UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

TEATRO NA PRISÃO: TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS E PERSPECTIVAS COLETIVAS

NATÁLIA RIBEIRO FICHE

RIO DE JANEIRO

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

TEATRO NA PRISÃO: TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS E PERSPECTIVAS COLETIVAS

NATÁLIA RIBEIRO FICHE

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Adilson Florentino

Linha de Pesquisa: Processos Cênicos na Educação

RIO DE JANEIRO

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

TEATRO NA PRISÃO: TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS E PERSPECTIVAS COLETIVAS

por

Natália Ribeiro Fiche

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson Florentino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Francisco Ramos de Farias
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Luciano Maia
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Prof. Dr. Iremar Brito
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Rio de Janeiro, 03 de novembro de 2009.

Dedico este trabalho aos meus pais, à minha filha Clarisse e ao meu marido Joaquim.

Ao Augusto Boal (in memorian)

AGRADECIMENTOS

À amiga, fiel, companheira Maria de Lourdes Naylor Rocha por todos esses anos de parceria no Projeto de extensão *Teatro na Prisão*, cuja presença foi imprescindível para sua continuidade e que se estendeu durante toda esta pesquisa. A ela, minha gratidão.

Às equipes de alunos que integraram o projeto *Teatro na Prisão* e àqueles que participam atualmente, possibilitando sua existência.

Aos alunos que participaram das entrevistas pela disponibilidade e apoio à pesquisa Ana Paula, Bruno, Fernando, Helena, Jacirene, Janaína e em especial Wagner pelo compromisso e permanência atual como voluntário.

Aos diretores das penitenciárias, por terem permitido a nossa entrada e permanência na prisão.

Ao meu orientador Adilson Florentino pelo carinho e a orientação precisa durante o meu processo.

Aos professores Francisco Ramos de Farias e Elza de Andrade que participaram da minha banca de qualificação.

À Ausonia Bernardes por me ter dado a oportunidade de conhecer o Teatro na Prisão.

À professora Malvina Tuttman pelo apoio ao projeto de extensão.

À professora Denise Telles, amiga que me incentivou e ajudou a definir meu objeto de pesquisa.

Ao Paul Heritage pelo apoio aos alunos no primeiro ano do Projeto *Teatro na Prisão*.

À Helen Sarapeck, integrante do Teatro do Oprimido, pela presença nas apresentações de Teatro Fórum das detentas.

Às minhas amigas Izabel Macedo e Maristela Sant'angello, que com seus saberes me apoiaram neste trabalho.

À colega de profissão Clarisse Lopes, pelo companheirismo, e ao Fábio Cordeiro pelo apoio.

Ao psicanalista e amigo Décio Casarim (in memorian).

RESUMO

Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas é o resultado da pesquisa que visou o resgate da historicidade do Projeto de Extensão *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica para a construção do sujeito em direção à cidadania.* Como caminho percorrido, selecionei e entrevistei sete alunos de graduação da Escola de Teatro do CLA da UNIRIO, participantes do projeto nos seus primeiros 10 anos no Complexo Penitenciário Frei Caneca: Penitenciária Lemos Brito, Presídio Nelson Hungria e Casa de Custódia Romero Neto.

É um relato que se propõe a pensar sobre as possibilidades de amadurecimento da consciência social e pedagógica desses alunos-atores enquanto sujeitos-cidadão e a perspectiva dessa prática continuada se revelar como um novo campo de atuação profissional para artistas educadores.

Palavras-chave: teatro – prisão – história - educação

ABSTRACT

Theatre on Prision: individuals paths and coletive perspectives is the result of the research that aims to document the Extension Project *Theatre on Prision – a pedagogic experience for the structuring of the individual in direction to the citizen status.* As methodological procedure, seven graduating students from Escola de Teatro da Unirio were selected and interviewed . They took part on the project on its first ten years on: Complexo Penitenciário Frei Caneca: Penitenciária Lemos Brito, Presídio Nelson Hungria e Casa de Custódia Romero Neto. It!s a description wich proposes to think about the possibilities of improving social and pedagogical awareness of those actors students in the situation of forming citizen and the perspective that this continued practice could be developed as a new field of professional work for educators artists .

Keywords: theatre – prison – history - education

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1. A PRISÃO, O PRESO E A ACADEMIA 06

1.1 BREVE HISTÓRICO DAS PRISÕES NO BRASIL 06

1.2 QUADRO GERAL DO ATUAL SISTEMA PRISIONAL BRASILEIRO 10

1.3 O SISTEMA PRISIONAL NA PERSPECTIVA DO TEATRO 14

1.3.1 O CORPO ENCARCERADO NA EDUCAÇÃO 16

1.3.2 A CONSTRUÇÃO PEDAGÓGICA 18

1.4 O PROJETO TEATRO NA PRISÃO DA UNIRIO 21

2. TRAJETÓRIAS INDIVIDUAIS E PERSPECTIVAS COLETIVAS: A VOZ DO ALUNO 26

2.1 OS MEIOS DE INVESTIGAÇÃO: HISTÓRIA ORAL E A PERSPECTIVA DO TEATRO 26

2.2 RELAÇÃO ALUNO ENTREVISTADO E TRABALHO REALIZADO 30

2.2.1 PRIMEIRA PERGUNTA: Qual a sua trajetória no *Teatro na Prisão* e como você se identificou com o trabalho? 32

2.2.2 SEGUNDA PERGUNTA: Quais as montagens você participou e quais procedimentos metodológicos foram aplicados? 41

2.2.3 TERCEIRA PERGUNTA: Como você se relacionou com os detentos e como os detentos responderam a essas relações? 63

2.2.4 QUARTA PERGUNTA: Como essa experiência contribuiu e contribui até hoje para o seu trabalho atual? 69

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS 74

4. REFERÊNCIAS 80

5. ANEXO

5.1 Relação de alunos envolvidos no projeto *Teatro na Prisão* de julho de 1997 a dezembro de 2006 83

5.2 Roteiro da peça *Candelariamente* 86

5.3 Roteiro da peça *O Baile* 92

5.4 Entrevistas
5.4.1 Ana Paula Abreu 98
5.4.2 Helena Vieira 104
5.4.3 Janaina Russeff 115
5.4.4 Jacirene Lopes 125
5.4.5 Bruno Rodrigues 139
5.4.6 Fernando Neder 157
5.4.7 Wagner Pinheiro 165

INTRODUÇÃO

Este texto é o resultado da pesquisa que visa o resgate da historicidade do Projeto de Extensão *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica para a construção do sujeito em direção à cidadania.* Como caminho percorrido, tenho o processo experimentado por sete alunos de graduação da Escola de Teatro do CLA da UNIRIO, participantes do projeto nos seus primeiros 10 anos de existência: Ana Paula Lopes, Bruno Rodrigues de Souza, Fernando Neder, Helena de Castro Vieira, Jacirene Lopes de Souza, Janaína Russeff e Wagner Pinheiro.

Este Projeto de Extensão foi iniciado em julho de 1997 com a presença do Professor Paul Heritage da Universidade de Londres que, enquanto bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e, a convite do Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, atual PPGAC, e da Direção da Escola de Teatro juntou-se aos docentes e discentes da Escola de Teatro da UNIRIO para sua implementação na Penitenciária Lemos Brito. Devido aos impactos obtidos – artístico, comunitário e pedagógico –, a equipe decidiu pela continuidade do projeto, no contexto das atividades de Extensão do Departamento de Interpretação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A coordenação ficou a cargo das docentes Maria de Lourdes Naylor Rocha − Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO, Mestre em Teatro na Educacional (Educational Theatre) pela New York University – NYU, Doutorado em Teatro

pelo PPGAC da Escola de Teatro – UNIRIO com a tese *Teatro na prisão: a dramaturgia da prisão em cena* e professora de Teatro Educação do Departamento de Interpretação – UNIRIO e por mim, Bacharel em Fonoaudiologia, Especialista em Educação Estética – UNIRIO e professora de Expressão Vocal do Departamento de Interpretação – UNIRIO.

Ao longo de todos esses anos, várias oficinas de teatro foram realizadas com os detentos do Complexo Penitenciário Frei Caneca: Penitenciária Lemos Brito, Presídio Nelson Hungria e Casa de Custódia Romero Neto.

Para definir a proposta deste trabalho *Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas,* a princípio, duas questões são colocadas:

1. Pensar sobre as possibilidades de amadurecimento da consciência social e pedagógica desses alunos-atores enquanto sujeitos-cidadão; e

2. A perspectiva dessa prática continuada se revelar como um novo campo de atuação profissional para artistas educadores. Como teria sido a trajetória desses alunos que participaram do Projeto de Extensão? Quais foram as suas dificuldades, quais foram as suas descobertas? Em que medida, podemos, ao olhar para os percursos individuais no contexto do projeto *Teatro na Prisão,* perceber perspectivas para o futuro em termos de campo de trabalho para a arte-educação na comunidade e, especificamente, no ensino de teatro? Torna-se, então, necessário fazermos uma reflexão dos impactos daquele trabalho na vida desses profissionais, artistas e ex-alunos egressos da Escola de Teatro.

Esta pesquisa traz à tona questões essenciais de formação do aluno-ator trabalhando num espaço com “regras estritas de vigilância e segurança no

convívio com os presos e suas demandas" (ROCHA, 2006, p.9) no universo prisional. Isso é possível ao observamos os relatos dos alunos entrevistados em resposta ao questionamento sobre a influência do teatro em suas vidas, quando todos respondem que descobriram a potência do teatro participando do projeto Teatro na Prisão.

> "(...) a transitoriedade estruturante da própria vida é vivida, enfrentada, criando raízes novas, dando lugar à construção do sujeito num processo de desconstrução e construção em que o mundo interno do ser humano passa a encontrar vias, caminhos para ser externalizado, revelando-se naquilo que possui de essencial, de humano[1]".

Essa transitoriedade estruturante ocorre nos alunos atores e também nos detentos. No exercício da linguagem teatral, em que todos, sem exceção, estão envolvidos na ação dramática, uns observando e outros atuando, o homem passa a encontrar caminhos de expressão revelando seus afetos e, conseqüentemente, o que possui de humano.

Trabalhar com presos significa confrontar-se com a realidade prisional. Esse confronto faz com que a equipe entre em contato com seus sentimentos sobre aquele universo e nesse confronto possibilita reaver os seus próprios valores como coragem, trabalho, superação, persistência, justiça etc. Lidar com pessoas que cometeram crimes e superar os preconceitos, respeitando-os,

[1] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.5. 2006.

enxergando suas qualidades e seus defeitos, revigoram o ser humano. Portanto, trabalha-se simultaneamente a cidadania do detento e a do aluno.

Na prisão, o detento, por estar num universo destituído de possibilidades existenciais, valoriza determinadas ações no seu cotidiano. O profissional envolvido num espaço como a prisão tem que ter alguns cuidados com as palavras e as atitudes ao se relacionar com o detento. Os alunos-atores podem verificar na prática teatral, na experiência, a força libertadora do teatro. Os detentos, obrigados a passar anos dentro de um mesmo espaço, têm a possibilidade de se transportar para outros locais através das improvisações e encenações que muitas vezes mostram a força política, quando aparecem temas como violência, injustiça, morte, e revelam como os presos e também os alunos enxergam, questionam e projetam o mundo. É o teatro cumprindo a possível função de conscientização e mobilização.

No processo de formação da equipe do projeto de extensão *Teatro na Prisão* da UNIRIO, nos servimos de alguns conceitos fundamentais de Michel Foucault[2], quando afirma que o encarceramento penitenciário é uma questão de educação; nos estudos e práticas do Teatro do Oprimido formulado por Augusto Boal[3]; a questão da quebra da quarta parede abordada no teatro de Brecht[4]; a possibilidade de criação nos processos de improvisação desenvolvidas nas obras de Viola Spolin[5]; a sensibilização através da música orgânica[6] – as relações do

[2] FOUCAULT, Michel.Vigiar e punir:nascimento da prisão; tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.
[3] BOAL, Augusto. 1931-2009. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. 368p.
[4]BORNHEIM, Gerd. Brecht: A estética do teatro. Rio de Janeiro : Graal, 1992.
[5] SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Tradução e revisão: Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

corpo presente, estimuladas através da prática do contato-improvisação*; e Jean-Pierre Ryngaert[7] com os quatro indutores: espaço, imagem, personagem e texto e as quatro zonas de consciência.

Acredito que dar aulas num universo opressor e de exclusão é desafiador para todos nós, especialmente os alunos. É preciso elaborar jogos, exercícios que despertem a criatividade para o teatro, a autoconfiança, a confiança no outro e o sentimento de inclusão. Os membros da equipe devem, antes de mais nada, confiar uns nos outros e se apoiar para que, juntos, possam superar todas as dificuldades enfrentadas naquele lugar com tantos problemas.

---

[6] OLIVEIRA,Ricardo. Música, saúde e magia. Rio de Janeiro : Record, 1996.

* O Contato Improvisação foi criado e desenvolvido no início dos anos 70, a princípio nos EUA, por Steve Paxton.

[7] RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, representar. Tradução: Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

1- A prisão, o preso e a academia

1.1 - Breve histórico das prisões no Brasil

A história das prisões brasileiras tem início no século XVII, com o governo de Mem de Sá, que constrói a Cadeia da Cidade do Rio de Janeiro, localizada no Morro do Castelo. Por ser um edifício adaptado, não havia segurança, o que favorecia a fuga dos presos. Era o início da Penitenciária Lemos Brito, criada em 1769, com a Carta Régia. Essa Carta, baseada no modelo europeu, objetivava corrigir e reeducar os presos que por lá passassem, homens e mulheres. Uma das questões mais importantes era fazer o preso trabalhar durante o dia, mantendo-o ocupado e ativo, e à noite, através do recolhimento e do silêncio, ele refletiria sobre o crime cometido: dois pontos necessários a sua recuperação.

A partir de então, através dos tempos, vários projetos foram elaborados para as prisões, culminando com a compra de um terreno no Catumbi, dando início ao Complexo Frei Caneca. Como primeiro projeto executado, com modelo americano e europeu, a Casa de Correção em 1941 passou a se chamar Penitenciária Central do Distrito Federal e mais tarde, em 1957, Penitenciária Professor Lemos Brito. Com a transferência da capital para Brasília, passou a ser administrada pelo Governo do Estado, sob a égide do DESIPE, que depois virou SEAP. Até hoje a Lemos Brito trabalha com aqueles princípios da Carta Régia de 1769, que foram estendidos a outras instituições prisionais. A esses

princípios foram adicionadas questões como ressocialização e reintegração do preso à sociedade.

Por uma abertura concedida pela legislação – A Lei de Execução Penal de 1988 – revisada em 2001, o *Teatro na Prisão* entra na Penitenciária Lemos Brito para realizar o Projeto de Extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no ano de 1997, resgatando aqueles princípios[8].

Com a transferência da Penitenciária Lemos Brito para Bangu em 2007, muita coisa foi perdida: as celas individuais, os trabalhos industriais remunerados, se distanciando muito do que era realizado no Complexo Frei Caneca.

A população prisional tem, em sua maioria, pessoas de poder aquisitivo baixo ou mesmo sem nenhum poder, com pouca ou nenhuma escolaridade. Existe dentro das prisões um número diversificado de crimes cometidos: existem presos por crimes hediondos juntos a outros que apenas roubaram um pacote de feijão dentro de um supermercado. E tem até os que estão presos injustamente e, ainda aqueles que aguardam julgamento. Todos juntos num mesmo edifício com rotinas idênticas, sem diferenciação.

Ao chegar à prisão, o prisioneiro passa por vários processos de negação do sujeito: a perda da identidade com a troca de roupa pelo uniforme da instituição, controle dos seus pertences e, principalmente, a perda de projetos futuros. O propósito da vida desaparece com a ausência de projetos. Com a perda da identidade, o preso entra num processo de alienação.

---

[8] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. p.10. 2006.

> A prisão não produz absolutamente nada. Que se trata(...) de um mecanismo inteiramente singular de eliminação circular: a sociedade elimina enviando para a prisão pessoas que a prisão quebra, esmaga, elimina fisicamente; uma vez quebradas essas pessoas, a prisão as elimina libertando-as, reenviando-as à sociedade; nesta sua vida na prisão, o tratamento que sofreram, o estado no qual saíram , tudo concorre industriosamente para que, de modo infalível, a sociedade os elimine de novo, reenviando-os para a prisão[9].

A lei deveria promover a ressocialização e a reintegração do detento na sociedade, estabelecendo a questão da cidadania. Mas, olhando a prisão por dentro, observa-se que a relação se dá pela eliminação do sujeito, colocando o detento fora do sistema social. Dentro do cotidiano das prisões, a identidade do detento é eliminada e, quando ele retorna à sociedade, não é acolhido e nem tem possibilidades mínimas de sobrevivência. Nessas circunstâncias, a probabilidade de reincidência no crime aumenta e acaba colocando-o de volta na prisão. Conclui-se que eles são esmagados dentro e fora da prisão, num círculo vicioso de erros. A lei existe, mas não é praticada.

> Desde o começo a prisão devia ser um instrumento tão aperfeiçoado quanto a escola, a caserna ou o hospital, e agir com precisão sobre os indivíduos. O fracasso foi imediato e registrado quase ao mesmo tempo que o próprio projeto. Desde 1820 se constata que a prisão, longe de transformar os criminosos em gente honesta, serve apenas para fabricar novos criminosos ou para afunda-los ainda mais na criminalidade. (...) Sim, a partir do momento que alguém entrava na prisão se acionava um

[9] FOUCAULT, Michel. 1926-1984. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; tradução,Vera Lúcia Avellar Ribeiro. –2ªed.- Rio de Janeiro : Forense Universitária, p.134. 2006.

> mecanismo que o tornava infame, e quando saía, não podia fazer nada se não voltar a ser delinqüente. Caía necessariamente no sistema que dele fazia um proxeneta, um policial ou alcagüete. A prisão profissionalizava[10].

Essa realidade apontada por Foucault revela um sistema cíclico, ainda atual, que está em concordância com interesses políticos e ideológicos. Isso causa uma desenfreada colisão entre sociedade e prisão. Aí se faz presente a intervenção do instrumento da prática teatral como possibilidade de criar outros horizontes ao detento.

[10] _____. Microfísica do poder. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro : Edições Graal, p. 131-133. 2006.

1.2 – Quadro geral do atual sistema prisional brasileiro

A população carcerária no Brasil cresce cerca de 5 a 7% ao ano. Em um período de dez anos representa um aumento de quase o dobro de presos[11]. Poucos investimentos são realizados no sistema prisional. Nos dias de hoje encontramos cadeias superlotadas com presos vivendo em condições humanas precárias, tanto no lado material sanitário como no lado social das relações. A ausência, quase que total, de um sistema de formação educativa, mantém o encarcerado distante das possibilidades de recuperação do seu estado de cidadão: social, político, econômico e cultural.

O Brasil possui uma das maiores populações carcerárias do mundo, apenas atrás do EUA, Rússia e China. Possui uma média de 500 mil presos. Em 2005, possuía 900 locais penais[12]. Não havia planejamento organizado das suas necessidades. Cadeias são construídas e presos removidos sem se pensar numa reestruturação do próprio sistema, que poderia culminar em novas penitenciárias. Isso resulta em presos pelos crimes mais diversos, todos juntos, inviabilizando a execução dos procedimentos diferenciados, o que levaria a uma nova possibilidade de construção do sistema prisional. Então, ações são realizadas mais pela pressão política, que se distancia cada vez mais do real problema do sistema, do que pela solução necessária que reúna trabalhos conjuntos com a sociedade.

---

[11] ONOFRE, Elenice Maria Cammarosano / organizadora. Educação escolar entre as grades. São Carlos : EdUFSCar, p.34. 2007.
[12] Ibid, p.33. 2007.

Portanto, qual seria o ideal a percorrer nesse universo carcerário? Criar e implantar um conjunto de ações no sistema prisional que possibilite a autonomia do preso a se educar e a trabalhar, assumindo o comando de sua vida como trabalhador e supridor de suas necessidades e, com isso, atingir a cidadania.

No século XVIII existia a punição pública como forma de coibir outros crimes.

> Nas cerimônias do suplício, o personagem principal é o povo, cuja presença real e imediata é requerida para sua realização. Um suplício que tivesse sido conhecido, mas cujo desenrolar houvesse sido secreto, não teria sentido. Procurava-se dar o exemplo não só suscitando a consciência de que a menor inflação corria serio risco de punição; mas provocando com um efeito de terror pelo espetáculo do poder tripudiando sobre o culpado[13].

Era o castigo e a pedagogia pela humilhação.

Mais tarde, no século XIX, quando as prisões se tornaram o próprio local da execução penal, foram impostos trabalhos aos detentos (o desejo do homem preso não é levado em conta), que no entanto eram inúteis ao sistema econômico fora do contexto prisional. Se, anteriormente existia um projeto de ressocialização do criminoso, ele falhou, na medida em que o poder do soberano perdeu sua força e função pública de castigar para dar exemplo. Também posteriormente, na medida em que a prisão tornou-se um projeto de

[13] FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir: nascimento da prisão; tradução Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, p.49. 1999.

profissionalização apontada acima por Foucault, ela não profissionalizava no sentido de despertar no preso a vontade e o hábito pelo trabalho, mas produzia criminosos.

A invenção do Panóptico de Jeremy Bentham deu ao sistema uma forma total de controle não só dos presos como também de todos que por ali transitassem. Com essa implantação no sistema carcerário, o preso era vigiado e punido por qualquer falta disciplinar. Todos eram vigiados e logo punidos. Para Bentham, segundo Foucault:

> O Panóptico: é uma forma de arquitetura, é claro, mas é sobretudo uma forma de governo; é uma maneira para o espírito exercer o poder sobre o espírito. Ele via no Panóptico uma definição das formas de exercício do poder.(...). Todo mundo será vigiado. O sonho arquitetural de Bentham tornara-se uma realidade jurídica e institucional no Estado napoleônico que, aliás, serviu de modelo a todos os Estados do século XIX. Direi que a verdadeira mudança foi a invenção do panóptismo.Vivemos em uma sociedade panóptica[14].

A prisão é um sistema fechado onde se internam pessoas que cometeram delitos, que são fiscalizados em todas as suas ações até a sua recuperação, como deseja a sociedade. Esse sistema fracassou exatamente pela ausência de ações libertárias ligadas à construção do homem preso em direção ao homem cidadão. O sistema penal transforma o preso num corpo dócil e obediente que absorve a

[14] FOUCAULT, Michel. Estratégia, poder-saber. Organização e seleção de textos, Manuel Barros da Motta; tradução,Vera Lúcia Avellar Ribeiro. –2.ed.- Rio de Janeiro : Forense Universitária, p72. 2006.

cultura do funcionamento institucional mostrando a sua ineficácia por não estar em consonância com os princípios que estão na lei.

> A prisão, em si mesma, não é senão uma parte do sistema penal, e o sistema penal não é senão uma parte do sistema punitivo. Não serviria para nada reformar o sistema penitenciário sem reformar o sistema penal e a legislação penal[15].

Portanto, não é a lei o problema da prisão, mas a prisão que não faz e nem respeita o que a lei prescreve. Nessas unidades superpopulosas e abandonadas, o crime reincide e acontece, voltando à tona, então, a idéia de Foucault de que a prisão não transforma criminosos em pessoas honestas. A prisão é um espaço de transmissão de saber. Ela se estabelece como uma fabrica de presos que cometem novos crimes. É um circulo vicioso.

[15] Ibid, p.66.

1.3 - O Sistema Prisional na Perspectiva do Teatro

Por uma abertura concedida pela legislação – A Lei de Execução Penal de 1988, revisada em 2001 –, o Teatro na Prisão entra na Penitenciária Lemos Brito para realizar o Projeto de Extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no ano de 1997 resgatando princípios[16].

> Art. 20 – As atividades educacionais pode ser objeto de convênio com entidades públicas ou particulares, que instalem escolas ou ofereçam cursos especializados. VI – exercício das atividades profissionais, intelectuais, artísticas e desportivas anteriores, desde que compatíveis com a execução da pena; Art. 56 – São recompensas I – elogio; e a remissão; Art. 129 – A autoridade administrativa encaminhará mensalmente ao Juízo da Execução cópia do registro de todos os condenados que estejam trabalhando e os dias de trabalho de cada um deles. Parágrafo único – Ao condenado dar-se-á relação de seus dias remidos. [Dev. De trabalhar.] S.m. 1. Aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um determinado fim. 2. Atividade coordenada, de caráter físico e/ou intelectual, necessária á realização de qualquer tarefa, serviço ou empreendimento. II. Atividade que se destina ao aprimoramento ou ao treinamento físico, artístico, Intelectual, etc[17].

Não se pode pensar em *Teatro na Prisão* sem determo-nos no espaço prisional. Conforme os participantes (detentos, professores, alunos e outros) entram em um universo adverso (a prisão), encontram dois universos que são confrontados: o da liberdade dos alunos e do encarceramento dos presos. Vale

[16] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. *Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena.* Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.10, 2006.
[17] Ibid, p.10.

dizer que boa parte dos detentos que encontramos tem a necessidade vital de adotar um outro referencial para suas vidas que não seja o crime. É nesse momento que o *Teatro na Prisão* se propõe a despertar e oferecer uma nova perspectiva de vida para essas pessoas, porque, muitas vezes, a prisão pode ser entendida como uma antecipação da morte, ou seja, como um lugar no qual o preso deixa de ter projetos.[18]

Nesse confronto e na realização dessa linguagem teatral, para alguns dos detentos o teatro surge como possibilidade libertadora. O teatro, de alguma maneira, pode cumprir o papel de envolver o preso em um projeto numa tentativa de afirmação de sua identidade e de valorização como sujeito histórico. O teatro, praticado como meio de aprendizado de uma linguagem e forma de expressão, pode desempenhar o papel de contribuir para a construção de sujeitos de decisão. Através de exercícios teatrais, o detento pode adquirir outra disciplina. O Projeto de Extensão *Teatro na Prisão* pode colaborar com o seu processo de humanização; com a perspectiva, de via experiência teatral, contribuir para a construção de um sujeito cidadão[19].

[18] Ibid, p.13.
[19] Ibid, p.14.

1.3.1 - O corpo encarcerado na educação

A partir das leituras de Maria Rita Kehl, Ivete Keil[20] e Laban[21], podemos entender que, ao reconhecer o próprio corpo, o detento pode reconhecer melhor o corpo do outro, facilitando as relações em cena, de cumplicidade e estabelecendo mudanças na relação do interno consigo mesmo, com o outro e com o coletivo. Assim, o processo de socialização pode lhe oferecer novas perspectivas de comportamento.

O corpo é a sede da vida. Está em constante relação com o seu meio ambiente. É um corpo sensível que permite se reconhecer e se fazer representar como indivíduo. Um corpo ferido guarda em si marcas. A tortura, que é um corpo entregue à maldade do outro, traz à tona a divisão corpo/mente e/ou corpo/sujeito[22]. Nessa situação o corpo deixa de pertencer ao homem que pertence, o homem deixa de ser sujeito em relação à ação, ao desejo e à determinação. Seus pensamentos e sua capacidade de simbolizar, que fazem dele um ser humano, são rompidos, impedindo a sua potência de representação. A fala desaparece, a relação primária existente entre o corpo e a linguagem se rompe, dando vez ao silêncio, deixando esse homem sem escolha. “A escolha, esta que é último espaço (ético) de humanidade” (KEHL, p.11. 2004).

---

[20] KEIL Ivete, TIBURI, Márcia.(organizadores). Corpo Torturado. Porto Alegre : Escritos Editora, p.10- 14. 2004.
[21] LABAN, Rudolf (1879-1958). Domínio do movimento; ed. Organizada por Lisa Ullmann; (tradução de Ana Maria Barros de Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto; revisão técnica de Ana Maria Barros de Vecchi). São Paulo : Summus, p.88. 1978.
[22] KEIL Ivete, TIBURI, Márcia.(organizadores). Corpo Torturado. Porto Alegre : Escritos Editora, p.11. 2004.

