



## **Teatro do Sentenciado: resistência cultural das classes populares**

VIVIANE BECKER NARVAES\*

O presente trabalho pretende refletir sobre o Teatro do Sentenciado com ênfase nos protagonismos das classes populares no teatro. A expressão Teatro do Sentenciado foi cunhada por Abdias do Nascimento para descrever e nomear as experiências de encenação desenvolvidas no interior da unidade prisional em que esteve encarcerado no Estado de São Paulo, na década de 1940, antes da fundação do Teatro Experimental do Negro – TEN.

A produção teatral realizada neste período dentro da penitenciária por Abdias do Nascimento está documentada em algumas publicações do autor e nas fontes constantes do acervo digital do Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros – Ipeafro. Foram realizadas 6 (seis) encenações, quase todas em 1943, algumas cenas curtas, ou “cenas brasileiras” conforme as identifica Abdias, e números musicais. Os espetáculos foram: “O dia de Colombo”, “Revista Penitenciária”, “Patrocínio e a República”, “Defensor Perpétuo do Brasil”, “Zé Bacoco” e “O preguiçoso”. As cenas brasileiras foram “Apertura de Simplício e Zé Porqueiro”, “Pimpinelli e suas extravagâncias” e números de ilusionismo e prestidigitação. Os números musicais eram apresentados pelo grupo “Jaz Cristal” e pelo regional “Anjos do Ritmo”.

Nossa discussão se dá a partir da compreensão de que este teatro se refere às expressões de setores subalternizados<sup>1</sup> da sociedade brasileira e, para proceder nossa análise, este trabalho foi dividido em três partes.

Na primeira parte apresentaremos um pouco da trajetória de Abdias Nascimento, iluminando momentos que se relacionam de forma mais ou menos direta com a experiência do Teatro do Sentenciado. Na segunda parte trataremos de situar o contexto político dos primeiros anos da década de 1940 e de destacar alguns pontos para o debate da tradição da história do teatro brasileiro. Na terceira parte faremos o debate sobre cultura e política considerando o teatro no contexto da luta de classes, utilizando como referenciais teóricos as ideias de Roberto Schwarz (2014) e de Iná Camargo Costa (1996). Buscaremos aproximações e possibilidades para pensar o Teatro do

---

\* Professora do Departamento de Ensino de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Unirio. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – PPGAC-ECA-USP.

<sup>1</sup> Utilizamos aqui a expressão gramsciana entendendo que o conceito de classe social não se opõe à noção mais difusa de grupos subalternos. No que tange à cultura de forma geral a operação da resistência desses setores diante da cultura dominante estabelece relações de força que interessam ao nosso debate. (GRAMSCI, 2002)



Sentenciado na chave das lutas sociais.

Nas considerações finais trataremos de discutir a dimensão de classe, que pode ser vislumbrada inclusive ao examinarmos a conformação do campo da história do teatro no Brasil, cuja fração dedicada ao estudo do teatro dos setores populares é infinitamente menor do que aquela dedicada às expressões da cultura dominante.

## 1. Trajetória de Abdias Nascimento

A trajetória de Abdias é marcada por sua militância no movimento negro interligada à sua atuação artística, portanto é importante destacar alguns elementos relacionados ao desenvolvimento do movimento negro no Brasil. Por volta de 1930 foi criada no Brasil a Frente Negra Brasileira – FNB, que mais tarde se tornou um partido político e que em 1937 foi colocado na ilegalidade com advento do Estado Novo. Se o período foi de endurecimento do regime no Brasil, no contexto internacional a partir de 1938 o conflito predominante é o da Segunda Guerra Mundial, que impacta de muitas maneiras as lutas sociais em diferentes contextos. Nos Estados Unidos, por exemplo, é no pós-guerra que há o ascenso das lutas da resistência negra face ao modelo de segregação racial.

O Teatro do Sentenciado é criado por Abdias nesse entremeio. Abdias Nascimento tem uma trajetória artística intimamente ligada a sua militância, em especial o engajamento no movimento negro, que se deu inicialmente pela participação na Frente Negra Brasileira.

