par les gardiens. Il trouve ensuite des complices pour faire sortir le reste de ses textes. Nous traduisons ici le terme « gorriones mensajeros » que Manuel Vázquez Portal emploie pour désigner les personnes qui l'ont aidé à envoyer ses textes hors de la prison. Parmi les différentes façons de le faire, l'une d'entre elles consistait à écrire le texte sur du papier à cigarettes et à proposer une cigarette à un gardien complice. Il raconte en effet qu'il parvenait toujours à trouver des complices parmi le personnel pénitentiaire, car nombreux étaient ceux qui y travaillaient par obligation (Vázquez Portal, M. 2022).

de « dénonciation d'une injustice » (Boltanski, L., et al., 1984, p. 3) :

« Conmigo se joden. Yo soy periodista. Y como periodista, divulgador, comunicador. Todo lo que logro saber lo esparzo por el mundo. Adoro la transparencia. Respeto sin fronteras el derecho que tienen a saber los demás. Quien no quiera que yo informe, que no me diga nada, que no haga nada donde yo alcance a verlo, porque si le hallo el filón noticioso, es reporte seguro. Mi universo es la opinión pública. Y las mordazas, a pesar de la draconiana ley 88 por la que me condenaron, trato de deshacerlas. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 241)

Le narrateur reste fidèle à son activité de journaliste et affirme à plusieurs reprises qu'il est là pour tout diffuser, tout dire et l'écriture, qu'elle qu'en soit la forme, est le vecteur de sa volonté d'informer. Manuel Vázquez Portal fait intervenir son épouse dans son livre comme pour compléter son propre témoignage. À quatre reprises, le journaliste intègre à son récit celui de Yolanda qu'il distingue du sien par l'usage de l'italique et qui reprend des moments-clés de la détention de son époux. Au chapitre 6, elle raconte tout d'abord l'arrestation de son mari, puis au chapitre 14 son procès expéditif et arbitraire, au chapitre 29 sa visite à la prison d'Aguadores après qu'il a cessé la grève de la faim et enfin sa visite à Boniato au chapitre 58. Tandis que Manuel semble parfois minimiser ses propres souffrances, elle les rappelle clairement, comme ici :

« Narra Manuel que continúa en las mismas infrahumanas condiciones en que está desde que cayó preso, en una celda mugrienta porque no hay agua para limpiarla (el preciado líquido falta en la prisión desde más de un mes, sólo ponen algunos días cinco minutos). Tiene como única compañía las ratas y todo tipo de insectos incluyendo nubes de mosquitos (pero no permiten llevarle repelente ni veneno para ratas y cucarachas). » (Vázquez Portal M., 2008, p. 302)

Le récit de Yolanda est là aussi pour montrer la douleur que la détention peut causer à la famille du prisonnier. Dès que son mari a été arrêté, Yolanda Huerga a fondé avec d'autres femmes et mères de prisonniers le mouvement d'opposition les « Damas de blanco » qui a reçu le prix Sakharov, décerné par le Parlement européen en 2005.⁷ Elle n'a cessé de rendre visite à son mari même si elle devait faire un voyage de plusieurs centaines de kilomètres pour cela. Yolanda apparaît également de manière indirecte dans les lettres que Manuel lui écrit et qu'il a incluses dans onze chapitres de son livre. *Escrito sin permiso* compte douze lettres, onze sont adressées à Yolanda dont certaines ont été publiées sur *Cubamet* et une est destinée à son fils Gabriel pour son anniversaire. Voici une lettre à Yolanda incluse dans le chapitre 33, et que nous publions dans sa version originale suivie de sa transcription :

7. Les Dames en blanc défilaient tous les dimanches à La Havane vêtues de blanc. Ce mouvement, tout comme celui des Grands-mères de la Place de Mai au Chili, a contribué à faire connaître le sort des prisonniers politiques cubains dans le monde entier.

Cárcel de Aguadores, 18 de Sept 2003 1/10
Sra Yolanda Huerga Cedeño.

Pachita:
Si caben en tu corazón más pesares
que los que te ha impuesto el gobierno
cubano al encarcelarme injusta, despiada
dudamente, escucha también estas
tribulaciones mías, que sólo comparto
 contigo porque eres parte mía. Debía
 callarme, no causarte penas, pero sé que
 entre los dos el fardo es menor pesado.

Te doy dos buenas noticias. Las
pequeñas escaras que me produjo
dormir en el suelo, y sin ~~caso~~ ^{suplente} la huelga
ya me sanaron. Con todas las delicias
que me trajiste he empezado a engordar.
De los 49 kilogramos con que terminé la
huelga ya peso 54. Parece ser que el
queso y la leche siguen siendo alimen-
to esenciales, lástima que a nuestro
menor los priven de leche a los siete
años.

La alimentación aquí es tan
deficiente como en la cárcel de Pinar.
Las mismas recetas - filosofías - se repi-
ten con asquerosa asiduidad. Me
empuñan comerlas pero me es imposible.
¡Cuanto echo de menos a tus artes culinarias,
de las que, a veces, me quejaba;

Fig. 1 : Lettre de Manuel Vázquez Portal a Yolanda Huerga le 18 septembre 2003. Fonds personnel de Manuel Vázquez Portal, Miami, Floride. Nous remercions l'auteur d'avoir accepté de nous transmettre une photographie de cette lettre.

« Cárcel de Aguadores, 18 de septiembre, 2003

Sra. Yolanda Huerga Cedeño

Puchita:

Si caben en tu corazón más pesares de los que te ha impuesto el gobierno cubano al encarcelarme injusta, despiadadamente, escucha también estas tribulaciones mías, que sólo comparto contigo porque eres parte mía. Debía callarme, no causarte penas, pero sé que entre los dos el fardo es menos pesado.

Te doy dos buenas noticias. Las pequeñas escaras que me produjo dormir en el suelo y sin aseo durante la huelga ya sanaron. Con todas las delicias que trajiste he empezado a engordar. De los 49 kilogramos con que terminé la huelga ya peso 54. Parece que el queso y la leche siguen siendo alimentos esenciales, lástima que a nuestros niños los priven de leche a los siete años.

La alimentación aquí es tan deficiente como en la cárcel de Boniato. Las mismas recetas –bazofias– se repiten con asqueante asiduidad. Me impongo comérmelas, pero me es imposible. ¡Cuánto echo de menos a tus artes culinarias de las que, a veces, me quejaba ; [...] » (Vázquez Portal, 2008, p. 177)

Dans cette lettre, l'auteur revient sur la grève de la faim qu'il vient de cesser alors qu'il ne pèse plus que 49 kilos. L'alimentation est, avec l'hygiène, l'une des préoccupations principales des prisonniers et ici encore plus qu'ailleurs car, d'après le journaliste, la nourriture que l'on sert dans les prisons cubaines est immangeable. En intégrant de façon fréquente des lettres à Yolanda transcrites dans leur intégralité, l'auteur associe le lecteur à la confiance des époux. Les missives colorent d'une tonalité intimiste *Escrito sin permiso*, en contrepoint de son projet de fond qui demeure celui de dénoncer des conditions inhumaines de détention.

Journal, correspondance, narration, la multiplicité des discours vise cette seule et même dénonciation. Malgré ces incursions du réel, *Escrito sin permiso* n'en reste pas moins un texte littéraire et il arrive que la fiction – au sens d'invention cette fois – s'invite dans le texte, car il est parfois difficile d'éviter quelques arrangements avec la vérité. En qualifiant son livre de « témoignage romancé », l'auteur sous-entend également qu'il a pu modifier certains éléments pour les besoins du récit. C'est le cas du personnage de Yenima introduite dès le premier chapitre et qu'il présente comme s'il s'agissait d'une amie du narrateur ou même de son amoureuse :

« Cuando conocía Yenima, recién llegado a estos aposentos, andaba sigilosa y veloz. Algo escuálida, es cierto, pero yo la he engordado. Todo cuanto no como de lo que me brindan mis carceleros, que es todo, se lo regalo.

Yenima se enamoró de mí. La comida fabrica amigos, amores. Desde entonces no fue a ninguna otra celda. Es mi novia. No la comparto con nadie. Lástima que no podamos realizarnos. Un amor difícil. Yo diría que imposible.

¡Ah no! No se hagan ilusiones. No es un pederasta. Aquí no hay cuentitos escatológicos, ni jueguitos con excrementos. Yenima es una rata. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 241)

Yenima apparaît sous sa plume comme une personne, quand Manuel Vázquez Portal adopte le ton humoristique qui lui est propre. En réalité, l'auteur raconte que parmi les rongeurs qui peuplent sa cellule, il avait élu Yenima comme son « alter ego », celle qui le ferait grandir devant sa solitude. Il dit

également qu'en portant son affection sur elle, il avait trouvé une manière d'en prodiguer à tous les êtres humains. Yenima représentait ainsi tous ceux qui lui manquaient en prison : sa femme Yolanda, son fils de neuf ans Gabriel, sa famille et ses amis (Vázquez Portal M. 2022).

La poésie qui s'invite dans le texte apparaît elle aussi comme la manifestation de la créativité littéraire de l'auteur. Elle peut surgir au détour d'un chapitre et interrompre le récit de la monotone vie carcérale. Les poèmes de *Escrito sin permiso* ont été écrits en prison et la totalité sera publiée ensuite dans le recueil *Velo de cristal* en 2009. Ceux qui s'immiscent dans le récit ne sont pas là pour l'orner ou encore l'illustrer, mais ils permettent à l'auteur d'employer la voix poétique pour exprimer ses émotions. Même s'ils peuvent faire allusion aux difficultés de la vie du détenu, ils élèvent le propos ; c'est le cas du poème « Amor contra reloj » qui fait allusion à la rencontre entre l'auteur et son épouse seuls à seuls dans une chambre de la prison. Après quatre mois de séparation, cette rencontre aurait dû être plaisante mais l'endroit est si peu accueillant qu'ils emploient l'intimité qui leur est offerte pour converser :

« Después de cinco meses
me han prestado a mi esposa por tres horas.
Ese es el reglamento:
una guardia al umbral,
un cacheo indecente,
yo que llevo esposado.
Ella
vino de lejos:
de un lecho que le di junto a la playa,
de un lugar intrincado de mi espíritu,
de un silencio jadeante
que nos cortó
el aliento en el último invierno,
de un andén que los trenes desconocen.
Bella y nerviosa ella,
como una novia inhábil,
me esperaba arrobada
con el rostro encarnado.
Yo,
casi cohibido,
como un tierno escolar
en su primera cita.
¡Qué hermosa eres, amor mío,
qué hermosa eres!
¡Qué sórdido el lugar
y qué grotesco
el gesto de mis benefactores!
¡Quién pudiera ser bestia
y revolcarse!
—¿Por qué no conversamos?
Cuéntame del mundo,
del sol

y de las yerbas.

No hablaré de la cárcel.

Volveremos a amarnos al morir los relojes. » (Vázquez Portal M., 2008, pp. 69-70)

La métaphore du temps représenté par l'horloge, « el reloj », structure le poème. La récurrence du motif mime le rythme de la prison à l'aune duquel le temps des prisonniers est compté. Grâce au langage poétique, cette rencontre racontée par le narrateur quelques pages plus haut comme une déception, avec des détails qui viennent ternir la scène tels que les mauvaises odeurs, la saleté de l'endroit, le malaise que les époux y éprouvent,⁸ se transforme ici en une déclaration d'amour. L'enfermement qui pourrait être une entrave à cet amour ne fait que le renforcer, car les protagonistes apparaissent comme de jeunes fiancés qui se retrouvent pour la toute première fois seuls, et la fraîcheur de leur amour les emporte loin de la sordide prison. À la différence des lettres qui peuvent constituer un chapitre entier chacune, les poèmes s'inscrivent au cœur du récit et lui apportent un peu de légèreté. L'auteur offre ainsi une pause au lecteur et lui permet de rêver et d'espérer avec lui.

La multiplicité des genres littéraires présents dans cet ouvrage montre la difficulté, voire l'impossibilité, de définir l'œuvre. Néanmoins, que le détour prenne le chemin de la poésie, de l'épistolaire, de la narration, tous les procédés visent un même but : la dénonciation. Qu'il soit épistolier, diariste, narrateur ou poète, le « je » dit en creux la même chose : la douleur de l'enfermement et le souhait de le faire savoir au plus grand nombre. Contrairement à certains auteurs qui ont été emprisonnés et qui doivent passer leur expérience au filtre de la fiction – c'est le cas par exemple de l'écrivaine argentine Alicia Kozameh qui a toujours évoqué sa détention dans des romans dont le plus connu est le premier qu'elle a publié, *Pasos bajo el agua* (1987)⁹ – Manuel Vázquez Portal adopte la position contraire et cherche à montrer les faits selon toutes les possibilités que l'écriture lui offre.

LA RÉPÉTITION ET L'HUMOUR

Même si *Escrito sin permiso* est défini par son auteur comme un témoignage, ce livre n'en reste pas moins littéraire. La trace du travail de l'écriture se perçoit dans l'usage de la répétition. Dans les écrits de prison, et plus particulièrement en poésie, le thème récurrent de l'enfermement prend corps dans des pages que contaminent les champs lexicaux du tombeau, de l'obscurité, de la mort, de la

8. Vázquez Portal M., 2008, p. 68 : « Las habitaciones de las licencias conyugales son un chiquero. Huelen a humedad, a fluidos resecos, a orina vieja; apestan a promiscuidad. Me condujeron esposado. Me habían requisado minuciosamente. Mi esposa también fue requisada humillantemente por una oficial de la penitenciaría. Cuando cerraron la puerta escuché un friccionarse de cerrojos, un chasquido de candados, un murmullo de voces cercanas. Quedé pasmado, anonadado. No pude apartar la idea de que Yolanda en ese momento estaba también presa. »
9. Alicia Kozameh n'a emprunté l'écriture autobiographique pour parler de sa détention que dans un livre écrit à plusieurs mains avec des anciennes détenues de la prison de Villa Devoto emprisonnées entre 1974 et 1987. Il s'agit de *Nosotras las presas políticas* publié en 2006 à Buenos Aires.

cécité, du mur, comme dans le cas de l'Espagnol Marcos Ana.¹⁰ Si l'on retrouve cette thématique chez Manuel Vázquez Portal, elle n'y est cependant pas omniprésente. La sensation d'enfermement se manifeste autrement dans le texte, en particulier dans certains passages où la syntaxe est volontairement répétitive, comme dans celui où il évoque le transfert d'un codéteñu :

« Quedamos un poco desconsolados. Él y Mumúa hacían buena liga para sobrellevar el aburrimiento. Él y yo ya nos habíamos compenetrado y éramos buenos contrincantes del juego de damas para sobrellevar el aburrimiento. Él y Cachirulo, a pesar de la discusión, hacían una buena pareja, por contraste, para sobrellevar el aburrimiento. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 94)

Les codéteñus sont attristés du départ d'un des leurs. Ici l'ennui imprègne la syntaxe à tel point que la même construction se répète au début et à la fin de chaque phrase, comme la vie en prison. Le moindre détail qui rompt cette routine se change en évènement.¹¹ Cette redondance peut venir illustrer la réitération d'une même action, comme une litanie, à l'image de ce prisonnier qui chante des *corridos* mexicains pendant plusieurs heures et même plusieurs jours d'affilée et qui empêche toute la prison de Boniato de dormir. À son propos l'auteur illustre son récit par des vers ressassés (Vázquez Portal M., 2008, p. 289) :

« Los presos lo insultan.
El Pinto canta.
Los guardianes mandan buscar un superior.
Canta el Pinto.
Viene el superior.
Canta el Pinto.
El Pinto canta. Y cuando canta el Pinto no oye, no ve, no atiende a nadie. Nadie logra que calle. »

Les chants incessants de El Pinto sont évoqués par la répétition d'un même vers ainsi que par la tournure chiasmatisque « Canta el Pinto./ El Pinto canta ». Ce chant assourdissant que l'auteur continue de décrire en utilisant la répétition dans le récit qui suit le poème, finit par cesser lorsque les gardes entrent dans la cellule avec leurs chiens pour leur faire mordre le chanteur. Après cet épisode, El Pinto ne chantera plus.

La répétition d'une même tournure syntaxique sert aussi à l'énumération des mauvaises conditions de détention, comme dans ce passage :

« La última visita del mes de agosto era la mía. A Villarreal no le dejaron entrar la Biblia que le llevara Silvia, su esposa. A Próspero Gainza no le dejaron entrar nada más que la mitad de los cigarrillos que le trajera su familia. A

10. Voir à ce sujet Pouzet Michel I., 2021.

11. Il semble que ce ne soit pas l'enfermement qui pèse le plus au journaliste cubain mais le fait d'être rarement en contact avec son épouse – qu'il a le droit de voir tous les trois mois à Boniato –, de ne pouvoir parler au téléphone à sa famille, de ne pas avoir de nouvelles de son fils hospitalisé, de n'avoir accès à aucun journal sauf le journal officiel, *Granma* qui va lui servir soit de paillasse lorsqu'il sera en cellule d'isolement soit de support pour jouer aux dames (Vázquez Portal, 2008, p. 74).

Nelson Aguiar no le permitieron la entrada de las medicinas que Dolia, su esposa, le trasladara desde La Habana. Las autoridades, en vez de conciliar, retaban. Yo no esperaba otra reacción por parte de ellos. Y había tomado mis propias medidas adicionales. Entre ellas sacar fuera del penal todo lo que había escrito hasta ese momento. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 128)

La répétition de la tournure passive vient mettre en exergue la déshumanisation des prisonniers à qui on refuse le droit de satisfaire des besoins comme lire la Bible, fumer, se soigner.

Enfin, au-delà de la critique ou de la dénonciation, une formule répétée peut mettre en évidence un aspect positif : c'est le cas lorsque le narrateur décrit le plaisir qu'il a de découvrir les objets et les aliments que lui a apportés son épouse. Cette répétition, renforcée visuellement par les parenthèses, fait sourire le lecteur mais sous-entend aussi que le prisonnier ne dispose pas dans sa cellule des objets nécessaires à une vie décente :

« Las otras ventajas de la visita: puedo tomar café (Yoly me trajo instantáneo), puedo combatir las pestes (Yoly me trajo aromatizante), puedo limpiar la celda (Yoly me trajo una frazada de piso), puedo escribir (Yoly me trajo más papel), puedo comer (Yoly me trajo féferes abundantes), puedo vivir (Yoly me trajo su amor y a mis hijos). Si no fuera por Castro pudiera decir que soy feliz. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 102)

Même si ces écrits de la prison peuvent être considérés comme un objet littéraire, ce texte a pour vocation première de dénoncer l'injuste incarcération que subit leur auteur et les conditions de détention toujours lamentables et presque souvent inhumaines auxquelles il doit faire face. Pour ce faire, Manuel Vázquez Portal utilise bien souvent l'humour. Il a la certitude que tout cela n'est qu'une mascarade. Quand il apprend qu'il est condamné à dix-huit ans de prison et qu'il l'annonce à ses codétenus, ceux-ci ne comprennent pas sa réaction et disent qu'à sa place ils seraient désespérés, alors que lui-même accueille cette nouvelle comme une bonne farce (Vázquez Portal M., 2008, p. 73). C'est sa manière à lui de ne pas sombrer dans le désespoir. Quand ce n'est pas du gouvernement cubain et de Fidel Castro qu'il appelle le « Grand Burundu », et des hauts fonctionnaires de la prison dont il se moque, il tourne bien souvent en dérision les désagréments de la vie en prison sans pour autant les minimiser. Par exemple, à propos des insectes qui envahissent sa geôle à Boniato et du retour d'un garde cruel dénommé Sabino, il dit : « El equilibrio ecológico en mi celda era palpable. Las moscas y los mosquitos me jodían a mí, los lagartos jodían a las moscas y mosquitos, Yenima jodía a los lagartos. Sabino regresó para jodernos a todos. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 116)

Le journaliste cubain est le protagoniste d'une farce où les clowns sont tantôt les surveillants pénitentiaires, tantôt le directeur et dont la prison est le décor. On peut citer un passage particulièrement savoureux dans lequel le narrateur décrit le bureau du directeur de la prison décoré à la mode soviétique avec de lourds rideaux et des tapis qui n'ont pas lieu d'être dans un pays tropical comme Cuba. L'absurdité du régime s'exprime jusque dans les double-rideaux :

« Miro con detenimiento, por primera vez, la oficina donde nos propician el breve encuentro. Los muebles son viejos, deslucidos, algo deteriorados. Las cortinas de damasco descoloridas, raídas. Las alfombras desvaídas. Algunas paredes con la pintura descascarada. Se nota el desamparo en que ha caído la institución, altamente privilegiada siempre,

después de la debacle del socialismo en Europa del Este. Sonrío, a mi pesar. El habitáculo me trae a la mente la decoración rusa. Qué hace una habitación, en medio del tórrido Caribe, recubierta con cortinas de damascos de tonos oscuros, alfombras rojas, sino gastar mucho en acondicionadores de aire. Hasta en eso quisieron parecerse al KGB y hoy son los niños huérfanos de la pompa soviética. » (Vázquez Portal M., 2008, p. 106)

Mais l'humour ne peut fonctionner qu'à certains moments. À d'autres, il n'est pas concevable que le récit tourne en dérision les événements. Comment parler du sort dramatique de certains prisonniers avec humour ? Cela est impossible, notamment dans le cas d'un prisonnier de droit commun en grève de la faim qui n'a pas été pris au sérieux par l'administration pénitentiaire. Celui-ci a fini par se coudre les lèvres afin de ne pas manger (Vázquez Portal M., 2008, p. 285). Dans ce cas-là et dans d'autres, Manuel Vázquez Portal redevient le journaliste qu'il était et décrit les faits le plus précisément possible comme il le ferait dans l'un de ses articles. Sa volonté est toujours celle de dénoncer, et sa plume, son arme.