O ser humano é o único ser vivo que maltrata um semelhante e, ainda por cima, se satisfaz com esta ação. Sabemos ainda que a tortura é sempre encenada a três: pelo poder que comete a ação, pelo torturado que é submetido e pela sociedade que testemunha a tortura.[23] Os três são responsáveis. A dor humana aciona a necessidade do homem de se proteger contra os males físicos, psíquicos e sociais. "Deste modo, enquanto a dor responde a ameaças do aqui e agora, do presente, a angústia refere-se a ameaças futuras e a depressão está voltada para o passado." (FLEIG, p. 133. 2004.) O sistema político imprime no corpo as relações de poder exercidas pelo homem. Estão presentes no corpo do homem todas as dominações sofridas ao longo dos anos, assim como também todas as ações libertárias. No corpo não há como fingir, esconder. Nele tudo aparece, se distingue e se revela.

Durante um período da humanidade, o corpo se torna objeto e alvo de poder. É o corpo que se manipula, que se modela e que se treina que obedece e responde. Dois pontos que circulam quase simultaneamente: submisso/dócil e útil/utilizado e, funcional e explicativo.

[23] Ibid, p.14.

1.3.2 – A construção pedagógica

A questão da construção pedagógica aliada ao crescimento e amadurecimento humano e social do aluno-ator é de suma importância. A linguagem teatral é constituída de elementos fundamentais para a construção do ser humano. É uma linguagem que trabalha com a expressão do indivíduo como um todo: corpo, voz, improvisações, atividades que, se bem realizadas, levam o individuo a pensar, comprovar, relaxar, trabalhar, lembrar, ousar, experimentar, criar e absorver. É uma linguagem que se dá no coletivo. É impossível fazê-la sozinho. O outro estará sempre presente num jogo de relação necessário a sua existência. Entre as qualidades existentes na linguagem teatral Peter Slade [24], identifica a questão da absorção e da sinceridade como fundamentais, e essas qualidades devem ser estimuladas, pois vão participar da construção ética do individuo, crucial para sua formação de cidadão. É um processo que vai sendo construído por todos que participam das atividades: detentos, alunos, professores e mesmo os que assistem. Sabe-se que o teatro é uma linguagem que envolve uma série de aptidões: criação de personagens, cenários, figurinos, adereços; música e sons; luzes; estudo de textos; elaboração, análise e adaptação dramatúrgica; trabalho do ator, e assim por diante. Quando a dramaturgia é desmontada, começa-se a ter grande liberdade, a ter opinião. Ator sem papel, cidadão que faz teatro, que exista além do teatro. Não é o papel que faz o ator e sim o ator que faz o papel. O *Teatro na Prisão* talvez possa desempenhar o

[24] SLADE, Peter. O jogo dramático infantil. (tradução de Tatiana Belinky ; direção de edição de Fanny Abramovich). São Paulo : Summus, p.19. 1978.

papel de uma importante ferramenta na construção de um mundo mais humanitário e sensível, começando pelo sujeito. Dar aulas num universo opressor e de exclusão é desafiador para todos os envolvidos. É preciso elaborar jogos, exercícios que despertem a criatividade para o teatro, a autoconfiança, a confiança no outro e o sentimento de inclusão, assim como ter muita atenção e cuidado com o conteúdo e o modo de transmitir todo o conhecimento. Não se pode nunca perder a dimensão do espaço prisão, que é diferente do espaço fora dela.

Os alunos-atores aprendem muito ensinando num lugar como esse, com tanta opressão. O ensinar se dilui na experiência do aprender.

Paulo Freire fala que, quando se vive a autenticidade exigida pela prática de ensinar-aprender, participa-se de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética. [25]

E as metodologias aplicadas fornecem ao processo todas as possibilidades libertárias e socializadoras[26]. São metodologias que privilegiam o homem. Mais importante que a construção dos personagens são esses atores detentos que no exercício teatral se revelam como pessoas. Que metodologias são essas? O teatro do Oprimido, que como o nome mesmo diz, está a serviço de trazer à tona o homem em confronto com a opressão. As cenas vão sendo construídas a partir de temas relacionados diretamente com o universo social e institucional do cidadão detento e do cidadão aluno. A partir das cenas

[25] FREIRE, Paulo, Pedagogia da Autonomia. São Paulo: Paz e Terra, p.26.1996.
[26] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.11. 2006.

construídas, entra em cena a interferência dos outros participantes que darão continuidade à história e ao final que desejarem. O olhar do Boal é no social.

A quebra da quarta parede abordada no teatro de Brecht rompe com a ilusão contida no teatro tradicional. De novo, em cena, as questões sociais sendo discutidas. Alguns pontos do método de Stanislavski, como possibilidade de o participante conhecer como se constrói alguma coisa, no caso, o personagem fora de si mesmo e como é possível também trazer para si o que não é de si; a sensibilização através da música orgânica, as relações do corpo presente estimuladas através da prática do contato-improvisação exercitando a liberdade do corpo encarcerado. Aos poucos aquele corpo trancafiado vai dando lugar a uma outra forma corporal, com movimentos livres e amplos resgatando ou mesmo construindo uma outra possibilidade corporal.

Já a metodologia de Ryngaert, com seus quatro indutores e as quatro zonas de consciência, traz o homem em confronto consigo mesmo. É um processo de conhecimento de si utilizando o jogo como elemento intermediário, ajudando o ator a se revelar enquanto homem e cidadão. E isto serve tanto para o detento como para o aluno oficineiro que está diretamente ligado, interferindo nas cenas, se colocando, contracenando com os colegas e os detentos; todos fazendo parte de um mesmo processo e sendo revolucionados por ele. O olhar do Ryngaert é no índivíduo.

Esta experiência de estagiar no sistema prisional oferece ao aluno da Escola de Teatro uma nova perspectiva de trabalho, quando ele se forma. Atualmente, o governo e demais instituições sociais têm reconhecido a importância da arte como formação de novos sujeitos cidadãos.

1.4 – O Projeto Teatro na Prisão da UNIRIO – (Situação das instituições prisionais em que o projeto teatro na prisão foi realizado).

O projeto *Teatro na Prisão: Uma Experiência Pedagógica na Construção do Sujeito em Direção à Cidadania* adentra o sistema prisional com a identidade acadêmica porque somos acadêmicos. Mas o trabalho vai ser desenvolvido a partir da relação com o preso e a prisão. Nos trabalhos de encenação aparece o preso, a prisão e a academia.

Coordenado pelas professoras Maria de Lourdes Naylor Rocha e por mim, o projeto foi iniciado em junho de 1997 com a presença do Professor Paul Heritage, da Universidade de Londres, que, como bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) e a convite do programa de Pós-graduação em Teatro e da Direção da Escola de Teatro, juntou-se aos docentes e discentes da Escola de Teatro da UNIRIO para sua implementação. Devido aos impactos obtidos, a equipe decidiu pela continuidade do projeto, no contexto das atividades de Extensão do Departamento de Interpretação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O *Projeto Teatro na Prisão – Uma Experiência Pedagógica para a Construção do Sujeito em Direção à Cidadania* teve seu início em 1997, junto à Penitenciária Lemos Brito. Pela sua importância artística, comunitária e pedagógica, foi aprovado por unanimidade pelo Colegiado do Departamento de

Interpretação da Escola de Teatro, Centro de Letras de Artes da UNIRIO, onde obteve, também, indicativo para sua continuação.

Ao longo de todos esses anos, várias oficinas de teatro foram realizadas com os internos do Complexo Penitenciário Frei Caneca: Penitenciária Lemos Brito, Presídio Nelson Hungria e Casa de Custódia Romero Neto. No início, o modelo seguido pela equipe foi o mesmo realizado pelo Professor Paul Heritage quando em experiência com docentes e alunos da UNIRIO.

Cada oficina realizada no interior do Complexo foi precedida por oficinas realizadas na Universidade com os instrutores (alunos e professores), construídas a partir das vivências que, posteriormente, seriam experimentadas pela equipe de trabalho e os detentos. Além dessas oficinas realizou-se, junto à equipe, um trabalho teórico, a fim de fundamentar o que estava sendo realizado nas oficinas de teatro da penitenciária; e também oficinas de treinamento, conduzidas pela equipe do Centro de Teatro do Oprimido, contratada pelos integrantes do projeto.

Dessa forma, do final de 1997 para cá, temos apresentado diversos trabalhos (muitos dos quais nas festas de fim de ano do Complexo Penitenciário), os quais contaram com a presença de familiares e/ou amigos dos detentos, dos diretores das instituições e, ao longo do tempo, de diversas autoridades.

O *Projeto Teatro na Prisão* entrou na Penitenciária Lemos Brito em 1997. Era uma penitenciária masculina, localizada no Complexo Frei Caneca, no Catumbi. Possuía características especiais de uma penitenciária. Ela recebia detentos por crimes hediondos de penas longas, mas que tinham bom

comportamento, além de presos com escolaridade superior. Sua organização era de celas individuais em que cada ocupante possuía um espaço construído por ele, com objetos próprios: quarto com cama, vaso sanitário embutido no chão (boi), um chuveiro cano; esquentador elétrico para elaboração de comidas ligeiras, alguns tinham mesa para escrever, televisão, outros com estantes de livros, dependendo do preso. Alguns nada possuíam: celas vazias, até mesmo sem lençol no colchão.

Havia uma quadra de esportes com uma pequena piscina na qual os filhos dos detentos se banhavam nos dias de visita, um auditório com 800 lugares para reuniões religiosas, técnicas, culturais e artísticas. Era nesse espaço que aconteciam as oficinas de teatro, como também as encenações. Havia capoeira e grupos de músicas religiosas ao ritmo de rock.

A Escola Mario Quintana, uma instituição educacional de primeiro e segundo grau, funcionava como órgão organizador. Alguns presos tiveram acesso ao vestibular. Aulas de computador, inglês e francês eram ministradas para os interessados. Nas suas dependências funcionava o projeto de reciclagem de papel com o trabalho remunerado dos detentos; marcenaria; padaria para a venda de produtos congelados fora da prisão.

Com a transferência da penitenciária do Catumbi para o Sistema Prisional de Bangu, todas estas atividade e conquistas foram perdidas. A realidade de Bangu 6, hoje em dia, é outra. As celas passaram a serem coletivas e, com isso, a liberdade de locomoção foi perdida. Hoje os detentos ficam trancafiados na maior parte do tempo, e a ociosidade voltou a reinar na

instituição. O espaço destinado ao teatro é mínimo, com uma interferência de barulhos do local muito grande, prejudicando demasiadamente as atividades.

O Presídio Nelson Hungria, com sua população feminina, funcionava também no Complexo Frei Caneca. Acolhia mulheres cumprindo pena, as que não haviam sido julgadas e aquelas em estado de custódia esperando julgamento para serem libertadas ou enviadas a outras instituições prisionais. As celas coletivas variavam em número de 6 a 20 mulheres. O que cada uma tinha de individual era a cama do beliche com todos os seus pertences. As atividades ficavam restritas ao banho de sol, culto religioso e oficinas de teatro uma vez por semana, durante duas horas.

No início do projeto, as oficinas eram realizadas no pátio aberto do Presídio Nelson Hungria que se confrontava com as janelas das celas da Penitenciária masculina Milton Dias. A dispersão das detentas era muito grande: ficavam se comunicando com os homens da outra unidade através de códigos gestuais, e eles por sua vez ficavam pendurados nas grades com braços e pernas para fora das janelas. Imagens inesquecíveis. Algum tempo depois, o teatro foi transferido para o refeitório, cujas mesas fixas em alvenaria dificultavam a movimentação das presas nos jogos, mas por outro lado, facilitavam suas concentrações.

A Casa de Custódia Romeiro Neto funcionava em Niterói, estado do Rio de Janeiro. Por um pequeno período de um ano, antes de ser transferida para Bangu, funcionou no Ambulatório do Complexo Prisional Frei Caneca. A transformação do espaço do ambulatório para o espaço prisional teve que passar por uma adaptação para acolher as internas da Casa de Custódia, cuja

característica anterior era a de acolher as detentas que aguardavam julgamento. As celas eram pequenas e dentro delas havia de quatro a quinze detentas. O que existia anteriormente em Niterói em termos de atividades fora da cela foi mantido: corte costura, bordado e apliques em camisetas. O teatro funcionou numa sala ampla, com janelas amplas sem grades e chão de madeira, o que proporcionava um trabalho de corpo intenso.

2- Trajetórias individuais e perspectivas coletivas: a voz do aluno

2.1 - Os meios de investigação: história oral e a pesquisa qualitativa

O trabalho de investigação desta pesquisa está baseado na história oral e na pesquisa qualitativa. A história oral tem como um de seus objetivos conhecer e registrar relatos de experiências importantes vividas por pessoas em um determinado trabalho, recuperando a subjetividade necessária ao olhar do investigador[27]. A investigação qualitativa propõe desde sempre a aproximação direta dos entrevistados com o objeto a ser pesquisado como também com o ambiente que envolve a pesquisa, isto é, necessita da participação direta do investigador. É uma pesquisa que se volta mais para o processo do que para o produto final. É fundamental ressaltar que, neste trabalho de entrevistas com os alunos atores que trabalharam todos esses anos com o *Projeto Teatro na Prisão,* a relação com a pesquisa oral representa o que foi levantado nas entrevistas, o que os alunos atores revelam nas entrevistas.

A Pesquisa qualitativa solicita a participação direta do investigador numa primeira etapa e a reflexão sobre o material levantado, na segunda etapa. O investigador desempenha papéis de participante direto do objeto que está sendo investigado e de observador reflexivo, refletindo sobre tudo que é apresentado, em uma relação direta e profunda com o objeto pesquisado.

---

[27] ANDRADE, Elza de. Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,p.151. 2005.

Na Penitenciária Lemos Brito, onde o Projeto foi implantado, tem-se noticias de que aconteceram algumas experiências em Teatro. Quando o Prof. Paul Heritage, vindo de uma experiência bem-sucedida na Inglaterra, na Universidade de Manchester – como um dos organizadores do TIPP Centre – Theatre in Prison and Probation (Centro para Teatro na Prisão e Condicionais, núcleo que desenvolve um trabalho de Pós-graduação em teatro na prisão) e também como organizador de trabalhos nesse universo em algumas cidades brasileiras –, entrou em contato com o PPGAC e a Escola de Teatro da UNIRIO para desenvolver uma oficina prática de teatro na prisão. Um dos princípios orientados pelo professor Paul é que esse trabalho nas prisões não tinha como objetivo transformar ninguém e que tínhamos que ter sempre a consciência de que o crime cometido não era de nosso interesse. O único foco era fazer teatro. Até hoje, esses princípios são mantidos.

A direção da Escola de Teatro acolheu a sugestão do PPGAC de trazer o Prof. Paul Heritage para dar um curso nos mesmos moldes desenvolvidos em alguns segmentos do TIPP Centre e resolveu me chamar para produzir o curso. O curso aconteceu na Escola de Teatro com duração de duas semanas de oficinas de teatro numa das salas de atividades práticas para preparar os envolvidos para duas intervenções teatrais na prisão, com os detentos da Penitenciária Lemos Brito.

O curso foi aberto aos docentes e discentes da UNIRIO, e ao público em geral. Foi constituído um grupo de pessoas de áreas diversas: duas docentes e quatro alunas do Departamento de Interpretação, uma dançarina e um artista plástico. Inicialmente, foram aplicados jogos teatrais da metodologia do Teatro

do Oprimido de Augusto Boal. A Penitenciária escolhida pela infra-estrutura existente foi a Penitenciária Lemos Brito, masculina, localizada no Catumbi, na Rua Frei Caneca.

Neste trabalho *Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas* em que utilizo pesquisa qualitativa, selecionei sete alunos para entrevistas. Tratam-se de depoimentos memoriais desses alunos, dentro desse processo. As entrevistas são fontes documentais em que o entrevistado expõe, através da sua fala, todas as experiências vividas por ele no projeto. O critério de seleção adotado por mim foi de alunos que tiveram mais tempo envolvidos no projeto, como também alunos que apresentavam, na sua trajetória profissional, um conhecimento que pudesse dar ao projeto um outro tipo de experiência além daquela já abordada. Esse critério também levou em conta as encenações realizadas pelos alunos escolhidos.

Nos trabalhos apresentados pelos alunos e que resgato nas entrevistas, pode-se observar o uso de diversas metodologias ligadas à linguagem teatral; o Teatro do Oprimido formulado por Augusto Boal; a questão da quebra da quarta parede abordada no teatro de Brecht; a liberdade de criação nos processos de improvisação; a sensibilização através da música orgânica; as relações do corpo presente, estimuladas através da prática do contato-improvisação; e Ryngaert com seus quatro indutores e as quatro zonas de consciência.

Após o levantamento feito com os entrevistados, um registro de todos os procedimentos foi realizado e analisado, assim como os processos criativos e as produções desenvolvidas durante o referido período. Os relatórios das

atividades apresentadas pelos alunos estão documentados no departamento de extensão na UNIRIO.

2.2 - Relação aluno entrevistado e trabalho realizado

A formação dos alunos na Escola de Teatro da UNIRIO.

O ponto de partida para a realização dessas entrevistas foi a elaboração de perguntas que pudessem demonstrar, com certa nitidez, a experiência de cada aluno no trabalho. A primeira pergunta "Qual é a sua trajetória de trabalho no *Teatro na Prisão* e como você se identificou com o trabalho?" é uma tentativa de captar o tempo e o grau de identificação que o aluno teve com o trabalho. A partir da segunda pergunta "De quais montagens o aluno participou e quais procedimentos metodológicos foram aplicados?", os alunos vão refletir sobre o processo de encenação vivido dentro do projeto, parte essa que representa a segunda etapa de trabalho desenvolvido no Teatro na Prisão[*]. Com a terceira pergunta "Como o aluno se relacionou com os detentos nos trabalhos e como os detentos responderam a essas relações?", os alunos vão refletir a sua relação física, emocional e intelectual com o trabalho[*]. A quarta pergunta "Como essa experiência contribuiu ou contribui até hoje para o seu trabalho atual?" demonstra a importância desse projeto acadêmico desenvolvido nas penitenciarias do Rio de Janeiro pela UNIRIO, e como ele vem contribuindo, categoricamente, para a formação artística e humana dos alunos da Escola de Teatro.

---

[*] Num primeiro momento, são oficinas de preparação teatral do detento, com oficinas de improvisação, expressão corporal e vocal.

[*] O Teatro na Prisão, além de promover a aquisição da linguagem teatral, propõe tambem aos envolvidos nos processos uma reflexão sobre o porque que estão realizando o Teatro na Prisão.

Nesse momento do trabalho, farei cruzamento das respostas dadas pelos alunos, identificando as que têm caráter similar e as que têm caráter diferente, possibilitando, assim, um corte horizontal e facilitando o meu processo reflexivo de investigação sobre o tema *Teatro na Prisão: trajetórias individuais e perspectivas coletivas.*

2.2.1- Primeira pergunta: Qual a sua trajetória no *Teatro na Prisão* e como você se identificou com o trabalho?

Nessa primeira pergunta, em que procuro resgatar de certa maneira a trajetória de identificação vivida pelos alunos neste projeto, me deparo com questões diversas entre os entrevistados, até porque cada um deles viveu momentos bem distintos. Encontrei semelhanças e diferenças entre os sete participantes em tempos diversos, isto é, tempos vividos durante os dez anos de projeto. No início do projeto, observo os alunos Ana Paula, Helena e Jacirene (que mesmo não tendo feito a oficina do Paul, entrou logo em seguida, em agosto 97). Eram momentos em que seguíamos as diretrizes fornecidas por Paul, isto é, utilizávamos na integra os conceitos e exercícios do Teatro do Oprimido do Boal, em seu livro *200 exercícios para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro,* depois de virmos de uma oficina de preparação com Paul que utilizava essa dinâmica. A base teórica de formação também seguia as diretrizes do Paul: estudamos *Vigiar e Punir,* de Michel Foucault, *Manicômios e prisões e conventos,* de Erving Goffmam.

A Ana Paula e a Helena participaram da dinâmica inicial de operacionalização dos trabalhos na prisão, que aconteciam de quinze em quinze dias na prisão, e na UNIRIO nos reuníamos para discutir os textos do Foucault e Goffmam, elaborarmos as oficinas com exercícios que aplicaríamos na prisão e debatermos sobre como conduziríamos a oficinas na direção da montagem de final de ano, que era, desde início, uma solicitação dos próprios presos. Nesses encontros quinzenais na UNIRIO, avaliávamos as oficinas realizadas na prisão

na semana anterior. De quinze em quinze dias íamos para a Penitenciária Lemos Brito para realizarmos, junto aos presos, as oficinas planejadas na semana anterior, e assim por diante.

Isto aconteceu no primeiro ano do projeto. No ano de 1998, em que o projeto já se encontrava organizado e vinculado à Pró-Reitoria de Extensão da UNIRIO, Helena tinha uma bolsa de extensão e Ana Paula era voluntária; Jacirene e outro aluno eram voluntários. Passamos a ir à prisão e a nos reunirmos semanalmente. A avaliação e a elaboração de oficinas eram realizadas na UNIRIO. Esse caminho foi percorrido durante dois anos.

O projeto foi crescendo e novas exigências ocorrendo. Helena se formou e, juntamente com Jacirene, pleiteava bolsas pela FAPERJ. A primeira, graduada em teatro, obteve bolsa de apoio técnico e a segunda obteve bolsa de investigação cientifica. Bruno e Janaina tinham bolsas de extensão pela UNIRIO.

O projeto já estava bem organizado e já havia uma dinâmica de idas e vindas ao presídio. O projeto já tinha cerca de dois anos de trabalho. Os alunos que entraram nesta etapa tiveram trajetórias diferentes dos três primeiros entrevistados. Bruno, Janaina, Wagner e Fernando entraram numa etapa do projeto em que se pensava numa possível mudança. Ao método de Boal, foram acrescentadas outras experiências metodológicas, algumas vezes propostas pela equipe; outras vezes, a equipe de coordenadoras também acolhia as experiências metodológicas diferentes vindas dos alunos.

Inicialmente, o conceito ideológico do *Teatro na Prisão* foi exercido por Helena e, como revelou Ana Paula na sua entrevista:

> "(...) segundo Paul, não estávamos indo para o presídio para transformar ninguém, que estávamos indo lá para fazer teatro. O exercício teatral por si só transforma, e que se tem o teatro dentro de uma penitenciária, você já está abrindo um outro espaço dentro daquele universo, você está criando novas possibilidades, possibilidades de tempo diferente, de espaço diferente para eles."

A aluna Jacirene, no seu segundo ano de *Teatro na Prisão*, tendo experimentado os métodos de Brecht na sua experiência artística, entra no universo prisional com a afirmação de que o teatro transforma aquele que faz teatro:

> "Eu ia para ali com a intenção de transformar sim. E eu acho que essa minha vivência com o teatro do Brecht e essa minha visão de um teatro político, que quer discutir a realidade que ele vive, para mim é fundamental."

Foi um momento de divisão conceitual dentro da equipe, que acreditava que a transformação viria pelo processo artístico. As equipes não entravam na prisão com o pensamento de "transformar", e sim como processo de construção. No processo, acreditávamos que poderia ocorrer a transformação, mas não entravamos na prisão com esse conceito ideológico. Mas como o projeto tem como um dos seus lemas acolher as experiências e os desejos do alunado, esse pensamento foi aceito.

Na realidade, quando reflito sobre esse teatro que faço, acho que o pensamento Brechtiano de teatro, sobre o qual relata a aluna, não é muito diferente do que se pensa no projeto, já que acredito que tudo que se faz no teatro na prisão é político. Ir à prisão, fazer teatro na prisão com prisioneiros já é ter o nosso olhar voltado para um teatro social e uma postura política. Se irá transformar ou não, é conseqüência ou possibilidade. Ao longo da minha experiência, pude observar que alguns participantes detentos do teatro sofrem processos transformadores, mas outros não. Muitas vezes, observo que alguns se tornam ótimos artistas, mas como indivíduos continuam com muitas questões a serem resolvidas, e que não sei se serão resolvidas no teatro.

Um ano depois de atividades do Teatro na Prisão na Penitenciária masculina Lemos Brito, eu e a Profa. Maria de Lourdes Naylor Rocha cursamos dois módulos de oficinas de Teatro do Oprimido no CTO (Centro de Teatro do Oprimido), com a equipe do Boal[28]. Alguns meses depois, chamamos um membro da equipe do CTO[29] para realizar oficinas, em dois finais de semana, de Teatro do Oprimido na Escola de Teatro da UNIRIO, junto à equipe do projeto de extensão Teatro na Prisão. Com essas oficinas, uma nova proposta de formação de aluno oficineiro foi introduzida no projeto.

Bruno foi o primeiro aluno a participar dessa nova etapa. Foi o aluno que, antes de ir à prisão, passou por esse processo de formação que tinha, na sua

[28] Augusto Boal,(1931-2009) com formação em quimica pela UFRJ, estuda direção e dramaturgia na Universidade de Columbia com John Gassner. Retorna ao Brasil e passa a integrar o Teatro de Arena em São Paulo, onde introduz novos caminhos para o teatro brasileiro, criando dois cursos de teatro: um de interpretação com metodologia Stanislavskiana e outro em dramaturgia, nascendo, a partir daí, uma nova dramaturgia com temática nacional.

[29] Helen Sarapeck: Pós- graduada em Biologia com a pesquisa em teatro na educação, encenadora, produtora e atriz do CTO.

dinâmica, pesquisar os textos de Michel Foucault, Erving Goffman e Paulo Freire. Também participava dos encontros semanais práticos de preparação das oficinas, avaliação e discussão teórica:

> "Foram cerca de seis meses de estudo, de leituras, de discussão, e a minha cabeça e o meu coração fervilhavam. O que poderia acontecer? Que tipo de trabalho, no sentido prático, poderia ser efetivamente realizado? E quando eu cheguei naquela unidade prisional, naquele mundo adverso que também faz parte da nossa sociedade, e que é necessário ser compreendido, e ao mesmo tempo ser socializado, eu comecei aprendendo passo a passo, depois dia a dia, de semana a semana, de mês a mês, como de fato se estabelecem as relações de opressão e como nós podemos trabalhar no sentido transformador para reintegrar esse ser humano na sociedade".

Observo, que nesse momento, Bruno se identifica com o pensamento de Jacirene, quando afirma que podemos trabalhar com a intenção de transformar o preso e com a proposta do projeto de reintegrá-lo à sociedade ("construção do sujeito em direção à cidadania", parte do título do projeto).

No meio do ano de 2001, Janaína entrou no projeto direto, sem passar pelo processo de estágio do Bruno. O projeto já estava sendo realizado no presídio feminino Nelson Hungria e, naquele momento, uma das bolsistas estava se formando no meio do ano e saindo do projeto. Por necessidade do próprio projeto de ter, no mínimo, dois alunos oficineiros por equipe, Janaína integrou a equipe da Nelson Hungria, evitando suspensão das atividades naquele presídio. No ano seguinte, em 2002, a Helena saiu do projeto e o presídio Nelson Hungria foi a primeira unidade a ser transferida para Bangu. A equipe

de teatro vai para Bangu e, Janaina entra em conflito com o trabalho realizado naquela unidade. Percebe que os temas trabalhados na perspectiva metodológica do Boal, com temas institucionais de relação de poder opressor e oprimido, já não estava mais funcionando para aquela realidade de detentas. Janaina relata:

> "E nós achávamos que teríamos que tocá-las de outra maneira, que não só numa abordagem política, de querer 'mudar o mundo'. E muito envolvidas pela experiência de ver aquelas quinze meninas numa cela horrorosa, começamos a pensar, de que maneira poderíamos trabalhar com elas, sem ficar falando nesta coisa engajada da questão da prisão: Por que eu não saio daqui? Por que o processo é lento?"

Acolhendo a situação e as reflexões da equipe, outras possibilidades metodológicas são introduzidas, como alguns exercícios de Musica Orgânica[30] e de Viola Spolin[31]. O projeto sai do Presídio Nelson Hungria, em Bangu. Janaina se afasta do projeto e retorna em 2005, no Complexo Frei Caneca, na Casa de Custódia Romeiro Neto. Essa nova equipe contava com um aluno-oficineiro especializado em Musica Orgânica e Contato Improvisação[32], Fernando, que passou a orientar os trabalhos com essas metodologias.