Após um período de viagens pela América do Sul, retornou ao Brasil e foi preso na Penitenciária do Estado de São Paulo, o Carandiru. Sobre as razões de sua prisão, Abdias explica:

*Mas na minha volta ao Brasil eu fui preso. Havia sido condenado à revelia, quando estava fora do país, por causa daquele mesmo incidente de recusa à discriminação racial, e fui cumprir pena na Penitenciária do Carandiru. Lá criei minha primeira iniciativa teatral, o Teatro do Sentenciado, junto com outros presos e com o apoio e incentivo do então diretor da penitenciária, um médico e homem culto chamado Flamínio Fávero. Só quando saí da prisão pude, finalmente, levar à frente a minha intenção e criar o Teatro Experimental do Negro no Rio de Janeiro. (NASCIMENTO, 2011: 3)*

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

*Conheci nas fileiras do Exército Sebastião Rodrigues Alves, grande amigo de toda a*



*vida. Apesar de qualquer proibição, nós não aceitávamos a discriminação e saíamos quebrando bares e barbearias, entre outras coisas, como protesto inútil de dois jovens ousados. Fui excluído do Exército por causa de um desses incidentes em que eu Rodrigues Alves reagimos contra o racismo – no caso, não queriam nos deixar entrarmos numa boate. (NASCIMENTO, 2011: 4)*

É mister considerar que o tipo de crime que o leva à prisão se enquadra nos crimes contra o patrimônio. A vinculação ao movimento negro organizado é a razão mais importante de sua prisão, pois é o período de intensa repressão do Estado Novo. Antes de ser preso, Abdias assistiu, em Lima, no Peru, a uma montagem de “O Imperador Jones” de Eugene O’Neill:

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

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

A partir de 1950, sua militância nas questões étnico-raciais ganha contornos mais abrangentes, pois, entre outros desdobramentos de sua atuação, realiza uma série de viagens aos Estados Unidos, estabelecendo relações com os movimentos negros norte-americanos. Por ocasião da promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI5) em 1968, Abdias estava em Nova Iorque, e não retornou ao Brasil devido aos diversos inquéritos em que estava implicado. Apenas 12 anos depois, no período de abertura do Brasil, é que retornará. Sua obra é vasta e se estende por vários aspectos da cultura afro-brasileira, desde as tradições religiosas, direitos humanos, inserção nas artes visuais e na vida política brasileira, além de forte inserção no meio acadêmico, tanto pelo conjunto e amplitude de suas publicações quanto pelos títulos e honrarias vinculados a diferentes universidades estrangeiras e nacionais.



Essas linhas sobre sua trajetória de militância ligada à atuação artística nos ajudam nas reflexões sobre o teatro dos setores subalternizados e sobre o Teatro do Sentenciado, uma vez que verificam-se algumas carências nas pesquisas no campo teatral relacionados ao teatro produzido pelos setores subalternizados da nossa sociedade.

## **2. Contexto político e aspectos históricos**

No intuito de contextualizar o período em que se inscreve o Teatro do Sentenciado cabe identificarmos o momento histórico internacional, bem como as particularidades do cenário brasileiro. Por volta de 1910 se disseminam na imprensa paulista e carioca inúmeros jornais voltados a tratar a questão negra e dirigidos a esta parcela da população. Esse movimento não é isolado em relação ao contexto da esquerda internacional, tanto que, em 1920, ocorre em Moscou o II Congresso do COMINTERN, amplamente conhecido como a 3ª Internacional Comunista, em que pela primeira vez se coloca em pauta a questão dos negros na América.

O debate no âmbito do Partido Comunista Brasileiro foi acirrado nessa questão, em muito pautado pelo mito da democracia racial, produzindo um entendimento mais homogeneizado da classe trabalhadora. Tanto que, em 1951, o PCB vota contra a Lei de Afonso Arinos que pretendia criminalizar o racismo e posteriormente Abdias será expulso da União Nacional dos Estudantes - UNE, pois o debate racial foi encarado como divisionismo, criando segregação no interior do movimento.

O Teatro do Sentenciado e posteriormente o Teatro Experimental do Negro são experiências que se colocam num diagnóstico oposto: compreender o problema racial no interior da sociedade. Combater o mito da democracia racial era, portanto, considerado tarefa fundamental, pois o racismo promove divisões, inclusive, nas classes populares.