CONCLUSION

De cet aperçu de *Escrito sin permiso* de Manuel Vázquez Portal, il ressort la difficulté voire l'impossibilité de mettre l'ouvrage dans une case, de le définir. Le terme choisi par l'auteur, celui de « témoignage romancé » montre bien l'écueil devant lequel se trouve le critique littéraire : ce dernier ne pourrait trouver de terme plus approprié pour définir *Escrito sin permiso*. Manuel Vázquez Portal est journaliste, poète et écrivain et il convoque naturellement ces trois genres dans son écriture. Il a certes un objectif politique au sens où il cherche à démontrer les torts du régime au travers de son expérience carcérale, mais c'est aussi et avant tout une expérience humaine qu'il décrit dans ces pages. Le récit révèle la trajectoire d'un homme qui a réussi à ne pas se laisser détruire par le système et à résister à tout : aux pressions des chefs de la prison, aux très mauvaises conditions de détention, à la cellule d'isolement, aux grèves de la faim, au froid, à la chaleur, aux insectes, aux rats, aux odeurs pestilentielles, au plafond qui prend l'eau, au sol qui s'inonde, à la folie de certains prisonniers, à toutes sortes de désagréments qui lui rendent la vie impossible et insupportable. Pour ne jamais s'effondrer, il s'accroche à l'amour des siens, à ses manuscrits dont il ne révèle jamais la cachette – pas même à Yenima, la petite rate qui lui tient compagnie à Boniato et qu'il chasse chaque fois qu'il doit cacher ses papiers dans sa cellule –, il s'accroche à ses mots, à ses pages comme un naufragé à sa barque, certain qu'un jour ce voyage infernal prendra fin.

BIBLIOGRAPHIE

- Boltanski, L., Schiltz, M.-A. et Darré, Y. (1984), La Dénonciation, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 1, vol. 51, 1984, pp. 3-40. Disponible sur http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1984_num_51_1_2212?Prescripts_Search_isPortletOuvrage=false. Consulté le 13 juin 2022.
- Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, EHESS.
- Kozameh, A. (2006). *Nosotras las presas políticas*, Buenos Aires, Nuestra América.
- Machover J., Soriano A., Huerga Y., Vázquez Portal M., (2006a). « Dames courage » à Cuba. Suivi d'un entretien avec Yolanda Huerga et Manuel Vázquez Portal, *Chimeres*. Revue des schizoanalyses, n°60, pp. 145-160.
- Machover J., (2006b). Entrevista a Yolanda Huerga y a Manuel Vázquez Portal. *Revista hispano-cubana*, n° 25, pp. 166-173. Disponible en ligne : <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=2030285>. Consulté le 20 juillet 2022.
- Pouzet, I. (2011). Du témoignage au poème : Efraín Huerta et le 10 juin 1971. Dans Rivalan Guégo, C. et Rodrigues D., (Dir.) *L'écho de l'évènement* (pp. 307-317). Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Pouzet Michel, I. (2021). Des lignes entre les murs, des murs entre les lignes. La poésie carcérale de Marcos Ana, *HispanismeS*, n°17.
- Reati, F. et Simón, P., (2021). *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979)*, Córdoba, EDUVIM.
- Rojas, R., (2013). La literatura carcelaria cubana, *Letras libres*, n°171. Disponible en ligne : <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-literatura-carcelaria-cubana/>. Consulté le 22 juin 2022.
- Vázquez Portal, M. (2003). Desde la cárcel : Crónica a tientas. *Revista hispano-cubana*, n°17.
- Vázquez Portal, M. (2003). Desde la cárcel : Breve descripción. *Cubamet*, 4 juin 2003.
- Disponible en ligne : <https://www.cubamet.org/htdocs/CNews/y03/jun03/04a1.htm>. Consulté le 10 août 2022.
- Vázquez Portal, M. (2003). Desde la cárcel : poema. *Cubamet*, 4 juin 2003. Disponible en ligne : <https://www.cubamet.org/htdocs/CNews/y03/jun03/04a2.htm>. Consulté le 10 août 2022.
- Vázquez Portal, M. (2003). Desde la cárcel : Diario de prisión (continuación). *Cubamet*, 25 juin 2003. Disponible en ligne : <https://www.cubamet.org/htdocs/CNews/y03/jun03/25a1.htm>. Consulté le 10 août 2022.

- Vázquez Portal, M. (2003). Desde la cárcel : Crónica a tientas. *Cubamet*, 23 septembre 2003. Disponible en ligne : <https://www.cubamet.org/htdocs/CNews/y03/sep03/23a6.htm>. Consulté le 10 août 2022.
- Vázquez Portal, M. (2004). Desde la cárcel : Diario de prisión. *Revista hispano-cubana*, n°18.
- Vázquez Portal, M. (2007). *Escrito sin permiso. Reportaje desde el calabozo*. Buenos Aires : Fundación Cadal.
- Vázquez Portal, M. (2008). *Escrito sin permiso. Reportaje desde el calabozo*. Madrid : Editorial Hispano-Cubana.
- Vázquez Portal, M. (2009). *Velo de cristal*. Florida : Nueva Prensa Cubana.
- Vázquez Portal, M., Pouzet Michel I. (2022), Entrevista con Manuel Vázquez Portal, Séminaire du projet structurant MESHs et Hauts-de-France « Manuscrits de prison », en visioconférence, le 2 juin 2022. Disponible en ligne : <https://podulco.univ-littoral.fr/video/1362-entrevista-con-manuel-vazquez-portal-proyecto-manuscritos-de-la-carcel/>. Consulté le 1 juillet 2022.

A(R)TTICA 1971

Entrevista a Philippe Artières, historiador (CNRS-Ehess). Autor de ATTICA USA 1971, imágenes y sonidos de un motín (Le point du Jour, 2017)*

La represión del motín de los prisioneros de Attica en el Estado de Nueva York el 13 de setiembre de 1971, está considerada junto a la masacre de los Amerindios a fines del siglo XIX como el suceso más sangriento entre norteamericanos desde la guerra civil. La violencia de esta represión ha ocupado el conjunto del espacio memorial, sumergiendo en la sombra el momento absolutamente singular que la ha precedido, el motín de más de un millar de detenidos. Attica constituye, en efecto, un suceso muy importante en la historia mundial de la resistencia al sistema carcelario.¹ Lo excepcional no reside en la toma de una parte del establecimiento por los detenidos sino, y en principio, en la manera en la que ellos se organizaron para sostener una larga toma mientras que afuera se reunía un gran número de tropas armadas. La organización de la vida cotidiana y la producción de un discurso reivindicativo común constituyen la primera de las singularidades de la sublevación de Attica. Hay una segunda que ha sido a menudo omitida: el uso de la sociedad civil que hicieron los amotinados. Efectivamente, en Attica, por una parte, al seno del campo atrincherado entraron abogados, políticos, activistas y editorialistas que condujeron las negociaciones entre la administración y los amotinados y, por otra parte, numerosos periodistas televisivos con sus equipos fueron invitados desde el primer día a documentar la lucha de los insurgentes. Attica fue así un suceso de insurrección, observado desde adentro por una pluralidad de miradas y para una buena parte, compartido en directo por el conjunto de los ciudadanos norteamericanos.²

1. Para una historia detallada del suceso de Attica (1971-2016) ver Philippe Artières (dir.) *Attica USA 1971*, Textes de Nicole Brenez, Thierry Gervais, Tom C.Holt, Emmanuel Parent, Caroline Rolland-Diamond, Jediah Sklower y Elvan Zabuyan, Cherbourg-en Cotentin, Le Point du Jour, 2017
2. A continuación del motín y de su represión, se constituyó una comisión de investigación independiente que produjo un voluminoso informe luego de una larga encuesta que movilizó especialmente a estudiantes de la Universidad de Columbia. Audiciones de prisioneros y de personal correccional tuvieron lugar en directo en la televisión, Ver: *McKay Commission, The Official Report of The New York State Special Commission on Attica*, New York, Bantam Book 1972

* Traducción del francés al español a cargo de la Mg. Nélica Sibaldi, a quien la Revista de Historia de las Prisiones agradece, una vez más, su desinteresado y generoso aporte.

Más allá de la necesaria lucha por los derechos cívicos de las minorías y de la importancia del debate político y social, según Ud., ¿por qué Attica ha suscitado el interés de las comunidades artísticas de la época?

De hecho, músicos, artistas plásticos y aún fotógrafos han adoptado rápidamente la causa de los Attica Brothers. Esta movilización estuvo dada, en particular, por la violencia de la represión que puso fin al motín. Con más de cuarenta muertos (entre los rehenes y los amotinados), fue juzgada como la mayor masacre por parte del Estado en territorio norteamericano desde la guerra de secesión. Norteamérica de los años '68 había sido traumatizada por la masacre de la población civil en Mi Lay por sus GI's, Norteamérica de Nixon, lo fue por la manera en que el gobernador Rockefeller dio la orden de intervenir para poner fin a la ocupación de un millar de jóvenes prisioneros negros, en un patio de una prisión. Esta represión fue vivida como intolerable: se vuelve el símbolo de la política reaccionaria de los "pigs". La actitud de Frank Stella es ejemplo de esta exasperación: el artista ya había participado en 1970 en la *New York Art Strike Against War, Racism, and Répression*, ordenando el cierre de su exposición, por entonces presentada en MoMA. El afiche "*Attica Defense Fund*" que realizó en 1975 muestra simplemente cuadrados repetidos con bandas negras, característicos de su pintura. Es posible ver esta imbricación como un espacio cerrado que se demultiplica

Una de las particularidades fuertes de la historia de la sublevación de Attica fue su re-transmisión mediática en directo, los amotinados habiendo reivindicado, al momento de su rebelión, la presencia de observadores externos y de periodistas en el seno de esta zona de reclusión. Si esta amplia mediatización produjo una repercusión global del suceso, desgraciadamente, también contribuyó en parte a diabolizar a los prisioneros. ¿En qué queda entonces la imagen de los amotinados vehiculizada por los artistas fotógrafos movilizados en la época (en los autorizados a dar cuenta del suceso, y en el seno de la creatividad artística que trajo como consecuencia)?

Los amotinados saben inmediatamente que el suceso de su empresa está consustanciado con su visibilidad. Ellos comprenden que conlleva una lucha de imagen y rápidamente los amotinados solicitan la presencia de periodistas y fotógrafos. La cultura política de movimientos tales como el *Black Panthers Party* se ha nutrido de una verdadera estética que Stephen Shames ha alimentado ampliamente por medio de sus fotografías. Como ministro de la Cultura, Emory Douglas también tradujo con fuerza ese discurso en imágenes. A partir de 1967, él realiza el grafismo de *The Black Panther* que contaba con cerca de 400.000 lectores a comienzos de la década de los 70. Los amotinados de Attica se inscriben en esta misma estrategia; Bruno Schultz, autor del célebre cliché del puño tendido de los amotinados, contribuye a forjar esta imagen de determinación. Se trata de sumar en esta lucha a la juventud contestaria con todos sus componentes. También, la iconografía que procede de Attica está muy centrada en la unidad del movimiento y su carácter democrático.

¿Cómo da lugar a un vocabulario artístico el motín? ¿De qué manera la exposición traza las líneas de un imaginario visual y artístico de la lucha social?

Este vocabulario se caracteriza por una extraordinaria energía de los cuerpos. Ernest-Pignon-Ernest en la obra que él consagra al amotinamiento y que constituirá el afiche del filme de Cinda Firestone, *Attica* (1973), lo representa por un brazo extendido que sale de los barrotes constituidos por las líneas de la American Flag. Luego del asalto, las imágenes que estarán en primera página de diarios y tapas de revistas muestran la humillación de los cuerpos amotinados, pero también su dignidad. En la exposición, hemos buscado restituir esta tensión asociando los sonidos a las imágenes. Cómo dar cuenta de un grito si no es restableciendo muchos elementos del contexto que permitan escucharlo en toda su intensidad. La trayectoria de la artista afroamericana Faith Ringgold es sin duda alguna la más ligada a ese contexto: en los años 1970, ella participó activamente en las luchas. Miembro de *Artists' Workers Coalition*, ella militó luego en el seno de grupos feministas y antirracistas que se oponían especialmente a las discriminaciones en el mundo del arte. *United States of Attica* es uno de los afiches políticos más difundidos. En un mapa extendido de los Estados Unidos, Ringgold cataloga diversos actos de violencia ocurridos en más de doscientos años tanto en el interior como en el exterior del país. “Fundados por el pueblo norteamericano el 13 de setiembre de 1971 en la prisión de Attica”, *The United States of Attica* (los “Estados Unidos de Attica”) constituyen una entidad paradójica. El texto, inscrito en negro sobre un fondo alternativamente verde y rojo refiere una historia dividida. Contra el *Stars and Stripes* de los poderes dominantes, los colores remiten a la bandera del movimiento panafricano le drapeau sostenido por Marcus Garvey que se volvió el emblema del nacionalismo negro. En la parte inferior del afiche, Ringgold indica: “Este mapa de la violencia norteamericano no está completo. Sírvase escribir allí todo lo que Ud. estime como faltante”.

¿Según Ud., cuando vivimos en un mundo contemporáneo en dónde la información se releva en tiempo real, y en dónde es muy difícil permanecer apartado de una actualidad de orden mundial, el artista debe ser alguien comprometido?

Me parece que lo que más ha cambiado entre el tiempo de Attica y la actualidad, no es tanto el acceso a la información – el inicio de los años 1970 estuvo marcado por una diversificación de las fuentes de información en el mundo occidental que se manifiesta por la emergencia de nuevas agencias de prensa más interesadas en los movimientos sociales – como el sentimiento de pertenencia de los artistas a la sociedad en la que ellos viven. Creo que, a comienzos de los años 70, existía un verdadero movimiento contestatario en el que los artistas y los estudiantes estaban comprometidos. No hay que idealizar este compromiso; lo que parece destacable, es que el compromiso de los artistas está articulado con el de los juristas que entablan procesos en el Estado de Nueva York, compromiso que está ligado a intervenciones más clásicas como la manifestación o la petición llevada a cabo por activistas. Este arreglo en el cual Attica es uno de los símbolos, podría hacer sentir nostalgia a algunos; nosotros no lo sentimos así. Attica es también la historia de un fracaso. A pesar de la movilización de los artistas, y especialmente del *Attica book*, codirigido por el artista Rudolf Baranik, a pesar de este frente unido, la prisión salió muy rápido del campo de la actualidad para regresar al silencio. Es también de este modo y sin dudas, que la prisión se alejó tanto de los artistas como de los intelectuales. En la actualidad, son más los artistas que han expuesto en antiguas prisiones que se volvieron lugares

efímeros o perdurables de exposición, que las luchas contra esa forma de castigo que hemos elegido desde hace más de dos siglos.

¿Cuál es el valor del compromiso en el arte?

Tratándose de Attica, me parece que lo que está en juego es la contemporaneidad. En 1971, artistas, músicos, estudiantes, activistas son están comprometidos con la historia. Podemos preguntarnos de qué y de quién el arte es contemporáneo. Tengo la impresión de que tiende masivamente e encerrarse en sí mismo. Sus referencias y sus objetos son internos. El arte funciona sea en circuito cerrado lejos del balbuceo del mundo, sea se ampara en figuras y literalmente las devora. Quizás no sea el caso del teatro o de la danza que no tienen más posibilidades que las de encarnarse, que las de codearse con el presente y hasta de golpearse con él.



HISTORIOGRAFÍA DE LAS INSTITUCIONES DE RECLUSIÓN

Características arquitectónicas para punir, intimidar e reabilitar, nas prisões portuguesas do século XX

Architectural features to punish, intimidate and rehabilitate,
in 20th century Portuguese prisons

MAFALDA LUCAS

Doutoranda na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), 2022, Portugal [m.sardinha.lucas@gmail.com]

Resumen:

O presente artigo expõe uma análise arquitectónica a dois exemplos de arquitectura prisional em Portugal, do século XX, enquadrados num momento em que as orientações – penal e prisional – caminharam em consonância, sendo objectivo destacar como estes se particularizam construtivamente (e nomeadamente entre si) para as diversas funções que assumiram. Estes projectos, da autoria do arquitecto Raul Rodrigues Lima (1909-1979), emergiram ainda num contexto *sui generis*, de flutuação política e arquitectónica, porém, defendemos que o habitar potencializado, ter-se-á desvinculado dessa circunstância, tendo sido pensado e composto para uma experiência de reclusão, mais complexa, apta e dignificante. Nesse sentido, pressupomos que estas propostas foram, em Portugal, vanguardistas na salvaguarda dos interesses dos indivíduos reclusos, para além da punição e da protecção da sociedade. Raul Rodrigues Lima, como o próprio afirma, terá procurado interpretar os princípios humanitários e regenerativos, porque aqueles que habitam a prisão, são humanos, afastando a solução das experiências repressivas, intimidantes e menos briosas, que caracterizariam as soluções anteriores. Com o suporte documental de publicações regulamentares, memórias descritivas dos projectos, e descrições sobre espacialidade e habitabilidade, colocaremos em evidência algumas das características arquitectónicas que, em sintonia com as, na altura, directrizes do novo direito penitenciário (quase todo debruçado sobre a ideia de reabilitação e ressocialização), serviram a rede de cadeias para punir, intimidar e reabilitar.

Palabras clave:

arquitectura prisional; punição; intimidação; reabilitação; habitabilidade.

Abstract:

This paper will describe two exemplary cases of prison architecture in 20th century Portugal. The examples were framed in a moment in which both prison and criminal guidelines went hand-in-hand, and our goal is to underline how their construction peculiarities are mutually connected and linked to the different functions they fulfilled. The projects were designed by Raul Rodrigues de Lima (1909-1979) and emerged from a particular context, of political and architectural instability. Nevertheless, we will argue that the potential inhabiting drew away from that circumstance, thus being designed towards a more complex, more apt, and more dignifying prison experience. In this sense, it will be defended that those projects were innovative in what concerns the safeguarding of inmates – as well as beyond society's punishment and protection. Raul Rodrigues Lima, as himself states, will have tried to interpret the humanitarian and regenerative principles, because those who live in prison are human, distancing the projects from the repressive, intimidating, and undignified solutions, presented in the correctional facilities built in precedence. With the support of documents, descriptive reports, and space/inhabiting depictions, we will highlight some of the architectural features which – following the criminal law guidelines then in place (almost all focused on the idea of rehabilitation and re-socialization in the society) – served the correctional facilities to punish, intimidate and rehabilitate.

Keyword

prison architecture; punishment; intimidation; rehabilitation; habitability.