---

[30] Criada pelo maestro Ricardo Oliveira, graduado nos anos 80 pela escola Creative Music Foundation, Woodstock , EUA, onde desenvolveu o seu Senior Project, estudando com mestres da musica tradicional de várias culturas, sob a direção do musico alemão Karl Berger.

[31] Viola Spolin (1906-1994) Vinculada ao movimento de renovação do teatro norte-americano na década de 60, denominado Off-off-Broadway. A autora cria um sistema de atuação que retoma a trilha do "romance pedagógico" iniciada por Stanislavisk.

[32] O Contato Improvisação foi criado e desenvolvido no início dos anos 70, a princípio nos EUA, por Steve Paxton. Suas idéias e ações foram centrais não só na formação do C.I. mas também no curso de seu desenvolvimento.

Fernando foi aluno em final de graduação. Possuía formação em Musica Orgânica e Contato Improvisação. Nesse ano, as oficinas realizadas, ainda no complexo Frei Caneca, na Casa de Custódia Romeiro Neto, ficaram a cargo dele, com algumas interferências de caráter teatral de Janaina, e de expressão vocal minha. O projeto Teatro na Prisão acolhe inteiramente a proposta do Fernando. Ele entra no processo sem "estágio" anterior no projeto Teatro na Prisão, por ser um profissional maduro e que estava terminando a sua graduação em Licenciatura em Teatro, precisando completar o seu estágio de docência. Com a sua experiência, ele se afasta do que chama de 'textocêntrico', para realizar um trabalho de montagem em cima de temas e experiências subjetivas das detentas do presídio: "Como é possível, com todas as dificuldades que envolvem a prisão, criar uma linguagem menos 'textocêntrica', mas baseada no movimento, no som, e no texto que vem depois, se precisar de texto".

Wagner, já vinha com uma inquietação de teatro social. Desde sempre seu trabalho teatral se direcionava para essas questões. Não passou por estágios do projeto, mas participou dos trabalhos na prisão, durante um bom tempo, como observador das atividades. Passou por várias metodologias: Boal, Ryngaert[33] e Palhaços[34]. Sua primeira experiência de Teatro na Prisão foi no Presídio Nelson Hungria, com Helena e Emiliana (aluna-bolsista que não participa dessas entrevistas) com a metodologia de Boal. O que o interessava, de inicio, eram questões vinculadas ao gênero feminino e masculino. Como

[33] Jean Pierre Ryngaert é professor, encenador e pesquisador do Institut d'Etudes Théâtrales, da Université de Paris III. Teve formação influenciada pelo Front Populaire de Jacques Copeau (1879-1949) entre outros, se tornando um dos principais pensadores do teatro contemporâneo e do teatro aplicado a educação.

[34] Essa metodologia seguia os princípios do curso Jogo e relação (Técnica paralela) da *Enfermaria do Riso* – Projeto de extensão da UNIRIO que atua no Hospital Gafree Guinlle.

observador do presídio feminino e depois integrando de forma sistemática a equipe que estava introduzindo uma nova possibilidade metodológica na prisão masculina, ele pode verificar as diferenças entre essas duas unidades.

Wagner passa a integrar a equipe do Teatro na Prisão na Penitenciária Lemos Brito como assistente de direção, auxiliar de cena nas improvisações[35] e, posteriormente, num outro processo, oficineiro e encenador. Acredita que o Teatro na Prisão tornou-o um ser humano mais capaz, mais perceptível e mais humano, e que questões como os pensamentos pré-concebidos se tornaram distantes da sua vida. Ele passou a entender melhor esses diferentes gêneros que o levaram inicialmente à prisão e também a enxergar com mais profundidade os homens que, por algum motivo, um dia deixaram de ser livres: "Essa experiência me colocou em contato com os meus preconceitos, com as minhas dificuldades internas. E quando eu entrei em contato com as minhas dificuldades internas, entrei em uma relação mais profunda comigo."

Wagner, na minha opinião, foi o aluno que mais apresentou mudanças visíveis de amadurecimento pessoal. Desde sempre, se mostrou profundamente vinculado ao projeto de Teatro na Prisão e hoje em dia tem Mestrado em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO com título *A terceira voz da Penitenciária Lemos Brito: reflexão memorial e experimental de uma teoria para o devir do detento,* e já prepara proposta de pesquisa em

[35] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.51. 2006.

doutorado pelo mesmo programa, em que o objeto de estudo é a “construção da casa” para o teatro pós-grade.

Verifico, nessa leitura vertical, que os alunos em geral consideram esse trabalho um trabalho de resistência e que a grande dificuldade para sua realização é a questão burocrática de movimentação na instituição prisional.

Todos também falam que os antigos colegas transmitem as suas experiências para os novos integrantes, revelando um trabalho de equipe em que o mais importante não é a vaidade pessoal, e sim a necessidade de preservar o trabalho. O Teatro na Prisão é mais importante que qualquer dificuldade que se possa ter nos relacionamentos das equipes.

2.2.2 Segunda pergunta: Quais montagens você participou e quais procedimentos metodológicos foram aplicados

Ana Paula foi uma das alunas que participou desde o inicio do projeto de extensão Teatro na Prisão da UNIRIO, iniciado com as oficinas de Paul Heritage. Foi uma das alunas mais engajadas no processo de continuidade do projeto na Lemos Brito.

Nesse início de processo, as oficinas eram realizadas com muitas dificuldades, tanto por parte dos discentes como mesmo dos docentes. Todos se encontravam em igualdade naquela situação: não existia experiência com aquele espaço. Sabia-se de teatro, mas não de prisão. Cada dia era um dia de novas experiências, muitas vezes desagradáveis, outras de perplexidade. Mas o desafio que aquele espaço despertava era maior do que o incentivo à desistência. O compromisso com aquela comunidade, desde o início, era presente. Os detentos solicitavam a nossa presença. As aulas de teatro passaram a ser importantíssimas para eles. As oficinas que se criavam estavam coladas a experiências anteriormente vividas com o Paul, que aplicava jogos teatrais do Teatro do Oprimido do Boal. Os exercícios eram escolhidos aleatoriamente, sem uma seqüência, como exige a metodologia. A equipe usava os exercícios do livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* e mais exercícios de "fontes diversas"[36]; e na experimentação íamos criando outros exercícios.

[36] Os alunos envolvidos no processo traziam suas experiências de teatro para o Teatro na Prisão.

O sentimento da equipe em relação ao tempo ocioso dos detentos era forte. Pensávamos no que estariam fazendo quando não estávamos lá. Como íamos de quinze em quinze dias à prisão, nos ocorreu, então, solicitar um dever de cubículo para preencher o tempo ocioso. Estimular a reflexão do que haviam experimentado nas oficinas e, também, como uma possibilidade de levantar material para a construção de um trabalho de teatro a ser apresentado no final do ano.

Num dos relatos, Ana Paula diz que num desses pedidos, um dos detentos, Natalino, trouxe uma poesia que fez a partir das oficina de jogos dramáticos. Ela fazia um exercício de ritmo "ratátá, ratátá, bili-bili-bili, ratátá, ahue, ahue, bili-bili-bili, ratátá..." que inspirou Natalino a falar sobre o massacre da Candelária ocorrido anos antes.[37]

O Teatro Imagem do Boal era o foco principal das oficinas. Provocava o conhecimento através dos sentidos, e não das palavras. Vários exercícios foram realizados, o que inspirou Natalino a escrever a poesia que acabou dando origem ao nome e ao enredo da montagem.

Ana Paula explica as diversas partes da poesia:

Quem sou eu

Quem somos nós

Não importa

Já fizemos a mágica

Nos transformamos

[37] A chacina da Candelária ocorreu na madrugada do dia 23 de julho de 1993, próxima à Igreja de mesmo nome localizada no centro da cidade do Rio de Janeiro.

"Esta parte da poesia foi criada a partir do exercício do objeto, onde o objeto deveria se transformar, e ser usado como alguma coisa que não fosse aquele objeto".

Já não somos o que éramos antes

Espaço sendo ocupado

Respeitando nem sempre

"Fazíamos o trabalho de ocupar todo o espaço. No fechamento das oficinas falávamos umas frases: - um passo para frente porque estamos todos juntos; um passo para trás porque cada um respeita o espaço do outro; e um passo para esquerda porque caminhamos sempre para frente".[38]

Ironia do destino

Que seu som

Ra-ta-tá

Ra-ta-tá

Choram os corações sufocados por ti

Corpos caídos, corpos inocentes,

Candelariamente

E a realidade é mostrada

Aos olhos do redentor

E o mundo também a viu

"A escolha das imagens ocorreu durante todo o processo das oficinas, onde íamos anotando as que achávamos que eram teatralmente mais importantes. O roteiro explica bem."

[38] Esse texto de fechamento nos foi dado por Paul Heritage na oficina que originou o *Teatro na Prisão* e, até hoje, muitas vezes usamos.

Candelariamente foi o título que os detentos deram à montagem encenada no auditório da Penitenciária Lemos Brito, em dezembro de 1997. Foi uma encenação construída a partir de colagens das imagens e improvisações, vividas pelos detentos durante as oficinas de teatro. A montagem apresentada começava com o palco vazio e os detentos adentravam o auditório cantando a música do Gonzaguinha: O que é, o que é?[39]

O roteiro está anexado.

Após realizarmos, com a equipe do Boal, os dois workshops no CTO e, em seguida, as oficinas na UNIRIO para o grupo do Teatro na Prisão, com esse conhecimento, passamos a utilizar com mais propriedade os princípios e os caminhos da criação de Boal. Nesse período houve um aumento de bolsas de extensão e de adesão de alunos voluntários interessados no trabalho. Com isso, o projeto cresceu e a equipe sentiu necessidade de se dividir em duas: uma se manteve na unidade prisional masculina Penitenciária Lemos Brito e a outra começou a trabalhar na unidade prisional feminina no Presídio Nelson Hungria, utilizando a metodologia do Teatro do Oprimido.

---

[39] O que é, o que é? (Gonzaguinha): Eu fico com a pureza das respostas das crianças:/ É a vida! É bonita e é bonita!/ Viver e não ter a vontade de ser feliz,/ Cantar, e cantar, e cantar,/ a beleza de se um eterno aprendiz./Ah! Meu Deus! Eu sei/ Que a vida devia ser bem melhor e será,/ Mas isso não impede que eu repita:/ É bonita, é bonita e é bonita!/ E a vida? E a vida o que é, diga lá meu irmão?/ Ela é a batida de um coração?/ Ela é uma doce ilusão?/ Mas e a vida? Ela é maravilha ou é sofrimento?/ Ela é alegria ou lamento?/ O que é? O que é, meu irmão?/Há quem fale que a vida da gente é nada no mundo,/ É uma gota, é um tempo/ Que nem dá um segundo,/ Há quem fale que é um divino mistério profundo,/ É o sopro do criador numa atitude repleta de amor./ Você diz que é luta e prazer,/Ele diz que a vida é viver,/ Ela diz que melhor é morrer./ Pois amada não é, e o verbo é sofrer./ Eu só sei que confio na moça,/ E na moça eu ponho a força da fé,/Somos nós que fazemos a vida/ Como der, ou puder, ou quiser,/ Sempre desejada por mais que esteja errada,/Ninguém quer a morte, só saúde e sorte,/ E a pergunta roda, e a cabeça agita./ Fico com a pureza das respostas das crianças:/ É a vida! É bonita e é bonita!/ É a vida! É bonita, e é bonita!

Um dos grandes princípios de Boal, ao criar o Teatro do Oprimido, é que todos os seres humanos possuem qualidades artísticas dentro de si, mas conforme vão envelhecendo, com as repressões sociais e familiares, vão sendo enquadrados em modelos comportamentais e, por isso, têm sua capacidade criativa castrada. O Teatro do Oprimido tem no seu corpo metodológico exercícios, jogos e técnicas teatrais que direcionam o participante a encontrar alternativas para as questões sociais e individuais. Ele propõe uma mudança naquele que assiste a sair do seu estado de passividade e a entrar na ação transformadora como protagonista, sujeito e criador da ação dramática.

"(...) Estimulando-o a refletir sobre o passado, transformar a realidade do presente e inventar o futuro" (Boal, In: Apostila Básica de Teatro do Oprimido, Modulo I – CTO,1997).

Com a montagem *Sistema da Rotina* dirigido pela aluna Helena Vieira, em dezembro de 2000, no Presídio feminino Nelson Hungria, a metodologia do Teatro do Oprimido de Augusto Boal começou a se aprofundar: os exercícios com as quatro categorias: sentir tudo o que se toca; escutar tudo o que se ouve; estimular os vários sentidos; e ver tudo o que se olha. No Teatro Imagem, as imagens vão sendo construídas com o corpo, retirando de cena as palavras. São técnicas que transformam idéias, sensações e emoções em imagens concretas, indo de encontro ao entendimento dos fatos. Desde sempre, observamos que o Teatro Imagem é uma forma mais acessível à expressão do detento. O Teatro Jornal são técnicas teatrais em que se utiliza o noticiário impresso com diferentes interpretações. O Teatro Fórum se caracteriza por cenas improvisadas e textos elaborados com temas sobre opressão, cenas em que estivessem juntos

na ação opressor e oprimido e aquele que observa é convidado a entrar, a modificar o curso da historia ou então e a encontrar uma outra possibilidade para a história apresentada. Este conjunto de técnicas, jogos e exercícios foi vivenciado pelas presas na construção do texto dramatúrgico *Sistema da Rotina* apresentado no presídio.

> Quando fizermos uma sessão de Teatro do Oprimido, não estaremos falando de casos individuais, deste ou daquele sentenciado ou agente, desta mãe ou daquele pai, mas estudando comportamentos morais e buscando alternativas éticas.(...) Tudo que mostrarmos em cena deve vir acoplado com o que poderia ter sido ou poderá vir a ser. Todo ato é escolha! A vida é escolha: temos múltiplos caminhos diante de nós – fatalidade não existe. Destino se constrói. Futuro se inventa.[40]

Este conjunto de técnicas, jogos e exercícios foram vivenciados pelas presas na construção de um texto dramatúrgico em direção ao Teatro Fórum.

O *Sistema da Rotina* teve uma única apresentação, e foi polêmica. Ela tinha em seu texto denúncias sobre o sistema daquela unidade prisional. A direção do presídio se sentiu confrontada e interrompeu a apresentação. Foi um momento de crise em que, mais uma vez, a equipe do Teatro na Prisão perdeu a noção sobre o espaço em que estava trabalhando. Ficou claro para as equipes os limites sócio-políticos do Teatro na Prisão: falar do sistema é possível, o que não é possível é provocar o sistema.

[40] BOAL, Augusto (1931-2009). O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro : Garamond, p.150. 2003.

Em 2001, Helena conduz *O Sonho Perdido.* Dessa vez, o tema violência sexual foi mais particular e comum a todas. Uma das detentas havia sido estuprada pelo tio. Helena fala:

> "(...) as presas iam contando as histórias e a gente ia misturando e escrevendo o roteiro para encenar em Teatro Fórum."

O grupo era composto de detentas brasileiras e estrangeiras, estas com um nível sócio-econômico mais elevado. Esse trabalho, com formato do Teatro Fórum, foi apresentado em diversas unidades prisionais, masculinas e femininas.

> "O que ficou para mim de mais forte foi como elas discutiam o assunto. Eu achei mais interessante do que a peça ver ali a repressão muito forte da mulher. A presença da mãe na historia era muito interessante, porque era uma mãe que permitia o abuso do tio, porque ele era o tio que dava o dinheiro para casa, o sustento da família. O título *O Sonho Perdido* a gente recolheu dessa menina que tinha o sonho de casar virgem (...) No Teatro Fórum, o personagem mais questionado, que dava mais revolta nos espectadores, não era o personagem da mãe que permitia o estupro, e sim, o do tio. As propostas de entrada dos espectadores na cena eram muito violenta - bater e matar o tio"

Helena Vieira participou da oficina do Paul Heritage em junho de 1997, início do projeto de Teatro na Prisão, e trabalhou até 2002, conduzindo o Teatro Fórum na prisão feminina. Foi a integrante do projeto que mais se identificou com a metodologia do Boal. Ela acreditava no Teatro do Oprimido e via no Teatro Fórum um instrumento revolucionário que podia transformar a prisão em um lugar mais justo.

Janaina Russeff, aluna de licenciatura de teatro, entra no projeto sem passar pelo período de adaptação do Teatro na Prisão. Isto aconteceu porque, na época, uma bolsa de extensão ficou disponível, com a saída de um aluno. Ela entrou para equipe do presídio feminino Nelson Hungria, trabalhando diretamente com a Helena, que era a condutora do Teatro Fórum. Nesse período, havia no grupo uma detenta famosa, chamada Georgina, advogada, que havia participado da fraude do INSS e que estava interessada no teatro. Ela orientava as detentas quanto aos seus direitos, o que trouxe à tona o tema do próximo espetáculo.

Precisa-se ocupar essa vaga é a história de uma presa que fazia teatro e que já havia cumprido a sua pena, mas por causa da morosidade da justiça não conseguia a liberdade. Foi um trabalho realizado em 2002 e apresentado, com êxito, em diversas unidades prisionais do Complexo Frei Caneca.

Houve uma forte repercussão dessas apresentações, que fez o processo da presa ser agilizado e ela acabou obtendo a sua liberdade. Janaína fala sobre essas apresentações:

> "Cada preso passa pelo problema da morosidade da justiça, mas cada um tem um problema diferente do outro. Então, o que eu achei mais bacana era que a gente tinha vários finais (próprio do Teatro Fórum), vários desfechos, com cada detento colocando e apresentando em cena os seus problemas."

Janaina se afasta do projeto por um tempo, retornando em 2006.

Jacirene esteve no projeto de extensão Teatro na Prisão desde o inicio, em setembro de 1997. Ela não chegou a fazer parte da oficina do Paul, em junho desse mesmo ano. Era aluna da professora Maria de Lourdes, do curso de licenciatura nesse período, que a convidou a fazer parte do Projeto Teatro na Prisão, devido ao seu interesse e experiência em teatro social e pesquisa em teatro de Brecht[41] com o grupo coordenado por Luis Fernando Lobo. No mesmo período, fazia aula de interpretação sobre o mesmo assunto, com a Profa. Silvia Heller, do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro.

Jacirene se engaja no projeto Teatro na Prisão trazendo alguns princípios da metodologia de Brecht[42] como a quebra da ilusão, rompimento da ação dramática, a inserção de quadros autônomos, canção, poesia, bonecos manipulados para a experiência na prisão. Desde sempre, acreditava no poder transformador do teatro, questão essa, não compartilhada inteiramente pela coordenação do projeto:

> "Acho que essa questão do teatro político, que é um teatro que quer dizer alguma coisa, quer ir alem da história contada, que tenha um contexto

[41] Bertold Brechet nasceu em fevereiro de 1898 - 1956, em Augsburg, perto de Munique, na Baviera alemã, momento esse em que a burguesia alemã era uma potencia econômica. No mesmo ano, na Rússia, Stanislavisk dava início às atividades do Teatro Artístico de Moscou. Brecht, em suas obras, coloca em pauta sua luta contra o capitalismo e o imperialismo. Essa luta vai expor em suas obras, a situação do homem num mundo de classes, o seu comportamento ético e social diante da repressão. PEIXOTO, Fernando. Brecht vida e obra. Rio de Janeiro: 2ª ed. Coedição José Álvaro Editor/Paz e terra, p.19.1974.

[42]. Brecht torna-se um dos maiores escritores e pensadores de teatro do século XX, cria uma dramaturgia nova e uma encenação original, tudo isso para dar conta das suas idéias revolucionárias de um teatro político vinculado ao social. ESSLIN, Martin. Brecht: dos males, o menor - um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p.134. 1979.

> sociológico, filosófico e até de reflexão, por parte do outro, muito forte."

A coordenação, na exposição dos seus princípios, pensa que transformador tudo é, mas que não se entra na prisão com este conceito em mente. Se o teatro vai transformar ou não, é secundário. O que se quer é que o grupo de detentos, alunos e coordenadores possa, nesse processo, refletir a sua história. O indivíduo que participa do teatro na prisão, através da experiência criativa do teatro, passa a problematizar os seus atos, saindo da esfera pública institucional e entrando na esfera privada do indivíduo: na construção do sujeito em direção a cidadania, através da aquisição da linguagem artística teatral, por se tratar de uma linguagem que impõe o coletivo.

Sabe-se que a metodologia de Brecht não busca a ilusão, e sim sempre estar em estado de atuação e de estranhamento na cena, levando o detento/ personagem a atuar, a se afastar, a se olhar e a pensar no que está acontecendo dentro e em torno dele – estabelecendo um estado de reflexão para adquirir um conhecimento de si e do personagem. O teatro na prisão acredita nesse teatro que possibilita os que estão envolvidos nele a serem estimulados a um processo de conscientização, portanto libertário.

Jacirene participou das três primeiras montagens do projeto: *Candelariamente*, *O Baile* e *Rádio era uma vez*, três experiências que partiam da metodologia do Boal. A partir dessa última experiência, ouvindo as necessidades do grupo de detentos que desejavam trabalhar já com um texto dramatúrgico constituído, ela, com os colegas Bruno e Carla, optaram por

montar uma peça do Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*. Segundo o relato de Jacirene:

> "(...) O texto de Dias Gomes se aproximava do universo dos detentos de alguma forma: de brasilidade, de luta, de resistência, algo do tipo: somos brasileiros e estamos aqui para vencer; acreditamos no que queremos, mas estamos sempre sofrendo. O personagem Zé do Burro é um herói trágico, um herói que ganha o status de herói só na morte".

Era um texto com personagens femininos e masculinos, o que dificultava a montagem com um grupo só de homens. Inicialmente, os detentos mostraram interesse em interpretar os personagens femininos. Houve um trabalho de construção dos personagens femininos pelos detentos. Mas num determinado momento, as dificuldades eram tantas que o grupo de alunos responsáveis pela direção da montagem optou por um trabalho de manipulação de bonecos. O mesmo ator detento que fazia o personagem masculino também manipulava um boneco representando o personagem feminino, mudando a voz e a expressão corporal. O boneco sempre falava de frente e ele só virava, quando o próprio ator detento estava falando. Foi um dos códigos trabalhados nesse processo. Os bonecos eram de tamanho natural, feitos de espuma e pano.

Bruno entrou para o projeto em 1999. Participou da montagem *Radio-era uma vez* e dirigiu *O Pagador de Promessas*. Perguntando aos detentos o que eles gostariam de montar, respondem:

> "Alguma coisa ligada a espera, porque o que mais fazemos na prisão é esperar. Esperar para poder tomar o café; esperar para poder almoçar; esperar para poder se recolher, a gente, na prisão, está sempre esperando."

Bruno compartilhou com a Jacirene a idéia de teatro transformador daquele homem que o pratica. *Radio-era uma vez* foi um texto trazido por um dos detentos. Era um texto literário e sofreu adaptação por eles. Falava de uma grande atriz que estava para chegar ao teatro, mas nunca chegava. Bruno relata que a presença de uma mulher dentro da penitenciaria seria uma luz no fundo da escuridão, porque não existe alma mais bela do que a mulher na voz dos detentos. O grupo falava sobre as mães, irmãs e namoradas. Bruno e Jacirene passaram a fazer um estudo da peça Esperando Godot de Becket, analisando o sentido da espera.

Mas um dos melhores trabalhos de Bruno foi sem dúvida, a direção do *O Pagador de Promessas*. Foi uma montagem que contou com uma equipe de teatro nos moldes de uma montagem profissional. Essa equipe técnica juntou alunos da UNIRIO e detentos com habilidades artísticas: costureiro, marceneiro e artista plástico. Foi um ano de processo de montagem e mais outro ano de apresentações na Penitenciária.

A professora Maria de Lourdes faz um depoimento interessante sobre essa apresentação:

> ”Foi muito emocionante ver aquele auditório cheio de detentos da própria penitenciária como também visitantes detentas da penitenciária feminina Nelson Hungria. Anteriormente, ao imaginarmos aquela cena, temíamos que uma grande balbúrdia tomaria conta do espaço. Mas não, lá estavam todos eles, com muita dignidade, esperando o espetáculo começar. O cenário construído pelos detentos, simples, quase infantil. A porta da igreja desenhada ao fundo foi o centro do maior número de cenas. Uma originalidade: os personagens femininos da peça eram bonecos, com roupas bem acabadas, meias e sapatos. Era muito interessante ver aqueles atores detentos representando o papel masculino e o papel feminino representado através das bonecas. Naquele momento,

> o meu olhar de teatro-educadora, volta para dentro da sala de aula e vê o Jogo Projetado de Peter Slade em cena. Aquele era o resultado de um ano de trabalho, de muitas idas e vindas à prisão, de reuniões com a equipe e o nosso reconhecimento de que aqueles alunos estavam fazendo um excelente trabalho na Penitenciária".

O grande desafio do *O Pagador de Promessas,* de Dias Gomes, foi questionar o papel da Igreja e da justiça divina. E a Penitenciaria Lemos Brito tinha, naquele momento, uma comunidade religiosa muito forte: a patronal católica e a evangélica. A peça foi um sucesso, durante o ano inteiro de 2001, várias apresentações foram feitas no auditório Meira Lima, com a presença dos detentos, familiares, personalidades acadêmicas e da política. O teatro Meira, Lima da Penitenciaria Lemos Brito tinha 800 lugares e em algumas apresentações chegaram a ter 600 pessoas. Diz Bruno:

> "Eles tinham muito receio de não estarem devidamente prontos; não que nós não passássemos a técnica teatral adequada, mas é que naquele lugar, ouviam o dia inteiro que eles eram lixo, e isto, de uma certa maneira, influenciava o modo de sentir deles."

Após *O Pagador de Promessas*, Bruno e Jacirene foram convidados pelos detentos a fazer atividades teatrais com os seus filhos aos sábados, nos dias de visitas. Eram jogos de improvisos sobre temas ligados às lendas brasileiras e urbanas. Essas improvisações foram organizadas em esquetes, dando origem a uma apresentação no palco do auditório Meira Lima. Nessa atividade, alguns detentos ajudaram na construção do trabalho cênico.

O Projeto de Extensão Teatro na Prisão tem, entre outras funções, a de estimular os alunos bolsistas a desenvolverem suas especialidades e interesses.

Fernando Neder outro aluno, passa a desenvolver um trabalho de Música Orgânica e Contato Improvisação na Casa de Custódia Romeiro Neto, no Complexo Frei Caneca. Trabalhando com ele nesse processo, pela segunda vez, Janaína passa a fazer parte do projeto de extensão Teatro na Prisão como bolsista, experimentando jogos da Viola Spolin, na tentativa de desenvolver cenas para apresentar no final do ano.

Os jogos de Viola Spolin são baseados no jogo de improvisação do romance pedagógico de Stanislavisk. Esse jogo descobre os limites do individuo, dando possibilidades para a superação dos mesmos, colocando o ator como o artesão de sua própria educação. O ator aprende, através dos jogos de Viola, que a realidade deve ter espaço, textura, profundidade e substância – realidade física. Estimulando sua espontaneidade, a técnica promove um momento de liberdade pessoal, na qual suas mínimas partes funcionam como um todo orgânico, gerando um momento único de expressão criativa[43].

Como o sistema da Viola Spolin implica numa relação que envolva um tempo maior de aplicação, ele não funcionou na Casa de Custódia. A rotatividade era grande e não se tinha o mesmo grupo todas as semanas, o que inviabilizava a criação das cenas. Então, a dupla de alunos bolsistas, com a minha orientação, optou por trabalhar com Música Orgânica e Contato Improvisação.