Quanto ao Teatro do Sentenciado há que se fazer o debate sobre quem é o preso, uma vez que ele não pertenceria à classe trabalhadora numa visão marxista mais ortodoxa, mas sim ao lumpemproletariado. No entanto, em recente publicação do IBGE voltada para estatísticas do século XX pudemos obter alguns dados que auxiliam na visualização do contexto prisional daquele



período. No início do século, em 1908, a população carcerária era predominantemente masculina, com a maioria (44%) na faixa etária de 25 e 40 anos de idade. Em relação à raça, 65% eram caracterizados como negros e mestiços. No que se refere à formação educacional, apenas 2% sabiam ler e escrever e 0,2% tinham nível superior. (IBGE, 2006 p 132-158) Do início do século para a década de 40, é preciso considerar dois aspectos bastante significativos para pensar o quadro prisional. O primeiro: em 1940 o Brasil passa por uma grande reforma no sistema prisional; o segundo pode ser demonstrado também pelos dados do IBGE, pois se dá uma mudança significativa nos motivos das condenações. Em 1907, o total de condenados era de 2.833 e todos haviam cometido crimes contra a pessoa. Segundo a mesma pesquisa, “alguns crimes só começaram a ser mencionados depois dos anos 40. É o caso do crime contra o patrimônio, que aparece a partir do anuário de 1943” (IBGE, 2006 p 132). Esse dados evidenciam que o perfil da população carcerária em meados do século XX era majoritariamente composta por homens, negros ou pardos, pobres (conforme o tipo de crime) e com baixa escolarização, o que nos leva a indagar a que classe social pertencem esses presos que passaram a ser encarcerados massivamente? Provavelmente a um estrato da classe trabalhadora.

Quanto ao TEN, cabe ainda ressaltar que não se tratou exclusivamente de encenação teatral de textos com protagonismos dos negros. O TEN se constituía como um movimento mais amplo, incluindo programas de alfabetização e formação política mais geral. Sobre isso, Abdias afirma:

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

Ao destacarmos esses aspectos do TEN e do Teatro do Sentenciado nos perguntamos novamente sobre aquelas carências de referenciais históricos do teatro dos setores subalternizados indicadas no item anterior. Em nossa visão tais carências podem ser verificadas examinando alguns recortes de conteúdo operados nas bibliografias canônicas que contam a história do teatro brasileiro.

Se tomarmos por referência apenas a obra clássica de Décio de Almeida Prado, “O teatro brasileiro moderno” (1988), podemos verificar que no período histórico a que o autor se refere não estão contempladas as expressões desses setores subalternizados, como se pode perceber pelas



lacunas a respeito do teatro dos operários, dos anarquistas ou de imigrantes e, sobretudo, as poucas linhas destinadas ao Teatro Experimental do Negro - TEN.

Décio menciona em suas primeiras páginas os limites de seu texto e seu posicionamento quanto à abordagem histórica que adotará,

*Não pretendi escrever uma história fatural que, embora resumidamente, abrangesse todos ou a maioria dos acontecimentos. Preferi, em vez disso, pôr em relevo apenas o que me pareceu significativo em termos de realização ou de repercussão, encadeando os fatos numa série que, englobando igualmente ideias, aspirações, práticas de palco, casas de espetáculo, plataformas artísticas ou políticas, ajuda-nos a situar a situar melhor cada obra em sua exata dimensão. Busquei, em suma, mais o sentido da história, sempre revelado a posteriori, que a história propriamente dita. (PRADO, 2009: 10).*

Essa ressalva do autor permite inferir, por um lado, que há um recorte em termos históricos concernente ao teatro comercial, uma vez que a seleção dos critérios inclui “repercussão” tanto junto ao público como junto à crítica. Por outro lado, a escolha das “plataformas políticas ou artísticas” foram demarcadas com um corte do que “pareceu significativo em termos de realização”, o que configura uma seleção estabelecida a partir de uma visão hierarquizada do teatro. Em outra passagem, afirma ainda: “Quero confessar, para desengargo de consciência que me dói um pouco a ausência, nesta minha sinopse crítica, de cenógrafos e críticos, duas categorias que, no afã de cingir-me ao essencial, acabei deixando de lado” (PRADO, 2009: 11). O absentismo de todo um teatro produzido por setores subalternizados, aqueles realizados por trabalhadores e imigrantes, por exemplo, não é apontado pelo autor em suas observações.

É importante demarcar que as lacunas que apontamos se referem a aspectos da tradição teatral que são atravessados, evidentemente, pelo pensamento crítico, que busca se contrapor à cultura dominante, constituindo-se em uma outra tradição.

Nesse sentido, “A hora do teatro épico no Brasil” (1996) de Iná Camargo Costa é um marco, uma vez que recupera uma história do teatro como história de lutas, se contrapondo aos processos de apagamento operados pela cultura dominante.

Além disso, trabalhos originários de pesquisas importantes e pioneiras, como é o caso de “Teatro de militância” de Silvana Garcia (1990), em que um dos elementos principais é o estabelecimento de relações entre o teatro soviético e o teatro brasileiro, apontam na direção da história de um teatro engajado e de militância que é menos visibilizada.



