

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 juizes 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”.

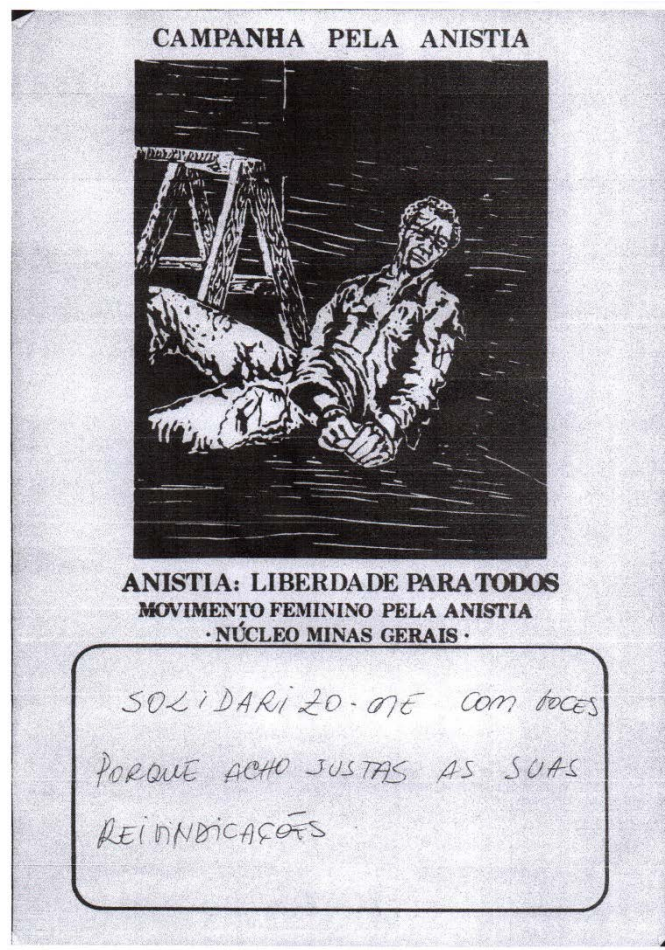


Figura 2. Cartão do MFPA-MG, sem data. Presos políticos, Produção de presos – pasta 042, p. 64. Conjunto documental Comitê Brasileiro para Anistia, Arquivo Edgard Leuenroth, IFCH, Unicamp.

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/cpdoc/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.