Musica Orgânica é uma técnica que constrói pontes que integram som e fenômeno humano, baseado no estudo das inter-relações entre a prática de

[43] SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Tradução e revisão: Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

formas musicais associadas a movimentos corporais, a consciência humana e a própria vida. É uma prática que pretende aglutinar as pessoas sem privilegiar os que possuem dons extraordinários, estando, na pratica, ao alcance de todos. Inspirada na hatha yoga e na própria experiência do maestro, propõe técnicas de aquecimento, em que movimentos corporais são associados à respiração e à emissão vocal. Tais sons possibilitam o contato com as sensações e o próprio corpo, numa intensa vibração com todo o grupo de pessoas, se contatando e se comunicando. O uso da voz com menos censura (acordes criados espontaneamente) leva os alunos a outros tipos de mensagens, permitindo uma ampliação de limites e soltura da própria voz[44].

Contato Improvisação consiste em jogos com ritmos, danças, músicas e algumas acrobacias, em que o foco é o corpo, em movimento rítmico no espaço. Seus fundamentos dão origem a uma forma de dança espontânea, sensorial e física, na qual, duas ou mais pessoas, brincam com o toque e o apoio como base para um diálogo de movimento improvisado. A confiança e a entrega no outro é preponderante.

O que é revelado é um entendimento mútuo, um sistema básico, uma maneira de comunicação. O toque rápido e sutil na pele processando as massas, vetores, emoções, dando aos músculos a informação correta para que se movam os ossos, de maneira que o duo possa cair através do espaço e tempo da dança, sem que os bailarinos se machuquem, se atrapalhem[45].

---

[44] OLIVEIRA, Ricardo. Música, saúde e magia. Rio de Janeiro: Record, 1996.
[45] Site: www.corposeguro.jimdo.com

A partir de então, as detentas, Fernando e Janaína selecionaram músicas[46] e as oficinas foram realizadas, culminando em uma encenação de 12 minutos, que contava a história de pessoas pobres, com dificuldades, que ao confrontarem pessoas ricas passam a desejar o que as ricas têm, e então, o delito acontece: roubo de celular, entradas nas drogas e até crime em caso de assalto. Termina com uma ciranda, em que todos os espectadores são convidados a participar da dança.

Foi um trabalho esteticamente muito bem realizado, que deu aos seus participantes uma visão do que é possível realizar, artisticamente, dentro de uma prisão. Todos saíram tocados com apresentação. Fernando realizou um DVD com registro do trabalho encenado, com depoimentos das detentas, e deu para uma cópia do DVD para cada uma. Uma delas deu para o seu pai, que fez trinta cópias e distribuiu para os vizinhos com muito orgulho, por ver a filha produzindo uma atividade de valorização da vida.

Fernando diz:

> "Eu vejo, no processo do Teatro na Prisão que vivi, a re-humanização daqueles corpos e vejo, hoje, como é importante o apoderar-se a partir do corpo, e não das idéias. Como é o seu corpo num lugar de 'poder ser'? Como elas sentem a capacidade de realizar com o corpo coisas que nunca antes haviam realizado: uma subir na outra, giros, pular, cair, dançar, cantar... como isso é uma condição para se sentirem mais sensíveis e aptas para encontrarem seus lugares na sociedade."

[46] Musica de Pedro |Luis & a Parede:Eu assinei a pena de vida/ Sou a favor da pena de vida/Se o sujeito cagou/ Pisou na bola/ tem que resolver aqui/Não pode sair fora/ Tem que encarar/ E cara a cara/ Cortou o barato/ Paga caro/ Mas paga vivo/ E vai correr, correr/ Correr, correr/ E vai correr perigo/ Sabendo que comprou/ Uma carteira permanente de inimigo.

Wagner foi aluno da Escola de Teatro, fez Bacharelado e Licenciatura e no momento é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – da Escola de Teatro da UNIRIO. Wagner entrou para o projeto de extensão Teatro na Prisão em 2001, como voluntário, no presídio feminino Nelson Hungria, do Complexo Frei Caneca, e lá participou com a Helena e Emiliana da montagem *Um sonho perdido*, já relatado acima.

Em 2002, como bolsista, passou a fazer parte do projeto de pesquisa de Doutorado da Profa. Maria de Lourdes Naylor Rocha, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro – UNIRIO , desenvolvida na Penitenciária Lemos Brito do Complexo Frei Caneca e defendida em janeiro de 2006 com o título *Teatro na Prisão: a dramaturgia da prisão em cena*. Essa pesquisa de doutorado direcionada para a encenação propunha um estudo a partir da seleção e a análise de textos da literatura dramática, com temáticas relacionadas às situações vividas pelos detentos:

> "Relações de vida e morte, mediadas pela lei, a execução penal, princípios como: justiça e lei, liberdade e crime, relações da instituição com a consciência individual, experiências e vivências do preso."[47]

O trabalho de investigação foi concluído em dois anos com a encenação do espetáculo "O Verdugo", baseado no texto de Hilda Hilst.

[47] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, p.2. 2006.

Na sua entrevista, Wagner aponta para mudança de foco do projeto de extensão Teatro na Prisão, inicialmente vivido por ele na prisão feminina. Ele relata que na Lemos Brito uma outra metodologia era realizada, ainda que Boal estivesse ali bastante presente no Teatro Imagem. Naquele processo, o Teatro Fórum não cabia. É uma dinâmica que propõe na encenação questões que vão sofrer intervenções por parte do público, para a solução do problema apresentado. Essa pesquisa de doutorado quebra a dinâmica do Teatro Fórum de Augusto Boal.

Após seleção e leitura de textos da literatura dramática ou não, temas eram retirados e trabalhados nos jogos e nas improvisações. Os jogos dramáticos eram baseados na metodologia de Jean Pierre Ryngaert; dos quatro indutores: espaço, imagem, personagem e texto; e das quatro zonas de consciência: 1ª, 2ª, 3ª e 4ª. Wagner relata que foi conhecendo essa metodologia através da Profa. Maria de Lourdes, já que, na época, não havia traduções dos livros de Jean Pierre. E diz que a zona um é a zona do eu sou, do eu comigo mesmo; a zona dois sou eu entrando em contato com o objeto ou com alguém, eu seleciono com quem eu quero entrar em relação; a zona três é tudo que eu quero ver num espaço determinado, mas eu não entro em relação com nada. Em termos teatrais seria o espaço cênico: cenário, objetos, adereços, figurinos, luz, som etc. E a zona quatro é tudo que abrange tudo. Não só o espaço teatral, não só a cenografia, a iluminação, mas o que está para fora de tudo isso. Seria já o Complexo Frei Caneca, o bairro dali, que é o Estácio de Sá, a cidade do Rio de Janeiro, o estado do Rio de Janeiro, o Brasil, o mundo, e também o espaço da memória.

> O trabalho (de teatro) de Ryngaert nos remete ao olhar que é capaz de reconhecer não só as imagens do mundo externo, mas também as imagens do inconsciente. Essas imagens se tornam vivas por meio do corpo e da fala[48].

Trabalhar como os indutores "de Criação": o espaço, a imagem, o personagem e o texto, significava a gente sensibilizar os detentos a improvisar mais. Havia um diálogo entre os indutores e as zonas de consciência. Houve muitos exercícios explorando o espaço, a imagem – como usamos a imagem num espaço determinado –, o personagem – qual personagem poderia-se utilizar como indutor – e o texto. Isto adveio de leituras de autores como Plínio Marcos – *Os Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Hilda Hilst – *O Verdugo* e Shakespeare – *Hamlet*. Então, discutindo esses personagens, os ambientes, os espaços, os conflitos, tudo isso possibilitava aplicar os Indutores de criação, bem como as Zonas de Consciência. Isso ia criando um espaço de jogo, de jogo e representação e repetição.

Wagner diz:

> "A Profa. Maria de Lourdes e eu oscilávamos entre duplas de olhos que viam de dentro, e que viam de fora. Às vezes, ela entrava e eu ficava de fora e vice-versa, porque tem uma questão do masculino e do feminino que entra em jogo e é muito interessante. Então, eu, dentro, tinha uma função de incitar nos atores a linha de ação, a linha de ação criativa. Qual é o caminho. Mas sem induzir, sem manipular. Uma vez que eles encontravam o caminho, eu já ficava mais solto para continuar também no meu caminho como um personagem.

[48]ADLER,Victor Hugo, LIGIERO, Zeca, TELLES, Narciso (Org.). Teatro e dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.82-83, 2009.

> Porque eu também estava fazendo um personagem. Então, esse foi um processo muito intenso mesmo, de vários momentos de explosões. Porque depois de vários ensaios, não dos ensaios, mas das oficinas, a gente sempre se reunia em círculo, instaurava uma tribuna e cada um tinha o direito à voz para falar sobre as suas experiências, sobre seus sentimentos e às vezes, também, o falar implicava em falar do outro e do personagem."

Depois desse longo processo de trabalho com os textos, *O Verdugo* de Hilda Hilst foi escolhido pelos detentos para a montagem final. A escolha se deu pelo encontro análogo entre a vida e a ficção. Wagner associa essa proposta à Stanislavski, que afirma: a construção de um personagem, depende da relação do ator com o personagem, que a verdade está na busca de um sentimento análogo ao do personagem. O Verdugo é um texto que Hilda Hilst escreveu no período da ditadura militar no Brasil e que tem temas que discutem questões relacionadas à justiça, ao direito, ao crime, à vida e à morte, temas que fazem parte do universo prisional. Foi um processo que levava os detentos a três movimentos importantes: repetir, lembrar e reelaborar. Com essa possibilidade reflexiva, podia-se chegar ao estado de consciência.

Na apresentação do O Verdugo, na encenação, Wagner desempenha um papel importantíssimo, que é o que a Profa. Maria de Lourdes relata em sua tese:

> "Wagner tinha a incumbência de organizar a cena de dentro da cena e ajudar os atores-internos inexperientes a se movimentarem no palco sem comprometer o espetáculo. Como as portas do Teatro na Prisão estão sempre abertas a todos, com esse princípio surgiram aqueles que passaram a participar

> do espetáculo, sem ter vivenciado o processo, sem colocar em risco o espetáculo."[49]

A estréia da encenação da adaptação de O Verdugo, de Hilda Hilst, foi em dezembro de 2003 e ficou em cartaz nos palcos da Penitenciária Lemos Brito durante o ano todo de 2004. A partir daí, Wagner passou a se interessar diretamente por uma outra questão: a voz autoral do detento na encenação, o que eles queriam falar, o que gostariam de dizer. Esse novo processo culminou na montagem "Os meninos de rua mutantes miseráveis", em que os detentos faziam vários personagens, em uma história construída por eles.

Essa construção passou por um processo de pesquisa e improvisação, a partir do texto literário Os Miseráveis, de Vitor Hugo, e reportagens de jornais do dia, trazidos pela equipe. A partir daí, começaram a elaborar o seu "discurso cênico" através de improvisações que iam sendo escritas por eles fora dos ensaios. Esquetes e histórias foram elaborados num intenso trabalho de construção coletiva de uma dramaturgia expressiva daquela realidade de vida: traziam personagens como mendigos, traficantes, ladrões, turistas, polícia, jornalistas, professores, governador.

O texto dramatúrgico final foi elaborado por eles, dirigido por Wagner, atuado por detentos e alunos bolsistas e apresentado no auditório da Lemos Brito em 2006. Contava a história de um menino de rua que cheirava cola e que foi parar num confinamento porque vivia sozinho, sem a presença dos pais, não

---

[49] ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. p.51. 2006.

tinha trabalho, não tinha onde cair morto. Foi assaltar com outros meninos de rua e foi pego pela policia.

2.2.3 - Terceira pergunta: Como você se relacionou com os detentos nos trabalhos e como os detentos responderam a essas relações?

Para responder de forma adequada a essa questão, optei por percorrer (mais uma vez) o caminho das similaridades e das diferenças. Devo adiantar que foi um grande prazer constatar um número significativo de similaridades nas respostas dadas. Como cidadã e indivíduo, me envolvi de corpo e alma nesse trabalho e, portanto, busquei descobrir algo novo e verdadeiro: uma resposta a questões sociais profundas que, na maioria das vezes, permanecem silenciadas em nossa sociedade, questões essas que são impossíveis de permanecer sem formulação diante da força da Arte, mais especificamente da força que o trabalho teatral representa e carrega em si mesmo.

Como já foi dito anteriormente, no trabalho de Teatro na Prisão seguíamos os passos de Paul Heritage, cuja orientação seria não conhecermos os crimes cometidos pelos detentos, fossem eles hediondos ou não. Isto foi um ponto alto mencionado por todos os alunos envolvidos no projeto, pois permitiu que nenhum deles viesse a desenvolver um olhar discriminatório em relação a nenhum dos presos, de nenhuma das prisões. Como cita Ana Paula:

> "Não saber qual o crime que eles haviam cometido tornava o nosso olhar mais fácil em relação a eles. Assim podíamos olhá-los como a qualquer outra pessoa, e não como criminosos."

Ou, como bem colocou Bruno:

> "Eles sentiam que eu não tinha nenhum preconceito. E, ao mesmo tempo, eles nunca entravam em discussão sobre o que tinham feito ou o que poderia vir a ser feito por eles (eventualmente), se fosse uma coisa ilegal, pois a perspectiva era sempre de como poderiam vir a se tornar pessoas melhores."

Um outro ponto comum entre os alunos foi o fato de a relação entre eles e os detentos – inicialmente cautelosa e reservada – ter evoluído para uma relação de profundo carinho, conhecimento e questionamento de certas premissas sociais, sempre em clima de respeito e otimismo. Como afirma Helena:

> "E a gente estava ali com o melhor deles e isto tem que ser dito. Eram pessoas num esforço muito grande, pois na base do seu pensamento estava a consciência de que estavam tendo pessoas bacanas ali, trabalhando com eles. Então eles 'tinham que devolver' na mesma moeda. Devido a isto, o respeito era enorme."

Esta relação de carinho que veio a se desenvolver com o tempo envolveu, para cada um dos alunos, um "quebrar barreiras" dentro de si mesmo. Foi o caso da aluna Janaína, que conta que no início do trabalho tentou ser mais imparcial, mas que depois viu que isto não era mais possível: "Você está toda semana entrando na vida daquelas meninas, manter-se distante é uma coisa quase impossível."

Também em relação à questão do conhecimento existem pontos importantes a serem ditos. Como, afirma Wagner, por exemplo:

> "Eu não finjo que aqui não é uma prisão. Sei que aqui é uma prisão e que eles fizeram alguma coisa para estar ali. Mas quando a gente entrava no teatro, a relação que se estabelecia era de igual para igual. Acho que isto tanto me aproximava deles quanto, ao perceber que eu entrava com este sentimento (porque eu acho que o sentimento é algo perceptível, você percebe o outro sensorialmente) eles estabeleciam uma relação de troca comigo e de compartilhar saberes. Era um espaço de liberdade onde cada um falava o que pensava. Porque ali estávamos interessado em trabalhar a Arte."

E Ana Paula completa: “Os detentos falavam que o teatro era um momento de liberdade que eles tinham, porque nós vínhamos de fora, portanto trazíamos a rua”.

Todos os entrevistados também revelaram que a maior dificuldade encontrada no trabalho do Teatro na Prisão era a relação com a Instituição em si mesma. Em alguns momentos, alguns funcionários pareciam querer boicotar o trabalho dos alunos, como se quisessem que eles desistissem do trabalho de teatro com os detentos. Era uma questão que mexia muito com a equipe. Numa crítica pertinente, Bruno diz:

> “Eu faço questão de colocar aqui que eu não acredito em prisão. Meu processo lá me fez ter a absoluta certeza de que a prisão, como ela existe hoje, destrói o ser humano; potencializa a criminalidade. Mas, paradoxalmente, ali eu pude aprender com eles e me especializar mais como professor e diretor teatral”.

Fernando nos dá uma idéia bastante precisa da dimensão do trabalho Teatro na Prisão:

> “Eu acho que eu não tinha ainda a dimensão do que era trabalhar lá dentro. Ao longo do processo, é que me dei conta do tamanho dessa missão, em todos os sentidos: a energia que consome e a que tem que ser doada, independentemente de se estar sendo remunerado ou não (voluntário). As dificuldades do sistema, a burocracia, as suas idiossincrasias não facilitam o trabalho lá dentro. As dificuldades das detentas, porque ela não é qualquer aluna de teatro, é uma aluna específica, que carrega mil problemas. É uma pessoa com alto risco emocional, vivendo sob alta pressão, no limite do ser humano, dos maus tratos, da mínima condição de vida, da liberdade cercada, dos desejos cerceados. Então ela é um ser humano que vive nas suas condições mínimas de necessidades; sobrevivendo ali no confinamento e

> sofrendo os abusos do poder, abusos esses que são, inclusive, físicos."

Fernando produziu o DVD *Garotas da Custódia* (um documentário contendo depoimentos, *making-of* e o conteúdo do espetáculo) e, ao dar uma cópia para cada detenta, relata

> "O DVD foi um carinho. Foi um crescente afetivo, com o fechamento do próprio espetáculo e do DVD, para elas, sob o ponto de vista do 'empoderamento', pois as coloca de volta na condição humana".

As alunas Jacirene e Helena nos chamam a atenção para uma questão muito importante: a sexualidade. Jacirene nos coloca o fato de ser uma mulher desenvolvendo um trabalho dentro de uma prisão masculina:

> "Uma mulher bonita, inteligente, que fala sobre coisas legais, interessantes é uma coisa que instiga; que provoca atração. Você vê uma pessoa que não é apenas bonita, mas que também é inteligente, articulada. Acho que tem isso."

Helena, que trabalhou em prisões masculinas e femininas, relata sobre a relação de respeito e de distância existente e, também, das transferências que os detentos (homens e mulheres) faziam. Diz ela:

> "Éramos um pouco filhas, irmãs e mães. Havia todo um lado bom. Eu sei que tinha umas coisas meio que sagradas para eles. Era a "mãe-deus". Então a gente estava nesta imagem, um pouco imaculada, o que eu achava um pouco chato, pois isto não era verdade. As atrações 'rolavam'. Eram homens. Eram mulheres. Havia um desejo. No fundo

> era uma relação comum de homem e mulher, na qual existe sempre um desejo".

O teatro é uma linguagem que envolve corpo e voz com emoções do próprio sujeito que está naquele processo. Muitas vezes, pela aproximação que o processo implica, faz com que confundamos, em algum momento, as nossas relações. E, por isso, a necessidade de sempre estarmos atentos, principalmente os coordenadores, para que o grupo seja orientado a pensar no que está ocorrendo, que aquilo faz parte do teatro, e não da sua própria vida. Tenta-se, através de avaliações, promover um distanciamento das questões que estão sendo vividas para que o grupo se torne mais consciente do que está acontecendo. Com essa ação, o projeto é mantido e o aluno se torna consciente do seu processo.

Ana Paula lembra de um detalhe importante a esse respeito, o qual seguimos até hoje no Projeto Teatro na Prisão:

> "Nós combinávamos de usar roupas mais soltas e largas para que ficássemos mais discretas. Nunca me senti mal com isto. Eles (os homens) nunca faltavam com o respeito. Muito pelo contrário. Existia muito respeito e eram muito educados".

Posso verificar, a partir dessas respostas, o quanto é importante a premissa de não julgamento na relação entre os alunos e os detentos. Ignorar a origem dos crimes cometidos é essencial para uma relação de humanização.

Sobre isso Wagner dá seu depoimento:

> "Não se interessar porque estão ali, isto já seria um caminho. Essa postura estabelecia uma outra relação, um outro lugar... Mas olha, eu posso cometer um crime tanto quanto eles. É uma possibilidade. Eu já sabia deste humano que eu sou. Então, quer dizer, é uma relação de humanização; é uma relação de entrar

> em contato também com algo que sou. Que está dentro de mim. No entanto, eu tenho domínio."

Helena define a situação desta maneira:

> "(...) A gente está na prisão, num processo de identificação, de uma certa maneira, com os detentos. Estamos ali com o lado bom e/ou mau de todo ser humano. Isto foi interessante pensar. Porque também nos tirou 'esta coisa da bondade'. Eu, hoje em dia, sei que posso ser capaz de cometer um crime. Posso ser capaz. Não sei... Mas posso ser capaz."

2.2.4 – Quarta pergunta: Como essa experiência contribuiu e contribui até hoje para o seu trabalho atual?

No conteúdo das entrevistas com os sete participantes, verifico vários pontos em comum, tanto no processo de maturação da vivência dentro da prisão, como na sua conseqüência, a situação atual dos alunos-atores. O contato humano com os detentos desencadeou reflexões de autoconhecimento e relacionamento em todos eles e os fez também questionar suas propostas iniciais e rever os objetivos do *Teatro na Prisão*. E assim cada um expressou as conseqüências desse envolvimento com os indivíduos detentos, no seu trabalho e na sua vida.

Ana Paula e Janaína logo que se formaram foram ser professoras do município, e associaram o universo dessas crianças de periferia ao dos detentos; ambas relatam a ligação que fizeram desses espaços onde atuaram. Observam que a prática teatral funciona como um agente de resgate do humano nesses alunos e um canal de novas possibilidades para seu futuro.

Falando da experiência na Escola Municipal, Ana Paula diz:

> "Essa crianças estão numa fronteira muito tênue. Então, eu me vi, de certa forma, cuidando para que elas não fossem parar lá, na prisão. Talvez fosse um trabalho de prevenção, já que eu tinha lidado com o outro lado".

Atualmente, ela trabalha no CEFET, curso técnico de Turismo e Informática, onde é professora de teatro e leva o material do Teatro na Prisão, como poemas e escritos dos detentos, para que as crianças percebam como é a vida lá dentro e a visão deles sobre a liberdade.

Janaína relata:

> "A sensação que eu tinha numa sala de aula do Município era semelhante à que eu tinha quando estava no presídio, pelos hábitos e jeito de ser dos alunos. Eu levei totalmente a experiência da prisão para lá".

Dentro do Teatro na Prisão, Janaína vivenciou diferentes metodologias: a metodologia do Boal, que acredita que o detento, falando de sua opressão, transformaria, ele e a sociedade; as técnicas de "Contato Improvisação" e "Musica Orgânica"; e, finalmente, evolui para um método próprio de dar aulas. Pensa que, através do Teatro, os alunos são estimulados a uma mudança interior. Ela fala:

> "Essa questão de trabalhar com o indivíduo e não com a massa. Não é massa penitenciária ou escolar. Estamos trabalhando com cada aluno. O que me transformou foi o lado humano da coisa... vi como faltava sentimento na militância política".

Bruno vem reforçar essa percepção, quando observa que:

> "O Teatro na Prisão é capaz de integrar, socializar e transformar o indivíduo. Não somente no que diz respeito a ser um homem melhor, como vir a ser um cidadão melhor. É assim que eu me vejo hoje, um artista-cidadão. Eu pude aprender e crescer com eles, e a partir de então me especializei como professor e diretor e sistematizei o meu método de interpretação da escola "Sopro do Ator", em cinema, teatro, TV e comunidades como "Chapéu Mangueira" e "Pavão Pavãozinho".

Jacirene lembra de uma afirmação de um dos detentos:

> "Nenhuma emoção que eu tenha vivido no mundo do crime se compara à emoção que senti fazendo Teatro."

Jacirene trabalha no Fórum da Justiça Estadual em análise de processos e, no seu relato, aborda a influência do teatro na prisão no seu trabalho atual. Ela questiona sobre a ausência do investimento político e social na reforma do sistema prisional, como também em ações preventivas na educação, saúde e cultura. Ela diz:

> "Ao ler uma entrevista, uma reportagem de jornal, me pergunto: qual será o passado daquele criminoso? Por que ele está ali ? O que é o outro lado de quem vive no mundo do crime? Eu sou absolutamente contra o sistema prisional brasileiro. Eu acho que isso, como cidadã, mudou por eu ter estado lá dentro".

A esse respeito diz Bruno:

> "Eu ficava refletindo todo dia se eu não poderia ser melhor, já que eles ali, numa condição absolutamente inaceitável de sobrevivência humana, almejavam sempre melhorar".

E com isso, Bruno conclui, também, que é totalmente contra o sistema prisional, ao qual chama de universidade do crime.

Com a experiência no projeto *Teatro na Prisão,* Helena e Wagner partiram para o mestrado no PPGCA – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO –, aprofundando suas pesquisas. Helena atuou durante muitos anos no Presídio feminino Nelson Hungria e a questão do gênero feminino passou a ser o 'objeto' de sua dissertação: "Eu precisava construir uma

imagem artística de uma mulher que fosse importante para mim e essa inquietação veio do momento com as detentas".

Wagner, com nove anos de trabalho na prisão, desenvolveu seu mestrado partindo da possibilidade do sonhar dentro do confinamento, como uma linha de fuga positiva. Diz: "Se o confinamento, a priori, segundo Focault, já é o prenúncio da morte, eles descobriram, ao contrário, que podem ainda aqui sonhar".

Quanto às mudanças em suas vidas, Helena afirma:

> "Eu tenho isso como um lugar muito especial, que o é o lugar do dissenso, da negociação. Eu aprendi muito na prisão e vejo isso na minha vida hoje. Na minha vida política, na dança e como tenho a capacidade de falar com 'o diferente'. Quantas vezes tivemos que cumprimentar alguém que é um mau caráter, ou o quanto também não entendemos os lugares em que aquelas pessoas estão".

Wagner acrescenta:

> "Essa experiência me colocou em contato com os meus preconceitos e dificuldades internas. Houve uma desconstrução do Wagner para um amadurecimento, um entendimento mais profundo comigo mesmo."

Atualmente, Wagner dá aula na Escola Martins Pena e conta que a vivência na prisão lhe trouxe uma bagagem e habilidade de lidar como professor, num lugar de facilitador.

Fernando relata:

> "Essa experiência no Teatro na Prisão jogou muito na minha cara como o meu trabalho se relaciona com a consciência social. Não tem sentido fazer nenhum trabalho que eu não pense que tem sua implicação social, ambiental, que não seja ligado na instâncias do

> ser humano como um todo, uma sociedade dentro do planeta. Então, eu tenho essa consciência de que tudo que faço é um serviço. Por que não é só a gente se queixar e dizer que está tudo errado, condenar a corrupção, mas pensar no que se pode fazer".

Dentro dessa filosofia, Fernando criou o COPERA, um coral que agrega todas as linguagens as quais ele vivenciou e pesquisou, e o faz como um serviço de 'cura para o planeta'. Acredita que a educação e a arte de 'mãos dadas' são capazes de fazer uma transformação radical e profunda da sociedade. Conclui seu pensamento dizendo que: "o mais importante foi a visão daquele lugar; quando se interage com as detentas, se conhece um outro mundo".

Esta afirmação de Fernando é compartilhada por todos nós, nunca esqueceremos as imagens daquelas pessoas naqueles lugares.

3 - Considerações finais

Na tentativa de analisar as respostas dadas pelos alunos às questões levantadas por mim, me deparo com questões que possam revelar e ou definir a minha trajetória no projeto Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica na construção do sujeito em direção à cidadania. Questões como: porque eu, ao longo desses doze anos, continuo na realização desse projeto?

Inicialmente, a primeira resposta que me ocorreu é que eu estaria propiciando à academia, e principalmente, à Escola de Teatro, uma formação humana mais consistente ao alunado, abrindo possibilidades de pesquisa numa área anteriormente pouco atendida e, quem sabe, gerar um novo campo de trabalho que contribua para a construção de uma sociedade menos perversa.

No desdobramento dessa perspectiva, sinto a necessidade de interferir sobre a injusta condição em que vive o detento no nosso país, e acredito na arte como ferramenta de resgate e fortalecimento do cidadão.

A persistência e a continuidade devem-se ao fato de que, na prática, pude logo verificar a força do teatro como agente transformador de todos os envolvidos no projeto. Nesse processo, me humanizei e me conscientizei dos meus limites e possibilidades como educadora aprendiz. Como afirma Paulo Freire*:* "aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender"[50].

[50] FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia. São Paulo: Paz e Terra, p.26, 1996.