A cronologia da história do teatro que norteia o trabalho de Prado tem princípio na década de 1920, com as farsas de Gastão Tojeiro e de Armando Gonzaga. Segue passando no final desta mesma década (1927) pelas peças de Álvaro Moreira; de 1930 a 1932, enfatiza o teatro de Procópio Ferreira e Jaime Costa. Demarca a influência de Freud e Marx em 1933 com as peças “Amor” de Oduvaldo Vianna e “Deus lhe pague” de Joraci Camargo. Destaca os teatros de Renato Vianna (1933) e de Oswald de Andrade (1933-1937), de Viriato Correa (1938), de Magalhães Júnior (1939); chega a 1940, com Ernani Fornari. Justamente neste momento da linha do tempo de Décio, os anos 40, é quando Abdias do Nascimento cunha o termo “Teatro do Sentenciado”, no período em que foi preso no Estado de São Paulo. Nos arquivos digitais disponibilizados pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro Brasileiros – Ipeafro, há muitos materiais a esse respeito e em especial alguns textos que relatam as encenações realizadas e apontam o Teatro do Sentenciado como um antecedente para o Teatro Experimental do Negro.

Esse movimento abrupto para demarcar, na linha do tempo de Prado, a década de 40 se faz necessário, a nosso ver, pois um dos marcos temporais estabelecidos pela obra de Décio é o advento da entrada do teatro brasileiro na modernidade por força da encenação de “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues, com a direção de Ziembinski, em 1943. Em meio à Segunda Guerra Mundial, esse marco temporal relativo à estética teatral abre elementos para reflexão sobre cultura e política no Brasil.

### **3. Cultura, política e o Teatro do Sentenciado**

A partir da obra “Cultura e política, 1964-1969” de Roberto Schwarz, bem como sobre o teatro no contexto da luta de classes, tema amplamente desenvolvido por Iná Camargo Costa em várias de suas obras, compreendemos que ambos tratam da questão da política de colaboração de classes do PCB naqueles anos. Iná (1996), por sua vez, estabelece seu eixo de análise do golpe de 64 como o momento que promove a interrupção no processo de socialização dos meios de produção das linguagens artísticas por força do Estado. Para Schwarz (2014), o ciclo que, em maior ou menor grau, compunha uma unidade de projeto econômico e estético - com o nacional-desenvolvimentismo e com o debate do nacional popular tendo em vista a constituição de uma frente ampla para conquistar as reformas de base - se quebra com o golpe, no entanto uma cultura de esquerda conquista relativo espaço em determinados nichos sociais. Para o autor, (...) a presença



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

O debate dos dois autores enfoca o período posterior aos anos iniciais da década de 40, se referenciando em termos de teatro e estética nos movimentos que ocorrem a partir de 1944 com a fundação do TEN; em 1959, com o Movimento de Cultura Popular - MCP e com o Centro Popular de Cultura - CPC entre 1961 e 62. No entanto, muitos elementos de suas análises dão pistas e permitem inferências que reportam a outros momentos históricos. Uma visada sobre aquele momento do golpe de 64 e sobre as análises posteriores possibilita rever aspectos do passado mais distante dos anos 40 para ajudar no debate sobre os protagonismos da classe trabalhadora na história do nosso teatro.

Iná Camargo Costa, em sua análise sobre “Eles não usam black-tie”, problematiza, em determinado momento, o sucesso da peça como um fator que precisa ser pensado, uma vez que, “seu sucesso indica até que ponto mesmo os jovens de maior sensibilidade política continuavam pensando com as categorias estéticas produzidas pela experiência histórica das classes dominantes no Brasil” (COSTA, 1996: 39). Essa assertiva pode muito bem ser deslocada para ajudar a responder um questionamento que acompanha nossa pesquisa sobre o Teatro do Sentenciado. Que elementos precisam ser problematizados para pensar o que aquele setor popular, os sujeitos encarcerados nos anos 40, acessavam do mundo do teatro e da arte? As categorias estéticas, sejam para análise crítica, sejam para apreciação, produzidas hoje e certamente àquela época da prisão de Abdias, advém do pensamento hegemônico e implicam modelos formais. Para Iná, o debate de forma e conteúdo parte da retomada das ideias de Lukács por Adorno e Benjamin de modo que “com base nessas ideias, Benjamin e Adorno definem forma como conteúdo social sedimentado. Traduzindo: conteúdos viram formas” (COSTA, 2012: 12). Assim, podemos inferir que o acesso dos presos ao mundo do teatro e da arte naquele momento se deu pautado pelas formas hegemônicas disseminadas pela indústria cultural em expansão, impregnadas de significados e conteúdos. Esse acesso, a nosso ver, não é uma rua de mão única, é atravessado pelas referências culturais próprias daquele grupo, no entanto a correlação de forças entre uma cultura própria e a cultura de massas é desigual. No caso específico do Teatro do sentenciado, a desigualdade se combina com as condições de produção de seu teatro.