Nº 15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 166-185

www.revistadeprisiones.com

Recibido: 16-9-2022

Aceptado: 20-11-2022

 REVISTA DE  HISTORIA DE LAS  PRISIONES

ISSN: 2451-6473

APRESENTAÇÃO AO TEMA

Este trabalho encontra-se articulado com o desenvolvimento da tese de doutoramento da autora. Uma investigação cujo objectivo é a compreensão do significado de – “Habitar a Prisão” (descrição que intitula a tese) –; e o que traduz essa vivência e a distingue das demais. Um dos pressupostos é que a arquitectura tem impacto para o processo de reabilitação, ao que se associa a crença determinista, que no acto de projectar, se definem relações entre o corpo e a matéria, e promovem-se experiências potencializadoras de várias emoções. Este é um correlate inevitável. Nesse sentido, analisámos ao longo da história da prisão, os efeitos que determinadas características espaciais apresentaram para a concretização das diversas funções penais e experiências de habitabilidade. Pela singularidade, uma parte do trabalho foi direccionada à obra de Raul Rodrigues Lima. Obra que ainda hoje caracteriza o parque penitenciário português, e de onde seleccionámos para observação detalhada os dois casos de estudo que aqui colocaremos em evidência. Indicamos que a selecção teve como ponto de partida (dentro do contexto nacional), uma amostra com setenta e quatro casos de estudo, sendo nossa intenção seleccionar dois exemplos onde os detidos estivessem sujeitos a penas de prisão maior, e assim, a experiência fosse mais completa. Desse modo, a amostra passou a contemplar onze exemplos. Como pretendíamos propostas para géneros sexuais diferentes, foi inevitável a secção da Cadeia Central de Mulheres (que em diante indicaremos por CCM), a única construída no país e de morfologia arquitectónica “pavilhonar”. Para o segundo caso, pretendíamos um exemplo cuja morfologia fosse distinta da anterior, acabando por ser crucial o conhecimento sobre um estudo que o arquitecto realizou para o espaço da cela na Penitenciária de Alcoentre (PA). Este exemplo, de morfologia híbrida, completou a nossa selecção. Indicamos que os estabelecimentos seleccionados encontram-se em funcionamento, com a designação de Estabelecimento Prisional de Tires (cadeia de mulheres) e Estabelecimento Prisional Vale de Judeus (penitenciária), e nas últimas décadas sofreram algumas reformulações construtivas e programáticas, sendo o edificado distinto da solução original. Por esse motivo a análise foi respeitante à proposta de Raul Rodrigues Lima. Para se compreenderem as experiências para o “castigo, intimidação e emenda” (Santos, 1947, p. 8), foi determinante o acesso a fontes documentais, bibliografia e cartografia (observação indirecta), a que se somaram algumas visitas de campo (observação directa).

Dos vários documentos consultados, destacamos o Decreto-Lei n.º 26:643 de 28 de Maio de 1936, o *Relatório sobre os Estabelecimentos Prisionais (1939)*, do Professor José Beza dos Santos e o “Relatório” que a Comissão das Construções Prisionais (CCP) publicou no n.º 2, 3 e 4 da *Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos (ROSNA)* de 1938, documentos que suportaram a reforma e direccionaram a CCP a definir o novo programa prisional. Acrescentamos ainda, a publicação “Arquitectura Prisional” de Raul Rodrigues Lima, publicada em 1961 no *Boletim da Administração Penitenciária e dos Institutos de Criminologia n.º 9*, por complicar um conjunto de ensinamentos do arquitecto e a descrição de alguns projectos internacionais influentes para as suas propostas, o que nos possibilitou uma aproximação às suas influências e convicções.

AS CIRCUNSTÂNCIAS PROJECTUAIS

No que concerne ao suporte destes projectos, referimos que no período entre as décadas de 30 e 70 do século XX viveram-se em Portugal momentos de alguma controvérsia. Ao pós-monarquia emergiu um conturbado período republicano e a ditadura Salazarista (1933-1974), pela mão de António Oliveira Salazar (1889-1970). Este propunha transformar e reequilibrar a vida de um país enfraquecido, através de uma nova ideologia política, jurídica e social, condizente com a Constituição de 1933. (O Século, 1940, p. 39). No que respeita à arquitectura, se o momento poderia servir o enaltecimento da profissão, porque era intenção promover os feitos nacionais além fronteiras, por outro lado um regime marcadamente autoritário, nacionalista e conservador, viria a condicionar a figuração da mesma. Principalmente no início deste período cronológico, onde a arquitectura pendia entre propostas introdutórias do Movimento Moderno, e que começariam a pulsar em Portugal, e os modelos afectos ao Regime, mais tradicionalistas. A obra de arquitectura prisional, aflora neste contexto (de fragilidade política e da própria profissão), e de uma campanha dirigida pelo Secretariado da Propaganda Nacional (1933), liderada por António Ferro (1895-1956), para a definição e construção de vários equipamentos e infra-estruturas por todo o país. Uma demanda assente na ordem, no equilíbrio orçamental e no poder de um Estado omnipresente, impulsionada e dirigida pelo Engenheiro Duarte Pacheco (1900-1943), Ministro das Obras Públicas e Comunicações (MOPC). Sobre as prisões, seria consensual que estas teriam "... na vida moderna uma função mais alta do que a de sepulcros vivos" (O Século, 1940, p. 87), situação defendia desde o século XVIII em muitos países, mas que em Portugal, na prática, foi um assunto secundarizado, e por isso, durante muito tempo, foi apenas uma miragem. Também esse ressentimento foi manifestado no Decreto-Lei n.º 26:643, sublinhando-se urgente colmatar a insuficiência de espaços e as fracas condições de habitabilidade dos existentes.

Sumariamente, e para que se compreenda o quanto a situação foi protelada, destacamos que a reforma penal e prisional seriam uma preocupação desde a Revolução Liberal de 1820. A Carta Constitucional de 29 de Abril de 1826 (n.º 20 do Art.º 145) reforçava a necessidade de melhores condições de habitabilidade, de salubridade e de segurança nas cadeias, assim como a separação dos detidos. Os ideais dos reformadores do sistema penitenciário europeu, do século XVIII, como por exemplo de John Howard (1726-1790), chegaram a Portugal e foram incluídos no debate parlamentar, defendendo-se, para além de melhores condições de reclusão, o isolamento e o trabalho enquanto modelos para uma pena mais humana. Inclusivamente, Howard terá tido a oportunidade de visitar o país e apontou como crítica as condições de habitabilidade deficitárias e o amontoar de inúmeros detidos em pequenos espaços (Howard, 1994 (1777), p. 230; 1784, pp. 150-153). Nesse sentido, Portugal estaria actualizado sobre as mais recentes práticas. No século XIX, entre os vários documentos publicados, indicamos, por exemplo, o relatório de Manuel Thomaz de Sousa Azevedo, onde se relatavam as principais conclusões sobre os sistemas penitenciários de França, Inglaterra, Bélgica e Suíça, e se frisava a importân-

cia de se construírem edifícios novos, dados os propósitos contemporâneos não serem concretizáveis em construções antigas (1857, p.13); o Código Penal de 1860 apresentava propostas para a alteração de um sistema em muito desatualizado e pouco humanizado; e o Código Penal de 1861 e a lei de Junho de 1867 (a última entraria em vigor a 20 de Novembro de 1884), destacavam, pela primeira vez, particularizações construtivas para o sistema penitenciário, nomeadamente: a adopção do modelo celular individual para o isolamento de intimidação e de reflexão, a implantação das prisões fora do centro das cidades, a definição de cómodos próprios para os funcionários, a definição de espaços para o culto e de espaços exteriores para a prática de exercício físico, reforçando a importância do limite murado enquanto garantia para a segurança. Mas como destaca Miguel Romão, Portugal teve grandes dificuldades em implementar um novo modelo de prisão, apesar de ter presente o debate internacional, justificado por um processo de industrialização tardio, uma criminalidade de veio rural, a insuficiência de meios financeiros, a instabilidade política, e o facto de não existir uma tradição punitiva (com suporte no edifício-pena), porque a par da pena de morte (legalmente aceite até 1867), dos trabalhos públicos e das penas pecuniárias, existia um outro modelo penal que demorou a ser rejeitado – o degredo (2015, p. 46-47).

Apenas em 1884, com a Nova Reforma Penal, proposta pelo Ministro Lopo Vaz de Sampaio e Melo, é aplicado um novo sistema na Cadeia Central de Lisboa (1885), edifício do tipo “radial”, projecto do engenheiro Ricardo Júlio Ferraz (1824-1880) e que viria a marcar a aplicação do modelo penitenciário no país. No entanto, esta nova experiência de prisão terá sido amplamente criticada desde os seus auspícios, principalmente pelos republicanos, porque alguns dos reclusos em isolamento total (sistema de Filadélfia), em consequência da rigidez do método, começavam a demonstrar problemas psicológicos. O sistema acabou por ser abolido com a lei de 29 de Janeiro de 1913, adoptando-se o isolamento noturno e trabalho colectivo em silêncio (sistema de Auburn). Com a revisão ideológica, constatou-se alguma desadequação construtiva, mesmo para as cadeias entretanto construídas que, por exemplo, não contemplavam espaços suficientes para trabalho em comum. Também no sentido da reintegração dos reclusos na sociedade, Portugal adere ao sistema progressivo (para as penas mais longas), situação que carecia de uma eficaz separação de indivíduos por classes, o que viria a expor ainda mais as fragilidades dos edifícios construídos. O mesmo é destacado no decreto n.º 20:887, de 13 de Fevereiro de 1932, firmando-se que o método passaria por uma prisão mais humana, ancorada na ideia da reeducação, e substituta do severo e intimidador modelo clássico.

Porém, e apesar do impasse construtivo ser criticável, como indicado pelo Professor José Beleza dos Santos, toda a discussão teórica manifestou-se benéfica enquanto aprendizagem, servindo o desenhado de uma reforma de grande escala. O suporte seria a classificação dos reclusos, a individualização da pena e o trabalho, e nesse sentido, a nova organização prisional de 1936 concebeu dois grupos de cadeias: um, destinado à generalidade dos detidos, ajustando o castigo ao período de tempo da pena (onde se incluíam as cadeias comarcãs, regionais e penitenciárias); e um outro variável pelas características do próprio delinquentes (onde se incluíam as prisões do tipo especial, como as prisões para mulheres, para jovens, a prisão-sanatório, prisão-hospital, prisão-maternidade, prisão-asilo, prisão

para criminosos de difícil correcção, colónias penais no ultramar para criminosos de difícil correcção, para delinquentes políticos, e para criminosos políticos) (Decreto-lei 26:643, 1936, art.º6 e 7). Estas propostas viriam a ser os “abrigos higiénicos e salubres” (O Século, 1940, p. 87) onde seriam aplicados os ideais para a regeneração.

RAUL RODRIGUES LIMA E A COMISSÃO DAS CONSTRUÇÕES PRISIONAIS

Dentro deste contexto, onde se destacará a participação do arquitecto Raul Rodrigues Lima, é pertinente referir um conjunto de relações profissionais de influência. Como o facto do arquitecto ter trabalhado no atelier de Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), amigo e colega de José Cottinelli Telmo (1897-1948), dois arquitectos que pautaram a geração introdutória do Movimento Moderno em Portugal, de expressão mais racionalista, funcional e progressista, o que contrastaria com os exemplos tradicionais e regionalistas que marcariam, até então, a imagem do país. Cottinelli Telmo, foi também uma das personalidades incontornáveis da Exposição do Mundo Português (1940), à sua responsabilidade. Um evento que acabou por ser o marco perfeito para, através da arquitectura, promover internacionalmente o Regime, o que, de acordo com Gonçalo Canto Moniz, terá contribuído para a “inflexão” da expressão modernista que começava a caracterizar a obra de alguns arquitectos (Moniz, 2005). Também Rodrigues Lima se destacou nesta cerimónia, com três propostas – O Pavilhão da Fundação de Portugal, o Pavilhão da Formação e Conquista e o Pavilhão da Independência, sendo notória, através da estética, a subordinação nacionalista, o que na opinião de Rui Pereira e Eduardo Fernandes, terá sido, de certo modo, para além de demonstrativo da “inflexão” estética, influência da proximidade profissional a Cottinelli Telmo e Pardal Monteiro (2019). Acrescentamos, que Cottinelli Telmo era também arquitecto da CCP, actividade que em conjunto com muitas outras incumbências o terá levado a solicitar a Duarte Pacheco para ser substituído na CCP (Pinto, 2009, p.443). Sabendo-se que Rodrigues Lima, autor de obra ímpar e tipologicamente vasta, estaria bem referenciado para o cargo, este é nomeado para a CCP, em Julho de 1939.

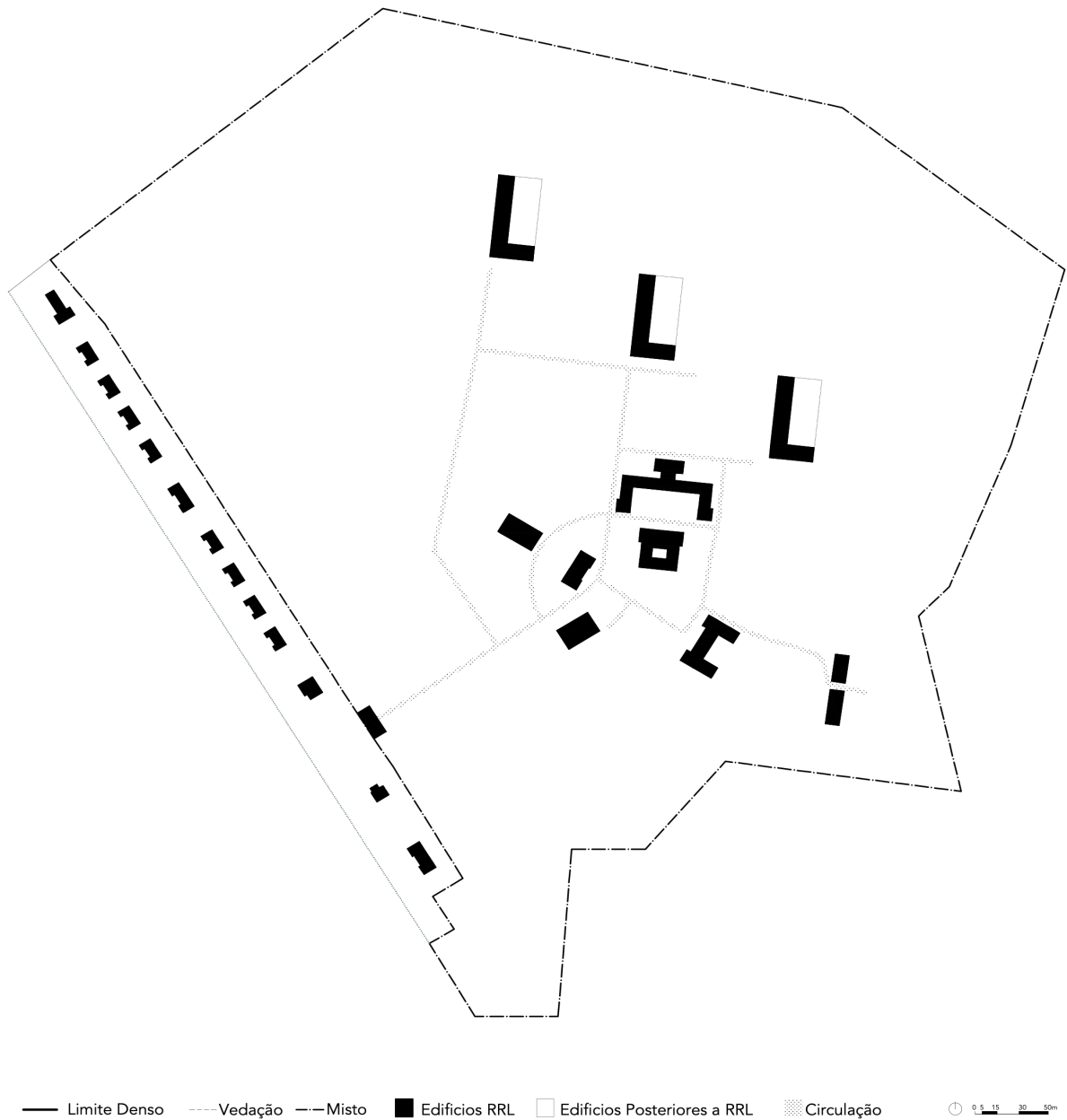


fig.1 - Cadeia Central de Mulheres, projecto de Raul Rodrigues Lima (38°43'24.7"N 9°21'03.0"W)

1. Entrada, portaria;
2. Habitação dos funcionários;
3. Pavilhão Multiusos;
4. Administração;
5. Capela;
6. Casa das mães;
- 7 Lavandaria e arrumos;
8. Cozinha, creche e enfermaria;
9. Blocos habitacionais;
10. Arrumo agrícola

Sobre a Comissão, destacamos uma das vertentes metodológicas, o suporte no conhecimento internacional que ia sendo adquirido, principalmente, através da participação em congressos, colóquios e visitas de campo, dado as publicações sobre o tema serem escassas. Das viagens realizadas, o Professor Beleza dos Santos destaca as visitas a algumas prisões na Holanda, Bélgica e Alemanha. Também Raul Rodrigues Lima, ao serviço da CCP, realizou algumas viagens ao estrangeiro, sabendo-se que esteve no Palácio da Justiça de Milão e na Bélgica, França e Holanda, onde visitou a Maison de Arrete, a Maison de Jeunes délinquants de Bordeaux, a prisão de Toulouse, a prisão de Mastrich e Gouda Van Eisen (Pinto, 2009, pp. 447-448). Nestes contactos o arquitecto terá certamente adquirido conhecimentos fundamentais para o projecto dos grandes estabelecimentos prisionais, que se pretendiam em conformidade com a actualização penal, e ser solução para as críticas recorrentes, prejudiciais à reabilitação (tais como: a não separação dos reclusos; a localização e exposição dos estabelecimentos nos centros das cidades; as condições da sua construção e a excessiva lotação).

CADEIA CENTRAL DE MULHERES (CCM)

Nesse sentido, indicamos a CCM, proposta inicial na carreira do arquitecto Rodrigues Lima, projectada na década de 40, e que viria a ser o lugar, exclusivo no país, para recluir as poucas mulheres que tinham cometido crimes e que cumpriam pena na Cadeia Civil do Porto, na Cadeia das Mónicas em Lisboa ou em cadeias comarcãs. Esta entrou em funcionamento em 1954 e de modo a segregar uma classificação de reclusas generalista, o arquitecto elegeu o tipo arquitectónico “pavilhonar”. Assim, a independência construtiva de três blocos habitacionais (como se fossem micro-prisões), possibilitaria evitar o contacto entre reclusas de difícil correcção, indisciplinadas e moralmente corrompidas, condenadas a penas simples, penas maiores e penas de segurança (Santos, 1947, pp. 65-71), estando ainda prevista a presença dos filhos menores. Os pavilhões, conjuntamente a outros edifícios de pequena escala e forma regular – a portaria, administração, capela, oficinas, casa das madres e pavilhão multiusos, todos com independência construtiva exceptuando-se o edifício que serviria a cozinha, creche e enfermaria – apresentavam-se dispostos numa lógica aparentemente orgânica e flexível, num terreno com 34 hectares, de morfologia irregular. Um tipo de solução que defendemos próximo das propostas para Skenäs e Roxtuna do arquitecto Gustaf Birch-Lindgren, destinadas a jovens detidos, na Suécia, e que o arquitecto destacou na sua publicação como um dos melhores no que respeitaria aos princípios penitenciários e humanistas (1961, p.148). A circulação exterior, entre os edifícios e uma manta vegetal rasa, envolvente pitoresca, pontuava o generoso afastamento entre as várias construções e conjuntamente à menor densidade construtiva encaminhava para a concepção de um ambiente salubre, possibilitando ainda a vigilância discreta. Somos da opinião que a imagem de conjunto, sóbria, conservadora e singela, adoptando uma feição no sentido regionalista, conferiu uma caracterização aproximada ao reformatório o que espelharia os estereótipos Mulher-Mãe-Família. E onde, conduzidos para a identidade da arquitectura portuguesa, programaticamente, talvez, ao jeito das lições de Salazar – “Deus, Pátria e Famí-

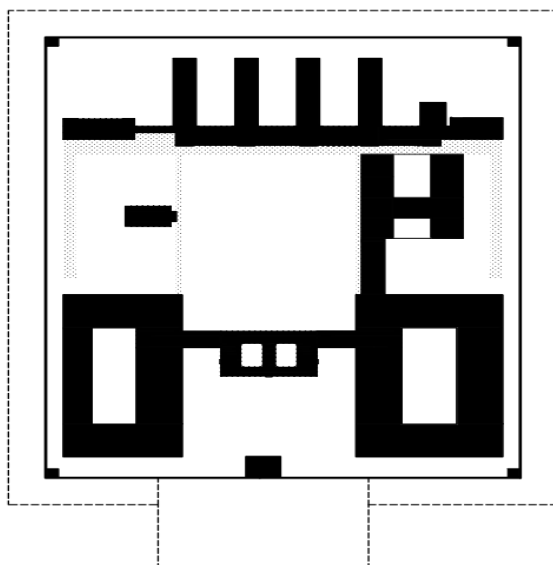
lia”, se emolduraria o “lar” rústico e cristão, que reforçamos com a gestão da CCM, ao cuidado de uma ordem religiosa, o que certamente terá contribuído para um modelo de habitar distinto, sendo talvez este o vínculo que mais terá aproximado a solução ao contexto político. Incluía-se ainda, uma implantação longe do bulício citadino, assegurando a protecção que os maus contactos pudessem representar, contudo, e ainda que em local recatado, a proposta apresentava-se centralizada no país, com boa articulação a infra-estruturas e aos vários acessos (Santos, 1947, pp. 70-71; Decreto-lei 26:643, 1936, art.º 26; Cunha, 1994, p.27). Também a contribuir para amenizar o ambiente, os edifícios apresentavam-se afastados do muro de pouca altura (Ministério da Justiça, 1961, p.196), que camuflado por árvores e sebes vivas, contrastava com as habituais e regulares delimitações. A excepção seria o edifício da portaria, que servia a entrada, estanque a acessos livres, contudo sem uma expressão austera que nos encaminhasse para a função (apenas a grande inscrição – “Cadeia Central de Mulheres” – o denunciava, e que por questões de segurança e protecção, foi retirada pouco tempo depois da abertura). Para aumentar a dissimulação, atenuando o confronto e exposição pública, defendemos ainda a existência de um pré-limite abstracto, descrito pela linha de fachada do conjunto de habitações de funcionários e que antecedia esta instituição, mediando o primeiro contacto com a via pública, sendo maior o afastamento do edifício da portaria a esta.