Em suas respostas os alunos confirmaram o grau de conscientização social, sujeito-cidadão, individual e coletivo adquirido nessa vivência no universo prisional. Trabalhar com seres humanos habitantes de uma realidade na qual o cotidiano é monótono e circular, controlados, reprimidos, monitorados por um poder tirânico, cínico, arcaico, sem perspectiva de evolução social, os fez entrar em contato com seus conceitos e valores éticos. Verificaram, em suas práticas, a ação libertadora do teatro na vida dos detentos e em suas próprias vidas.

Para trabalhar nesse universo prisional, onde o caos é supostamente controlado, a escolha de um posicionamento ativo se faz necessário. O pensador Krishnamurti afirma:

> Existe o sofrimento, tanto do ponto de vista político, como social, como religioso; todo nosso ser psicológico está confuso, todos os nossos guias políticos e religiosos falharam e todos os livros perderam sua importância. (...) Qual é nossa reação , ante este caos extraordinário, esta confusão, esta incerteza da existência? Quase todos estamos acostumados a ser espectadores e a não tomar parte ativa na ação[51].

A sociedade sabe da existência da instituição prisional, mas será que conhece a realidade da prisão? Uma grande maioria dos espectadores não se envolve, ficando apenas como meros observadores manipulados pelas notícias jornalísticas a recriminar aqueles que pretendem voltar à sociedade. A nossa

[51] KRISHNAMURT, Jiddu. A ultima e a primeira liberdade. Direitos e tradução para a língua portuguesa cedidos com exclusividade à Editora Cultrix Ltda – 5ª ed. - São Paulo: p.22. 1976.

atuação no projeto Teatro na Prisão nos proporciona uma prática artística, concreta, de intervenção e inserção nesse universo de opressão.

Ao adentrarmos, certificamos da necessidade de ampliar o projeto, visando o resgate dessa condição sub-humana em parceria com a sociedade. Isso significa agenciar uma rede de projetos governamentais e não-governamentais, que já atuam nesse campo.

Academia, comunidade e parceria numa inter-relação não hierarquizante. Significa, também, reconhecer o saber da comunidade em questão sem imprimir uma autoridade arrogante, para assim poder estabelecer uma relação de troca de experiências, respeitando os limites de ambos os espaços.

Ao longo de suas trajetórias como oficineiros, os alunos-atores, experimentaram recriar metodologias necessárias diante das situações que se apresentam a cada nova circunstância, fortalecendo e elevando a capacidade como alunos educadores e artistas.

Observo, também, a oportunidade que tiveram de trabalhar com pessoas em condições diferenciadas e completamente disponíveis para receber o que é oferecido. Isso implica numa generosidade mútua entre alunos-atores e detentos, proporcionando, assim, a revelação do potencial artístico de ambas as partes, problematizando a dinâmica do ensino e aprendizagem. Nesse caminho de exercício democrático de inclusão das diferenças e a participação nas decisões coletivas, o pensamento e a construção de suas identidades como sujeitos cidadãos são estimulados.

Ao tentar traçar um perfil dos detentos que participam do *Teatro na Prisão*, tenho bem claro em mente que se eles estão ali porque algum delito

cometeram. Eles não são inocentes, são criminosos. Mas, para nós, do *Teatro da Prisão*, não nos interessa entrar em contato com o crime cometido, mas sim observar o crime revelado na ação cênica do universo ficcional.

> O trabalho (de teatro) de Ryngaert nos remete ao olhar que é capaz de reconhecer não só as imagens do mundo externo, mas também as imagens do inconsciente. Essas imagens se tornam vivas por meio do corpo e da fala[52].

Os detentos que escolhem participar do Teatro na Prisão são minoria dentro das penitenciárias. Se tomarmos como exemplo, a Lemos Brito (Bangu 6) tem uma população de mais ou menos 900 presos. Desses, apenas quinze fazem parte do Teatro na Prisão. Mas, como trabalhamos com encenações que acontecem anualmente, temos a multiplicação dos que estão sendo influenciados por esse trabalho. No auditório da Lemos Brito, no Complexo Frei Caneca, as montagens realizadas eram assistidas por quase todos da penitenciária e também, por seus amigos, familiares e convidados em geral.

> Tudo que mostrarmos em cena deve vir acoplado com o que poderia ter sido ou poderá vir a ser. Todo ato é escolha! A vida é escolha: temos múltiplos caminhos diante de nós – fatalidade não existe. Destino se constrói. Futuro se inventa[53].

---

[52] ADLER PEREIRA,Victor Hugo LIGIERO, Zeca TELLES, Narciso (Org.). Teatro e dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro: EdUERJ, p.82-83, 2009.

[53] BOAL, Augusto. O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Garamond, p.150, 2003.

O exercício de expressão adquirido com o teatro desperta o desejo e o poder de reinventar suas histórias e criar possíveis saídas para suas existências enclausuradas num movimento em direção à liberdade da prática de si. Na prisão, o teatro funciona como resistência. Resistir é um ato de liberdade.

A grande dificuldade enfrentada por toda a equipe, na maioria das vezes, foi na relação com a Instituição Prisional e seus agentes. Para a continuidade do projeto *Teatro na Prisão*, tivemos que ser resistentes à oposição que encontrávamos por parte dessas autoridades. Durante muitos anos e, até hoje, vivemos também a opressão da burocracia institucional que aprove, para nós, a permissão da nossa entrada em algumas prisões do complexo.

Vimos também que o sistema parece despreparado e resistente para receber trabalhos culturais, o que se mostra tanto nos entraves para autorização de material necessário às atividades como pelo incômodo que percebíamos que o trabalho de teatro provocava. Para ocorrer uma mudança nesse quadro descrito, deveria existir a inclusão dos agentes penitenciários nas oficinas teatrais, a fim de que eles pudessem participar e estabelecer uma relação menos excludente com os detentos. É um desafio.

Para Paulo Freire a autoridade desprovida de arrogância pode estabelecer um clima de respeito e justiça, proporcionando um aprendizado comum a todos.

> A autoridade coerentemente democrática está convicta de que a disciplina verdadeira não existe na estagnação, no silêncio dos silenciados, mas no

> alvoroço dos inquietos, na dúvida que instiga, na esperança que desperta[54].

Ao romper essa hierarquia, um novo paradigma se instala e possibilita experiências rumo ao amadurecimento dessas relações. O Projeto, no futuro, necessita de mais subvenções além da oferecida pela academia para a continuidade dos trabalhos com os alunos, que ao sair da condição de alunos e estagiários, permaneceriam no Projeto, se pudessem atuar profissionalmente a partir de apoios e subvenções. Outro desafio.

[54] FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia. São Paulo: Paz e Terra, p.104, 1996.

4 - Referências

ADLER,Victor Hugo, LIGIERO, Zeca, TELLES, Narciso (Org.). Teatro e dança como experiência comunitária. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2009.

ANDRADE, Elza de. *Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator.* Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

ARTAUD, Antonin. Teatro e ritual. São Paulo: Annablume, 2004.

_____.O Teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BOAL, Augusto. *O Arco-íris do desejo* – método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Stop: C'est magique! Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. O teatro como arte marcial. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BROOK, Peter. O espaço vazio. Lisboa: 1ª Edição Portuguesa, 2008.

COHEN, Renato. Performance como linguagem:São Paulo, 2004.

ESSLIN, Martin. Brecht: dos males, o menor - um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

EVING, Goffman. Manicômios, prisões e conventos. São Paulo, Perspectiva S.A, 1996.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da esperança. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Pedagogia da autonomia. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FOUCAULT, Michel. Estratégia, poder – saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____.História da sexualidade 2; o uso dos prazeres.Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

_____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes, 1999.

GROTOWISKI, Jerzy. Em busca do teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

LIGIERO, Zeca. Teatro e comunidade: uma experiência.Uberlândia:Universidade de Uberlândia, 1983.

_____. Teatro a partir da comunidade. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 2003.

LOWEN, Alexander. O corpo traído. São Paulo: Summus, 1979.

KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (Org). O corpo torturado. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

KRISHNAMURT, Jiddu. A última e a primeira liberdade. Direitos e tradução para a língua portuguesa cedidos com exclusividade à Editora Cultrix Ltda – 5ª ed. - São Paulo: 1976.

KOUDELA, Ingrid. Brecht: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva,1991.

_____. O vôo brechtiano. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MARIA, Elenice (Org.). Educação escolar entre as grades. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

NOVARINA, Valère. Diante da palavra; tradução de Ângela Leite Lopes. – 2ª ed.- Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PEIXOTO, Fernando. Brecht vida e obra. Rio de Janeiro: 2ª ed. Coedição José Álvaro Editor/Paz e terra, 1974.

PENITENCIÁRIA LEMOS BRITO.Concurso de Prosa, poesia e desenho. Rio de Janeiro: Pastoral Penal da Arquidiocese do Rio de Janeiro, 2002.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, representar: práticas dramáticas e formação. Tradução: cássia Rachel da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. *Teatro na Prisão: A Dramartugia da Prisão em Cena.* Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006**.**

SLADE, Peter. O jogo dramático infantil. São Paulo: Summus, 1978.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Tradução e revisão: Ingrid Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

5 – Anexos

5.1 - Relação de alunos envolvidos no Projeto *Teatro na Prisão* de Julho de 1997 a dezembro de 2006, no Complexo Frei Caneca.

Penitenciaria Lemos

1997 - *CANDELARIAMENTE*

Alunos que participavam do Projeto *Teatro na Prisão:*
Helena de Castro Vieira, Ana Paula Lopes, Jacirene Lopes de Souza. Todos foram voluntários.

1998 - *O BAILE*

Texto escrito por José Luis Silvério e Roberto William C. Francisco, integrantes do grupo de teatro. Parte da técnica foi extraída, também, do Teatro do Oprimido.
Helena de Castro Vieira, Jacirene Lopes de Souza, Sergio Ricardo Lopes de Farias, Emiliana Maria Diniz. Todos foram voluntários.

1999 - R*ÁDIO - ERA UMA VEZ*

Texto trazido por um dos detentos e trabalhado por todos os integrantes das oficinas, inclusive os alunos e os docentes da UNIRIO envolvidos no projeto.
Ana Paula Lopes e Helena de Castro Vieira – Graduadas e voluntárias, Jacirena Lopes de Souza e Sérgio Ricardo Lopes de Farias – bolsas de extensão, Emiliana Maria Diniz, Bruno Rodrigues de Souza e Carla de Oliveira – voluntários.

2000**/** 2001 **-** *O PAGADOR DE PROMESSAS*

Texto de Dias Gomes, com adaptação dos alunos atores Bruno Rodrigues, Jacirene Souza e Carla Oliveira, usando várias técnicas teatrais.
Do período de dezembro de 2000 a dezembro de 2001 essa peça foi apresentada sete vezes pelos detentos em diferentes festividades.
Bruno Rodrigues – bolsa de extensão, Jacirene Lopes – bolsa de Iniciação científica da FAPERJ, Carla Oliveira – voluntária.

2000 - *B**U**MBA MEU BOI*

Trabalho teatral inspirado no folclore brasileiro do norte e nordeste do Brasil. Foi apresentado em agosto, na festa folclórica da penitenciária, e no "Dia das Crianças", tendo alcançado sucesso absoluto entre os espectadores e entre os próprios detentos, em ambas as apresentações.

2002 /2003/ 2004 **-** *O VERDUGO*

Texto de Hilda Hislt com um processo de montagem que durou um ano e oito meses, e um ano de apresentações publicas à comunidade carcerária, convidados e autoridades em geral.

2002 - Wagner Pinheiro **-** bolsa de extensão, Candice Abreu de Moraes, Carla Maria de Oliveira **-** voluntários.

2003 - Wagner Pinheiro, Helena de Castro **-** bolsas de extensão, Mariana Albuquerque, Ana Paula de Abreu Dias **-** voluntários.

2004 - Wagner Pinheiro, Alissan Maria da Silva e Helena de Castro – bolsas de extensão, Adriano Pellegrine, Túlio de Abreu **–** voluntários.

2005 **-** *O ESCORPIÃO E OS DOIS CROCODILOS*

Criação coletiva baseada nesta fábula e apresentada no Dia das Crianças.

2006 **-** *OS MENINOS DE RUA MUTANTES E MISERÁVEIS*

Criação coletiva, inspirado em oficinas, utilizando o texto de Brecht "Aquele que diz sim, aquele que diz não" como indutor.
Adriano Pellegrine, Carlos Guimarães, Glauber de Carvalho, Tiago Clemente Quites, Onri Breda – bolsas de extensão

Presídio Nelson Hungria

2000 **-** *O SISTEMA DA ROTINA*

Trabalho orientado sobre o método do Teatro do Oprimido relatando a rotina na prisão.
Emiliana Marques - Bolsa de extensão, Helena Amaral Vieira - bolsa de Apoio técnico da FAPERJ, Wagner Pinheiro - voluntário.

2001 **-** *O SONHO PERDIDO*

Trabalho orientado sobre o método do Teatro do Oprimido, relatando uma situação de estupro de uma adolescente por um de seus familiares.
Emiliana Marques **-** bolsa de extensão, Helena Amaral Vieira **-** bolsa de Apoio técnico da FAPERJ, Wagner Pinheiro **-** voluntário.

2002 **-** *PRECISA-SE OCUPAR ESTA VAGA?*

Trabalho orientado sobre o método do Teatro do Oprimido, relatando a morosidade da Justiça, que impede a libertação de presos que já cumpriram satisfatoriamente suas penas.
Janaína Russeff e Emiliana Marques **-** bolsas de extensão.

Casa de Custódia Romeiro Neto

2006- *GAROTAS DA CUSTÓDIA*

Criação coletiva partindo das oficinas de Contato-improvisação e Musica Orgânica e improvisações seguindo metodologias de Viola Spolin.

1º semestre: Fernando Neder, Janaína Russeff - bolsas de extensão.
2° semestre: Fernando Neder, José Wendel de Araújo, e Ana Beatriz Kleber - bolsas de extensão.

5.2 - Roteiro da peça *Candelariamente*

Este roteiro foi escrito por Ana Paula num email enviado dia 5 de Janeiro de 1998 para o Paul Heritage.

Dois grupos - entrada pela platéia - cantando raatátá, utilizando instrumentos sucata - metade sobe por uma escada, metade por outra - os instrumentos vão sendo deixados nas extremidades do palco - esta entrada deve lembrar uma Companhia mambembe de teatro e ser muito alegre.

Todos se colocam no fundo do palco em linha reta e de costas para a platéia. O grupo todo em tom de aclamação diz o nome do primeiro da fila que imediatamente volta-se para a platéia e assim sucessivamente.

Um dos integrantes destaca-se do grupo e diz por ex.: Minhas senhoras e meus senhores; temos o prazer de recebê-los nesta ocasião especial e iniciar esta apresentação com um numero de mágica; mostraremos aqui, como um objeto pode se transformar em vários objetos. O texto não precisa ser este, mas algo neste gênero. Então, um objeto é colocado no palco, outra pessoa sai do fundo e utiliza este objeto. Este objeto é utilizado três vezes por três pessoas diferentes - cena com início, meio e fim.

O objeto é trocado - utilizado quatro vezes - na quarta vez quem estiver com o objeto congela ao final da cena e forma-se uma imagem com todos do grupo. Depois todos retornam à posição inicial, o objeto é trocado.

O 3º objeto - utilizado quatro vezes, na 4ª vez, a pessoa congela e forma-se outra imagem com o grupo todo, sendo que desta vez, a 4ª pessoa que sair de sua posição para formar a imagem, ao invés de fazer isto, coloca-se ao lado e diz uma poesia enquanto a imagem se forma. Depois de dizer a poesia, a pessoa se insere na imagem – imagem é congelada por alguns segundos.

Descongela-se a imagem. Todos andando, ocupando o espaço e se entrelaçando. O último objeto utilizado é passado para Renatão. Com posse do objeto ele levanta o braço e com este gesto, todos, rapidamente, retomam suas posições de costas para a platéia. Enquanto Renatão está na frente utilizando o objeto, os demais fazem o som que vai aumentando, até que Renatão grita: ─

Parado aí elemento. Com o grito, o som cessa imediatamente, todos levantam os braços e cantam raatátá como um canto de guerra. Abaixam os braços, e ainda de costas, simulam um tiroteio através de sons. Renatão cai no chão como se tivesse sido baleado, em seguida outro componente do grupo vira-se para a platéia, caminha mais a frente e cai próximo à Renatão, como se também tivesse sido baleado. Isto se repete algumas vezes até que se começa a formar a imagem da Candelária. Formada a imagem, um dos integrantes sai de sua posição e diz uma poesia e começa a puxar uma música que será cantada por todos.

Depois da poesia (ou durante a música), um banco é colocado no centro do palco, todos retomam a posição inicial, sentados no fundo do palco de frente para a platéia.

Cenas do banco: Claudionor é o último a entrar, e ao invés de sentar, sobe no banco e abre os braços como o Cristo Redentor para que seja formada a imagem do mundo. Aí, uma poesia pode ser dita e seguida de uma música.

Para o encerramento, todos pegam seus objetos, e novamente cantam raatátã saindo pela platéia.

Paul, aqui vai o resultado do roteiro trabalhado:

Como você sabe, no teatro do presídio há um grande corredor que nos leva ao palco. Resolvemos iniciar a apresentação com o grupo entrando por este corredor, cantando o refrão da música do Gonzaguinha que diz assim: “Viver e não ter a vergonha de ser feliz, cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz, ah meu Deus! Eu sei, eu sei que a vida devia ser bem melhor e será, mas isso não impede que eu repita, é bonita é bonita e é bonita!”. Eles iam cantando em direção ao palco, divididos em dois grupos, 5 de um lado, cantando para a platéia da direita e 5 do outro, cantando para a platéia da esquerda, cada grupo subia por uma das escadas que dava acesso ao palco e ao se encontrarem, terminavam a música de frente para o público.

Depois, como todos se encontravam alinhados. O 1° dava um passo à frente, os demais diziam seu nome em tom de aclamação. Ele então realizava seu gesto e retomava a posição inicial e assim sucessivamente!

Esta apresentação foi em cima do jogo dos nomes. Feito isto, o Claudionor se destacava do grupo e dizia um texto escrito pelo Natalino que dava as boas vindas à platéia e introduzia o número de mágica.

O 1° quadro que era feito em cima do jogo de transformação do objeto. Todos ficavam sentados, formando uma fila contra platéia. O Joaquim pegava o pano deixado pelo Claudionor e o transformava numa bola, no momento em que o pano virava bola, a postura dos demais mudava, como se estivessem assistindo a uma partida de futebol. O Sidney irradiava o jogo e quando o Joaquim chutava a bola, todos comemoravam o gol. Então ele retomava à sua posição. Chegando ao seu lugar, o Eduardo se levantava ia até o centro do palco, pegava o pano e o transformava numa algema que prendia nos pulsos.

O José Carlos se dirigia até o Eduardo e cochichava alguma coisa, a qual ele respondia: ─Duvido. Então o José Carlos realizava uma mágica que transformava as algemas no pano que o libertava e aí todos batiam palma e gritavam ─Liberdade.

Na cena seguinte, o Sidney saía andando e todos cantavam a música da "Pantera cor de rosa". Ele pegava o pano e o transformava num jornal. Sentia uma terrível dor de barriga, fazia cocô, o enrolava no jornal e, o jogava sobre os demais. Todos protestavam.

Este objeto que foi jogado para fora de cena era substituído por uma caixinha de fita. Jose Carlos pegava a caixinha e a transformava em uma máquina fotográfica. Então todos os que estavam sentados rapidamente formavam um time de futebol e, quando José Carlos terminava de bater a foto no proscênio, de frente para a platéia, todos retomavam a seus lugares. O objeto era deixado no centro do palco. Ronaldo caminhava em sua direção e o apreciava como se fosse uma jóia em uma vitrine. Observava para ver se não tinha ninguém por perto, pegava uma pedra imaginária e a jogava em câmera lenta. Barulho de vidraça quebrando. Ele pegava a jóia, a colocava no pescoço enquanto um deles fazia o som de alarme. Fugia enquanto os demais faziam o som de alarme. Terminada a cena, ele recolocava o objeto no lugar de origem.

O Ronalte pegava a caixinha e a transformava num telefone. Abria a

caixinha e discava o número. O som do telefone era feito por outra pessoa, e depois começava a falar: ─Alô, mamãe, aqui é o Ronalte. Olha mamãe eu tô aqui no teatro e daqui a pouco começa a peça... É mamãe. Manda um beijo pra todo mundo aí, tá?... Tá bom mamãe. (Eduardo grita por ele). Mamãe eu tenho que ir, a peça vai começar. Ele desligava o telefone e o transformava em um microfone. Colocava-se no canto do palco e anunciava o grupo: ─ Agora com vocês, o grupo teatral "Quero uma chance". Dito isto, ele congelava e os demais começavam a formar a imagem do teatro.

Todos permaneciam congelados, o Ronalte se deslocava para o meio do palco e declamava uma poesia escrita por ele próprio que diz assim:

No meu mundo .

No meu mundo inacabado já criei tudo, e no fruto proibido coloquei a maçã.
Com as guerras acabei, elas são desiguais.
Perdem-se vidas.
No amor, coloquei o instinto da paixão.
Para não sangrar o coração, na vida coloquei o infinito da criação.
E infeliz coloquei as bombas nas mãos dos homens.
Acho que no meu mundo estou a bordo da loucura...
aonde todo poeta e gênio não descoberto se vai...
como água nas mãos sedentas dos homens sem alma.

Assim que o Ronalte terminava de dizer a poesia, todos descongelavam e andavam rapidamente de um lado para o outro preenchendo o espaço. O objeto que se encontrava nas mãos do Ronalte era passado para o Marquinhos em meio à confusão. Toda esta movimentação era acompanhada por um som de percussão. Na batida mais forte Marquinhos levantava o braço e gritava: ─Parado aí vagabundo. Todos imediatamente corriam para o fundo do palco e se colocavam de costas para a platéia de mãos para o alto. O Marquinhos colocava o objeto na altura da boca e fazia um chiado reproduzindo aquele aparelho dos carros de polícia. Ao ouvir o chiado todos começavam a reproduzir sons de chacina - tiros, gritos, sirene, choro - até que à uma batida de percussão o Marquinhos se juntava aos demais e todos juntos viravam para a platéia e

cantavam uma música assim: Raatatá Raatatá Guli Guli Guli Guli Ratatá Aueê Aueê Guli Guli Guli Ratatá. E terminada a música retomavam à posição inicial.

Aí um de cada vez ia se voltando em direção à prateia e era formada uma imagem da chacina da Candelária. Esta imagem mostrava mortos, agressores. Em uma extremidade um homem de costas fugindo e na outra, outro homem sentado olhando para o céu. (Eu não sei se você tomou conhecimento do fato, mas um dia antes do Dia Internacional dos Direitos Humanos, aconteceu outra chacina em Madureira, onde foram mortas uma mulher e uma criança e por sorte os demais conseguiram escapar. Sete crianças que sobreviveram, estavam na Candelária na noite da chacina, o que só vem mostrar o total descaso das autoridades. E você acredita, que em uma entrevista, o Fernando Henrique teve a cara de pau de dizer que o fato mais triste do ano para ele, foi a morte da Lady Di? É brincadeira uma coisa dessas!)

Com a imagem congelada, o Claudionor saía de sua posição, abria os braços como o Cristo Redentor e congelava novamente. Então, o Natalino declamava uma poesia feita pelo Zé Hélio, nosso assistente de direção, que dizia assim:

Candelariamente
Quem sou eu ?
Quem somos nós?
Não importa.
Já fizemos a mágica, nos transformamos.
Já não somos o que éramos antes.
Espaço sendo ocupado. Respeitado, nem sempre.
Ironia do destino que parece tocar a caixa de guerra.
Ouve seu som - Ratatatá Ratatatá
Choram os corações sufocados por ti.
Corpos caídos, corpos inocentes, candelariamente.
E a realidade é mostrada aos olhos do Redentor.
E o mundo também vê.

Dita a poesia, Natalino caía no chão e após sua queda, todos que se encontravam de pé também caiam, exceto o Claudionor que em sua posição de

Cristo dizia o poema de um presidiário já morto, amigo seu, escrito em 1998, como protesto às condições da Penitenciária Bangu 1:

Morro lentamente,
asfixiado pela agonia deste sistema arcaico
que quando renova regride no tempo
desprovido totalmente do interesse de recuperar.
O meu sol que era pouco tornou-se nenhum,
neste cativeiro de sombra
onde a vida é uma bomba programada pra explodir.
Deus aqui nunca esteve.
Ele jamais concordaria com tão grande covardia
ao ser humano em seu exercício de viver.
Tudo aqui é horrível, nefasto sofrimento.
A vida passa, simplesmente por passar.
O homem sem perspectiva deriva corno um barco sem bússola
nas águas frias do mar. .
Quanto mais ele navega, ele nunca sai do lugar.
Violentaram os meus sonhos,
castraram os meus direitos nesta horrível prisão
que me mata lentamente.

Ao terminar a poesia, ele gritava : ─ Simbora meu povo.

Todos se levantavam e cantavam a música da entrada de Gonzaguinha.

E desciam do palco cantando.

5.3 - Roteiro da peça *O baile*

Texto: José Luis Silvério e Roberto William C. Francisco
Narrador - quem estiver apto
Personagens:
Os personagens serão determinados pelo grupo de coordenadores, de acordo com a aptidão de cada um**,** avaliados por eles.
Ana/ João /Antonio/ Dirção/ José/ Titã/ Ernesto/ Silva/ Bêbado/ Dudu/ Garçon
Figurantes: três ou mais
Ana, é irmã de João e prima de Antônio
Dirção é um traficante muito temido e respeitado na área em que moram.
José é amigo Dirção por isto vai ser muito descriminado.

O baile

No palco se encontram os coordenadores que anunciam o baile.
Espalhados na platéia estão todos os atores que fazem parte dessa peça.

Assim começa:
No palco se encontram um garçom, umas mesas, luzes piscando, um canhão ou foco de luz em cada cena:

Começa com o palco iluminado e um dos coordenadores apresentando a peça, depois de ser anunciado mais de duas vezes, todas as luzes se apagam, passado um minuto levanta um dos atores e grita: - Onde estão os atores, será que eles fugiram? (risadas de todos os atores) Neste momento sai do meio do publico um personagem (o narrador).
Aí todos os atores fazem "psiuu, psiuu"... Para que todos façam silêncio.

O narrador:

- Boa tarde amigos. Estamos aqui na penitenciária Lemos Brito para comemorarmos o segundo ano de trabalho do grupo teatral Quero uma Chance. Nós vamos falar de um rapaz que se encontra em um baile e é paquerado por uma jovem. Porém ele é amigo de um traficante. Mas a jovem não sabe disto. Seu irmão e seu primo conhecem este tal amigo que é traficante. Mas não conhecem o rapaz. Que por sinal é gente boa. Mas no desenrolar da peça vocês poderão notar o quanto ainda existe preconceitos e discriminações.

Quando o narrador vai saindo de cena já estam no palco alguns personagens sentados nas mesas. E ao fundo uma musica suave.

Cena 1

Chegando ao baile...
João: -Olá primo, você por aqui?

Antônio: -Que surpresa você por aqui!
João: -Como está, tem muita gata?
Antônio: -Estou bem, mas estou um pouco preocupado pois vi a Ana por aí.
João: -Minha irmã?
Antônio: -Ela mesma, está com umas amigadas dançando.
João: -Onde ela está?
Antônio: -A última vez que a vi estava no centro, eu não sei não mas, parece que ela estava paquerando um sujeito...
João: -Será que minha irmã está namorando escondido da minha mãe?

Antônio: -E tem mais uma coisa, o sujeito que ela estava se engraçando esta junto com o Dirção.
João: - O que! Minha irmã está de graça com um traficante.
Antônio: - Eu não falei que o sujeito é traficante.
João: - Mais se está junto com o Dirção, boa coisa não é.
João: -Onde ela está?
Antônio: - Estava lá do outro lado com umas amigas.
João: -Eu vou lá falar com ela.
Antônio: - Eu vou com você.
João: - Isto, vamos procurar ela.

Os dois saem de onde estão e vão para um canto onde supõem estar Ana.
Neste momento sentam na mesa os dois amigos, Dirção e José. A chega um terceiro amigo dos dois, o Tita.