Esse argumento ganha mais camadas se considerarmos o que afirma Maria Elisa Cevalco. A



autora levanta, quanto à história do teatro norte-americano, aspectos que ajudam a pensar algumas dimensões da história do teatro brasileiro, uma vez que a produção teatral da Broadway do pós-guerra impacta a produção teatral no Brasil, principalmente via o Teatro Brasileiro de Comédia – TBC. (CEVASCO, 2001: 12-13). Dessas dimensões destaca-se que não é apenas na trajetória de formação do teatro brasileiro que as ideias estão fora do lugar, já estariam “fora do lugar, no seu lugar” nos Estados Unidos. Essa constatação se dá por Costa no prefácio ao livro “Panorama do Rio Vermelho”, em que ela examina o teatro americano a contrapelo. A premissa de que algumas ideias “foram postas para fora” significa que na história oficial do teatro americano também estão esquecidos os capítulos que andaram na contramão. Desse modo, as ideias que foram deslocadas no contexto americano, também o foram aqui, na conformação cultural do Brasil, pois o que prevalece de modo geral na “tradição que forma a história e a estética oficiais” (CEVASCO, 2001: 12-13) é a tradição da cultura hegemônica.

Iná Camargo Costa nos ajuda a jogar luzes sobre esse problema quando, ao refletir sobre o teatro norte-americano moderno, aponta que “aparentes semelhanças com os acontecimentos do teatro brasileiro no final dos anos 40 não são mera coincidência (...)” (COSTA, 2001: 23). Dentre as semelhanças apontadas pela autora está colocada a questão da dramaturgia própria e da dificuldade de lá nos EUA se explicar o surgimento de um Arthur Miller ou um Clifford Odets, do mesmo modo que aqui é difícil explicar os autores do Arena, pois “(...) a história oficial deixa uma série de questões na sombra (...)” (COSTA, 2001: 32). Esse paralelo indica, de certo modo, um corte de classe verticalizado sobre a conformação da história do teatro. Se o teatro produzido pela classe trabalhadora no Brasil está ausente dessa história, pois esta se trata de uma história dos vencedores,<sup>2</sup> que dirá o teatro de um setor que é ainda hoje mais invisibilizado, o Teatro do Sentenciado.

Retomando as análises de Costa (1996) sobre “Eles não usam *Black-tie*” de Guarnieri e “Revolução na América do Sul” de Boal, é possível encontrar elementos que consubstanciam tanto a problemática das ideias fora do lugar, como os processos de invisibilização do teatro originário das lutas sociais. Se na primeira está posta a “(...) contradição entre forma (conservadora) e conteúdo (progressista)” (COSTA, 1996: 39) trazendo “uma mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo” (COSTA, 1996: 21), na segunda o protagonista é a contrarrevolução e a novidade trazida por Boal é o tratamento dado ao trabalhador, “tratado sem drama nem comédia, por sua vez é o personagem

---

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



que nunca tinha aparecido em nossa dramaturgia” (COSTA, 1996: 69).

No interior da penitenciária do Carandiru, Abdias fará um teatro cujos protagonistas serão os encarcerados:

*Foi uma grande festa para todos nós, os componentes do teatro. Porque não só demonstramos praticamente as possibilidades artísticas do Sentenciado, exibindo os elementos aproveitáveis que o estabelecimento possuía, como se descortinava o panorama da mais discutida inovação do novo diretor, professor Flamínio Fávero: a fundação de um teatro, no qual as peças fossem representadas pelos próprios encarcerados. (NASCIMENTO, 1946:5)*

Com a ideia de um teatro próprio do encarcerado, ou seja, realizado com o protagonismo dos presos a partir de suas experiências, no trecho a seguir Abdias aponta o problema da dramaturgia:

*Para encurtar a história, o programa variado estava fraco, mas já “estava”. A peça é que era o espinho. Que apresentar? As peças teatrais que existiam na biblioteca eram somente coisa séria, para elenco de verdade. Não para nós, que não tínhamos um artista sequer. (NASCIMENTO, 1946:5)*