PENITENCIÁRIA DE ALCOENTRE (PA)

A PA, determinada em 1943 enquanto complemento e ampliação da Colónia Penal com o mesmo nome, entrou em funcionamento apenas no final da década de 70, a par de um desenvolvimento conturbado, sendo alvo de algumas reformulações e actualizações técnicas e regulamentares.

Para a penitenciária, dada a generalidade de penas de prisão maior, exigia-se o reforço da segurança, o que terá justificado algumas das suas particularizações materiais. A respeito da localização, Beleza dos Santos referiu a distância aproximada de setenta quilómetros à cidade de Lisboa como atenuante benéfica aos maus contactos (Santos, 1955, p.16). Nesse sentido, destacamos uma vontade maior de proteger do que isolar (enquanto consideração real para o castigo), sabendo-se que esta localização teria sido determinada anteriormente. A necessidade de segregar reclusos de várias classes criminais ou a cumprir diferentes períodos do regime progressivo, terá direccionado a proposta final para uma morfologia que consideramos híbrida, porque compreendia uma disposição concentracionária e centralizada dos pavilhões para as funções colectivas, com autonomia construtiva mas conectados através de uma galeria de circulação porticada, e que inscrevia um pátio maior, também central; e para os quatro pavilhões habitacionais, a disposição seria próxima ao tipo “poste telegráfico” com implantação numa área descentralizada e de maior reserva. O conjunto inscrito numa área regular, com aproximadamente 20 hectares, ainda que assumindo a mesma soma de funções e lotação próximas à CCM (para 450 reclusas e 30 crianças e a PA para 500 reclusos), manifestaria maior densidade construtiva, dissociável da escala humana, sendo sen-

sorrialmente notória a expressão de maior rigidez, severidade e inflexibilidade, um ambiente mais intimidador. Acrescentamos a descrição do muro “intransponível” em betão, com aproximadamente sete metros de altura, denso e massivo, e que marcava o primeiro encontro com a instituição. Este, despojado de pormenores, era barreira física entre o exterior e o interior, obstáculo que interrompia a continuidade visual. Anterior, uma vedação rematada com arame farpado circunscrescia o muro de maior robustez, reforçando a noção de segurança, e definindo, entre estes, um circuito para observação, por isso sem obstáculos. A sensação retida entre os dois limites seria de maior rigidez, principalmente quando voltados para o núcleo de reclusão, dada a intrínseca projecção vertical e densidade construtiva. Incluímos uma terceira situação, a caracterização das fachadas dos edifícios que confrontariam com este limite, menos permeáveis, mais fechadas, definindo o que apelidámos de “limite dependente”. Estas, paralelas às restantes delimitações realizavam um segundo percurso de vigilância, interno, e intensificavam o encerrar do conjunto. Desse modo, notabilizar-se-iam três camadas de limitação e dois percursos de segurança.



-----Vedação ■ Edifícios RRL □ Edifícios Posteriores a RRL ■■■ Circulação 0 9 15 30 50m

fig.2 - Penitenciária de Alcoentre, projecto de Raul Rodrigues Lima (39°13'58.5"N 8°57'54.3"W)

1. Portaria - entrada;
2. Administração;
3. Oficinas;
4. Salas de aula, cozinha, refeitório e lavandaria;
5. Capela;
6. Pátio central;
7. Edifício de serviços colectivos;
8. Blocos habitacionais;
9. Blocos para admissão, bloco disciplinar e de segurança;
10. Torres de vigia

CARACTERÍSTICAS ARQUITECTÓNICAS PARA PUNIR, INTIMIDAR E REABILITAR

Sobre estes dois exemplos, gostaríamos de destacar algumas manifestações formais, considerando-as características arquitectónicas particulares porque individualizariam (ainda mais e em cada) a experiência do habitar.

Começando pela entrada, esta assinalaria o momento de transição, a fronteira entre duas realidades, com impacto na experiência dos vários intervenientes da prisão (reclusos, funcionários e visitantes). Na CCM, a fachada do edifício da portaria, um corpo de desenho simétrico, recebia ao centro um portão pintado a cor escura, envolto por um pano central em cantaria e encimado pelo escudo português e inscrição. Como anteriormente referido, esta inscrição terá sido retirada por questões de segurança, dado o seu impacto na comunidade envolvente e enunciação funcional, que se pretendia anónima (Ofício nº5862, 1965). Assim, destacamos reserva na exposição e não relacionamos a descrição do corpo, características e implantação, com uma manifestação do poder governativo (prática a que se poderiam associar exemplos dos séculos anteriores), mas antes uma ténue conotação à feição nacionalista, no sentido de unificação das propostas do Regime. Já a PA apresentava um acesso despojado de símbolos, mas o menor destaque cromático e a dimensão do limite, intensificavam a intransponibilidade daquele corpo monumental. Em ambas as soluções, afastou-se do acesso a zona que carecia maior segurança – os blocos habitacionais.

Ao logo da história da tipologia prisional, por exemplo nas soluções radiais do século XVIII e XIX, era notório, conjuntamente à entrada, o edifício para a administração e seus representantes, no sentido de manifestar a hierarquia dos governantes, um privilégio para o controlo e vigilância. Porém, e como também já acontecia nas soluções de vanguarda, o arquitecto distancia-se desse ideal e sugere para as duas propostas a separação construtiva e funcional dos representantes de poder e a entrada. Para a PA a implantação do edifício administrativo apresentou-se centralizada e próxima do acesso-portaria (mas desvinculado desta), assumindo destaque representativo no interior do complexo, entre dois pavilhões oficinais de menor altimetria e de menor número de vãos. A esta implantação, acrescia uma caracterização harmoniosa, de grande permeabilidade, numa alternância ritmada de elementos, que associámos ao convite, à recepção e à normalização, dada a partilha funcional entre os serviços administrativos e a zona para visitas. Também o vazio entre o muro e estes edifícios não permitia o distanciamento necessário para a compreensão visual além, onde se incluíam os ilegíveis blocos habitacionais, e nesse sentido, este primeiro contacto combinado com a natureza arquitectónica descomprometida desenhava uma outra experiência, mais ligeira e desvinculada do contexto. Esta seria uma intenção desejada para atenuar o aspecto menos agradável reconhecido das cadeias existentes, como indicado pelo arquitecto Francisco dos Santos (Ministério das Obras Públicas, 1957, p. IV). O edifício da administração serviria ainda como charneira entre duas zonas exteriores funcionalmente distintas. A primeira a sul para receber os diversos intervenientes, e a segunda, a norte, para envolver e encerrar uma zona destinada aos reclusos e blocos habitacionais, que se desejava mais segura. Para o mesmo terá sido determinante a orografia do terreno, o que

permitiu a definição de duas plataformas, acentuando o seccionamento destas zonas, interligadas através de duas rampas de acesso. O pátio, faceava nas laterais transversais com os serviços colectivos e no sentido longitudinal, o seu vazio telúrico, acentuava a relação entre a monumental fachada do edifício de serviços colectivos para o recluso (que resguardava os edifícios habitacionais), e o edifício administrativo, cuja fachada apresentava-se com um largo envidraçado. Dadas as construções e respectivos acessos se voltarem para o pátio, terá sido possível a dispensa de limites murados entre os edifícios, como referido no anteprojecto de 1957, possibilitando atenuar o que poderia ser uma proposta de ainda maior densidade construtiva (Ministério das Obras Públicas, 1957; pp. I e II), e nesse sentido, mais intimidante.

Na CCM as relações seriam mais simples e mais comedidas. O edifício administrativo que servia os serviços, admissão e visitas, apresentava-se numa posição centralizada, mas reservada, com menor número de vãos, o que possibilitava algumas triangulações visuais, discretas e, a orografia pouco acidentada concretizava um ambiente geral mais afável, com maior concordância com o género sexual feminino, com a presença de crianças, e ainda a ser percebido pelas visitas.

Particularizando os blocos habitacionais, estes, internamente e em ambas as propostas, elevavam à memória o estereótipo do espaço da prisão, reconhecível das soluções anteriores, com o vazamento panóptico entre pisos e iluminação zenital (benefícios para a vigilância) e uma sucessão ritmada de vãos de acesso às celas. Porém, notabilizavam pormenorizações que marcariam distintivamente o ambiente das soluções, com destaque para o espaço celular, que de acordo com Rodrigues Lima:

Em qualquer cadeia, a cela será sempre o elemento base do partido arquitectónico e, do seu criterioso estudo analítico dependerá ... a possível regeneração dos reclusos. Seja qual for o sistema ou regime prisional, a cela representará sempre para o homem ou mulher que se encontre privado de liberdade, o seu quarto de dormir e a sua sala de estar e, quando o cumprimento da pena o exija, também a sala de refeições e a casa de trabalho ou de estudo. É vulgaríssimo verificar-se em qualquer cadeia, a pretensão dos reclusos em dar à cela um ambiente pessoal e íntimo, rodeando-se de tudo o que lembre a família e a vida exterior e espiritual (Ministério da Justiça, 1961, p. 237).

Assim, para a CCM o arquitecto sugeriu três blocos habitacionais formalmente idênticos, de morfologia em “L”, onde destacamos a implantação escalonada, o que lhes conferia maior independência física e visual. O acesso a estes edifícios realizava-se através de um portão gradeado, anunciando um vestíbulo, sala do chefe do pavilhão e espaço para o seu descanso. Seguia-se um gradão que reforçava a segurança do conjunto, duplicado com uma segunda barreira que antecedia a zona mais extensa, com orientação norte-sul, e que organizava os acessos às celas, ora com orientação solar a nascente, ora a poente. À direita do vestíbulo, uma caixa de escadas realizava o acesso aos pisos superiores e um arco de volta perfeita, no piso térreo, rasgava a passagem para o bloco de menor extensão, de dois pisos e que serviria as funções complementares ao pavilhão (actividades colectivas, refeições, convívio, estudo e trabalho). Apesar da morfologia em “L”, habitualmente intensificar a surpresa e a definição de ângulos mortos (porque a opacidade não permite ver o que está para lá da dobra), aqui subdividida em duas partes com independência física e funcional, não representaria ou transmitiria perigo. Relativamente à caracterização dos gradeamentos, carpintarias e vãos, esta seria contida e pouco

expressiva. Por exemplo, os vãos de acesso às celas, expressavam apenas algumas pormenorizações na carpintaria o que permitia diferenciar o lado de dentro do lado exterior da cela, e o mobiliário apontavam maior relação ao ambiente doméstico. Apenas o óculo, ainda que discreto, no centro da porta centralizada, favorecia a abrangência visual interna, e contrariava a descrição. Nas celas da CCM seria notória a influência da proposta apresentada pela Comissão, ainda no período de Cottinelli Telmo, resultante dos vários estudos, nacionais e internacionais, e de uma articulação entre a economia e uma solução humanizada. Segundo Cottinelli a largura da cela serviria de bitola ao dimensionamento do bloco residencial (ROSNA n.º 3, 1938, p. 78), tendo-se determinando a largura de 2 metros, a profundidade com 3,5 metros e 3,15 metros de altura. Ao nível do mobiliário, estas compreenderiam uma cama, cómoda, mesa, cadeira e balde higiénico, e onde as reclusas poderiam, a seu jeito, dispor a cama e organizar o espaço. Assim, uma caracterização espacial de grande simplicidade e neutralidade ia absorvendo diferentes manifestações decorativas individuais. O relatório de inspecção de 1963 referia que "...cada reclusa decora e arranja a cela a seu gosto havendo por toda a parte muita arrumação e higiene, o que dá uma excelente impressão" (Ministério da Justiça, 1963, p. 18; Cunha, 1994, pp. 66-67), uma expressão recorrente nos vários documentos que consultámos. Porém, e citando a antropóloga Ivone Cunha, a cela estaria "... longe de reproduzir um espaço próprio: mesmo sem considerar o já mencionado rasgo de vigia e a circunstância de a sua ocupação nem sempre ser individual" (Cunha, 1994, pp. 66-67). Ainda na cela, um generoso vão rectangular, vertical e centralizado, localizado na parede oposta à do acesso, serviria para banhar de luz, arejar e ventilar (ROSNA n.º 3, 1938, p. 78), apresentando o reforço da segurança através de grades cruciformes, dispostas pelo interior. No relatório da CCP, Cottinelli Telmo cita Alfred Hopkins e reforça a crítica às janelas de volta abatida, elevadas na fachada, e que não contribuíam para a reabilitação dos detidos (ROSNA n.º 3, p. 79). No entanto, dentro da cela estas assumiam maior representatividade, apenas dissimuláveis com elementos decorativos (como cortinas). Assim, defendemos que a cela, ainda que pudesse ser "livremente decorada," conjuntamente ao depuramento arquitectónico, encaminharia o utilizador para o vão e para a imagem da penitência. Quanto à vivência dos pátios inscritos nestes blocos associava-se uma experiência menos severa, conferindo ao colectivo alguma normalização.

Na PA, a implantação dos pavilhões habitacionais, rectangulares e perpendiculares ao edifício de serviços colectivos, manifestava em planta o que seria uma organização do tipo "poste telegráfico", contudo o volume introdutório, que não estaria previsto no início do projecto, não constituía a habitual galeria de distribuição, servindo para aglutinar os blocos habitacionais, e autonomamente, organizar os serviços colectivos de cada um dos pavilhões habitacionais. Estes, paralelos entre si, criavam um jogo de cheios e vazios (com os pátios), com a mesma proporção e direcção, contribuindo para uma vivência no exterior, nos pátios, ou a contemplação através da cela, indissociável de um contexto manifestamente rígido, agravada pela envolvente constructiva mas também pela adopção do gradeamento pelo exterior da cela. No interior dos pisos habitacionais a relação visual era mantida através do rasgar das superfícies horizontais que, eram tecto e chão e, materializavam as galerias panópticas, tal como na CCM. Contudo, as portas das celas, lisas e depuradas de elementos decorativos, implantavam-se ora à direita ora à esquerda, assim possível devido ao rasgo para a vigilância de

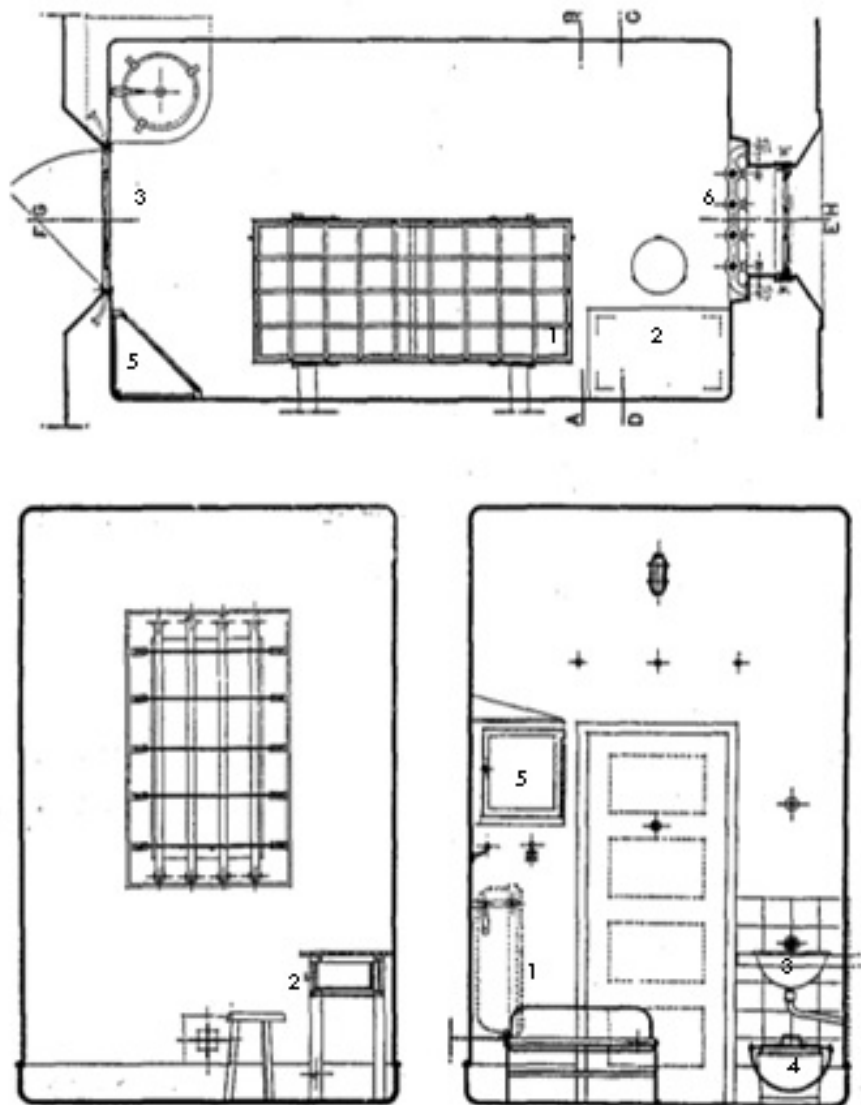


fig.3 - Projecto de cela-tipo para Cadeia Comarcã de Raul Rodrigues Lima, baseado na proposta do Arquitecto Cottine lli Telmo

1. Cama rebatível; 2. Mesa e banco; 3. Lavatório; 4. Balde Higiénico; 5. Armário; 6. Gradeamento pelo interior



fig. 4 - Cella na Cadeia Central de Mulheres, 1976

maior dimensão, e ritmavam o espaço e os movimentos. Ainda que assumindo proporções idênticas, a caracterização material deste espaço externo à cela, quando comparado com a CCM, assumia-se mais severa, com marcação dos elementos metálicos mais acentuada, sendo de destacar o corpo dos corrimãos, para reforço da segurança interna. Assim, defendemos que neste projecto se desenvolveu uma imagem no sentido institucional, mais marcante. Porém, destacamos a proposta para o espaço da cela e o vão, que defendemos atenuar o sentimento de reclusão. Porque ali, as grades dispostas no exterior, apenas no sentido horizontal, coincidiriam com o eixo que emoldurava as lâminas das persianas, reduzindo o destaque que estes pudessem ter (Ministério da Justiça, 1961, p. 243). Para a cela, era objectivo de Rodrigues Lima, que a organização do espaço e a composição de mobiliário proporcionassem um ambiente acolhedor (Ministério das Obras Públicas, 1957, p. II), nesse sentido, a morfologia rectangular, com a mesma proporção e área que na CCM, apresentava uma cubicagem menor, devido aos 2,65 metros de altura. Os móveis seriam de grande simplicidade mas com algum conforto e elegância, e organizados por actividades (higiene, descanso, reflexão), aproximando-se de um quarto individual (Ministério da Justiça, 1961, p. 219), um factor considerado de enorme importância para a regeneração do indivíduo. Também a proposta para a PA denunciava maior descrição funcional (ainda que no sentido institucional), com peças de mobiliário fixas e iguais para todos os