Tita:. - Olá amigos, como está o baile?
José: - Ótimo, eu já até ganhei uma gatinha!
Dirção e Tita: - Qual ???
José: -Aquela que esta com duas amigas na naquele canto, (aponta para onde imagina estar as meninas), (José engasga com a cerveja... Água)
Dirção e Tita: -Que foi ,até parece que viu assombração cara?
José: -Perdi a gata...
Tita: -Porque?
José: -Ela esta conversando com dois caras ...
Tita: -Fica tranqüilo que aqueles dois, um é irmão, o outro é primo!
João: -Hiii cara, eles estão mandando a gatinha ir embora. Eu vou lá!
Dirção: -Fica tranqüilo amigo, vamos ver se realmente elas vão embora.
Tita: -Poxa cara tem muitas gatas no baile, esquece essa.
José: -Cara eu estou apaixonado por ela. Tita, você conhece os dois, apresente-me a eles que eu quero saber o por que deles terem mandado a gata ir embora.
Tita: -Você não vai arrumar confusão, não é ?
Dirção: -Eu não poço me envolver em confusão, até porque estou desarmado.
José: - Não vou arrumar confusão nenhuma. Eu só quero tornar-me amigo dos caras, pois assim se tornará mais fácil de conquistar a gata.
Tita: -Então, vamos lá.

Chega os três onde estão João e Antônio.

Tita: - Olá amigos. Tudo bem? Estes são meus amigos.

Apertam as mãos uns dos outros

José: - Que acham de bebermos alguma coisa?
João: - Não sei não, acho melhor não.
Tita: -Que isto João! Eu sei que você gosta de uma geladinha, e não vai fazer desfeita_ao meu amigo.
Antônio: - É João, vamos lá, pois uma cervejinha vai bem.
João: - Tá bom, vamos lá.

Os cinco sentam-se na mesa e o garçom traz cinco copos e duas garrafas, e se retira de perto do grupo.
Entra um fundo musical, e começa um dialogo entre os cinco. .
José: -Aquela jovem é sua irmã?
João: -É sim porque?
José: -Por nada, eu só perguntei porque a achei muito bonita,e pareceu-me bastante simpática. Posso saber o nome dela?

João: -É Ana.
Antônio: - Mas não é para seu bico não.
José: -Porque?
João: -Sabe amigo minha irmã é de um a família humilde mas honesta, e eu não tenho nada contra o que vocês fazem, mas eu não quero minha irmã envolvida neste meio.
José: -Mais eu não sou traficante.
Antônio: -Pode até não ser, mas só o fato de estar andando com eles.
Dirção: - Calma aí amigos, deve estar havendo algum engano, pois somos amigos de infância e o zé não tem nada haver com a minha vida.

Narrador

Os dois ainda estão desconfiados de José afinal ele esta com um dos maiores traficantes do lugar. Vamos ver o que vai acontecer.

Enquato isto entra em cena o Dudu que vem sendo seguido pelo Ernesto e seu comparsa o Silva.
O Dudu segue direto para a mesa dos cinco onde é apresentado ao grupo pelo Dirção.
Enquanto isto o Ernesto e o Silva param do outro lado do baile e começam um dialogo.

Ernesto: -Olha lá o Dudu!
Silva: -É mesmo cara, pode contar que ele vai direto para onde estar o Dirção.

Ernesto: -Ah ! Isto é certo, e quero ver se agora aquele safado não vai pagar o que nós deve.
Silva: -Eh! Mais é melhor tomar-mos as nossas precauções, senão ele escapole igual da ultima vez.
Ernesto: -É isto mesmo , vai lá para bem perto deles e cerca eles por de trás .
Silva: -Tá legal eu vou nessa. I

Enquanto isto Tita observa o Silva que não tira o olho do grupo, e comenta com o Dirção.
Tita: -Você conhece aquele camarada ali, ele não tira os olhos daqui.
Dirçao: - Ih! Cara é o guarda costa do Ernesto. Eles devem estar a minha procura.I

O Ernesto chega pelo outro lado e chama por Dirção

Ernesto: -Aí m eu camarada chega mais.

O Dirção se levanta e v ai de encontro ao Ernesto, e é acompanhado do Dudu e do Zé.

Ernesto: -E ai por onde tem andado? Sumiu lá da boquinha?
Dirção: -É que tenho andado meio ocupado, mas já ia te procurar.
Ernesto: -Ia nada, eu estou a sua procura já faz dias, e se não fosse eu seguir este daí, eu nunca ia te encontrar.
Dirçao: - Qual é cara, tá pensando o que de mim.
Ernesto: - Não to pensando nada é melhor pagar o que me deve.
Dirção: -Cara eu vou te pagar é só você me dar mais um tempo.

Nisto Silva se aproxima do grupo e o Zé se mete na conversa.

José: - Desculpe estar me entrometendo, mas é que o cara aqui é meu amigo e se você me permite eu gostaria de me comprometer em saldar a divida dele.
Silva: -Quem é este almofadinha que nem sabe quanto o cara deve e fica se metendo nos negócios dos outros.
Ernesto: -É isto mesmo . Quem é você para se comprometer a pagar o que ele me deve. Se você nem sabe o valor?
José: -Meu caro, não me interessa o quanto ele te deve , pois além de amigo dele eu sou gerente de banco. Por tanto eu posso saldar a divida. E lhe dou minha palavra quanto a isto. Basta me dizer quanto é que eu vou fazer o cheque.

Ernesto: -Não sei não. Eu vou ver com meu companheiro aqui e nós vamos decidir.
Jose: -Esta bom. Vê o que vocês resolvem que eu estou aguardando.

O Ernesto fala com Silva

Ernesto: -Então o que você achou da conversa dos caras?

Silva: -Não sei não Ernesto, mas é melhor ter uma garantia nas mãos do que não ter nada e ficar sendo enrolado. E depois o almofadinha aí é gerente de banco e é com ele mesmo.
Ernesto: -É isto ai, se ele vacilar é com ele mesmo, pois ele é mais fácil de achar do que o Dirção.

Ernesto volta a falar com o Zé

,

Ernesto: -Olha meu camarada a gente resolveu aceitar seu cheque, mas se não tiver fundo o bicho vai pegar para seu lado.
José: -Não se preocupe que eu estou dando.minha palavra. ,

José faz o cheque e dar para o Ernesto, que o pega e coloca no bolso. Ele e o Silva apertam a mão do José e saem de cena. O grupo retorna a mesa.

Narrador

Como vocês puderam ver foi provado que José não é nenhum mau elemento. Agora vamos ver se ele consegue convencer o irmão da Ana a deixa-los namorar.

Dirção: -É José, você foi um amigão mesmo, e eu quero te agradecer por isso, e não se preocupe que na próxima semana eu te pago esta grana, tá legal?

José: -Não se preocupe não Dirção pois amigos é para estas coisas, quando puder você me paga.
Dirção: -Pô valeu mesmo.
Tita: -Viu João como que o cara não é nenhum mau elemento.

João: -É pelo visto ele é um bom sujeito, mas mesmo assim eu fico meio receoso.
Dudu: -Pô cara, o Zé é bom sujeito. É um cara muito responsável.
Tita: -É isto ai, vê se dá um a chance ao cara.
João: -Vou pensar..
Antonio: Primo cai nessa não, você sabe como que é, me diga com quem tu andas que eu te direi quem és. E depois a Ana é sua irmã pense um pouco melhor?
João: -José, eu não tenho nada contra você e gostei da sua atitude em assumir a dívida do Dirção: - Mas você sabe como é, a Ana é minha irmã e é muito jovem eu não gostaria de vê-la envolvida neste meio. Você me desculpe, mas não dá mesmo.
Dirção: -Pô João, não estou te entendendo. Pois o cara é só meu amigo, a gente se conhece desde pequeno e ele não tem nada a ver com o que eu faço. É um cara bom, pertence a um mundo diferente do meu, não acho certo você crucificá-lo por ser meu amigo.
Dudu: -É isto aí João, dá esta chance para o Zé.

Tita: -Isso mesmo João, ajuda o Zé nessa.

Nisso um bêbado entra em cena e passa pelo balcão do bar vai direto até a mesa, pega um copo de cerveja e bebe e fala para os que estão na mesa -Saúde! E cambaleando se retira. O pessoal da mesa da uma risada e voltam ao assunto.

José: -Então João, quais são minhas chances?
João: -O que você vai fazer no próximo domingo José?
José: -Não tenho nada programado ainda.
João: -Porque você não dá um pulo na minha casa para almoçar. Aí eu te apresento minha irmã. Mas não vai pensando que vai ser fácil você namorar ela, pois nosso pai é bravo.
José: -Combinado, vou ficar doido para que o domingo chegue logo.

Os dois apertam as mãos e o narrador entra em cena.

Narrador

Até quando as pessoas serão vítimas de preconceito e descriminação. O tabú tem que ser quebrado, pois não nos leva à lugar nenhum, sejamos irmãos uns dos outros. E vamos procurar compreender o próximo em toda sua plenitude. Abaixo o preconceito e a descriminação.

As luzes se apagam e todo o elenco entra em cena junto com os coordenadores para receberem os aplausos. .

5.4 - Entrevistas

5.4.1 - Ana Paula Abreu

Começou em 1997 com a oficina de Paul Heritage na UNIRIO em 1997. Foram oficinas na UNIRIO, preparatórias para duas práticas na prisão.

Na oficina foi o primeiro contato com as práticas de Augusto Boal. Interessante porque até então nas aulas de interpretação não havia sido falado dele e foi com Paul Heritage que foi ter contato.

Foi tão forte a experiência, que todos conversaram sobre a possibilidade de estender, de formar um grupo, pois todos ficaram muito impressionados com a experiência. Depois, o pessoal quis continuar. Éramos eu, você (Natalia), Helena, Jacirene, Lourdinha e Milena.

Preparávamos as oficinas na UNIRIO, combinávamos quem iria fazer o que, quais as experiências íamos dar. De quinze em quinze dias íamos na Penitenciária. Uma semana preparávamos a oficina na UNIRIO e na outra íamos na Lemos Brito. Nas reuniões que ocorriam na UNIRIO fazíamos uma avaliação do que havia ocorrido, quais foram as impressões e preparávamos a próxima oficina a ser dada.

O Paul sempre falava: "Que não estávamos indo para o presídio para transformar ninguém, que estávamos indo lá, só para fazer teatro". Acho isso legal, pois seria muito pretensioso achar que íamos lá para mudar alguém. O teatro por si só transforma. Ele falou também que se tem o teatro dentro de uma penitenciária, você já está abrindo um outro espaço dentro daquele universo. Você está criando novas possibilidades; possibilidades de tempo diferente, de espaço diferente para eles.

Lembro que os presos falavam que o teatro era um momento de liberdade que eles tinham, porque vínhamos de fora, trazíamos a rua.

Depois desse projeto montei um trabalho com meu Grupo Mapa que tinha haver com questões do presídio. Tínhamos feito um primeiro trabalho sobre o cotidiano e depois montamos: Menino porque você tem pesadelo?

Fiz muitos workshops, por exemplo: com Érico Carneiro, que era um trabalho mais corporal e depois se via o que era teatralmente mais interessante e montava-se uma performance.

O *Teatro na Prisão* foi um trabalho muito forte na época, então levei uma proposta para o Grupo Mapa que tinha haver com questões do espaço limitado, com o tempo (o tempo deles demora muito, nunca passa, diferente do nosso tempo que voa); a liberdade de ir e vir, e o espaço deles. Outra coisa muito forte foi a questão do nosso grupo da prisão ser composto só de mulheres e eles eram um grupo só de homens. Havia uma presença feminina muito forte. No Grupo Mapa trabalhamos também essa questão do feminino, e esse feminino vinha como um sonho. Era um trabalho plástico e não era voltado para o social.

Qual sua identificação com o trabalho na prisão?

Fiquei no trabalho por que voltou a fazer sentido fazer teatro. Lá eles tinham fome do que estávamos fazendo. Fiquei espantada com a atenção deles, queriam pegar o máximo que tínhamos para oferecer. Pela experiência que era muito forte. Tudo era forte. Lembro que combinávamos que se desce vontade de chorar era para segurar. Várias vezes nos emocionávamos. Era uma coisa muito viva. Isso me segurou lá. Vi que eles realmente precisavam. Mas não era caridade, pois para nós também era uma experiência muito forte. O teatro que agente faz fora de lá, que rala muito, onde acontecem muitos atritos, muitas vezes é meio morto. Lá dentro da prisão o teatro ganha vida, começou a existir de novo.

Foi a experiência mais forte que tive de trabalho. Só saí por que passei no município e iria ficar sobrecarregada. Realmente é um trabalho muito forte, mas te suga muito. Não foi questão de dinheiro, é que suga muito, temos que trabalhar com nossa energia, pois o lugar é muito pesado, muita coisa circula lá dentro. Sem dúvida foi uma das coisas melhores que fiz de teatro. Que tenha valido a pena. Sinto que para eles também foi muito importante o que levamos ali.

Eu lembro quando fizemos a primeira montagem, quando eles entraram pela platéia, cantando aquela música do Gonzaguinha "viver é não ter a vergonha de ser feliz". É uma força completamente contrária a tudo que é o presídio, onde se dão números para as pessoas em vez de chamá-las pelo nome. Nós fazíamos o resgate da auto-estima Até que a Lemos Brito tinha uma abertura. Outro dia saiu uma matéria falando o quanto se gastava com um preso e, como o trabalho na penitenciária não recuperava ninguém, ao contrário, saiam pior do que entravam. Acho que o teatro era um sopro de vida que dávamos para eles. E ficávamos também, por que para nós tinha alguma força, tinha uma troca.

Existia uma Ana Paula antes e depois deste trabalho?Seu olhar como cidadã mudou?

Com certeza isso muda. Uma experiência quando é muito forte entra na sua vida. Tanto que eu fiz o trabalho com o Grupo Mapa depois de estar na prisão e repercutiu diretamente no trabalho que criamos.

E até hoje que estou trabalhando no CEFET e, no momento estamos montando Barrela, de Plínio Marcos, estou levando todo o material do presídio para eles terem um acesso do outro lado, de uma experiência concreta, real. Eles se espantaram quando viram os materiais, pois tinham uma visão de fora. Quando levei as poesias, os poemas, mostrei as fotos, eles começaram a ter a visão de dentro, de ver o que eles sentiam, do que eles escreviam, lidando com a coisa de outro ponto de vista.

Tenho fotos, poesias que eles deram, contei coisas que aconteceram, falei das apresentações.

O que foi montado no período que você participou do projeto?

O primeiro trabalho que montamos foi o que pegamos várias coisas durante as oficinas e criamos um roteiro. Coisas dos próprios exercícios a partir daí fomos montando um roteiro.

Usamos exercícios do Boal e, recriávamos outros, desmembrávamos um jogo em outro.

Teve a poesia que o Natalino fez que se chamou *Candelariamente,* a qual ele fez a partir das aulas, em cima dos jogos.

Por exemplo: *"Quem sou eu.*
Quem somos nós.
Não importa.
Já fizemos a mágica
Nos transformamos. (aqui se referia àquele exercício do objeto, onde o objeto deveria se transformar, e ser usado como alguma coisa que não fosse aquele objeto, e depois passávamos do objeto para a pessoa.)
Já não somos o que éramos antes.
Espaço sendo ocupado. (fazíamos o trabalho de ocupar todo o espaço).
Respeitado nem sempre. (no fechamento falávamos umas frases desde a época do Paul: "um passo para frente, por que estamos todos juntos; um passo para trás , por que cada um respeita o espaço do outro; um passo para esquerda, por que caminhamos sempre para frente."
Ironia do destino
Que seu som
Ra ta ta ta
Ra ta ta ta. (isto veio de um exercício de ritmo com mãos no corpo e cantávamos)
Choram os corações sufocados por ti.
Corpos caídos, corpos inocentes.
Candelariamente. (isto foi por causa da chacina de crianças que teve na Candelária)

E a realidade é mostrada,
aos olhos do Redentor.
E o mundo também a viu.

A escolha das imagens foi durante todo o processo das oficinas, onde íamos anotando as que achávamos que eram teatralmente mais importante. Esse roteiro explica muito bem.

Eu lembro que esse negócio de antes e depois, por exemplo: quando eu cheguei, eu tinha medo do Cláudio Onor, pois ele apertava a mão com força, a figura dele dava um certo medo. Mas depois, eu fiquei surpresa, por que ele era um dos caras mais sensíveis. Ele deu para gente umas máscaras de arames velhos. Cada uma do grupo ganhou uma máscara. Ele fazia também umas luminárias.

Nessa época vocês liam alguma coisa a fim de contextualizar?

Agente leu sobre Boal, e uma entrevista de Brecht.

O Claudionor era um posso de sensibilidade.

Tinha aquele que tocava piano pra caramba, usava muitas pulseiras, cordões, falava muitas línguas. Este gostava muito de conversar com o Sérgio, que inclusive burlou uma lei que tínhamos de não dar nosso endereço. Ele deu seu endereço para um preso e depois esse cara procurou o endereço e assaltou a família dele.

Nosso trabalho foi se desenvolvendo na prática. Cada um trazia um exercício de fontes diversas da experiência de cada um. Experimentávamos nos nossos encontros na UNIRIO, e escolhíamos os que achávamos mais interessantes.

Eu tive experiência com vários diretores como: Márcio Viana, Floriano Peixoto, Eduardo Rossi.

Como foi trabalhar esta relação com os detentos? E como foi a relação dos detentos com você?

A minha relação com eles no início, por não saber onde estávamos chegando, era manter uma certa distância. Mas sempre me senti muito a vontade, por que como fazia parte de uma das nossas leis, não saber qual o crime que eles haviam cometido, tornava nosso olhar mais fácil em relação a eles, assim podíamos olhá-los como qualquer outra pessoa e não como um criminoso.

Eu achava muito bacana essa vontade deles de estar presentes, não estavam presentes por que éramos mulheres, eles estavam interessados no conteúdo que agente tinha para passar para eles. Eles faziam tudo com muita vontade. Falavam que tinham vontade de sair dali e mudar de vida. Queriam também, que o teatro pudesse remir suas penas.

Havia outras atividades naquela penitenciária como: escola, artes plásticas, reciclagem de papel, marcenaria e às vezes yoga.

Observávamos que quem estava afim ficava do início ao fim, diferente de quem não estava que somente começava e não voltava mais. Era a seleção natural mesmo. Quem estava realmente interessado, participava do processo até a apresentação.

Gostei muito do trabalho e não tive problema nenhum. Nós combinávamos de usar roupas mais soltas e largas, para que ficássemos mais discretas. Nunca me senti mal.

Eles nunca faltavam ao respeito, muito pelo contrário, tinham muito respeito, eram muito educados.

Recebi uma carta do Joaquim depois que saí. Ele mandou para o endereço da UNIRIO. Uma declaração de afeto, com poemas etc...

Quais foram os momentos mais fortes das relações entre vocês e os presos?

Esses momentos mais fortes não eram quando eles falavam, era no silêncio. Quando estávamos fazendo algum exercício e uma pessoa falava, muitas vezes no final quando conversávamos sobre a oficina, e de repente ficava aquele silêncio. Às vezes, quando vinha aquele silêncio, aqueles olhares, eram os momentos mais fortes, você via que a coisa estava acontecendo. Via-se no olhar principalmente.

Às vezes, quando estava todo mundo falando, fazia-se uma imagem durante o exercício, todos olhavam aquilo e tinham um momento de silencio muito forte.

Outras vezes no final quando eles falavam sobre a experiência vivida naquele dia, e vinha aquele silencio. Parecia que o silencio se instaurava de uma forma trazia uma outra dimensão. Era como se passasse dos limites da cadeia, daquele espaço que agente estava.

Quais as montagens que participou?

Candelariamente e o Auto de Natal.

Eles pediram para montar um Auto de Natal para apresentar no fim do ano para seus familiares. Alguns do grupo havia saído e o grupo estava diferente. Acho que teve alguma mudança interna, talvez mudança de direção.

Esse processo não achei muito rico, não foi tão intenso quanto o primeiro. Foi um texto vindo da Pastoral e não era teatral. O primeiro foi muito mais forte, pois foi o processo do vivido por eles, por isso mais orgânico. O segundo foi algo que fizemos para uma apresentação. O grupo passou por mudanças e isso afetou o orgânico do trabalho final.

Participei do segundo processo, ajudei a dirigir mas não fui na apresentação final por que tive que viajar.

Estávamos nessa época, eu, Jacirene, Sérgio e Helena.

O que essa experiência contribuiu para seus dias de hoje?

Acho que contribuiu mais para minha vida do que para minha prática teatral. Mas por exemplo, hoje estou levando todo material para os meninos do CEFET verem. Se tiver é indiretamente. Diretamente não vejo.

Depois fui dar aula no município que é com crianças que não tem situação financeira, estrutura social. Além de professora tem que ser um monte de coisa.

Então com essas crianças posso fazer uma ponte. É que através do teatro você pode abrir outras possibilidades para que essa criança não venha acabar um dia entrar para o crime e ser um futuro presidiário.

Agora que está me caindo a ficha, eu podia ter levado esta experiência para eles. Levado para sala de aula, mas eles já têm uma realidade tão similar.

Você ao estar naquele lugar algumas vezes lembrava da sua experiência na prisão?

Alguns momentos por que eu trabalhava numa escola que tinha um presídio atrás e teve uma época que ficamos uma semana com a escola parada, por causa daquela chacina que teve em Benfica. Era uma loucura. Outras vezes agente ouvia as mulheres do lado de fora do presídio gritando. Era impossível dar aula, era uma gritaria. Nessa época comentei da minha experiência no presídio e comecei a anotar os diálogos dos presos com as mulheres. Uma vez duas mulheres brigavam por um mesmo homem que estava preso.

Essas crianças estão numa fronteira muito tênue. Então eu me vi de certa forma cuidando para que eles não fossem parar lá, dentro da prisão. Talvez fosse um trabalho de prevenção, já que eu tinha lidado como o outro lado.

É uma área de muita dureza. Se ouve das crianças "Pó de dez", "Pó de cinco". Aluno morando do lado da boca, virando aviãozinho. Tinha uma história de um menino que fui fazer um trabalho de criação de personagem e o aluno chegou e me disse que tinha adorado o trabalho. Aí depois eu fui olhar o trabalho dele e vi que ele tinha conseguido desabafar. Na verdade a história toda era a dele na realidade. Era a história da Gabriela, que tinha um pai que era alcoólatra, um irmão que tinha entrado para o tráfico, o pai saiu de casa. O irmão teve que fugir por estar envolvido com o tráfico e o dia em que voltou, queimaram-no na frente do irmão e da mãe. O sangue jorrava, espirrando nele. Eu só soube disso por causa de um trabalho de teatro que eu tinha feito. E ele era super agitado, não conseguia prestar muita atenção nas coisas, e ele falava para mim que nunca queria entrar para o tráfico, por que ele já tinha visto desde pequeno o que era esta vida. Falava que a mãe era tudo o que ele tinha, ele amava a mãe mais que tudo nesse mundo. O pai estava melhor, mas não tinha relação com ele. Era um garoto com uma situação toda desestruturada. No final da conversa ele disse: "Pois é professora, vida na favela é isso aí, tô falando isso pra te dizer que a maioria desses alunos que você tem no município estão numa linha muito tênue. Tipo assim... tá do outro lado de repente". Há uma falta de tudo, não existe estrutura social. E acho que agente acaba agindo como professora mais no aspecto humano. Acho que o teatro tem a possibilidade de resgatar o que essas crianças têm de humano para que elas não se percam.

Trabalho hoje em dia no CEFET, curso técnico de turismo, informática, etc...

Levei o material da prisão como poemas, escritos onde falavam sobre a liberdade, para que vissem o outro lado.

É muito bom o trabalho na prisão, mas é muito pesado.

Parei o Projeto por que comecei a dar aula no município, morava em Niterói, e precisava ganhar dinheiro. E depois vi que não conseguiria trabalhar nesses dois lugares com uma carga tão pesada. Fiquei 10 anos dando aulas no Município.

Entrei para o Projeto em 1997 e acho que saí em 1998.

5.4.2 - Helena Vieira

Como foi sua trajetória no projeto do Teatro na Prisão, e a sua identificação com este trabalho?

Eu já estava terminando a faculdade, a graduação em teatro, era 1997, e me chamou a atenção o curso que estava acontecendo. Me chamou a atenção o cartaz que era um inglês dando aula do teatro do oprimido. Eu tinha passado um período na Inglaterra, então aquilo me atraiu pelo fato de eu poder, de alguma forma, me aproximar novamente do inglês, de alguma coisa que me lembrasse da Inglaterra.

Eu não sabia quem era aquele rapaz, chamado Paul Heritage. Também achei interessante trabalhar o Teatro do Oprimido, porque eu venho de uma trajetória escolar e familiar, muito ligada em movimentos sociais, todas as minhas escolas, elas ensinaram a participação política. Então era um tema importante para mim. E aí, eu vi ali a forma de juntar as duas coisas.

Era final da graduação, eu queria dar algum sentido maior ao meu estudo em teatro, algum sentido prático à graduação. Eu queria juntar uma lembrança um pouco pessoal sobre a Inglaterra com alguma coisa que eu achava naquele momento muito importante, que era esse trabalho voltado para alguma coisa social.

E prisão, eu não tinha ainda muito claro o que seria "prisão", mas de cara eu me senti muito atraída pelo o que ele estava propondo, que foi uma coisa muito simples. Ele deu lá uma teoria e partiu para os jogos, e partiu logo para uma coisa muito prática. E ele foi muito esperto, porque ele sabia que ele estava colocando um pouco de "doce para a criança". Porque o grupo de pessoas que se formou ali, basicamente todas ficaram com muita vontade.

Primeiro, ele propôs de cara ir à prisão e praticar os exercícios que a gente tinha trabalhado com ele, e todos nós éramos, mais ou menos, a primeira vez que estávamos lidando com aquilo.

Éramos um grupo misto de professores e estudantes, que todos já tínhamos entrado no curso com um pouco de vontade de fazer alguma coisa real. Aí depois que a gente entrou, foi esperteza dele, a gente não quis mais sair dali, a gente achou que era uma sacanagem não continuar. Afinal, a gente encontrou com pessoas com muita necessidade de ter aquele encontro com a gente, eram pessoas assim realmente carentes de uma relação humana, e a gente pegou um grupo muito bacana de cara também.

Um grupo de pessoas com penas altas, presos que já tinham trabalhado no passado com Paul. O Paul era uma pessoa que eles respeitavam, era querido. Nós éramos um grupo praticamente de mulheres, eu acho. E eu acho que isso foi um encontro muito bonito. A gente já sabia que dali a gente não ia poder parar. Foi a esperteza do Paul, porque a gente, eu, Lourdinha, você (Natália), Ana Paula, e mais umas outras pessoas, a gente falou: "Não, é uma sacanagem a gente parar. Vamos continuar."

A gente não tinha nada na verdade, a gente tinha essa pequena introdução de um curso dado pelo Paul, com jogos do Boal (que a gente sabia que depois a gente poderia ter acesso, porque era uma pessoa daqui).

O Paul já iria voltar, mas ele tinha alguma ligação, algum convênio com a UNIRIO, então ele poderia dar alguma assessoria. Então, rapidamente a gente sentou e falou: "Vamos levar isso à frente."

Aí a gente foi articulando as coisas, mas não tínhamos, na verdade, nem os professores tinham experiência, nem nós, nem a gente sabia onde ia dá. A gente não sabia, mas sabíamos que nós tínhamos um compromisso com aquele grupo de pessoas ali, e que para eles aquilo ali era muito importante. E para a gente também era muito importante, a gente tava tendo um encontro que a gente jamais teria em qualquer outra situação. E aí fomos.

Aconteceram coisas ótimas. A Lemos Brito foi um período muito bom, a relação do grupo era muito boa. Uma das coisas que a gente foi articulando também durante era como conseguir bolsa. Acho que a gente fez uns dois anos se reunindo duas vezes por semana. Não me lembro também, acho que era uma vez por semana numa sexta feira. Foi por uns dois anos.