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

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

Nesse sentido, os problemas enfrentados anos mais tarde pelo Teatro de Arena em “*Eles não usam Black-Tie*” e “*Revolução na América do Sul*” foram também enfrentados pelo Teatro do Sentenciado e pelo TEN. No primeiro caso, o caminho foi buscar uma dramaturgia própria do encarcerado, enquanto que no segundo, o TEN, a opção inicial foi pelos textos de O’Neill. As peças



escolhidas para o TEN foram escritas em 1920 e 1918, respectivamente, e isso é relevante, pois há uma distância de 20 anos do período que foram escritas para o momento de sua encenação no Brasil.

A peça “O Moleque Sonhador”, título da tradução de Ricardo Werneck de Aguiar encenada em 1946, é emblemática, pois foi nessa mesma década de 40 que a dramaturgia americana começou a se fazer presente no Brasil, no contexto do pós-guerra, colocando no cenário local grandes mudanças formais. Nesse contexto, a peça em um ato, que segundo Szondi, tende a ser mais situacional do que enfatizar a progressão da ação (SZONDI, 2001: 108-110), contribui para essas mudanças. A forma, nesse caso, corresponde mais às tensões sociais, pois “corresponde a uma necessidade concreta, uma vez que a sociedade tem pessoas que não tem voz, que não tem nada, por isso a peça em um ato, 'sem história' diz dessa sociedade.”<sup>3</sup>

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

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

Essa conjectura sobre “O Moleque Sonhador” contribui pra evidenciar que o Teatro do Sentenciado, estudado como uma experiência de protagonismo daqueles sujeitos, revela relações intensas com as lutas da classe trabalhadora. Desafio este, também enfrentado pelo movimento do Teatro Experimental do Negro.

## **Considerações finais**

Brecht, em 1938, escreve “O caráter popular da arte e arte realista”, só publicado em 1960, uma obra cujo pano de fundo é a disputa entre a cultura clássica e a cultura proletária. Ele apresenta sua ideia do popular estabelecendo que “O nosso conceito de popular da arte refere-se a um povo

---

3 Anotação de aula de Maria Sílvia Betti do dia 09/03/2015 da disciplina Dramaturgia Norte-americana no Brasil: perspectivas (1946/1968), no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (ECA\USP).



que não só participa plenamente no desenvolvimento histórico, como se apodera dele, o acelera, o determina.”(BRECHT, 1970)

Tomamos essa formulação emprestada nas considerações finais deste trabalho, pois ela explicita a ideia que os protagonismos das classes populares nos variados âmbitos da história, da cultura e da política não se dão sem disputa. Com os fatos que destacamos da trajetória de Abdias, referentes à relação de sua militância com sua prática artística, buscamos enfatizar os embates envolvendo as questões de raça e classe e as reverberações em termos estéticos e políticos.

Ao situarmos os contextos político e cultural e problematizar aspectos da história do teatro, buscamos fazer a discussão de modo que estética e política permeassem o texto dialeticamente. Nossa leitura é de que a conformação do campo da história do teatro brasileiro promove em grande medida o apagamento do teatro dos setores populares e dos protagonismos da classe trabalhadora.

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

### **Referências bibliográficas**

BENJAMIN, Walter. As Teses sobre o Conceito de História. In: Obras Escolhidas, Vol. 1, p. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARY, L.; RAMOS, J. J. m. (orgs.) Teatro e vanguarda. Lisboa: editorial Presença, 1970.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio In Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COSTA, Iná Camargo. Panorama do Rio Vermelho: Ensaios sobre o Teatro Americano Moderno. São Paulo: Nankin Editorial, 2001

\_\_\_\_\_, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. São Paulo: Graal, 1996.

\_\_\_\_\_, Iná Camargo. Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo:



Expressão Popular, 2012.

GARCIA, Silvana. Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

GRAMSCI, Antonio. Cadernos do Cárcere, vol. 5. Caderno 25 Às Margens da História (história dos grupos sociais subalternos); Edição e tradução: Carlos Nelson Coutinho, Co-edição: Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2002.

NASCIMENTO, Abdias. Entrevista com Abdias Nascimento In Revista Acervo vol. 22 número 2. O Negro na Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional. 2004

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões In Revista Estudos Avançados no 18. IEA – USP. 2004.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno: 1930-1980. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: Ensaio Seleccionados. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naif. 2001.