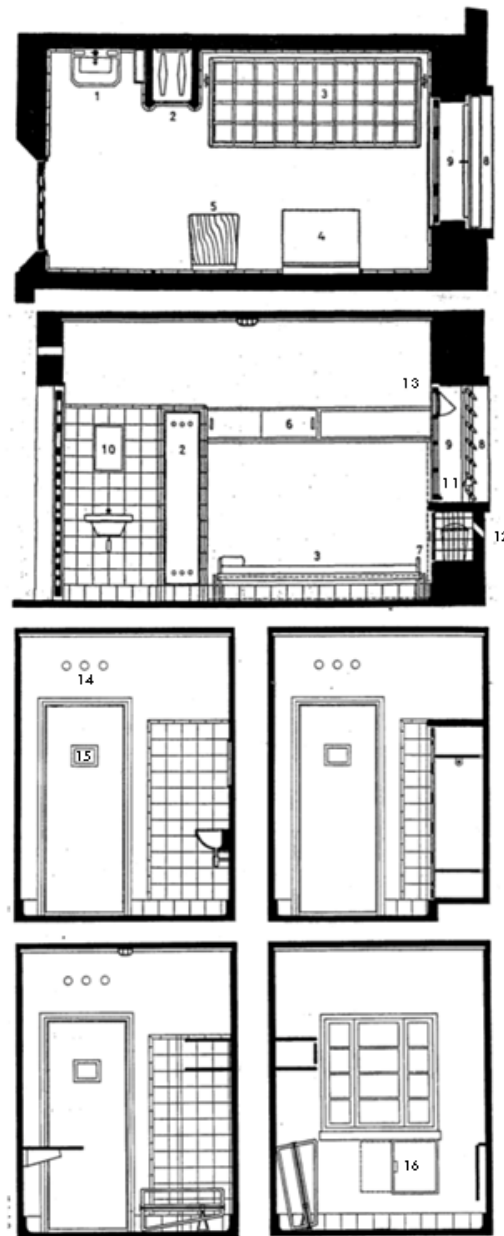


fig.5 - Proposta de cela-tipo para a Penitenciária, Raul Rodrigues Lima

1. Lavatório de porcelana; 2. Armário; 3. Cama de levantar;
4. Mesa; 5. Cadeira; 6. Biblioteca; 7. Balde Higiénico; 8. Persianas reguláveis; 9. Caixilho; 10. Espelho; 11. Gradeamento exterior; 12. Ventilação do balde higiénico;
13. Janela superior basculante; 14. Orifícios para Ventilação; 15. Rasgo para vigia e comunicação; 16. Arrumo para balde higiénico



fig. 6 - Vista do interior de uma cela na penitenciária (em construção, 1968)

reclusos, tendo a disposição de objectos pessoais, lugar em espaços programaticamente estruturados. Destacamos o armário, e a oportunidade de ter objectos pessoais num lugar para os acomodar, o que defendemos permitir ao indivíduo uma expressão da sua existência, como Goffman indica (1974, pp. 28-29). Acrescentamos que na proximidade da entrada, na superfície que recebia a porta, um revestimento a azulejo caracterizava uma zona destinada à higiene, incluindo um pequeno lavatório. O remate cerâmico tinha prolongamento para a parede seguinte e envolvia um nicho em madeira, para o arrumo de vestuário. Um conjunto de peças de carpintaria desenhadas sem arestas vivas para não comprometer a segurança. A mesma superfície compreendia ainda uma espécie de estante com porta de correr, também em madeira, para o arrumo de pertences pessoais. Por ser projectante, encobria parte da cama que o arquitecto sugeria rebatível, o que possibilitaria aumentar a área de circulação. A parede oposta, recebia, no canto próximo à janela, uma mesa rebatível e um assento. Os desenhos do arquitecto indicavam ainda, debaixo da janela, um espaço encerrado por um postigo, com ventilação para o exterior, onde seria possível arrumar o balde higiénico. Assim, a organização do microcosmos, rica em particularizações, certamente contribuiria para uma experiência menos traumatizante. Ape-

sar de pensada para ser como uma “reduzida unidade habitacional” (Ministério da Justiça, 1961, p. 240), a padronização conferia uma menor flexibilidade de personalização.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise a estes dois exemplos na obra de Rodrigues Lima encaminharam-nos para a definição material do que foi uma nova fase do sistema penitenciário português. Propostas, certamente, no início ensaístas, mas que com alguma liberdade, notabilizaram a nova legislação, a influência dos tipos arquitectónicos internacionais de vanguarda, e enriqueceram com os seus detalhes o complexo prisional nacional. Na imagem de conjunto, ainda que numa primeira leitura seja perceptível uma ténue expressão de fidelidade para com o Regime, somos da opinião que essa relação não terá sido assim tão directa, principalmente nas prisões destinadas a penas de prisão maior, implantadas com alguma reserva, tal como os dois exemplos apresentados. Ao que acrescentamos a especificidade da tipologia, que na época, não se expressaria vincadamente para a função de exemplo social.

Sobre estes projectos, e reflectindo sobre a arquitectura a servir o castigo, destacamos: o impacto do limite, a sua definição, morfologia e proximidade ou afastamento dos edifícios; a implantação e relação com o centro da cidade; a densidade construtiva do conjunto e a sua permeabilidade ou opacidade; e a organização de espaços e de funções, com autonomia construtiva, e ainda que na relação com o outro possibilitassem o desenho de hierarquias, para o controlo e vigilância, estas seriam mais ténues e discretas.

Na cela, espaço onde sublinhamos a crença na possível reabilitação, acrescentamos as repercussões do posicionamento da grade que protegia o vão, ou da porta para a organização funcional do espaço e sua habitabilidade; as materialidades que confortariam ou repulsavam; e as possibilidades de personalização. Considerando para ambas as soluções a oportunidade de apropriação, seria notório para a CCM uma construção “livre” e na PA uma construção sugerida, destacando nas duas, contextualizadas na época, uma maior sensibilidade para o espaço humanizado.

Defendemos que terá sido deste modo que o arquitecto Rodrigues Lima projectou o punir com nuances para intimidar e reabilitar, e apesar de na PA ser aparente o rompimento com a figuração familiar, intenção própria à sua natureza e exigência de maior segurança, não só para o exterior como no interior, por outro lado, viria a manifestar na proposta da cela, considerada a “pedra angular do sistema” (Decreto-lei 26:643, 1936, art.º 27), toda a descrição de um ambiente residencial, situação que com algum contraste opomos à proposta para a CCM, onde as reclusas no colectivo vivenciariam uma dinâmica no sentido familiar, de relações de proximidade para a pedagogia, mas que no espaço da cela as encaminharia para a reflexão individual e castigo.

FONTE DAS IMAGENS

fig.1 - representação gráfica da autora

fig.2 - representação gráfica da autora

fig.3 - Ministério da Justiça, 1961, p. 242

fig.4 - imagem capturada do vídeo “E Agora Maria?”, 1976, Arquivo RTP, (Vídeo), (Consult. 2021.07.08), Disponível na internet: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/e-agora-maria-4/> Autorização de utilização, Reg.: 551/22

fig.5 - Ministério da Justiça, 1961, pp. 253-254

fig.6 - Imagem capturada do vídeo “Ministros da Justiça e das Obras Públicas visitam cadeia de Lisboa”, 1968, Arquivo RTP; (Vídeo), (Consult. 2021.09.24), Disponível na internet: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/ministros-da-justica-e-das-obras-publicas-visitam-cadeia-de-lisboa/> Autorização de utilização, Reg.: 551/22

BIBLIOGRAFIA

Azevedo, Manuel Tomaz de Sousa (1959). *Relatório apresentado ao Ministério da Justiça em 20 de Outubro de 1858 pelo Juiz de Direito Ajudante do Procurador Régio da Relação de Lisboa*, Imprensa Nacional, Lisboa

Carta Constitucional, de 29 de Abril de 1826

Constituição Política da República Portuguesa, de 19 de Março de 1933; (PDF), Disponível na Internet em: <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Documents/CRP-1933.pdf>

Cunha, Manuela Ivone da, (1994). *Malhas que a reclusão tece. Questões de identidade numa prisão feminina*, Cadernos do Centro de Estudos Judiciários, Lisboa

Decreto-lei n.º20:877, Diário do Governo n.º 37/1932, Série I de 13 de Fevereiro de 1932

Decreto-Lei n.º 26:643, de 28 de Maio de 1936; (PDF), Disponível na Internet em: <https://files.dre.pt/1s/1936/05/12400/05810625.pdf>

Diário das Sessões, Suplemento nº188, 22 de abril de 1938; (Fonte Digital), Disponível na Internet em: <https://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan/01/01/04/188S1/1938-04-22/8>

Goffman, Erving (1974). *Manicómios, Prisões e Conventos*. Título Original: *Asylums - essays on the social situation of mental patients and other inmates* (1961). São Paulo: Editora Perspectiva, São Paulo

Hopkins, Alfred (1930). *Prison and Prison Buildings*, New York, Architectural book publishing Co.,

Inc., USA

HOWARD, John – *L'état des prisons, des Hospitaux et des Maison de force en Europe au XVIII eme siècle*. (Trad. Christian Carlier et Jacques-Guy Petit, 1.^a ed. Cardington, 1777). Les Éditions de l'Atelier/éditions Ouvrières, Paris, 1994.

HOWARD, John – *Appendix to The State of the Prisons in England and Wales*. Warrington, Printed by William Eyres, London, 1784.

Ministério da Justiça (1961). *Boletim da Administração Penitenciária e dos Institutos de Criminologia*, n.º9, 2.º semestre de 1961, (sem local)

Ministério da Justiça (1963). *Relatório da Inspeção à Cadeia Central de Mulheres em Tires*, Serviço de Inspeção, Direcção-Geral dos Serviços Prisionais, Março-Abril de 1963; Lisboa; Documento consultado no Arquivo Sul da DGRSP

Ministério das Obras Públicas (1957). *Anteprojecto da Cadeia Penitenciária de Alcoentre* (Em cumprimento da O. S. n.º 203 de 25/X/1957), Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Direcção dos Serviços de Construção; parecer do arquitecto Francisco dos Santos, Lisboa

Ministério das Obras Públicas (1970). *Alterações ao projecto da Cadeia Penitenciária de Alcoentre*, de 20.07.1970, Direcção-geral dos Edifícios e Monumentos nacionais, Delegação dos Edifícios da Segurança e das Alfândegas, o Engenheiro Director Delegado Ruy Mário Oliveira Pedreira de Almeida, Lisboa

Ofício n.º5862, de 8 de outubro 1965 Documento consultado no Arquivo Sul da DGRSP

O Século, número extraordinário, comemorativo do duplo centenário da fundação e restauração de Portugal, (periódico), (1940). Sociedade Nacional de Tipografia, Lisboa, Junho de MCMXL

Pinto, Ricardo Jorge Fernandes da Silva (2009). *Raul Rodrigues Lima, Un arquitecto do Estado Novo, La Arquitectura Penitenciária*, Tesis Doctoral, Universidade Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Rasmussen, Steen Eiler (2007). *Viver a Arquitectura* (Om at Opleve Arkitektur, 19579, Casal de Cambra, Edições Caleidoscópico

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, (periódico), (1938). Revista Mensal, n.º 2; Março de 1938, Director Cottinelli Telmo, Editor Adelino dos Santos, Lisboa - Portugal, pp. 43-48

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, (periódico), (1938). Revista Mensal, n.º 3, Abril de 1938, Director Cottinelli Telmo, Editor Adelino dos Santos, Lisboa - Portugal, pp. 77-82

Revista Oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, (periódico), (1938). Revista Mensal, n.º 4, Maio de 1938, Director Cottinelli Telmo, Editor Adelino dos Santos, Lisboa - Portugal, pp. 121-124

Romão Miguel (2015). *Prisão e Ciência Penitenciária em Portugal*, Grupo Almedina, Coimbra

Santos, Hernani (1975). O Jornal, (periódico), edição de 4 de Julho de 1975

Santos, José Beza dos (1947). *Nova Organização Prisional Portuguesa (Alguns Princípios e Realizações)*, Coimbra Editora, Limitada, Coimbra

Santos, José Beza dos (1955). *Relatório sobre os Estabelecimentos Prisionais (1939)*, Lisboa.

La Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” de la Penitenciaría Central de Honduras (1942-1948)

The Correctional School for Minors “Marcos Carías Reyes” of the Central Penitentiary of Honduras (1942-1948)

JOSÉ MANUEL CARDONA AMAYA

Departamento de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras [Tegucigalpa, Honduras]

jmcardona@unah.edu.hn

<https://orcid.org/0000-0003-4870-5619>

Resumen:

En la década de 1940 en Honduras, los menores de edad infractores de la ley se dividían en dos grupos: aquellos que habían cometido algún delito según lo establecido en el Código Penal y los que habían efectuado una infracción según lo dictaba la Ley de Policía. Los primeros eran ingresados en la Penitenciaría Central y servían una condena, mientras que los segundos pagaban una fianza y eran devueltos a sus padres o curadores. En 1937, la Policía Nacional decidió que, en vez de cobrar la fianza, fundaría una escuela correccional, en la cual daría una educación vocacional. El éxito de este experimento condujo a que la Penitenciaría Nacional siguiera el ejemplo, y en 1942 se fundó la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” para atender a los menores allí recluidos. En este artículo se detalla la historia de la escuela correccional de la Penitenciaría Central de Honduras, desde su fundación en 1933 hasta el final del gobierno de Tiburcio Carías Andino en 1948. El análisis de la información permitió establecer que la Escuela Correccional ofreció a sus estudiantes un avance en su desarrollo profesional, pero también sometió a sus educandos a la explotación de su mano de obra.

Palabras clave:

escuela; prisión; reforma; infancia; crimen

Abstract:

In the 1940s in Honduras, minors who violated the law were divided into two groups: those who had committed a crime as established in the Penal Code and those who had committed an infraction as dictated by the Police Law. The former were admitted to the Central Penitentiary and served a sentence, while the latter paid bail and were returned to their parents or curators. In 1937, the National Police decided that, instead of collecting bail, they would create a correctional school, in which they would give vocational education. The success of this experiment led the National Penitentiary to follow suit, and in 1942 the “Marcos Carías Reyes” Correctional School for Minors was founded to care for the minors held there. This article details the history of the correctional school of the Central Penitentiary of Honduras, from its foundation in 1933 until the end of the government of Tiburcio Carías Andino in 1948. The analysis of the information made it possible to establish that the Correctional School offered its students an advance in their professional development, but also subjected their students to the exploitation of their workforce.

Keyword

school; prison; reform; childhood; crime

INTRODUCCIÓN

Durante el gobierno de Marco Aurelio Soto (1876-1883), por primera vez se emitieron códigos de ley en la República de Honduras. Entre estos, el civil y el penal contemplaban la definición de infancia y cómo los niños debían de ser tratados en caso de cometer delitos. El mismo mandatario ordenó la construcción de la Penitenciaría Central en 1880, la primera prisión formal del país. Con la emisión de la Ley de Policía en 1906, los menores de edad infractores quedaron divididos en dos grupos: aquellos que habían infligido la antedicha ley y los que habían violado el Código Penal. Al comprobárseles el delito, los primeros pagaban una multa por sus faltas y eran devueltos al cuidado de sus padres o entregados a curadores para ser educados. Los segundos eran privados de libertad e ingresados a la Penitenciaría Central. En 1937, durante el gobierno de Tiburcio Carías Andino (1933-1949), el método de lidiar con los menores delincuentes cambió con la fundación de la Escuela Correccional de Menores “Camilo R. Reina” de la Policía Nacional (Cardona, 2020). Desde entonces, aquellos niños que violasen la Ley de Policía eran matriculados a la escuela y se cursaban un programa de reforma basado en el aprendizaje de un oficio.

En 1940, la Penitenciaría Central intentó fundar una institución análoga a la escuela de corrección de la Policía Nacional, para abordar aquellos niños condenados bajo el Código Penal. Fue hasta 1942 que se logró concretar el proyecto, con la creación de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes”. Este centro educativo atendía necesidades distintas a la primera escuela correccional de 1937: se encargaba de criminales menores de edad cuya liberación temprana dependía de su graduación. Debido a que sus educandos eran privados de libertad, la Escuela Correccional de la Penitenciaría Central se enfocó en transformar la perspectiva moral de sus estudiantes y al mismo tiempo, dotarles de una educación que les permitiera reintegrarse a la sociedad.

En este artículo se expone la historia de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” desde su fundación en 1942 hasta el fin del gobierno de Tiburcio Carías Andino en 1948. Las fuentes principales de esta investigación son los informes anuales de la escuela remitidos por su encargado Augusto Villafranca al director de la Penitenciaría Central Victor Carías Lindo, quien a su vez los hacía llegar al Ministerio de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia. En la búsqueda inicial se consultaron todos los informes dentro del marco temporal del gobierno de Tiburcio Carías Andino, desde el año fiscal de 1932 hasta 1948. Ya que los datos internos revelaron que la Escuela Correccional de la Penitenciaría Central fue fundada hasta 1942, se fijó este año como punto de partida para la organización de la información. Los documentos fueron consultados en la Colección Hemerográfica del Instituto Hondureño de Antropología e Historia.

La información obtenida ha sido organizada para presentar un panorama del funcionamiento de la Escuela Correccional a lo largo del periodo de 1942-1948, en consecuencia se han elaborado los siguientes apartados: fundación y organización del centro educativo, una discusión sobre su objetivo expreso y una exposición de los elementos que contenía cada área del programa de la escuela.

EL DERECHO PENAL HONDUREÑO, EL SISTEMA PENITENCIARIO Y LOS MENORES DE EDAD (1880-1948)

El presente apartado discute la evolución de la legislación penal en cuanto a los menores de edad, el establecimiento del sistema penitenciario en Honduras y su relación con la política de la época. Abarca desde la promulgación de los primeros códigos de ley por los reformadores liberales en 1880 y culmina con la fundación de las escuelas correccionales durante el mandato de Tiburcio Carías Andino. El objetivo principal es brindar un recorrido histórico generalizado que permita comprender por qué las escuelas correccionales surgieron en las décadas de 1930 y 1940 en Honduras.

Las Siete Partidas de Alfonso el Sabio fueron el principal texto penal de Honduras desde la conquista en 1524, pasando por la independencia de Centroamérica en 1821 hasta 1881 cuando los reformadores liberales se dispusieron a transformar el ordenamiento jurídico del país (Saenz, 2015). Intentos previos de trascender Las Partidas fracasaron por la inestabilidad política de la Honduras post-independentista: en 1824 la Asamblea Constituyente determinó que se formarían los códigos civil y penal pero la sucesiva guerra de civil de la Federación de Centroamérica lo impidió (Vallejo, 1882); lo mismo sucedió cuando el presidente José María Medina sancionó un código penal en 1866 y este nunca entró en vigor por la salida del poder del mandatario, que fue seguida por el ascenso de sus opositores (Moran, 2002).

Fue hasta 1876 que Honduras alcanzó la estabilidad interna que permitió la reforma efectiva de las leyes (Zelaya, 1996). En aquel año, Marco Aurelio Soto se hizo con la presidencia del país, mediante la amenaza de una invasión armada desde Guatemala, que sería conducida por Justo Rufino Barrios, presidente de aquella nación y padrino político de Soto (Argueta, 1982). El interés de Barrios por asegurar a Soto en el poder era extender la reforma liberal iniciada en Guatemala al resto de Centroamérica, comenzando por Honduras (Argueta y Reina, 1978). Soto ocupó la jefatura de dos ministerios en Guatemala –el de relaciones exteriores y el de educación–, cargos que compartió con Ramón Rosa, su compañero en el proyecto liberal (García, 1980). Una vez se convirtió en presidente de Honduras, Soto se encargó de la dirección del Poder Ejecutivo, mientras que la creación y reforma de las leyes fue encomendada a Ramón Rosa (Reina, 1986).

En 1880, el gobierno liberal de Soto promulgó los códigos civil y penal, los cuales se contradecían entre sí en cuanto a la definición de minoría de edad. El Código Civil establecía que un niño era todo aquel menor a los siete años, y un menor de edad era el que aún no cumplía veintiuno (Código Civil de la República de Honduras, 1880, artículo 30); mientras tanto, el Código Penal establecía que los menores de diez años no podían ser acusados de delitos por su calidad de niños, mientras que para objetos de criminalidad la minoría de edad se fijaba en los dieciséis años (Código Penal de la República Honduras, 1880, artículo 11). En cuanto a las penas, el Código Penal establecía que un mayor de diez años, pero menor de dieciséis que haya sido encontrado culpable de un delito debía de ser regresado a su familia con la encomienda de educarle, y si no contaban con los medios económicos para hacerlo, debería ser ingresado en un establecimiento de beneficencia (Código Penal de la República Honduras, 1880, artículo 11). Esta segunda condición fue imposible de cumplir por casi

cincuenta años, porque sería hasta la década de 1930 que se fundara el primer establecimiento para albergar los menores infractores de la ley, la Escuela Correccional de Menores “Camilo R. Reina” (Cardona, 2020).

El gobierno de Marco Aurelio Soto también es relevante porque ordenó la creación de la Penitenciaría Central de Honduras en 1880, la cual fue concluida en el mandato de Luis Bográn en 1886 (Figueroa, 2017). Previo al establecimiento de ese centro penal, la única prisión en Honduras era el fuerte de San Fernando de Omoa, que había sido utilizado con estos fines desde su inauguración en 1775 (Cruz, 1985). Sin embargo, Omoa fue pensado principalmente como una fortaleza militar, y su uso como prisión era secundario (Pastor, 2008). En cuanto al resto del territorio, se continuaba con la utilización de celdas improvisadas en los edificios de los cabildos, como se había hecho durante los tiempos del Imperio Español (Rivas, 1965).