A gente não tinha dinheiro, nem perspectiva de, mas a gente sabia que em algum lugar a gente tava chegado com esse projeto. O projeto também foi ganhando uma posição.

A gente fez o curso com a Helen que é do Teatro do Oprimido, e foi ganhando certa notoriedade. Então a gente conseguiu bolsa para alguns alunos, e eu tive logo uma bolsa de extensão. Depois, assim que eu me formei, eu continuei no projeto, porque eu consegui uma bolsa da FAPERJ, e até aonde eu tive bolso eu foi com o projeto, até 2002. Foram vários anos, era uma bolsa importante, eu fazia uns relatórios, entregava para os professores e para a FAPERJ. Isso tudo já documentado.

Bom, chegou um período também que a gente achou que já tinha dado, entraram novos alunos, e no que entraram novos alunos, a coisa foi um pouco diferente para mim. Eu já não me interessava tanto, como tava sendo na Lemos Brito. Eu não me interessava tanto. Eu queria uma coisa mais próxima.

Existia uma coisa boa de estar ali na Lemos Brito, a relação entre os homens e as mulheres era interessante. Mas havia uma coisa que a gente sentia que tinha que manter, era necessário manter uma certa distância, e eu já estava achando que eu já não tinha mais para onde ir, e aí a gente começou a pensar que, o projeto também começou a ganhar força, e a gente pode estender isso a outras penitenciárias. E aí você (Natália), eu acho, que veio com a proposta de trabalhar com as mulheres, e trabalhar com as mulheres para mim era uma coisa impensável no início.

Eu acho aquilo muito forte trabalhar com mulher presa, enfim, foi a grande mudança. Foi o grande divisor de águas, porque aí sim a coisa tomou uma cara mais forte para o trabalho. Porque eu acho que com os homens o tema feminino masculino era muito difícil, era muito forte. O Paul dizia que era ótimo a gente trabalhar com eles, porque era uma forma deles trabalharem esse feminino tão difícil na vida deles. Alguns com casos de estupro, que era interessante.

Mas havia uma tensão desse sexual que eu achava que ou ia ou não ia. Para resumir essa história da Lemos Brito, que eu estou com certa dificuldade de falar, era a transferência, a gente estava percebendo muitas transferências de ambas as partes, o caso de serem grupos de mulheres com grupos de homens e aquilo ali já estava chegando a um limite.

Aí veio a proposta de nós irmos para o Nelson Hungria e, foi um grande barato para todas nós. Porque a gente foi para um lugar menor, e era uma outra relação, uma boa parte da tensão já estava desfeita. A gente já estava melhor. Com relação aos homens a gente tinha muitas regras, como se portar, do que falar, o que vestir. Com as mulheres a gente já não tinha isso, e a gente também se permitiu o toque, a gente se abraçava muito, a gente começou a ter o toque, o que não tinha na Lemos Brito. E a nossa relação era mais íntima, era de mais cumplicidade, então foi muito bom, era muito prazeroso ir párea lá, então a gente foi tocando.

Quais foram as montagens que você participou?

Nós começamos o primeiro trabalho, que se eu não me engano foi *O sistema da rotina,* na Nelson Hungria, que foi um pequeno esboço do que a gente queria fazer. Nesta época você saiu de licença maternidade. Ficamos eu e Emiliana.

Aí o bicho pegou. Estava eu e Emiliana, aí o Wagner entrou. Eu acho que a Emiliana estava desde o começo, eu não sei. Eu sei que nós duas tínhamos uma coisa assim com aquele trabalho, de fazer algo para mudar, era uma idéia de revolução, nós éramos revoltadas, queríamos justiça.

Aí eu e ela, como você (Natália) ia dar certo freio, como a gente estava sem freio, a gente mandou brasa. Aí a gente fez uma peça que foi forte, porque a gente quis realmente, a gente já estava um pouco a vontade, trabalhando com o Teatro do Oprimido, já sabia, não muito, mas a gente já sabia mais ou menos trabalhar com elas com coisas que poderiam significar uma mudança mais forte.

Para resumir, a gente fez uma peça que a gente queria saber delas o que estava acontecendo, que eram coisas que elas não poderiam dizer. O que a gente queria, eu e Emilana, era realmente isso. Era muito claro para gente, denunciar o que estava acontecendo ali.

Então a gente propôs. A peça em si era forte, eu tenho poucas lembranças. Era forte. Mas isso não foi o ponto problema. O problema foi que a gente falou: “Vamos começar pela visibilidade.”

Como eu falei, eu venho de um colégio que a proposta política era muito forte então eu tinha um aliado que era o meu professor de história, o Chico Alencar, aí eu fui até lá, ele era deputado, e falei: “Olha Chico, eu faço parte deste grupo *Teatro na Prisão”*. Era Assembléia Legislativa, eu fui pessoalmente, falei com ele.

A partir daí a gente começou a fazer uma rede muito forte, a gente entrou em contato com Direitos Humanos. O Chico fazia parte da ALERJ, da comissão de Direitos Humanos, aí foi trazendo gente. Enfim, fizemos uma linda apresentação num pequeno refeitório da Nelson Hungria, lotado, com todo

mundo do Teatro do Oprimido, que vinham acompanhando nossas apresentações, o Boal, os curingas do Boal, vários deles. O Chico Alencar com a sua turma, que já eram fortes, já eram conhecidos ali dentro, e várias figuras.

Só que a gente fez uma coisa, que a gente sabia que podia dar errado, mas não tanto. Como a gente tava numa de denunciar, a gente conversou com uma diretora que tava em uma outra prisão, e que ela era um pouco inimiga dessa nossa diretora, e nós a convidamos, e foi este o problema. Não foi a peça, não foi nada.

Neste momento a gente já estava trabalhando no Teatro Fórum, ou seja, o teatro que a gente vai lá e dá a sua versão. Aí, nisso, eu só sei que a gente teve até agente penitenciário participando. A gente teve a Bárbara Soares, que é assistente do Boal entrando, acho que foi nessa peça, se eu não me engano. Eu sei que o Teatro do Oprimido estava sempre com a gente. Este foi o estopim.

Eu e Emiliana achamos que a gente colocou fogo na cadeia, porque ela fez um discurso pessoal. A gente não esperava que isso fosse acontecer. Ela fez uma coisa pessoalíssima, de péssimo gosto. A diretora começou a chorar. Disse que acabava tudo, mandou todo mundo embora. As presas foram todas voltando para suas celas, e ficou um clima péssimo. A gente ali, achou que a gente nunca mais ia poder voltar. Mas voltamos. A gente realmente não esperava isso. A gente sabia que aquela pessoa era uma pessoa não grata, a nossa diretora era uma pessoa com quem a gente contava. A gente não sabia também muita coisa, mas era uma pessoa que estava dando acesso a gente, e que por isso não seria conveniente manter esse esquema.

Aí, passado isso, que foi no final do ano, fechamos. Não sabíamos se seria mais permitido a nossa entrada, mas a gente fechou. Aí no ano seguinte, você (Natália) já podendo participar, fazendo parte de novo da equipe. Eu basicamente estava encabeçando, porque eu era a aluna mais antiga, aluna co-fundadora, então estava um pouco nas minhas mãos.

Então estava eu, Emiliana e Wagner. Você (Natália) entrou e disse "Olha eu não admito que isso aconteça mais, não pode fazer mais isso". E a gente também sabia que isso não ia levar mais a lugar algum, e o interessante mesmo era poder continuar fazendo o trabalho ali com elas. Mas foi importante, porque a gente mobilizou um número importante de pessoa e os Direitos Humanos, a partir desta data, sempre esteve presente nas nossas apresentações, pelo menos até o ano em que eu fui bolsista, 2002. Aí continuamos.

Em 2001, agente começou a realmente querer escrever melhor, e ficar mais forte a coisa do Teatro Fórum Começamos a trabalhar com elas, tentando buscar um tema que fosse comum. E aí, a gente descobriu nas nossas conversas que o tema comum era violência sexual. Elas foram contando histórias, e a gente foi misturando as histórias e escrevendo. E era violência sexual de um parente com o consentimento da mãe. Essa história foi muito bem feita.

Cada uma tinha alguma experiência, se não tinha propriamente, de alguma forma aquele tema era próximo para cada uma delas. Então a gente montou uma peça, o grupo era muito bom, era pessoas assim muito bacanas de trabalhar. A gente até achou engraçado, olhando algumas fotos, praticamente mulheres estrangeiras, tinham duas brasileiras e muitas estrangeiras. Isso

acontecia muito na Nelson Hungria. O grupo era muito pequeno, era um lugar de onde eles vinham do aeroporto internacional presas com cocaína e iam para lá, para triagem e tal. Eram pessoas de classe média. As estrangeiras eram pessoas de classe média, tentaram fazer alguma coisa, então tinham uma formação, era um grupo bom de trabalhar. Tinham pessoas mais fortes também, tinha uma boliviana. Tinham muitas estrangeiras, e de um meio sócio-econômico. Aí foi uma mistura muito boa para elas também. A gente levantou este tema. Teve um sucesso. Porque esta peça acabou indo para quase todas as penitenciária, a gente teve um percurso com essa peça.

Levamos essa peça para outros lugares, acho que a gente levou para Bangu. Isso tudo trabalhando o Teatro Fórum e as pessoas participando. O que ficou para mim mais forte foi como elas estavam discutindo isso. Eu acho até mais interessante que a peça, é ver ali a repressão muito forte da mulher. A presença da mãe era muito interessante, porque era uma mãe que permitia o abuso do tio, porque ele era o tio que dava o dinheiro, esse era o tio que sustentava. Então ela dava permissão que o tio abusasse da filha.

Então a história começa, quando a gente recolheu as histórias, essa menina tinha o sonho de casar virgem, e isso aconteceu porque este tio abusava. Aí foi para muitos lugares, a peça foi muito bem feita - *O Sonho perdido.* Que era o sonho dessa menina, dessa personagem em casar virgem, e não poder, e ser questionada também essa mãe, por que essa mãe permitia.

Só que nos momentos que a gente fazia o Teatro Fórum, o personagem mais questionado, que dava mais revolta, não era muito a mãe, era o tio. Então as propostas eram entrar e bater, entrar e matar, era prender, as propostas eram também muito violentas, eram de matar o cara. Não tinha muito outro termo.

Mas foi muito legal, a gente teve uma boa discussão porque essa peça foi para muitos lugares. Foi realmente um bom trabalho.

Depois este grupo se desfez um pouco. Elas cresceram muito, duas ficaram muito fortes. Tinha essa coisa também, a gente tava propondo uma coisa que elas estavam amadurecendo junto. E esse trabalho estava tão sério, tão bem realizado, que estava sendo bem visto também pelas agentes, então elas cooperavam muito também, as agentes penitenciárias, elas eram muito abertas com a gente.

Quanto a metodologia usada, foi muito legal. Porque a gente foi criando uma metodologia própria. O que a gente tinha de base, era o Teatro do Oprimido, eram os nossos encontros no Teatro do Oprimido. A gente teve alguns cursos com a Helen. Eu e Emiliana acompanhamos bastante neste período a Helen, a gente estava bem próximas a eles do CTO. Fomos a vários encontros. Encontros, inclusive, fora do Rio. Eram coisas muito práticas. A gente discutia o Teatro Fórum e ia para prática, sempre com jogos.

Então a gente foi um pouco formando a nossa metodologia, não tinham grandes teorias. Um livro que a gente começou a ler, em um grupo de estudo foi *Vigiar e punir* do Foucault. Mas era mais para ter uma noção daquele lugar que a gente tava. Que era um lugar que estava nesse mesmo nível de escolas, lugares de vigilância. A gente não teve leituras tão aprofundadas sobre outros temas.

O que a gente teve foi uma coisa muito prática, de discussão, uma discussão que ia acontecendo de uma forma prática, como a gente ia lidando com a coisa. O método era o Teatro Fórum, era o que naquele momento a gente achava o mais importante. Também a gente quis focar numa coisa só, mas eu acho que de alguma maneira, a gente ia dando da nossa maneira o Teatro Fórum.

Em 20002, o Wagner foi para Lemos Brito trabalhar com o grupo de homens, aí entrou a Janaína, que estava iniciando a graduação dela e entrou logo no projeto. Aí a gente fez uma peça *Precisa-se ocupara essa vaga.*

Tem um dado interessante, porque nesse ínterim, eu fui chamada pela ONG que o Paul Heritage tinha. Eu fui chamada para várias coisas, e uma das funções era ser tradutora e intérprete de duas mulheres que vinham fazendo um trabalho também com ele na Inglaterra. Duas atrizes inglesas, uma americana e uma inglesa, que era um casal. E aí, como eu fui fazendo umas coisas com elas na Nelson Hungria, também diferentes, aí esse grupo de teatro veio, e foram surgindo pessoas atraídas por esse trabalho que a gente estava fazendo lá, que era muito pontual.

A gente tinha muito pouco tempo, a gente montava, e era muito do universo da fantasia, com performances, foi um trabalho muito bacana, muito legal. E eu estava como intérprete e tradutora deles na Nelson Hungria. Foi um período que eu não estava diretamente ligada a UNIRIO, tava só com eles, mas era um grupo que a gente já tinha montado. E era um trabalho específico do Paul, foram duas semanas.

Aí surgiu uma presa importante na Nelson Hungria que a gente já sabia que iria para o teatro. Era a Jorgina. Aí a Jorgina entrou, foi uma escapada, porque na verdade ela não poderia logo estar fazendo parte, ela teria que estar um pouco isolada, mas ela entrou e ninguém mais conseguiu tirar ela, e aí mudou muita coisa. Ela tinha uma personalidade muito forte. Óbvio, uma advogada formada, muito inteligente, muito cativante, muito carismática. Ela logo se tornou uma pessoa de muito carisma ali dentro, muito importante, afinal, era uma advogada, e resolvendo muitas coisas ali das detentas. E essa personalidade meio que tomou para si, ela foi realmente levando a coisa.

Era o primeiro ano dela, ela tinha muita necessidade de falar, de se emocionar, de chorar, era um espaço que ela tinha para deixar as coisas acontecerem. Então a gente fez essa peça que ela acabou ficando no eixo central, e a gente não soube lidar muito bem com isso, de forma pedagógica mesmo, metodológica. E aí, acabou que a peça não deu muito certo. Ficou muito em cima dela.

Quando a gente levou essa peça para Nelson Hungria, foi o jornal e a televisão, e é claro que o foco era ela, tinha essas coisas. Por mais que os jornais iam, eles filmavam as coisas que a gente fazia, eles como mídia, tinham lá os seus motivos para estarem lá, e não era tanto pelos mesmos motivos que a gente. Então a manipulação rolava. Neste caso foi ruim.

Em termos artísticos, no *O Sonho perdido* havia um trabalho de personagem, eram elas, mas eram elas com seus personagens. A gente podia

identificar um processo artístico ali, a gente conseguiu isso. Eu, Emiliana e Wagner, estávamos preocupados com o processo artístico, isso era a função.

Eu já estava um pouco cansada, por isso que eu acho que foi me cansando também de qual seria a função ali? Mas teatro? Por que teatro? Seria um lugar que provavelmente elas não sairiam dali para serem atrizes? A gente estava começando a discutir, a gente chegou à conclusão de que ali a gente não poderia estar formando artistas, aquilo não existia. Nem a gente tem condição, com toda graduação, pós-graduação, e não sei mais o que. Ser artista neste país, neste mundo. Então, não era justo dar isso a elas, dizer que elas seriam artistas.

Então, acho que ali a coisa desandou um pouco. Bom, durante este processo, esta peça *Precisa-se ocupara essa vaga* fala da morosidade da justiça, e para muitas ali, era uma questão delas, era o que elas queriam discutir. Elas queriam aproveitar o fato da Jorgina, porque dava um suporte técnico para as coisas que a gente estava dizendo, que sabia sobre a morosidade. Por exemplo, uma das detentas que estava com a gente desde o início, ela já tinha cumprido sua pena, já podia estar fora, e não estava. Então, era disso que se falava, sobre esse processo delas, e com ela isso aconteceu.

Durante esta história toda, e isso de alguma forma, os refletores na Jorgina acabou ajudando. Porque essa presa conseguiu que o processo fosse agilizado. Agilizou tanto que no dia da apresentação dela, ela tinha que fazer o exame para poder ir embora, sair em liberdade e ela pediu para ficar, para poder estar na peça.

Como é que era sua relação com os detentos? A relação de você com eles e eles com você?

Bom, o trabalho com os homens, como era o primeiro, o primeiro mesmo, nos tocava muito de ter aquela relação com aquele grupo de pessoas. A gente tinha uma regra de não saber o que eles tinham feito, e isso foi muito importante para todo o processo, porque de nenhuma maneira, tanto como eu falo da Jorgina, e que quando as pessoas me perguntam, eu me lembro do Boal me perguntando: - Ah, todo mundo quer matar a Jorgina na cadeia? Eu falei:
"Não, todo mundo ama a Jorgina na cadeia". E essa coisa realmente não me interessava, e não continua me interessando saber das penas.

Quanto aos homens, eu não sabia dos crimes deles e não tinha o menor interesse. E aquilo me livrava também de pesos morais. Claro que se eu ficasse muito pensando nisso, e saísse daquele ambiente que realmente tanto fazia o que tinha sido feito ou não, porque a gente estava ali para de alguma forma trabalhar aquelas questões com eles, não precisávamos, como não éramos psicólogos, assistentes sociais, nem nada, ia ser difícil trabalhar sabendo dos crimes, então era uma coisa que não fazia parte. Não era nem só porque era uma regra, mas também porque ia atrapalhar o nosso trabalho, que a gente não tinha condição de estar lidando com isso.

Foi importante saber que se as penas eram longas, era claro que os crimes eram graves, seqüestro, não sei o que.Mas a gente estava ali com o lado

normal de qualquer ser humano, bem ou mal, realmente de todo o ser humano, e isso foi interessante pensar, porque também nos tirou essa coisa da bondade.

Eu hoje em dia sei que eu posso ser capaz de cometer um crime, posso ser capaz, não sei, mas posso ser capaz. E ali era este encontro de pessoas completamente iguais, então era o outro lado de qualquer um. E a gente estava ali com o melhor deles, e isso tem que ser dito, a gente estava ali com o melhor deles. Porque eram pessoas num esforço muito grande, se estavam tendo pessoas bacanas com eles, então eles tinham que devolver na mesma moeda.

Então o respeito era enorme, só que claro, dentro desse respeito e dessa distância, existia, nem todos, mas alguns faziam uma transferência mais próxima. Nós, meninas ali, éramos um pouco filhas, irmãs, e mães, era todo um lado bom. Eu sei que tinham umas coisas meio que agradas para eles. Era a mãe Deus, então a gente tava muito nesta imagem, um pouco imaculada, o que eu também acho um pouco chato. Porque isso não era verdade, rola as atrações, eram homens, éramos mulheres. Tinha um desejo bem assim entre aspas, mas era uma relação comum de homem e mulher que tem sempre um desejo.

Só que com as mulheres a gente pode abrir mão muito disso e ter uma cumplicidade com elas. Até porque, a gente já estava a um tempo na prisão, então se a gente ouvisse o que elas tinham cometido, não causava muito susto. O início a gente tenta não saber, até para a gente não ter um preconceito. Isso era um pouco função. Eu me lembro do Paul dizendo para a gente não ter preconceito. Então ali já não havia preconceito nenhum, podiam contar qualquer coisa pra gente. E também eram crimes mais leves, eram pegas indo viajar, levar alguma droga para algum lugar, eram coisas muito passionais também.

Então o universo ficou muito mais próximo. Aí realmente, até com essa coisa da droga, era um universo muito mais próximo mesmo, sem dúvida, do que o universo do seqüestro, do roubo, da morte. Era um universo de crime muito mais leve. E a cumplicidade de sermos mulheres e a energia, a energia de mulher com mulher. Não tinha tanta, se tivesse alguma atração pela gente, a coisa não era tão, tirava o peso do medo, de como a gente coloca o homem. A violência sexual, eu diria. A gente pensava assim, o que poderia acontecer de um deles ser muito atraído pela gente, a gente logo imaginava, violência sexual. E com elas se a gente chegasse a isso, bom, vai ser um pouco difícil. Mesmo tamanho e estatura, vai ser um pouco difícil de acontecer violência sexual aqui. Então esse medo era quebrado, ai nisso a energia era outra.

O que dessa experiência, na época, contribuiu como cidadã? E hoje, se isso contribuiu para seu trabalho atual, o que você está fazendo hoje em dia?

Foi um trabalho que para mim mudou muita coisa. Mudou muito porque a gente pode aprofundar as coisas. É difícil ter uma resposta muito objetiva para essa pergunta. Porque vários aspectos mudaram, posso ver também vários aspectos que eu mudei também em ralação ao o que eu pensava. A gente teve uma coisa, eu to falando dessa cumplicidade com todos; e a gente teve umas mudanças de métodos, de metodologias, que eu também esqueci.

A gente começou a querer, como eu falei, em algum momento trazer um pouco mais o lado artístico. Já que éramos estudantes de teatro, já que tínhamos esse lado artístico, a minha bolsa de pesquisa era para trabalhar o corpo, era esse o meu motivo. Sou bailarina, sempre trabalhei com dança, apesar da minha graduação e da minha pós ser em teatro, o meu trabalho é corpo, é dança, então era esse o meu material. Isso também fez com que a coisa fosse muito mais próxima para mim, eu pude usar mais o corpo, o toque com elas.

E a gente fez também uma coisa bacana, que foi começar a fazer um convênio e trazer muitas peças de teatro para lá. A gente queria um pouco mover essa parte artística delas, e a gente trouxe várias peças, levamos várias peças. Levamos dois espetáculos de dança, um da minha companhia, e o outro de outra companhia que é o Gustavo e o Frederico Parede. Trouxemos duas peças, uma do Ivan Sugahara, outra muito bonita sobre o Saramago da Celina Sodré, eu não lembro o nome.

Enfim, quando a gente fez *O Sonho perdido,* foi como um estudo para elas, elas já tinham tido a experiência de ver peças de teatro e espetáculos de dança profissionais, trabalhos artísticos mesmo. Então aquilo foi importante neste projeto. Era um momento também de começar a fazer o que a gente achava que era importante fazer ali, do que seguir a linha do Teatro do Oprimido. Por isso que eu disse que a gente acabou fazendo do nosso jeito. Isso foi uma das coisas. Porque seguir a risca o Teatro do Oprimido, todas as questões ficavam um pouco distantes ali. Então isso foi importante.

O que mudou na minha vida? Por exemplo, eu tenho isso como um lugar muito especial, que é o lugar do dissenso, é o lugar da negociação, eu aprendi muito bem, eu to vendo isso na minha vida hoje, na minha vida política, na dança, como eu aprendi como eu tenho essa capacidade de falar com o diferente muito mais do que os outro. Porque a gente falava lá com diretores da penitenciária, que a gente sabia que o pensamento era de um jeito, e que não ia mudar aquele pensamento.

Então, aos poucos essa minha juventude revolucionária foi um pouco dando lugar a uma coisa mais real. O mundo precisa de pessoas diferentes pensando, e de alguma forma trazendo, tentando chegar a algum lugar. Então esse lugar da negociação. E isso é uma lembrança. Quanto a gente não teve que negociar, quanto a gente não teve, que sei lá, cumprimentar alguém que a gente sabe que é um mau caráter ou coisa do gênero. Ou o quanto também a gente não entende aqueles lugares que aquelas pessoas estão. Que eu acho que o método do Teatro do Oprimido não compreende muito bem. Tem pessoas ali, to falando assim de uma forma meio leviana, é claro que sim, mas eu também não tinha mais como, são cargos, são pessoas. E isso é uma coisa muito do Paul, daquela coisa inglesa, você diz: “Ok! Claro”. A pessoa ta lá dizendo umas loucuras, e você diz: “Ah sim, claro, compreendo”.

Então a negociação dentro daquilo para você alcançar alguma coisa é muito boa, foi muito boa. E nem sempre alcançar o que eu quero, sabendo os limites que eu tenho. Enfim, a idéia que hoje eu vejo muito claro, é essa idéia da revolução, de ter uma meta,de mudar, de transforma alguma outra coisa, eu já não tenho mais. Eu já não penso muito assim, mas eu penso em, que é um pouco

a minha tese de doutorado, é como você pensar o artístico, o corpo, em um ambiente de revolta, ou seja, em um ambiente em que você vai, transforma, e você vai. Você não tem metas, não tem objetivos, as coisas mudam, você transforma um ou outro, você se transforma.

O método do Teatro do Oprimido, eu fui com intensidade, aprendi muitas cosas, ele foi muito bom para mim, para pensar, para articular, para essa coisa da negociação, que é muito importante no Teatro Fórum, que é você negociar idéias, e tal. Mas ele chegou num limite para mim muito forte. Se baseavam em questões muito mais fora do artístico do que no artístico. Ele estava muito mais preocupado em discutir questões X, Y e partiu de uma coisa de começar a discutir tudo, e na arte, eu não acho isso possível. E eu cheguei num esgotamento quanto a isso, que eu não acho isso possível. Aí foi a minha ruptura.

Já tinha acabado o meu período de bolsa, e já não fazia mais sentido eu continuar. Aquilo tudo tinha sido muito importante para minha vida, mas eu queria levar para minha vida artística. Eu não queira mais essa distância tão grande. Porque eu não me formei em pedagogia, não me formei em psicologia. Eu sou uma artista, que por um acaso resolveu fazer uma graduação, um mestrado, um doutorado, mas é por um acaso. Porque o meu trabalho é artístico. O que eu poderia trazer para o meu artístico.

Aí eu comecei, concomitantemente ao meu mestrado, foi uma proposta minha, do meu pré-projeto, trabalhar com uma coisa muito prática e a coisa que mais vinha, muito forte no meu corpo e no meu discurso, era a questão de gênero. A partir dali eu já estava, que vinha da discussão da prisão, querendo falar dessa figura feminina que eu precisava construir para mim. Eu precisava construir uma imagem artística, no palco, de uma mulher. De uma mulher que fosse importante para mim. E essas questões que vinham foram desse momento que eu pude trabalhar com essas mulheres e com a minha equipe também.

Então eram coisas que vinham juntas. E era de um universo muito próprio, muito particular. Discutir gênero. E eu discuto gênero desde esse trabalho que foi em 2005. A partir do meu corpo, e não a partir de questões de fora. Que corpo é esse, que ora é feminino, e ora é masculino. Então eu venho desse trabalho. O meu mestrado falava dessa questão como uma questão importante. Então eu trabalhei questões sobre o feminismo. A história do feminismo, o feminismo no Brasil.

E no doutorado, eu não vou trazer nada prático, vou trazer uma coisa muito teórica, que é discutir um conceito de revolta, que eu estou começando a pensar, que é a clareza, e essa lucidez que eu estou começando a ter, desse lugar um pouco para mim já passado, um pouco para mim que já não faz muito sentido, que é esse lugar, vou colocar bem entre aspas, que é da dita "revolução", que eu acho que eu vinha que eu venho desse lugar, que eu venho familiarmente desse lugar, que eu venho da minha escola, e porque dentro das artes o discurso marxista é forte, o Brecht, toda essa linha, que eu, de forma alguma, desfaço, eu não desfaço. Mas eu acho que a questão agora é outra.

A questão agora é o que você pode fazer, sem que você precise destruir tudo para construir outra coisa, por exemplo. Essa questão é muito importante

de dizer. Porque que eu não estou destruindo? Porque a preciosidade maior que vem com esse discurso, do discurso que vem com a lógica marxista, para mim é muito preciosa. Porque quando a política deixa de ser só para alguns. Sem ser chato, sem ser um discurso acadêmico, é que está muito recente na minha cabeça, porque eu acabei de fazer um trabalho sobre isso. Porque você vinha com a idéia de Platão. Eram os homens especiais ali, eram os homens iguais, eram os homens que tinham capacidade. E o Marx veio e disse "Não, é de todo mundo. Isso é compartilhado. Isso é um assunto de todos. É um assunto do homem." Então, é uma coisa fundamental para mim.