La Penitenciaría Central fue el primer establecimiento de su clase en Honduras, porque a diferencia de Omoa, fue pensado como una prisión desde el inicio. El edificio se ubicó en Tegucigalpa, capital de Honduras desde 1886 hasta 1998 cuando fue destruido por el huracán Mitch (Lara y Mejía, 2021). La penitenciaría constaba de un muro perimetral de barro, con recintos internos de adobe con pisos de piedra y un techo de madera y tejas. Los espacios eran rectangulares y se dividían en conjuntos de cinco a seis celdas (Oyuela, 2012). En su interior también había un patio para el recreo de los reclusos, oficinas administrativas y un espacio para albergar un batallón urbano (Oyuela, 2012). Fue dentro de este edificio que se creó la Escuela Correccional Marcos Carías Reyes, la cual adoptó un diseño análogo al resto de estructuras anteriormente descritas.

Entonces, desde el gobierno de Marco Aurelio Soto el sistema penitenciario de Honduras quedó establecido de la siguiente manera: la Penitenciaría Central en Tegucigalpa, la fortaleza de Omoa en su lugar homónimo, y las cárceles de los cabildos en cada poblado (Rivas, 1965). Este sistema se modificó hasta el gobierno de Tiburcio Carías Andino (1933-1948), cuando se crearon las escuelas correccionales de menores, una ubicada en la Central de Policía en Tegucigalpa y la otra en la Penitenciaría Central en esa misma ciudad.

En cuanto a la norma jurídica con respecto a los menores de edad, su siguiente evolución se dio en el Código Penal de 1888 que determinó que los mayores de diez años, pero menores de veintiuno, podían ser aprehendidos por haber cometido un delito, aunque con atenuantes aplicados a sus penas (Uclés, Valladares y López, 1887, p.12). Esta medida se mantuvo en el Código Penal de 1906, el cual se estuvo vigente hasta 1983.

Lo anterior no quiere decir que la figura de la fianza haya desaparecido, sino que esta se destinó para una nueva categoría de infracciones. El mismo año que se emitió el Código de Penal de 1906, se publicó la Ley de Policía, que tenía como objetivo reglamentar las normas de convivencia dentro de los poblados de Honduras, las cuales serían vigiladas por la Policía Nacional. En ese documento se estableció que los menores de edad que infringieran las reglas de urbanidad, por ejemplo, vagar a altas horas de la noche o hacer escándalo, pagarían una fianza. Una vez el menor era registrado como

infractor de la Ley de Policía, se realizaba una investigación para determinar si estaba cursando sus estudios en alguna escuela o aprendiendo un oficio con algún artesano. Si la investigación revelaba que el menor de edad estaba sin ocupación, este era retirado del cuidado de sus padres y puesto bajo la tutela de una familia de afluencia económica o dentro de alguna institución de beneficencia social (Ley de Policía, 1906, artículo 37).

La Ley de Policía de 1906 fue la justificación inmediata para la creación de la primera escuela de corrección de menores en Honduras por la Policía Nacional en 1937 (Cardona, 2020). En ese entonces, se argumentó que la cantidad de menores de edad sin ocupación dentro de la capital del país era demasiado elevada y se hacía necesario crear una institución que albergara y entrenara a todos esos niños (Cardona, 2020). Se creó, entonces, la Escuela Correccional de Menores “Camilo R. Reina”, cuyo enfoque era la enseñanza de un oficio a sus pupilos.

Las autoridades de la Penitenciaría Central tenían un problema distinto a la Policía Nacional, pero escogieron resolverlo de la misma manera. La situación era que, siguiendo el Código Penal de 1906, en la prisión habían reclusos de entre once y veinte años, es decir, menores de edad aún. El éxito de la escuela correccional de la policía condujo a que las autoridades de la penitenciaría decidieran fundar una institución análoga en 1942, la cual tuvo carácter vocacional y llevó el nombre de Escuela Correccional “Marcos Carías Reyes”.

No es coincidente que ambas instituciones se hayan fundado en las décadas de 1930 y 1940. La política hondureña de esos años estuvo dominada por la figura de Tiburcio Carías Andino, cuyo mandato se extendió desde 1933 hasta enero de 1949. Su gobierno ha sido considerado una dictadura por la historiografía hondureña, aunque los autores difieren si se trató de un régimen de corte conservador o una continuación de las políticas liberales iniciadas por Marco Aurelio Soto en 1876 (Sagastume, 1985; Euraque, 1994; Dodd, 2005; Argueta, 2008; Inestroza, 2009; Barahona 2017; Berk, 2018). Marvin Barahona (2017) alega que la razón por la cual Carías logró mantener su poder por tanto tiempo fue su alianza con la policía y el ejército. Para mantener su control sobre las provincias de Honduras, Carías empleó a los jefes militares llamados comandantes de armas, que eran nombrados directamente por él. Mientras tanto se aumentó el presupuesto de la policía y se creó una unidad de espionaje comandada por el director de esa institución, y que se comunicaba solamente con el presidente (Inestroza, 2009).

La relación entre la policía, el ejército y Tiburcio Carías aumentó el poder de esas dos instituciones, y también incrementó su partida presupuestaria (Inestroza, 1990). Esto permitió que ambas invirtieran en proyectos sociales, como lo fueron las escuelas correccionales de menores. Aunque también debe de indicarse que en el caso de la escuela de la Penitenciaría Central, había un interés en explotar la mano de obra de los reclusos, como se expondrá más adelante en este artículo.

FUNDACIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LA ESCUELA CORRECCIONAL DE MENORES “MARCOS CARÍAS REYES”

La primera mención en los informes de gobierno de una escuela dentro de la Penitenciaría Central se hace en el año fiscal de 1939-1940. En esa ocasión, Víctor Carías, el director de la prisión, llamó a la institución “Escuela de menores delincuentes” y explicó que contaba con 40 alumnos, a los cuales se les brindaba instrucción militar diariamente y se les había incorporado al trabajo de los talleres (Carías, 1940). Como proyecto futuro, el director propuso la formación de una banda de música marcial.

Este primer año de la escuela parece haber sido uno experimental, porque en el informe del siguiente año fiscal no se hace mención alguna de la institución (Carías, 1941). Dos hechos apuntan a que las actividades de la escuela se detuvieron para formalizar su estatus. Primero, en 1942, se construyó un edificio de madera dentro de la Penitenciaría Central, para servir de aulas a la escuela correccional (Carías, 1942). Segundo, el director de la escuela mencionó que el reglamento general y los programas educativos tuvieron que esperar la aprobación de la Secretaría de Educación (Villafranca, 1942).

Fue hasta 1942 que se fundó formalmente el centro educativo, con el nombre de Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes”. El nombre de la institución honraba a quien, en aquel entonces, fungía como secretario privado del dictador Tiburcio Carías Andino, de quien también era sobrino (Argueta, 2008). Desde su fundación hasta el fin de la dictadura, la escuela estuvo bajo la dirección de Augusto Villafranca y sus informes eran dirigidos directamente al jefe de la Penitenciaría Central, Víctor Carías.

Al momento de su inauguración, la escuela contaba con un programa abierto, es decir, que los estudiantes podían matricularse al área que desearan. Los cuatro campos que cubría el centro eran: educación vocacional, intelectual, física y artística (Villafranca, 1942). Por tres años, estas áreas recibieron igual atención de las autoridades de la escuela, pero, en 1945 se decidió priorizar el área vocacional y reducir los recursos invertidos en las otras tres (Carías, 1945). Con ese cambio, también se modificó el nombre de la institución, que pasó a llamarse Escuela Correccional Vocacional “Marcos Carías Reyes”.

La matrícula por área tuvo un crecimiento estable a lo largo del periodo de 1942 a 1948, como se ha resumido en el cuadro siguiente:

Cuadro 1. Matricula anual de la Escuela Correccional “Marcos Carías Reyes”

Año/área de estudio	Educación vocacional	Educación intelectual	Educación física	Educación artística
1942	120	74	87	10
1943	188	135	128	15
1944	240	207	195	23
1945	227	308	272	24
1946	392	406	393	19
1947	563	450	Sin datos	19
1948	Sin datos	206	Sin datos	Sin datos
Total	1730	1786	1075	110

Fuente: elaboración propia con datos de Carías, 1948 y Villafranca, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947.

Todas las series de datos demuestran crecimiento año tras año con excepción de educación artística cuyo decaimiento inició en 1946. Las secciones de educación vocacional e intelectual eran las más grandes, como se ha de esperar de una escuela cuya función era instruir a los privados de libertad y reintegrarlos a la sociedad. En los informes no se justifica el crecimiento de la escuela, aunque puede proponerse una explicación orgánica: cada vez habían más reos y la institución creció naturalmente.

Al momento de su fundación, la Escuela Correccional operaba en un edificio de madera dentro de la Penitenciaría Central, que constaba de “un piso encementado, de 4 metros de ancho por 40 de largo, dividido en cinco aulas, que han sido dotadas de pupitres necesarios y con el suficiente material didáctico” (Carías, 1942). En 1943, el espacio del centro educativo se expandió con dos salones que servían de dormitorio para sus estudiantes, además de un nuevo edificio de dos pisos que en su primera planta contenía el taller de zapatería y en su segunda el de sastrería (Carías, 1943). En 1948, se construyó una cancha de baloncesto exclusivamente para el centro educativo, que venía a dotar a los estudiantes de un lugar especializado para realizar deportes, porque anteriormente las actividades físicas se ejecutaban en el patio de la Penitenciaría (Carías, 1948).

LA MORALIDAD: EL OBJETIVO DE LA ESCUELA CORRECCIONAL DE MENORES “MARCOS CARIÁS REYES”

La fundación de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” se debió, en parte, al éxito alcanzado por la institución análoga manejada por la Policía Nacional de Honduras. Sin embargo, el centro educativo manejado por la Penitenciaría Central atendía menores condenados por un crimen, es decir, que habían violado el Código Penal de Honduras, a diferencia de aquellos

atendidos por la policía, quienes solamente habían cometido una falta al orden público. Por lo tanto, el objetivo de ambas instituciones no era igual, aunque sí estaban las dos guiadas por los principios de control social promulgados durante la dictadura de Tiburcio Carías Andino.

En el año de su inauguración, el director comentó que la escuela se había fundado para fomentar: “la corrección moral de los internos, regulando su vida, ocupaciones y diversiones en forma que induzca en ellos hábitos de disciplina, trabajo y honradez, amor a la verdad y a la justicia y respeto a los derechos y bienes ajenos” (Villafranca, 1942, p.223). En otras palabras, en el centro educativo los estudiantes realizaban prácticas repetitivas que debían de conducir a un cambio en su perspectiva moral interna.

Estas referencias a la necesidad de modificar el compás moral de los estudiantes fueron constantes, por ejemplo, el siguiente pasaje de 1944:

Procurando por todos los medios posibles hacer de cada alumno un caballero capaz de conducirse como tal en cualquier lugar, dados los principios de Moral, Urbanidad y Cívica, que prácticamente se les enseñan, desarrollándose también temas de básica importancia para la formación de carácter, tales como la responsabilidad, honor, abnegación, patriotismo, espíritu de compañerismo, etc., tomando como ejemplo a los hombres sobresalientes de nuestra patria. (Villafranca, 1944, p.267).

Tanto en el primer pasaje citado, como en este segundo, se detalla el proceso deseado por los dirigentes de la Escuela Correccional: involucrar a los estudiantes en trabajos prácticos, que ejecutarían disciplinadamente en un régimen planificado, para que esto generara un cambio en su moralidad. El resultado final del cambio moral sería graduar “obreros honrados y ciudadanos capacitados, conocedores del cumplimiento de sus deberes y de los derechos que les asisten” (Villafranca, 1946, p.307).

Ahora bien, en ninguna parte de los informes se explica cuál era el problema moral de los reclusos, si carecían de este aspecto o si estaban afectados por alguna desviación en particular. La lógica de los dirigentes de la Escuela Correccional era que los menores privados de libertad habían cometido un crimen, y que esa acción era sintomática de una falencia moral. Por lo tanto, en el centro educativo, los estudiantes debían de ejecutar acciones edificantes para resolver ese problema interno y alinearse a las normas socialmente aceptadas de la época. Esta mirada sobre los estudiantes provenía del discurso moral promulgado por el régimen de Carías, que veía las desviaciones de conducta como causadas por problemas internos de los individuos y no como respuestas a su entorno social (Amaya, 2013).

EL ÁREA DE EDUCACIÓN INTELECTUAL

Por educación intelectual, los dirigentes de la Casa Correccional se referían a las materias académicas de los ciclos de primaria y secundaria. Las clases eran impartidas por docentes asignados por el Ministerio de Educación Pública, y los exámenes de final de curso también eran aprobados por esa dependencia del Estado (Villafranca, 1944). En consecuencia, cada año se renovaba la planta docente y rara vez apareció el mismo maestro en las listas de la cursada anual.

La Escuela Correccional basaba su educación intelectual en los postulados pedagógicos de la Escuela Nueva, un movimiento originado en los Estados Unidos de Norteamérica y que fue introducido a Honduras durante la administración de Tiburcio Carías (Zelaya, 2009). Según Augusto Villafranca, estos principios pedagógicos se aplicaban: “haciendo que cada alumno investigara por su propio esfuerzo los temas que el profesor señalaba, para el mejor desarrollo de su mentalidad” (Villafranca, 1944). Para propósitos de evaluación, este sistema educativo dio resultados positivos, ya que la Escuela Correccional experimentó altos índices de aprobación en sus exámenes finales, por ejemplo: en 1942, 1943 y 1944 el 85% de los estudiantes aprobó el curso (Villafranca, 1942, 1943, 1944).

Los grados ofertados fueron aumentando al transcurrir los años. En 1942, cuando la Escuela Correccional comenzó a funcionar, operaban solamente los tres primeros grados de la primaria (Villafranca, 1942); en 1944 se agregaron el cuarto y el quinto (Villafranca, 1944); y en 1945 se añadieron el primer y segundo curso de secundaria (Villafranca, 1945). De esta manera, la Escuela Correccional ofrecía a sus estudiantes una educación primaria y secundaria completa, para que al momento de reintegrarse a la sociedad pudieran optar a un bachillerato.

Los cinco grados de primaria seguían el mismo programa educativo que las escuelas públicas del resto del país, mientras que en secundaria se elaboró un plan con clases de base, de crecimiento personal y de contenidos prácticos. El primer curso consistía de cuatro clases: Aritmética, Castellano, Moral y Urbanidad y Botánica (Villafranca, 1946). El segundo curso tenía cinco asignaturas: Aritmética, Castellano, Instrucción Cívica, Ciencias Físicas y Naturales y Contabilidad (Villafranca, 1946). El programa estaba diseñado para lograr el objetivo de la Escuela Correccional, que era el cambio de moralidad mediante la aplicación práctica. Así, la clase de Moral y Urbanidad en el primer curso, que enseñaba a los estudiantes a comportarse en la sociedad, era substituida en el segundo curso por Instrucción Cívica, cuyo objetivo era inculcar las responsabilidades ciudadanas. Lo mismo sucedía con la asignatura de Botánica, que era una clase práctica para aprender de cultivos, y que en el segundo curso se cambiaba por Ciencias Físicas y Naturales, que consistía en un curso teórico que permitía comprender los procesos subyacentes que los estudiantes pudieron apreciar en el curso previo. La clase de Contabilidad servía para que, una vez egresados los educandos, estos pudieran montar su propio negocio, de acorde con el aprendizaje vocacional que se priorizaba en la Escuela Correccional.

Ciertamente, recibir una educación formal era un privilegio para los estudiantes de la Escuela Correccional. Para inicios del gobierno de Tiburcio Carías, la situación educativa de Honduras era deplorable, con una cobertura escolar de apenas el 14% de las comunidades nacionales y con más del 60% de menores de edad sin estar matriculados en ninguna escuela (Barahona, 2020). A lo largo del gobierno de Carías, la situación mejoró poco y no fue hasta el mandato de Juan Manuel Gálvez que el sistema educativo logró aumentar su alcance y se incrementó el número de estudiantes matriculados (Argueta, 2007).

EL ÁREA DE EDUCACIÓN VOCACIONAL

Si bien, el centro educativo tenía cuatro áreas en las cuales sus estudiantes podían desarrollarse, la educación vocacional era el pilar central de su programa, especialmente después de 1945 cuando la institución pasó a llamarse Escuela Correccional Vocacional. Este enfoque en las vocaciones tenía motivación doble: por una parte, servía para preparar a los privados de libertad para su reintegración a la sociedad, por otro lado, proporcionaba a la Penitenciaría Central mano de obra gratuita.

Por educación vocacional, los dirigentes de la Escuela Correccional se referían al entrenamiento de los reclusos en un oficio manual. Para este propósito se montaron talleres dentro de la Penitenciaría Central, que eran presididos por un maestro. La Escuela Correccional contó con diez talleres: dos de sastrería, uno en confección y otro en corte; dos en zapatería, de ensuelado y alistado; uno de talabartería y, anexo a este, uno de tenería; uno de carpintería; uno de albañilería; y uno de telares (Villafranca, 1947). Los productos de estos talleres se empleaban de tres maneras: para suplir a los mismos estudiantes, para la tropa militar que comandaba la Penitenciaría y para la venta en beneficio de la prisión.

Los talleres vocacionales eran todos de trabajo manual, pero la Escuela Correccional tuvo el cuidado de añadir un componente teórico a cada uno para dotar a los estudiantes de una perspectiva distinta de sus disciplinas. Por ejemplo, los integrantes del taller de albañilería recibían clases en dibujo, geometría, aritmética, materiales, presupuestos y planillas (Villafranca, 1947). En consecuencia, la educación vocacional era de dedicación completa, ya que dejaba poco tiempo para que los estudiantes se enrolaran en otra de las áreas ofertadas por la Escuela Correccional.

En los informes de la Escuela Correccional se contienen muchas menciones a cómo se aprovechaba el Estado de la mano de obra de los privados de libertad. En el taller de sastrería los estudiantes hicieron "uniformes de las Escuelas Militares, de varios Clubes Deportivos capitalinos y ropa de obra para varios establecimientos comerciales" (Villafranca, 1943, p.253); en el de zapatería se confeccionó calzado para "algunos Cuerpos militares de la Capital" (Villafranca, 1943, p.253); los de barbería hacían "su práctica con los soldados de tropa" (Villafranca, 1946, p.311); y los de albañilería construyeron la Escuela Normal Rural de Toncontín, en el Distrito Central de Honduras (Villafranca, 1946).

Ciertamente, la Escuela Correccional brindaba a sus estudiantes una educación vocacional completa, desde el entrenamiento en su disciplina hasta el conocimiento teórico para desenvolverles. No obstante, también es cierto que lo producido en los talleres no pertenecía a sus obreros, sino que su disposición dependía de los designios de los dirigentes de la institución.

EL ÁREA DE EDUCACIÓN FÍSICA

Lo que las autoridades de la Escuela Correccional llamaba educación física, era en verdad instrucción militar. El objetivo era evaluar qué estudiantes eran aptos para convertirse en suboficiales para

después de egresar ser incluidos en las filas del ejército. Una descripción de cómo funcionaba el área de educación física fue brindada en el informe de 1943 y es la siguiente:

Se dividieron los alumnos en categorías militares, las cuales se establecieron de la quinta a la primera, comprendiendo, desde luego las ramas de instrucción militar, teórica y práctica, corneta, tambor y deportes, las que son obligatorias, salvo que la Dirección de la Escuela haga alguna excepción por motivos justificados, enfermedades, impedimento, etc., de conformidad con el Reglamento General, pero en las ramas de corneta y tambores sólo ingresarán aquellos que tienen vocación, con quienes se ha organizado la banda de guerra que da los toques de ordenanza, y sirve para los desfiles cívicos y ejecutar movimientos militares. (Villafranca, 1943, p.256).

No se trataba, entonces, de educar a los privados de libertad, sino de medir sus capacidades para una carrera castrense. Además de las dos clases de base, las asignaturas musicales y deportivas servían también fines militares: la corneta y los tambores guiaban los ejercicios y marchas militares, mientras que las actividades físicas preparaban a los reclusos para el régimen marcial.

La oferta deportiva de la Escuela Correccional era amplia, practicándose actividades de desarrollo individual como el senderismo y la natación, juegos competitivos de equipo como el baseball y el basquetbol, y deportes de combate como el esgrima y el boxeo (Villafranca, 1942, 1944, 1947). Esos dos últimos destacan por su naturaleza de combate, lo que los relacionaba directamente con la naturaleza militar del área de educación física. La amplia cantidad de deportes ofertados por la Escuela Correccional demuestra la importancia que esta institución le daba al fomento físico de sus estudiantes, lo que puede explicarse por el alto valor que el gobierno de Tiburcio Carías Andino daba al reclutamiento de efectivos militares (Inestroza, 1990).

Consecuente con su carácter militar, el área de educación física era coordinada por un coronel, llamado Encarnación Turcios (Villafranca, 1943). Él evaluaba la aptitud de los educandos para la carrera castrense y los proponía a la dirección para elevarlos al rango de suboficial. Los listados de los alumnos seleccionados eran puestos a la consideración del Ministerio de Guerra, Marina y Aviación, quienes los remitían al Poder Ejecutivo para que se efectuara la asignación laboral correspondiente.

Ser nombrado un suboficial era el mayor premio que un estudiante podía lograr de la Escuela Correccional, porque significaba un empleo estable con un salario constante. Si bien, la educación vocacional dotaba de habilidades para ejercer un oficio, al momento de egresar de la escuela, el graduado debía de buscar trabajo o establecer su propia empresa. En cuanto a la educación intelectual, el egresado estaba limitado a trabajos que necesitaran una educación secundaria solamente, o a financiar por su cuenta la obtención de un bachillerato. Los alumnos sobresalientes del área de instrucción militar no tenían estas complicaciones, porque su futuro económico se aseguraba con su ingreso al ejército.

EL ÁREA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA

En el área de educación artística, la Escuela Correccional ofrecía solamente los cursos de marimba. Era esta el área más pequeña dentro de la Escuela Correccional, con una matrícula que nunca superó

los 24 estudiantes, en comparación a los cientos de educandos con los que contaban los otros cursos. Al igual que con los talleres vocacionales, la educación artística se trataba de proveer mano de obra gratuita a la Penitenciaría Central, en este caso en específico, conjuntos musicales propios que amenizaban los eventos sin necesidad de pago.

En el primer año de existencia de la Escuela Correccional se formaron dos conjuntos de marimba, con cinco estudiantes cada uno (Villafranca, 1942); para 1944 se había añadido una tercera agrupación, pero en 1947 se redujeron nuevamente a dos (Villafranca 1944, 1947). Los instrumentos de marimba fueron elaborados en los mismos talleres de la Penitenciaría Central, en donde también se les daba mantenimiento. El trabajo de los estudiantes de educación artística fue resumido por el director del centro de la siguiente manera:

Respondieron al esfuerzo de sus profesores ejecutando ellos trozos musicales en sus horas de descanso amenizando así la vida de los internos y cultivando de esta manera los buenos sentimientos. Los actos cívicos que el Centro Educativo celebró fueron amenizados por ambos conjuntos musicales, y así mismo dieron varios conciertos en jardines públicos y en la radiodifusora H.R.N. (Villafranca, 1943, p.256).

En otras palabras, los conjuntos musicales de la Escuela Correccional estaban allí para que la Penitenciaría Central no gastara dinero en la contratación de agrupaciones de marimba para sus eventos. En la única ocasión que se menciona una actividad distinta al entretenimiento es en el informe de 1946, cuando el director comentó que "algunos de los jóvenes marimbistas han compuesto trozos musicales que merecieron el aplauso del público en conciertos y fiestas de beneficencia" (Villafranca, 1946, p.314). Por el lenguaje utilizado, parece que la composición no era un técnica enseñada en el área de educación artística, sino que los estudiantes habían tomado la iniciativa ellos mismos de realizar sus propias piezas.

CONCLUSIONES

El proceso histórico que condujo a la creación de las escuelas correccionales en Honduras fue complejo. Por una parte, estaba la convivencia de la Ley de Policía y del Código Penal, que dividía en dos la población de menores de edad infractores de la ley; por otro lado, estaba el sistema penitenciario reducido, que no era más que la Penitenciaría Central en Tegucigalpa, la Fortaleza de Omoa en la costa norte y las celdas de los cabildos locales. La innovación de la Policía Nacional al introducir una escuela correccional permitió que la Penitenciaría Central siguiera el ejemplo, pero ninguna de las dos instituciones lo hubiera logrado sin el apoyo político y económico del gobierno de Tiburcio Carías Andino.

La Escuela Correccional de la Penitenciaría Central se apegaba a los principios militaristas del régimen de Tiburcio Carías Andino. En todas sus áreas de aprendizaje, siempre estaba implícito el elemento utilitario: en la educación intelectual se incluyeron clases conducentes a modificar la mora-

lidad; en el área vocacional se utilizó la mano de obra de los estudiantes para elaborar productos que eran destinados a varias dependencias del Estado; el campo físico se usó de excusa para formar nuevos suboficiales militares; y en la rama artística se aprovechó a los músicos para amenizar los eventos de la penitenciaría.

A pesar de la explotación de la mano de obra de los menores privados de libertad, la Escuela Correccional aportó a la formación y reinserción social de sus estudiantes. Los programas educativos eran amplios, y no se priorizó los elementos teóricos sobre los prácticos, ni viceversa. Para los estudiantes graduados de suboficiales, egresar de la Escuela Correccional era pasar de ser un privado de libertad más a alguien con una profesión y un salario de vida. Los egresados de las áreas educativa y vocacional salían de la Penitenciaría Central con prospectos mayores que antes de su entrada, unos con titulación oficial y otros con la capacidad de comenzar un nuevo negocio.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaya, J. (2013). *El que esté libre de pecado... prostitución femenina y control social en Honduras durante la época liberal (1876-1950)*. Tegucigalpa: Guaymuras.
- Argueta, M. (1982). *Cronología de la reforma liberal*. Tegucigalpa: Editorial Universitaria
- Argueta, M. (2007). *Juan Manuel Gálvez: su trayectoria gubernativa*. Tegucigalpa: Academia Hondureña de Geografía e Historia
- Argueta, M. (2008). *Tiburcio Carías Andino: anatomía de una época*. Tegucigalpa: Guaymuras
- Argueta, M. y Reina, V. (1978). *Marco Aurelio Soto: reforma liberal de 1876*. Tegucigalpa: Banco Central de Honduras
- Barahona, J. (2020). Educar es gobernar. El Estado y la educación en Honduras (1887-1933). *Revista de Arte y Cultura*, vol. 7, nº1, 33-46.
- Barahona, M. (2017). *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*. Segunda edición. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras
- Berk, V. (2018). Becoming benign dictators: the good neighbour and facism, 1936-1939. Cham: Palgrave Macmillan. En: https://doi.org/10.1007/978-3-319-69986-8_5
- Cardona, J. (2020). La casa de corrección de menores Camilo R. Reina (1937-1944): reforma infantil mediante las artes plásticas y la música. *Revista de Arte y Cultura*, vol. 12, nº1, 3-20
- Carías, V. (1940). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1939-1940). En Williams,

- A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1939-1940* (pp.275-280). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Carías, V. (1941). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1940-1941). En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1940-1941* (pp.173-182). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Carías, V. (1942). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1941-1942). En Williams, Abraham (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1941-1942* (pp.215-222). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Carías, V. (1943). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1942-1943). En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1942-1943* (pp.243-251). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Carías, V. (1945). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1944-1945). En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1944-1945* (pp.279-285). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Carías, V. (1948). Informe del señor director de la Penitenciaría Central (1947-1948). En Colindres, C. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1947-1948* (pp.187-190). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Código Civil de la República de Honduras, Art. 30, 27 de agosto de 1993.
- Código Penal de la República de Honduras, Art. 11, 27 de agosto de 1993.
- Cruz, V. (1985). *Fuerte de San Fernando de Omoa época Colonial*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia
- Dodd, T. (2005). *Tiburcio Carías: portrait of a Honduran political leader*. Louisiana: Louisiana State University Press
- Euraque, D. (1994). Social, economic, and political aspects of the Carías dictatorship in Honduras: the historiography. *Latin American Research Review*, vol. 29, nº1, 238-248. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/218144956>
- García, J. (1980). *La reforma liberal en Guatemala vida política y orden constitucional*. Segunda edición. Ciudad de México: UNAM

- Inestroza, E. (1990). *Génesis y evolución de las escuelas militares del ejército, 1831-1937*. Tegucigalpa: Fuerzas Armadas de Honduras
- Inestroza, E. (2009). *Documentos clasificados de la policía secreta de Carías (1937-1944)*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia
- Lara, G. y Mejía, A. (2021). *Logros y desafíos de la participación ciudadano para la puesta en valor de la Antigua Penitenciaría Central (2009-2020)*. Tegucigalpa: Centro Cultural de España
- Ley de Policía, artículo 37, 19 de enero de 1906.
- Moran, J. (2002). *José María Medina, Capitán-General y Presidente de Honduras: esclarecimiento de su personalidad : rectificación histórica documentada*. San Pedro Sula: Centro Editorial
- Oyuela, A. (2012). *Propuesta urbano-arquitectónica para la antigua Penitenciaría Central. Fase I: Análisis y diagnóstico urbano-arquitectónico* [Tesis de licenciatura]. Universidad Tecnológica Centroamericana
- Pastor, R. (2008). *Historia de Omoa*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia
- Reina, M. (1986). *Biografía intelectual de Ramón Rosa*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras
- Rivas, C. (1965). *Bases para una reforma penitenciaria* [tesis de licenciatura]. Universidad Nacional Autónoma de Honduras
- Saenz, J. (2015). *Historia del derecho hondureño: libro primero, los sistemas normativos indígenas y el derecho indiano en Honduras*. San José: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
- Sagastume, S. (1985). *Tiburcio Carías Andino: enclave y dictadura, 1933-1949*. [Tesis de Licenciatura]. Tegucigalpa: Universidad Nacional Autónoma de Honduras. En: <https://tzibalnaah.unah.edu.hn/handle/123456789/140>
- Ucles, A., Valladares, L. y López, E. (1887). *Informe del proyecto de código penal*. Tegucigalpa: Tipografía Nacional
- Vallejo, A. (1882). *Compendio de la historia social y política de Honduras*. Tomo I. Tegucigalpa: Tipografía Nacional
- Villafranca, A. (1942). Informe presentado por el director de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” al señor director de la Penitenciaría Central. En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1941-1942* (pp.223-225). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras
- Villafranca, A. (1943). Informe de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” durante el año lectivo de 1943-1944. En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1942-1943*

(pp.251-257). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras

Villafranca, A. (1944). Informe de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” durante el año lectivo de 1943-1944. En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1943-1944* (pp.267-272). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras

Villafranca, A. (1945). Informe de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” durante el año lectivo de 1944-1945. En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1944-1945* (pp.281-284). Tipografía Nacional de Honduras

Villafranca, A. (1946). Informe de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” durante el año lectivo de 1945-1946. En Williams, A. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1945-1946* (pp.307-314). Tegucigalpa: Tipografía Nacional de Honduras

Villafranca, A. (1947). Informe de la Escuela Correccional de Menores “Marcos Carías Reyes” durante el año lectivo de 1946-1947. En Colindres, C. (Ed.) *Informe de los actos realizados por el poder ejecutivo en los ramos de Gobernación, Justicia, Sanidad y Beneficencia, año fiscal 1946-1947* (pp.222-229). Tipografía Nacional de Honduras

Zelaya, G. (1996). *El Legado de la reforma liberal*. Tegucigalpa: Editorial Guaymuras

Zelaya, O. (2009). *La Educación para la libertad y la democracia: moral, civismo y régimen dictatorial (1933-1949)*. Tegucigalpa: Instituto Hondureño de Antropología e Historia



RECENSIONES BIBLIOGRÁFICAS

RESEÑA

AA. VV.

Droit et folie en situation coloniale. Perspectives impériales comparées (XIXe-XXe siècle)

Clio@Themis Revue électronique d'histoire du droit. 23 | 2022.
URL: <https://journals.openedition.org/cliiothemis/>

José Daniel Cesano
(INHIDE - ANDYCS)

 Clio@Themis
Revue électronique d'histoire du droit

23 | 2022
Droit et folie en situation coloniale
Perspectives impériales comparées (XIX^e-XX^e siècle)

 OpenEdition
Journals

Édition électronique
URL: <https://journals.openedition.org/cliiothemis/2555>
DOI: 10.4000/cliiothemis.2555
ISSN: 2451-6473

Éditeur
Association Clio et Themis

Référence électronique
Clio@Themis, 23 | 2022, «Droit et folie en situation coloniale» [En ligne], mis en ligne le 10 novembre 2022, consulté le 17 novembre 2022. URL: https://journals.openedition.org/cliiothemis/2555_001
<https://doi.org/10.4000/cliiothemis.2555>

Ce document a été généré automatiquement le 17 novembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International. CC BY-NC-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Resumen:

El dossier “Derecho y locura en situación colonial. Perspectivas imperiales comparadas (Siglos XIX - XX)”, publicada en *Clio@Themis, Revista electrónica de Historia del Derecho*, reúne diversos artículos que tienen como propósito sentar las bases de una historia jurídica de la locura en la situación colonial, durante los siglos XIX y XX, en las colonias francesas e italianas en África.

Palabras clave:

Locura; Ley; Contexto colonial.

Abstract:

The dossier “Law and madness in a colonial situation. Comparative Imperial Perspectives (19th - 20th Centuries)”, published in *Clio@Themis. Electronic journal of legal history*, brings together various articles whose purpose is to lay the foundations of a legal history of madness in the colonial situation, during the 19th and 20th centuries, in the French and Italian colonies in Africa.

Keywords:

Madness; Law; Colonial context.

Nº15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 203-208

www.revistadeprisiones.com

Recibido: 19-10-2022

Aceptado: 19-11-2022

 EVISTA DE  ISTORIA DE LAS  RISIONES

ISSN: 2451-6473

¿Desde cuándo el derecho colonial se ocupó de las enfermedades mentales?; ¿en qué sentido lo hacía?; ¿qué era la locura para el legislador, para los juristas y para los administradores coloniales?; ¿tuvo el tratamiento jurídico de las enfermedades mentales de los indígenas alguna especificidad en relación con el de las poblaciones occidentales?

Partiendo de estos interrogantes (entre otros muchos) el dossier “**Derecho y locura en situación colonial. Perspectivas imperiales comparadas (Siglos XIX - XX)**” tiene como propósito, según lo refiere Silvia Falconieri en el artículo inicial que funge como presentación, sentar las bases de una historia jurídica de la locura en la situación colonial durante los siglos XIX y XX. El dossier se articula en un proyecto de investigación en curso, financiado por la Agencia Nacional de Investigación francesa (ANR): “«Aliéné mental» et «indigène» Histoire juridique d’une double discrimination de statut en Afrique française (Fin XIXe siècle-1960)” (AMIAF).¹

El logro de este objetivo - señala Falconieri - exige, por una parte, prestar atención a la dimensión comparativa y, desde otro ángulo, adoptar un enfoque multidisciplinar. En relación a lo primero, al centrarse las indagaciones en los diferentes países europeos que se embarcaron en la empresa colonial entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se hace posible detectar modalidades transversales en el tratamiento jurídico de la locura y sus especificidades en el contexto de la colonización. De esta forma la escala comparativa puede ayudar a focalizar las diferencias personales y territoriales, para captar e interpretar las tensiones subyacentes entre la voluntad centralizadora - y su deseo de uniformidad - con el de la autonomía, en la regla local, para el tratamiento de las enfermedades mentales. Por su parte, con respecto al aludido enfoque multidisciplinar, es indudable que los diversos actores jurídicos y, dentro de estos, los judiciales, hicieron uso y aplicaron conocimientos extrajurídicos provenientes de otros saberes como la psiquiatría, la psicología, verificándose préstamos y apropiaciones; con lo cual la convergencia de historiadores de la medicina y, en particular de la psiquiatría, de la psicología, de los procesos de colonización, junto con antropólogos constituye - como lo destaca Falconieri - una premisa epistemológica central para el abordaje provechoso de la cuestión analizada.

Luego del trabajo de Falconieri “Escribir la historia jurídica de la locura en situación colonial” al que acabamos de aludir, el dossier se integra con otros seis artículos; a saber: “Fuentes para una historia legal de la locura en la situación colonial. De los documentos dispersos a la biblioteca digital”, elaborado por Timothy Collier, Silvia Falconieri, Isabelle Thiebau y Alain Zasadzinski; Mathilde Ledolley se ocupa de “La regulación de los asilos en las Colonias francesas y británicas desde la década de 1850 hasta el 1920”; le sigue “La alienación mental ante los jueces egipcios durante el período de

1. El proyecto posee su sitio web en: <https://amiaf.hypotheses.org/a-propos> La investigadora responsable del equipo es Silvia Falconieri. Integran el equipo de investigación: Isabelle THIEBAU, Marianna SCARFONE, Sandra FANCELLO, Florence RENUCCI, Jérôme FERRAND, Géraldine AÏDAN, René COLLIGNON, Agnès LAINÉ, Hervé FERRIÈRE, Tanguy LE MARC'HADOUR, Elise PESTRE, Raphaël GALLIEN, Romain TIQUET, y Carolina PORTO NUNES.

tutela británica” de Ayang Utriza Yakin, Aya Bejermy y Baudouin Dupret; Timothy Collier es autor de “La administración colonial frente a las vicisitudes de la colocación de los alienados en Argelia francesa (1933-1962)”; Romain Tiquet se ocupa de la “Gestión policial y el encierro no penal: alejamiento de los «locos peligrosos» en el Senegal colonial”; finalmente Marianna Scarfone analiza los “Actores y prácticas de la psiquiatría colonial: el caso de Libia italiana”.

En “Fuentes para una historia legal...” los autores dan cuenta de la reflexión metodológica que se lleva a cabo en el marco del proyecto AMIAF sobre las fuentes que permiten escribir una historia jurídica de la locura en situación colonial. Para ello comienzan con un análisis de las fuentes que emanan de los archivos coloniales; destacando sus particularidades y las formas de interrogarlas. Luego reflexionan sobre la importancia de la construcción de la Biblioteca digital AMIAF²; cuestión que les exige - frente a los desafíos que entraña la digitalización - analizar los instrumentos técnicos necesarios para facilitar un mejor acceso y utilización de aquellos fondos documentales.

El artículo de Mathilde Ledolley tiene por objeto comparar la reglamentación de los establecimientos para enajenados entre los imperios coloniales francés y británico, entre mediados del siglo XIX y hasta 1920, para estudiar su gestión en un contexto colonial, poniendo de relieve las diferencias entre ambos. En este sentido, destaca la autora que los diversos reglamentos analizados se estructuran sobre dos aspectos principales: por un lado, su organización administrativa, con el nombramiento del personal, los locales, las actividades y las fuentes de financiamiento, y por otro lado, las disposiciones que se centran en el propio demente, en su modo de admisión o en los mecanismos para su protección. La autora nos advierte que, si a veces aquellas reglamentaciones diferían en su contenido, las regulaciones también mostraban en común su voluntad de mejorar el tratamiento legal de los alienados; para lo cual debían afrontar las dificultades económicas derivadas de las limitaciones del medio colonial.

La cultura egipcia, como otros espacios, participó, de aquellos movimientos vinculados con la formación disciplinar de la psiquiatría y, por lo tanto, creó hospitales psiquiátricos, personal especializado para atenderlos, un vocabulario específico y categorías científicamente relevantes en las que se podía encuadrar a las personas que sufrían enfermedades mentales. Esta dinámica tuvo un impacto en el derecho y la justicia. En este contexto, en “La alienación mental ante los jueces egipcios...” los autores, a través del análisis de la revista *al-Muhâmâ*, creada a principios de los años 20 del siglo pasado y que contiene un amplio corpus de decisiones tomadas por los tribunales, dan cuenta de aquellos múltiples cruces de saberes y categorías; de su localización en la dinámica jurídica y judicial así como de las mutaciones que implicaron para la comprensión tanto del derecho como del psiquismo humano³.

2. Una muestra de esta importante tarea puede verse en: <https://amiaf-imaf.cnrs.fr/>

3. En un libro de gran valor para el comparatismo jurídico y la historia del derecho, Baudouin Dupret (2021, pp. 132/153), uno de los coautores del artículo que nos ocupa, analiza las transformaciones en la comprensión de la

Timothy Collier en “La administración colonial...”, a partir de los archivos de las autoridades coloniales de la Argelia francesa, examina el papel de la administración en los procedimientos de colocación de los enfermos mentales en estructuras especializadas entre 1933 y 1962. A partir del análisis de su funcionamiento, sus contradicciones y su relación con las actitudes de las familias de los indígenas frente a las prácticas médicas occidentales - reflejadas en la correspondencia -, reconstruye el perfil de una administración consciente de los desafíos estructurales (hacinamiento, problemas financieros, peleas internas o entre actores institucionales) que requieren constantemente un espíritu de innovación e ingenio. Estos mismos problemas pueden encontrarse a nivel de los retos humanos en los que la administración debe gestionar situaciones de pluralismo jurídico, discriminación y maltrato.

Romain Tiquet nos lleva a Senegal entre los inicios del siglo XX y hasta el período de entre guerras. En “Gestión policial y el encierro no penal...” el autor parte del análisis de casos individuales de «locos peligrosos» para echar luz sobre las carencias reglamentarias y logísticas en la atención de los alienados en aquel territorio colonial. La gestión de los «locos peligrosos» depende ante todo de una gestión policial y represiva de la locura, que implica el encierro de los alienados en una multitud de lugares, a menudo no médicos, diseminados por el territorio. En lugar de pensar en el cuidado o tratamiento de aquellas personas, el análisis de los registros individuales revela la permanente negociación entre diferentes autoridades de la colonia que desean sobre todo deshacerse de la responsabilidad que acarrea la acogida de un «loco peligroso» y los problemas que pueda plantear.

En el artículo los “Actores y prácticas de la psiquiatría colonial: el caso de Libia italiana” Scarfone analiza los desarrollos de la psiquiatría en aquella colonia, en la primera mitad del siglo XX. Tras describir los principales atributos que la caracterizaron (colonial, etnográfica, comparada, racial), se detiene en los dispositivos de salud mental que se desplegaron en Libia: en un primer momento el traslado de los pacientes a asilos italianos y, luego, la apertura de estructuras específicas en el territorio colonial que se articularon entre el sistema penitenciario y la profilaxis mental. La autora también se ocupa sobre las teorías elaboradas sobre el “psiquismo indígena” y sus desviaciones patológicas; deteniéndose, además, en las prácticas que vinculaban a cuidadores, pacientes y su entorno.

La lectura de este dossier nos permite constatar, a través de cada uno de sus artículos, la forma en que ***debe trabajarse las interrelaciones entre el Derecho y la locura en situación colonial***. En su conjunto, pero también individualmente, la obra que comentamos constituye, por varias razones, un verdadero programa de investigación, cuyas concreciones ***deben ser tomadas como modelo*** para quienes se aventuren en estos temas.

En efecto, uno de los aspectos que revela este dossier guarda relación con las virtudes que pueden derivarse de una utilización inteligente de la perspectiva comparada como la que el lector advertirá

mente a través de las palabras y los conceptos utilizados por los tribunales egipcios, desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, para caracterizar los estados mentales y atribuirles consecuencias jurídicas.

aquí. Toda realidad histórica llama a una doble lectura, temporal y espacial: “En el tiempo, es posible observar las continuidades y rupturas. Y en el espacio, los caracteres comunes de los originales” (Bonaudo – Reguera – Zeberio, 2008, p. 9). Justamente la última coordenada (espacial) permite apreciar el fenómeno de la *localización jurídica*. Y en este sentido los espacios locales de los distintos territorios de ultra mar que se analizan en ocasiones aparecen como un ámbito catalizador de particularidades frente a las regulaciones metropolitanas; en especial cuando a través de las fuentes se advierte un desplazamiento desde el mundo de elaboración del derecho y de las doctrinas *hacia el funcionamiento real* de la administraciones coloniales o de las justicias.

La apelación a la mirada interdisciplinaria que propugna el dossier también es muy acertada. Schorske (1979, pp. XXI-XXII) lo ha graficado bien cuando, aludiendo a las dimensiones vertical y horizontal que encarnan a dos líneas que se intersecan, exigía al investigador no sólo establecer una relación de un sistema de pensamiento dado con expresiones previas en la misma rama de actividad cultural (dimensión vertical o diacrónica) sino que también requería poner en contacto aquel sistema en sus relaciones *con otras creaciones intelectuales y con otras prácticas contemporáneas a ellas; creaciones y prácticas que se refieren a otras ramas o aspectos de la cultura* (horizontal o sincrónica). Así, por ejemplo, y como se evidencia en distintos trabajos de esta obra, los lenguajes de la psiquiatría deben ser necesariamente articulados con lo jurídico; en la medida que tales conceptos pueden impactar sobre éste. Y esto también puede trasladarse a la teoría psicoanalítica o a la psicología.

Hay otra cualidad del dossier que es muy importante enfatizar, ya que muestra un innegable acierto en su diseño; nos referimos a la preocupación por las fuentes. Por supuesto que la totalidad de los trabajos a los que venimos refiriéndonos se caracterizan por un riguroso análisis de diversas fuentes; que se refleja en el nutrido aparato erudito que acompaña a cada uno. Pero además, tanto en el aporte inicial de Falconieri como en el que ésta redactara junto a Collier, Thiebau y Zasadzinski puede advertirse el vivo interés metodológico en relación a aquéllas. Adam Crymble (2021, p. 68) nos recuerda que si bien muchas de las iniciativas de digitalización comenzaron en bibliotecas y archivos, dirigidas por profesionales mejor capacitados y equipados para la tarea, muchas también fueron concebidas y ejecutadas por historiadores en ejercicio; que, para el logro de su cometido, debieron ponerse en diálogo con especialistas en ciencias informáticas. El proyecto de Biblioteca Digital AMIAF es una excelente muestra de lo fructífero que pueden ser estos contactos. Lo significativo es que, cuando se encaran estas tareas exista, una clara conciencia de los problemas que puede generar este tipo de formato. Y justamente aquí es donde se puede ver el cuidado que ponen los autores al analizar las diversas dificultades que tal empresa conlleva y la reflexión técnica y metodológica sobre la forma más correcta para abordarla.

Para concluir es conveniente mencionar otro aspecto: este dossier no sólo es valioso por su contenido sino que, además, **es un incentivo** para que, en otros ámbitos culturales, se incursione sobre sus temáticas. Nos viene a cuento la situación de la Guinea Ecuatorial española (independizada 1968) en donde los indígenas tuvieron su estatuto jurídico particular que, incluso, dio algunas obras inte-

resantes, como sucediera con el trabajo de Francisco Felipe Olesa Muñido (1953). Pero también la situación hispanoamericana, puede ser terreno fértil para estas cuestiones; sea durante los períodos coloniales (como es el caso de Cuba, que obtuvo una independencia más bien tardía o de la Guyana) o post coloniales, aunque cronológicamente coincidentes con los cortes que se han visto en este dossier, y en donde la población indígena, en algunas codificaciones puntuales, fue objeto de un fuerte proceso discriminatorio en donde, por ejemplo, la categoría de la inimputabilidad penal *fue forzada* hasta extremos insospechados. De allí, entonces, que deba destacarse, como otro mérito adicional de la obra que reseñamos, su **efecto motivador** respecto a futuras indagaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bonaudo, M. – Reguera, A. – Zeberio, B. (coordinadoras) (2008) Las escalas de la historia comparada, T° 1. Bs. As. Miño y Dávila.

Crymble, A. (2021). Technology and the historian. Transformations in the digital age. Chicago. University of Illinois Press, 2021.

Dupret, B. (2021). Positive Law from the Muslim World. Jurisprudence, History, Practice (Law in context). New York. Cambridge University Press.

Olesa Muñido, F.F. (1953). Derecho penal aplicable a indígenas en los Territorios españoles del Golfo de Guinea. Madrid. Instituto de Estudios Africanos.

Schorske, C. (1979). Fin – de – siècle Vienna. Politics and culture. New York. Cambridge University Press.

RESEÑA

PABLO SANTIAGO FACUNDO PIÑERO

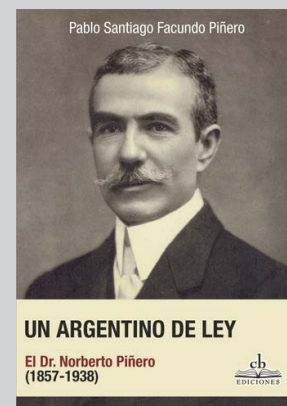
Un argentino de ley. El Dr. Norberto Piñero (1857-1938)

Clio@Themis Revue électronique d'histoire du droit. 23 | 2022.

URL: <https://journals.openedition.org/cliothemis/>

Alvaro M. Garma Bregante

Universidad de Buenos Aires, Argentina [alvarogarmabregante@derecho.uba.ar]



Resumen:

Pablo S. F. Piñero repasa la vida de su tío bisabuelo, Norberto Piñero, figura relevante de la llamada “Generación del 80” de la República Argentina, con proyecciones en los ámbitos académico, político e institucional. A través un relato por episodios y con un interesante material de archivo, destaca las múltiples intervenciones del autor en la vida pública de nuestro país. El libro procura reivindicar a una figura quizás no suficientemente recordada.

Palabras clave:

Norberto Piñero, Biografía, Derecho.

Abstract:

Pablo S. F. Piñero reviews the life of his great-granduncle, Norberto Piñero, a relevant figure of the so-called “Generation of the 80’s” of the Argentine Republic, with projections in the academic, political and institutional fields. Through an episodic narrative and with interesting archival material, it highlights the multiple interventions of the author in the public life of our country. The book seeks to vindicate a figure perhaps not sufficiently remembered.

Keywords:

Piñero, Biography, Law.

Nº15 (Julio-Diciembre 2022), pp. 209-213

www.revistadeprisiones.com

Recibido: 15-11-2022

Aceptado: 15-12-2022

REVISTA DE HISTORIA DE LAS PRISIONES

ISSN: 2451-6473

“Un argentino de ley. El Dr. Norberto Piñero (1857-1938)”, publicado por CBediciones (Rosario, 2022), podría ser considerado una biografía acerca del multifacético personaje del título. Su autor, Pablo Santiago Facundo Piñero, no denomina al texto de ese modo. Su contratapa lo presenta como un “ensayo”. Su prologuista, como un “trabajo de anamnesis”.

El objetivo de Pablo S. F. Piñero es claro y explícito: reivindicar la figura de Norberto Piñero, su tío bisabuelo, quien fuera en vida un prestigioso y reconocido hombre público de nuestro país. En diversos pasajes su autor lamenta que “hoy no go(ce) del lugar que le corresponde en la memoria nacional” (p. 15), e incluso se queja de que otras figuras “similares” hayan obtenido un trato preferente con el devenir del tiempo (p. 120). Para devolver su nombre a la memoria colectiva, el texto propone un repaso por los momentos más destacados de la vida del protagonista, combinando el relato epistólico con el trabajo de archivo.

Luego de referir y documentar algunos datos de su vida familiar, el capítulo III comienza a recorrer la trayectoria académica del personaje a través de su vínculo con el Colegio Nacional de Buenos Aires. Lo define, primero, como un “alumno destacado” (p. 39), para luego ponderar su rol como profesor de la prestigiosa institución. Norberto Piñero llegó a tener a su cargo la cátedra de Instrucción Cívica de ese mismo espacio educativo y produjo un texto “con fines didácticos” titulado “Nociones de Derecho” (p. 41).

El capítulo IV describe el rol de Piñero en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Allí obtuvo el título de Doctor en Jurisprudencia en el año 1882. Más tarde, como docente, ocupó el cargo de profesor de la alta casa de estudios. En 1887 fue designado como titular de la flamante cátedra de Derecho Penal, reemplazando nada menos que a Carlos Tejedor, quien venía encabezando la anteriormente denominada cátedra de Derecho Criminal y Mercantil. Su labor al frente de este último espacio académico es habitualmente reconocida por haber llevado el programa de la “Escuela Positiva” a un ámbito hasta entonces dominado por las ideas de la llamada “Escuela Clásica” (Anitua, 2005; Sozzo, 2016). El libro lo pone de relieve transcribiendo el famoso discurso con el que Norberto Piñero inauguró dicha cátedra (pp. 47-57). Un discurso que sentó las bases de un cambio profundo en la forma de entender a la disciplina, estudiarla y producir conocimiento. El autor pondera esa incidencia sin ingresar en una valoración sobre sus implicancias ni efectos.

Ese tramo de la obra puede ser puesto en relación con los hitos considerados en los capítulos VII y XV, dedicados a destacar su labor como integrante de comisiones para la reforma del Código Penal argentino, y como miembro fundador de la Sociedad de Antropología Jurídica. Tales acontecimientos, según lo expresa el autor, sitúan a Norberto Piñero como “uno de los máximos referentes del derecho penal de su época” (p. 179).

El protagonista desempeñó otros roles relevantes en el ámbito académico: promovió la creación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, de la que llegó a ser Decano (capítulo V); impulsó la conformación del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti (capítulo VI); y participó en la fundación de la Sociedad de Educación Industrial, clave para articular el espacio académico con la formación en oficios (capítulo VIII).

Su actuación política e institucional está abordada en los capítulos XI, XII, XIII y XX. En ellos se relatan, sucesivamente, su desempeño como Ministro Plenipotenciario y Enviado Especial ante Chile, su rol como Interventor de provincias, su actividad como Ministro de Hacienda del Estado Nacional, hasta llegar a convertirse en candidato a Presidente de la Nación por la “Concentración Nacional” para el período 1922-1928.

Como escritor e investigador, Norberto Piñero fue miembro de la Academia Nacional de Historia Argentina y de la Academia Nacional de Ciencias Económicas (capítulo IX). Al interior de estas últimas facetas, el capítulo X se detiene en el que, acaso, sea el único tópico que el libro problematiza. Allí se narra que, en 1893, la Junta Directiva del Ateneo de Buenos Aires encargó a Piñero la publicación de obras inéditas o agotadas de Mariano Moreno. Entre ellas, se encontraba el “Plan de operaciones que el gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata debe poner en práctica para consolidar la grande obra de nuestra libertad é independencia”. Dicho plan habría sido escrito por Moreno en el año 1810. El autor nos informa acerca de la polémica suscitada en torno a la autenticidad de la obra que, según algunos historiadores y revisores del trabajo de Moreno, no solo sería apócrifa, sino que contendría plagios de una novela anterior. En este punto, Pablo S. F. Piñero ensaya una encendida defensa que no se limita a acreditar la buena fe con la que su tío bisabuelo habría efectuado dicha publicación, sino que se extiende incluso a argumentar acerca de su carácter *auténtico*, con una particular concepción del término. Vale transcribir un pasaje para ilustrar el tono de la argumentación:

“Entiendo que la polémica no está para nada saldada. Es auténtico el plan de operaciones en reflejar las aspiraciones de un pueblo que quiere autodeterminarse, autogobernarse y tomar las decisiones a través de representantes genuinos. Es auténtico en cuanto no es negada la inspiración en la revolución francesa y tal vez en la literatura de la época. ¿Cómo hace un pueblo para dejar de ser colonia de un imperio, con tibieza y sin cultura?”

El plan de operaciones es auténtico porque los hechos posteriores lo hacen completamente posible. Que sea auténtico no implica que sea único ni que otros pueblos no hayan tenido una herramienta muy similar que se haya tomado como referencia, como pasó con otras leyes y textos de nuestra patria. Reitero: se puede poner en duda su autoría, pero no su autenticidad. Puede tener un autor como Moreno o varios y que él suscriba. Lo impensado es que no haya un plan para sostener tremenda gesta y que, de haberlo, haya sido muy distinto del que se atribuye a Moreno.” (pp. 139-140)

La obra se completa con la descripción de la trayectoria de Piñero en la conformación del Colegio de Abogados de Buenos Aires, su actuación como abogado del Banco de la Nación Argentina (capítulo XIV), su posición frente a la Primera Guerra Mundial (capítulo XVI), su rechazo a encabezar la Legación en Londres (capítulo XVII), el ejercicio de la Presidencia de la Comisión de Homenaje a Mitre (capítulo XVIII), y referencias a su vida en el barrio de Villa Real y a las pandemias de la época (capítulos XIX y XXI).

En la primera mitad del libro, el autor introduce otros recursos narrativos. Por un lado, intercala datos de contexto encuadrados que guardan una relación no siempre ostensible con el texto general. Por el otro, incorpora diálogos ficticios que buscarían recrear ciertos momentos de la vida íntima de los

personajes. Ambos son abandonados en la segunda parte de la obra. Su recurso más fuerte es el uso de material de archivo. El texto está ilustrado con fotografías de la época, transcripciones de documentos oficiales y testimonios que dan al lector una sensación inmersiva en ese pasado que se recrea.

El resultado pone en evidencia que estamos ante a un personaje verdaderamente relevante de la historia pública de nuestro país. El interés de su sobrino bisnieto por reconocerlo parece justificado. Más discutible resulta, en cambio, la afirmación según la cual Norberto Piñero sería una figura olvidada de nuestra historia. En el campo del derecho penal y la criminología, por ejemplo, se trata de un autor frecuentemente nombrado por los textos especializados. En particular, suele destacarse su condición de primer titular de la cátedra de derecho penal de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, luego de que se separase de la de derecho mercantil. Más aún, Piñero es recordado como el académico que llevó a la principal universidad del país el programa del positivismo criminológico que comenzaba a dominar el campo de la cuestión criminal en Europa. Tanto su discurso de cátedra inaugural como el programa de la materia que plasmaban ese ideario, suelen ser objeto de mención y análisis (Anitua, 2005; Sozzo, 2016; Olaeta, 2018). Es cierto que los expertos dedican mayor extensión al tratamiento de la obra de otros autores, como José Ingenieros o José María Drago, pero esto puede ser explicado por la calidad y cantidad de aportes originales de estos últimos, así como por el decisivo rol institucional que desempeñó Ingenieros al frente del Instituto de Criminología de la Penitenciaría Nacional (Caimari, 2013). Además, la medida del reconocimiento no solo puede juzgarse en función de cuánto se haga por recordar a un personaje, sino también de qué se considera suficiente en razón de una expectativa previa.

En cualquier caso, el libro logra conectar distintos aspectos de la vida pública en la que Piñero sobresalió, lo que contribuye a forjar su argumento más sólido: que, independientemente de la importancia relativa que haya tenido en cada uno de esos campos, una visión global lo sitúa dentro de un reducido grupo de personajes históricos que se destacaron mediante contribuciones a diversos ámbitos de la vida nacional.

En este último sentido, “Un argentino de ley...” parece revelarse como un verdadero *ensayo*. Su estructura biográfica se encuentra al servicio de una argumentación dirigida a resolver un problema: la reivindicación de una figura aparentemente olvidada. Los datos biográficos no se limitan a informar sobre la vida del autor. Antes bien, se dirigen a construir una reputación sobre la trayectoria de Norberto Piñero que justificaría otorgarle un lugar en la memoria colectiva que, a juicio del autor, hoy no tiene y debería ocupar.

Ahora bien, el carácter argumentativo de la obra y su objetivo explícito de reivindicar a su protagonista necesariamente diluyen la pretensión de objetividad del autor (p. 15). Piñero defiende a Piñero sin matices, ante el único ataque que se le estaría dirigiendo en el caso del escrito atribuido a Mariano Moreno. Lo defiende incluso más allá de lo necesario cuando, como hemos visto, no se conforma con postular la buena fe del protagonista sino que discute la autenticidad del texto cuestionado. En el mismo plano, tiende a abusar del argumento sobre el olvido y la necesidad de reivin-

dicación, al punto de emplearlo para cerrar prácticamente todos sus capítulos. Tal vez, una economía de ese recurso habría contribuido a fortalecerlo.

Ese empeño reivindicativo, nacido de un legítimo sentimiento de orgullosa familiaridad con el personaje, seguramente explique que la obra no despliegue un tratamiento *crítico* de la actividad de Norberto Piñero. Para no ingresar en el siempre espinoso campo político, ni en la arduamente debatida “generación del 80”, volvamos al ámbito penal. El protagonista formó parte de una tradición intelectual que ha estado en el centro de las polémicas en las revisiones históricas de la criminología. La decisión de llevar el programa del positivismo a la Universidad de Buenos Aires lo coloca como un artífice de la influencia de esa matriz de pensamiento en nuestro país, que buena parte del campo experto critica con especial énfasis. De hecho, la doctrina penal contemporánea está construida en oposición al ideario que Piñero representaba en su tiempo. Está claro que el libro de su sobrino bisnieto no tiene por qué dar esa discusión. Sin embargo, al decidir no hacerlo, deja a algunos lectores con la sensación de que los caminos que se les proponen para reivindicar su legado todavía ofrecen mucho espacio para el debate.

“Un argentino de ley...” probablemente sea un libro “necesario”, en el sentido que el autor emplea el término para definir su propia participación en él (p. 11). Alguien debía escribir una obra de estas características. Los datos, el archivo, el encadenamiento episódico de los distintos aspectos de la vida pública de Norberto Piñero presentan a este último como un personaje relevante de la historia de nuestro país. Otras obras podrán recorrer los caminos que su autor decidió no transitar. Pero incluso si así fuera, podrá atribuirse a Pablo S. F. Piñero el mérito de haberlo estimulado.

BIBLIOGRAFÍA

- Anitua, G. (2005). *Historias de los pensamientos criminológicos*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Caimari, L. (2013). Ingenieros y el proyecto criminológico. Notas sobre un derrotero. *Políticas de la Memoria* n° 13 | verano 2012/2013 | pp. 64–66.
- Olaeta, H. (2018). *La construcción científica de la delincuencia. El surgimiento de las estadísticas criminales en la Argentina*, 1a ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Libro digital.
- Sozzo, M. (2016). “Los exóticos del crimen”. Inmigración, delito y criminología positivista en la Argentina (1887–1914). *Delito Y Sociedad*, 2 (32), 19–52. <https://doi.org/10.14409/dys.v2i32.5647>

REVISTA DE **H**ISTORIA DE LAS **P**RISIONES

www.revistadeprisiones.com