E nisso a prisão também é importante. É um lugar de todo mundo, é o compartilhamento. O que eu acho que eu quero agora, é que tudo seja compartilhado de alguma forma. Todo mundo é dono de tudo e de alguma coisa, e é responsável. Mas a questão estética, a questão artística, é o que me move, é o que me interessa.

Então, como eu disse, eu já estava querendo fazer uma escolha, e me dedicar a alguma coisa com mais profundidade. E eu achei que eu seria muito mais útil e muito mais feliz se eu fosse lidar com o que me interessa mais, que é o projeto artístico. E aí eu venho tentando descobrir nesse lado artístico o que pode ser o mais aberto do trabalho artístico, o que pode ser mais, eu vou usar um termo que pode estar cedo para eu dizer, porque é o que eu vou fazer, é o que eu tenho três anos para falar, três anos para descobrir, porque é agora que eu começo escrever a tese. Mas é "o que seria este corpo revoltado em cima do trabalho artístico?". Para fechar bem com o que a gente está falando, porque eu acho que eu estou começando a falar sobre isso, porque eu passei por essa experiência toda, de um caminho artístico, pedagógico, e que isso foi me dando as bases, não tanto teóricas, mas de alguma forma muito práticas, do que era aquele pensamento muito um pouco confuso que é "o artista tentando discutir e modificar alguma coisa. E o artista tentando, usando os métodos tais, tentando fazer suas modificações na sociedade."

Bom, eu não consigo mais pensar assim, porque eu começo a pensar que o artista, o artístico, a potência artística, ela já muda, ela já é o que ela interessa, ela já faz o ato político, ela já é. Eu não preciso dizer que, por exemplo, vou dar uma contrapartida porque eu tenho, porque eu não parto do princípio de que o que eu tenho já é bom. Talvez seja um talento, talvez sejam coisas construídas. Então se são coisas construídas, são coisas estudadas, coisas trabalhadas e que tem seu lugar no mundo. Então se ele tem seu lugar no mundo, esse trabalho, a potência dele já é, eu não preciso dar contrapartida nenhuma. Isso para mim fica muito claro.

Então como falar disto, que eu estou visualizando, artisticamente, sem nada pedagógico, nada. Então, para mim, posso estar aqui ocorrendo um erro, mas para mim é um trabalho de alguém que já está no mundo, e que já está transformando alguma coisa, pelo simples fato de que não tem em nenhuma atitude artística falta de conceito, todo mundo trabalha um conceito para ir para o palco, então, de forma alguma, eu vou dizer o que o artista é alguém que está voltado para o seu umbigo, para o seu ego. Ele faz do seu ego uma coisa muito importante, que é o trabalho artístico, que é o trabalho do palco.

E aí eu vou tentar falar sobre isso, na minha tese, em cima de uma figura, que é uma coreógrafa portuguesa, Vera Monteiro, que esteve aqui em 2004, no Rio, no rio cena contemporâneo. E ela mostrou um trabalho muito bonito, que era um trabalho todo de improviso. Talvez fique um pouco difícil de falar, porque é difícil dizer. Porque eu vejo, de alguma forma eu vejo, "olha isso vai dá para mostrar o que eu to dizendo", mas é o trabalho dela, eu que estou inventando, talvez, ela ta lá em Portugal fazendo as coisas dela. Tenho impressão pelo o que eu já vi, por eles mandaram em vídeos, que tem a ver, é um corpo que não se propõe a ter metas, e é muito político, muito.

5.4.3 - Janaína Russeff

Conta para mim a sua trajetória no projeto do Teatro nas Prisões, e a sua identificação com este trabalho.

Bem, eu entrei em 2001, quando a Emiliana estava saindo, e estava a Helena lá na Nelson Hungria. A Helena trabalhava com o método do Boal e elas faziam oficinas. Eu não cheguei a fazer nenhuma oficina com o pessoal do Boal, mas a Helena me passou muito esta experiência com o Teatro do Oprimido, que era a técnica que elas usavam lá, de pegar os exercícios do Boal, dividir nas categorias, como naqueles estudos que a gente fazia. Você até me passou algumas categorias que eles dividem.

Aí a partir disso a gente improvisava muito com as alunas, e disso saiu a primeira peça que foi *Precisa-se ocupar essa vaga,* que a gente apresentou lá na Nelson Hungria, com um grupo de alunas, um grupo pequeno. E por ser uma penitenciária de muita rotatividade a gente nunca tinha o mesmo grupo, e isso acabou fazendo com que esta peça fosse alterada.

Ela ia se alternando a media que outras detentas iam entrando e trazendo novas histórias, então ela meio que mudou. Então dali a gente apresentou no Hospital Penitenciário, que foi uma experiência muito louca, para as meninas do hospital penitenciário, na clínica psiquiátrica, que ficava ali do lado.

Foi a mesma peça que a gente montou *Precisa-se ocupar essa vaga,* que falava sobre a morosidade no sistema penitenciário, e como elas ficavam tanto tempo ali sem conseguir mover o processo delas, porque elas não sabiam por onde andar, porque o processo era muito moroso. Aí fomos com ela para o hospital psiquiátrico, e apresentamos lá para aquele pessoal.

A peça tinha uma coisa legal, que faz parte do Teatro Fórum, que é platéia que modifica o final da história, como um "Você decide". E ali que a gente viu que a peça tocava todas. Porque lá tiveram várias presas que entraram para mudar o final da história, e a Helena, como coringa, que ia conduzindo essa história. E no final disso, o que eu achei mais bacana, era que a gente tinha vários finais, vários desfechos, com cada detento colocando seu problema, eles traziam para cena, realmente, o problema deles.

Então, na Nelson Hungria foi de uma forma, lá no hospital foi de outra forma, porque cada um passa por esse problema da morosidade da lei, mas cada

um tinha um problema diferente em relação a isso. Então, a peça ia se transformando e tocava muito esse universo deles, se formando uma coisa bem bacana.

E eu aprendi muito com a Helena, porque eu era recém aluna da licenciatura, tava no meu segundo ano, terceiro ano da licenciatura, mas ainda não dava aula. Então, comecei a dar aula lá com a Helena, que trouxe para mim o Boal. Porque na UNIRIO a gente tem muito Viola Spolin como nosso fio condutor para dar aula. E a Helena me trouxe outras coisas, que foram os "200 exercícios para atores e não-atores", que a gente lia nos nossos grupos de estudos. E foi muito legal, porque foi uma outra forma de a gente ver como você pode aplicar jogos teatrais, que não só esse método da Viola Spolin, que já é muito fechado na UNIRIO como um método eficiente. E teve essa outra possibilidade com outro método. Muito bacana.

Isso foi em 2001. Em 2002 a Helena saiu, que encerrou a bolsa dela, e entrou a Débora. Aí a gente meio que ficou sem chão, porque a Helena que era "o cara" daquele método, e porque como ela fez toda a capacitação, e a gente não fez, por dificuldade de trazer o pessoal para dar os cursos para gente.

Eu lembro que a gente foi até atrás do pessoal do CTO, mas eles não tinham o curso disponível naquela época que a gente precisava. Aí a gente tentou colocar em prática o método da Viola Spolin, lá mesmo na Nelson Hungria. A gente começou ali, mas logo acabou e aí a gente foi para Bangu.

Fomos transferidos junto com as detentas para Bangu. Aí em Bangu, foi aonde eu achei que foi mais tumultuado para mim. Porque a gente teve uma responsabilidade de uma coisa que ainda não estava consolidada, porque eu ainda era aprendiz. E a Helena que tinha todo aquele método, foi embora. Até no início ela deu uma assessorada, mas por não fazer parte de fato da minha bagagem, eu não consegui conduzir da maneira que ela conduzia; que era a formação de um espetáculo através daqueles improvisos do Boal.

Aí junto com a Débora, nós iniciamos com a licenciatura, nós duas e você (Natália Fiche) com a parte vocal. Lá a gente tomou um choque, porque o lugar era horroroso, tinha aquele psiquiatra que enchia as meninas de remédio, e a gente ficou bem comovida com a situação daquelas meninas ali. E a gente achou que tínhamos que tocar elas de uma outra maneira, porque a gente estava batendo muito nesta coisa do político, vamos mudar, vamos mudar o mundo, e a gente muito tocada pela experiência de ver aquelas meninas, naquelas celas, quinze meninas numa cela horrorosa.

A gente começou a pensar de que outra maneira a gente poderia tocar essas meninas, sem ficar falando só nessa coisa de engajada, da questão da prisão. Por que eu não saio daqui? Porque o processo é lento?

E foi quando você trouxe a proposta da Música Orgânica, quando a gente fazia aquelas rodas iniciais, com a questão da respiração, com a questão dos sons, dos sons primitivos, a gente fazia aquilo tudo. E trouxemos a experiência do Viola Spolin, que era o improviso a partir da experiência delas. Então começamos a trabalhar textos que elas escreviam dentro da prisão, trazendo músicas, as músicas que elas ouviam. Quais eram as músicas que elas ouviam? Cartas que elas escreveram e não enviaram; cartas que elas receberam

e não conseguiram dar resposta. E começamos a trabalhar com esse universo delas, que eu acho que era uma coisa mais sensível do que como era antes com o Boal.

Embora com o Boal a gente conseguiu um método mais efetivo, que foi montar um espetáculo. A gente foi lá e conseguiu montar um espetáculo com tudo aquilo que elas tinham para dizer.

No outro, quando a gente já estava em Bangu, acho que foi uma coisa mais tocar o ser humano, que foi quando eu saía mais tocada daquilo tudo, que foi quando a gente se aproximou mais delas.

Então a gente sabia a história daquela que era matadora, que tinha matado o marido, não na verdade, matou todas as amantes do marido, e aí foi para a prisão e disse que se sair vai matar de novo a amante do cara. E a gente começou a ter muita proximidade, porque a gente optou por tocar aquelas pessoas que pareciam totalmente inumanas, por causa do excesso de remédios. Eu lembro das vezes que elas chegavam lá e estavam totalmente dopadas, não conseguiam fazer aula por causa das drogas.

E esse foi um período pra mim, particularmente, mais tocante e mais difícil de ir para lá. Porque era pegar o carro na UNIRIO, ir para Bangu, passar por todo aquele complexo todo de Bangu, chegar lá no lixão, aqueles urubus horrorosos, com aquele cheiro horroroso, mosquitos; e quando chegava lá, aquelas meninas que não pareciam ter mais vontade, nenhum sentimento, não tinham reações, ficavam esperando.

E o nosso dia era o dia do psiquiatra, então, várias alunas nossas deixavam de ir para aula, porque iam pegar remédio com o psiquiatra. E foi uma coisa legal, pois a gente foi conseguindo trazer elas aos poucos, porque tinha um espaço ali, que era o que eu acho que falta lá com o método do Boal, que era o espaço do ser humano dizer o que é que está me afligindo, e não só o que a lei me impede de fazer aqui dentro deste sistema.

Embora, a gente não tenha tido um espetáculo como resultado final daquele momento, mas foi um momento que me tocou muito como ser humana. Ali foi um momento muito forte, que eu lembro que a gente falava e ir de preto por baixo, ali foi bem trevas, porque a gente ficou sabendo muitas histórias delas. Sem querer. Mas por a gente estar trabalhando com o corpo delas, por a gente estar muito próximo delas, por colar elas para respirarem, para trazerem uma carta que elas gostaram, então elas foram dando outra cara para o projeto, menos politizado, eu acho, nesta época.

Aí dei um tempo, meio que fugindo do *Teatro da Prisão*, tava bem tocada. Eu lembro do Henrique falando "Você se sente muito mal quando vai para lá, para de ir para lá". Mas tinha uma coisa lá que me fazia ir para lá sempre, não sei o quê que era. Aí saí, fiquei um tempo sem ir para lá.

Aí em 2006, eu acho. Isso foi em 2003, fiquei dois anos afastada. Em 2005 acho que eu voltei para lá. Não tenho muita certeza essas coisas de data. E foi quando entrou o Fernando Neder, que foi o cara que trouxe de novo essa coisa da Música Orgânica, que a gente já tinha... Aí paramos Bangu e voltamos para Frei Caneca para a Casa de Custódia Romeiro Neto. Porque a gente viu que estava muito difícil ir para Bangu, era uma dedicação muito grande, porque a

gente saía às 7h da manhã, voltava 13h da tarde, e todo aquele contexto. Aí fomos para a Casa de Custódia, com o Fernando Neder.

No início eu tentei, por ainda não estar com o método definido das coisas, a gente tentou aplicar alguma coisa do Viola Spolin. Vimos que não dava certo, porque é um trabalho que tem que ser contínuo e num lugar de muita rotatividade não adianta você querer desenvolver cenas muito profundas, porque não tem tempo de se aprofundar nas coisas. Então, uma semana era um grupo de alunas, na outra semana já mudava radicalmente, era outro grupo de alunas.

Então, você chamou o Fernando Neder para dar umas aulas de Música Orgânica para a gente, para capacitar a gente. Só que no fim das coisas, a gente optou, ele topou ir trabalhar lá com a gente. Ele levou essa questão da Música Orgânica, que era onde vocês se encontravam, que já era um desejo nosso lá em Bangu, que é a questão de buscar um sentimento dentro desse ser que fica meio enjaulado ali, com os sentidos meio embotados. E o Fernando veio com uma coisa muito musical, de trabalhar improviso através de ritmos, de trazer o ritmo delas para cena.

Então a gente ficou mais focado com essa coisa de música, e um pouco menos o teatro, que já era um pouco mais essa coisa de costurar o que a gente fazia, quando o foco principal era a música, o teatro costurava aquelas músicas. A gente partiu para outra coisa. O improviso fez parte como exercício, como dinâmica, mas o que transformou mesmo em espetáculo foram as músicas que elas vinham trazendo. Aí eu não lembro qual era o nome do espetáculo. Mas foi a partir de todas as músicas que elas foram trazendo que a gente costurou um espetáculo. Foi bem legal, porque tinha música do Pedro Luis, tinha funk que elas trouxeram, tinha aquela música "Quando Deus te desenhou ele estava namorando", e a partir de todas essas musiquinhas a gente conseguiu fazer um espetáculo que conta a historia de pessoas pobres que passam dificuldades, e daí vem pessoas com mais dinheiro, e elas sentem vontade de ter aquilo que não é seu, e acabam cometendo um crime, acabam cometendo um delito. E são presas, mas tem ali o que dizer. Não são pessoas assassinas, são pessoas que estão ali pagando por uma coisa que fizeram, fruto de um meio social que elas viviam.

E eu lembro que a gente terminava com aquela música do Pedro Luis e a Parede *A Pena de Vida.* Foi um espetáculo muito legal, porque a gente conseguiu trabalhar com esse método. Eu acho que foi onde a gente se deu conta de juntar essa coisa do sentimento, que tanto estava aflorado lá em Bangu, mas ainda estava muito pouco esquematizado enquanto método; conseguimos mostrar o que elas querem falar também.

Tem uma coisa da questão do preso, e também trabalhar com essa coisa da rotatividade das alunas, que era um grande problema nosso. Um dia tinha um grupo de alunas e outro dia não tinha.

Então com essa coisa das músicas como cada um trabalhava com alguns quadros, todo mundo teve seu espaço. Todo mundo que passou pela oficina, teve seu espaço de estar ali em algum momento da peça, participando de alguma maneira daquele espetáculo, que por algum momento ela fez parte. Claro, aquelas alunas que sempre estiveram presente fizeram os personagens que contavam a história. Então, foi bem legal. Para mim, dentro dessa trajetória

toda, tem essa questão do ser humano que a gente tinha tocado, que a gente não sabe por que está lá. Porque todo dia a gente sofre para sair da cama, para ir para lá, aí chega lá é muito triste tudo, mas a gente está lá sempre.

E a questão do professor, que eu acho que foi uma coisa muito importante para mim no *Teatro da Prisão*. Porque dentro daquela nossa perdida, porque em Bangu eu vi gente muito perdida, mas a gente conseguiu traçar um outro norte pro *Teatro da Prisão*. Que era a crítica que eu fazia desde o início, que eu achava uma coisa muito dura. Muito que "a gente tem que ser engajado, porque a gente ta falando de uma coisa que faz parte da sociedade, que são os presídios, que são as pessoas que fazem parte disso".

Mas era muito dura, não tocava o ser humano. Elas falavam meio que aquilo, para dizer "olha, a gente precisa ser ouvido". E quando a gente, lá em Bangu, deu aquela 'despirocada', que a gente ficou perdida ali, a gente percebeu que a gente precisava tocar o ser humano. E de alguma maneira a gente plantou uma sementinha ali, que com o Fernando Neder, eu acho que a gente conseguiu chegar num produto final, porque sempre que a gente trabalha com teatro a gente precisa de um produto final para mostrar o processo. E com o Fernando a gente conseguiu juntar tudo isso. Juntar o ser humano, juntar o que elas têm a dizer, e não esquecer da essência delas. E consegui ver que é necessário a gente ter um método de trabalho.

Quando em Bangu eu tomei a frente do negócio, eu vi que eu estava totalmente despreparada, porque eu não tinha ainda muita experiência. Eu era professora há dois anos, muito assessorada pela Helena, que já tinha um método, já vinha do Boal, já vinha de uma série de pesquisa deles, lá do CTO.

Então, Helena abraçou aquele método. Aí, a gente se encontrava lá na sua casa (Natalia) para elaborar as oficinas, com os exercícios do Boal, e como a Helena já havia feito a oficina, ela já sabia mais ou menos como encaixar as coisas.

Depois eu e Débora fizemos a mesma coisa, só que muito avoadas, porque a gente não tinha essa prática. Usamos muito a Viola Spolin. Mas o que eu achei muito legal dessa época foi a tentativa de tentar alguma coisa. Porque a gente não pegou um método fechado. A gente pegou a experiência, pegamos a Violia Spolin, pegamos exercícios do Tablado, pegamos várias experiências nossas como atrizes, como alunas de licenciatura, e tentamos ali dar um jeito de chegar a algum lugar. E o lugar era muito difícil. Mas ali a gente viu que era importante a gente ter um método, para a gente saber o que a gente vai fazer. Que foi o que eu acho que rolou lá com o Fernando, que a gente conseguiu.

Entraram exercícios da Viola Spolin. Eu lembro que no início da aula eu sempre dava uns improvisos iniciais, depois entrava o Fernando com essas coisas da música, da musicalidade. Então eu acho que a gente conseguiu juntar de fato tudo, que foi meu último ano do presídio, que foi esse espetáculo no final.

Fala um pouco da sua relação com as detentas. Você com elas, elas com você.

Na Nelson Hungria a minha relação era mais distante, porque a gente entrou muito fria.

A primeira informação que eu recebi de vocês foi "olha não queiram saber o que aconteceu com elas". Então, no primeiro ano que eu estive lá, eu tive uma relação muito fria com elas.

Elas têm necessidade de contar. Você houve toda hora elas serem chamadas pelos códigos que elas foram enquadradas. E elas vêm e querem justificar o porquê, elas querem mostrar que elas são seres humanos bons, elas não são aqueles animais que a gente vê pela televisão. Mas por ter essa orientação, por estar embarcando em um projeto novo, eu fiquei muito distante delas.

Teve uma das meninas que ficou muito próxima de mim, que foi a Cristiane, que mandou carta depois. Eu recebi carta dela depois que ela saiu do presídio. Mas foi uma menina que procurou muito estar próximo, queria muito e não falava de nada, que tava presa ali, e só, ponto.

Mas aí quando a gente foi para Bangu já foi diferente, a relação ali ficou muito próxima com elas, por estar trabalhando assuntos que são da história de vida delas. Tinha aquela tia que matou as amantes, tinha aquela outra que tomava um monte de remédios porque tinha matado o filho, tinham várias histórias meio "sinistrinhas" ali que a gente acabava sabendo, mas de uma maneira muito tranqüila.

Agora quando agente foi trabalhar lá com o Fernando aí foi mais "punk", que tinha aquelas meninas que chegavam totalmente dopadas para ter aula. E aí as próprias meninas contavam as histórias delas, porque que elas estavam lá. A gente deu aula para umas meninas que eram da cela de proteção, de seguro, que aí também tudo mundo contava, porque era uma "menina de seguro" tendo aula com as "meninas normais", então a gente ficava sabendo de muita história.

Mas o importante disso tudo é que era muito boa a convivência, porque elas procuravam um pouco na gente quase que uma referência externa. Então eles queriam estar em contato com a gente para meio que quando sair eles terem alguma referência fora daquele lugar. E tinham meninas que iam ficar quinze, dezesseis anos. Então, a experiência que eu tive com elas, era delas quererem estar o tempo todo com a gente, mostrando que elas eram pessoas legais apesar delas cometerem crimes. E tinha presentes, presentinhos, tinham coisas... Elas queriam estar muito ligadas com a gente. No início eu tentei ser mais imparcial, mas depois você que é muito difícil você ser imparcial. Você está toda semana entrando na vida daquelas meninas, e você ser distante é uma coisa quase que impossível. E mesmo porque a volta que a gente deu no nosso processo, a gente meio que trouxe muito elas para próximo da gente. É também porque a música orgânica quebra com essa barreira. E eu vou te disser que eu ficava muito mexida e etc. e tal, mas ainda era mais humana do que no início. No início era uma coisa muito burocrática em mim. Burocrática em todos os sentidos. Não tinham tanto afeto com as coisas, era muito "e aí, o seu processo? E aí, quando

você sai?", era muito burocrático. E depois, a gente foi ficando mais afetuosos com as meninas, sabia de coisas da vida delas, e elas contavam histórias das mães, histórias dos filhos. Então eu acho que eu mesma me vejo como *Teatro da Prisão* antes e depois". Bangu foi o divisor de águas para mim.

E dessa experiência o que contribuiu para você na época como pessoa, como cidadã. E hoje em dia o que você está fazendo? Você traz alguma coisa dessa experiência para a sua vida hoje?

Quando eu entrei no projeto, eu era muito engajada no movimento estudantil da UNIRIO, então foi por isso que eu faltava algumas de suas aulas.

Então foi por isso que eu fui atrás do projeto, porque era um projeto que era preocupado com essas causas dessas pessoas que são marginalizadas na sociedade. E eu tava em pleno movimento estudantil, e então eu fui procurar o projeto. E quando eu entrei, eu achava o Boal o máximo. Porque essa coisa engajada, essa coisa política, essa coisa de "vamos mudar o mundo", "tem que acabar com a desigualdade". E eu volto a falar, o projeto para mim com o tempo que eu fiquei lá, foi muito bom para eu rever certos conceitos também, de que até onde nós temos que ser engajados politicamente e não ter sentimentos com as coisas. A gente ficar só falando em direitos, em mudanças sociais.

E o projeto em determinado momento me tocou como ser humana neste sentido. Até onde eu "ficar levantando bandeira" muda realmente alguma coisa neste meio onde a gente tava tendo que fazer alguma coisa? E quando a gente começou ir para um lado mais humano das coisas, foi aonde mudou para mim, me mudou como militante política, que eu vi que falta sentimento nessas coisas. A gente trabalha muito essa coisa engajada, "A gente tem que mudar não sei o que.", a gente esquece do ser humano que a gente está trabalhando, que é por isso que a gente está lá, a gente está pelo ser humano. Mas no fim das contas fica parecendo que a gente está lá por uma causa política. "Vamos acabar com o presídio". Mas no fundo, no fundo, o que movia a gente estar lá eram as meninas. Era lembrar da história de não sei quem, lembrar da história da Benedita, da história da Cristiane.

E esse contato com o humano me fez mudar radicalmente muitas coisas assim, tanto politicamente, como a conduta com os alunos. Eu comecei a ser professora ali. Eu no início achava que ia dar aula de Boal, trabalhar com o Brecht, e ia ser só isso, porque isso que era o importante. As pessoas tinham que ver que elas têm direitos, que elas tem que mudar a sociedade.

Mas com esse outro contato eu vi que não adianta você mudar se você não trabalha o interior, você tem que tocar, você tem que mudar o interior dessas pessoas, era por elas que a gente estava lá, não era pela Nelson Hungria, não era pela diretora, não era pelo cara da portaria. Não, era porque a gente várias vezes a gente dizia "ah, não vamos, ta chovendo, ta caindo o mundo. Não, vamos. A gente pediu para elas levarem um texto essa semana, um texto que elas iam escrever". A gente ia e tava dito e feito. Elas escreveram um textinho todo bonitinho.

Então, isso me tocou muito, isso foi a minha mudança, tanto como ser humano, como militante política, e como eu passei a pensar para ser professora, que eu comecei a digerir novamente aonde que eu quero chegar como professora e como artista. Se é para ficar levantando bandeiras políticas, ou se é mostrar de uma maneira artística todo este meio que envolve essas alunas.

Atualmente, eu dou aula no município, que a impressão que eu tenho é que saem dali para ir para o presídio, a maioria. Então, isso é uma outra coisa que me tocou bastante, porque quando eu entrei no município a sensação que eu tinha era, tanto por hábito, como por cor de pele, como por jeito de ser, a sensação que eu tinha era que eu estava no presídio.

E aí, como é que foi? Você levou essa experiência?

Eu levei totalmente essa experiência que eu já tinha passado. Porque antes de tudo isso, eu achava que eu ia chegar para dar aula e eu ia trabalhar Boal, Boal, Boal, a gente ia fazer Teatro Fórum, e daí, como o *Teatro na Prisão* me modificou, quando eu cheguei no município eu já cheguei com muito mais coisas modificadas.

Então, várias coisas que a gente fez lá da música orgânica eu levei para o município. Essa questão de trabalhar com o indivíduo e não trabalhar com a massa, a gente não está trabalhando com a massa penitenciária, ou com a massa escolar, a gente está trabalhando com cada aluno. Levei os improvisos da Viola Spolin, levei Boal também. E aí, eu acho que isso me constitui hoje, que eu acho que eu consigo ter um jeito de dar aula, um método eu que acho é muito presunçoso, que é a reunião disso tudo, de todas essas experiências.

E nesse sentido o presídio, o *Teatro na Prisão* tem muita história, eu tenho muita história com ele e ele comigo. Porque ele me fez repensar coisas, criar maneiras de dar aula, e foi muito importante. E eu gosto de ter passado por esse "momento Bangu", porque eu acho que foi um momento muito importante, porque a gente estava perdida ali, eu vejo muito que a gente estava perdida, não sabia o que fazer. Na verdade estava todo mundo perdido naquele espaço novo que não tinha gente.

A gente chegava até lá, e não podia trabalhar porque não tinha agente para poder ficar lá no espaço. Várias vezes a gente chegou e tinha que voltar porque estava chovendo e era na parte externa. Mas eu acho que foi muito importante para o projeto, para a gente poder repensar coisas. Porque vocês lá no início pegaram um método que já funcionava, que era o Paul, que já era uma coisa que funcionava que já tinha sido feito. E daí começou a trabalhar só nisso e meio que não se abriu para outras coisas. Não que isso não seja bom. Tanto que a gente usou muito o Boal. E aí quando a Helena saiu, a gente continuou usando o Boal, acrescentou a Violia Spolin e mais a questão da música orgânica.

E isso tudo deu um misturada e fez uma outra coisa, que foi o Fernando, lá na Casa de Custódia, que jamais caberia com a Helena. O Fernando e a Helena são opostos no que pensam e no que realizam. E eu acho que Bangu foi essa transição para uma coisa, que para mim, tocou muito mais o que o

Fernando fez, o que a gente realizou lá com o Fernando, do que o que era realizado ali com a Helena. Não que o da Helena seja ruim e o do Fernando bom. Não. Tô falando o que me tocou como pessoa e como processo, foi o trabalho do Fernando.

Que a gente via seres humanos contando histórias. Lá com a Helena era uma coisa muito formal, muito certinha, muito sem sentimento para mim. Embora tinha essa coisa do público entrar e alterar a história, mas com o Fernando para mim me tocou muito, foi um encontro.

Chegou uma hora que a gente começou, a gente sempre tinha um encontro semanal, além do encontro que a gente ia dar aula. Aí nesses encontros, antes no início a gente usava só para elaborar a aula, aí com a Ana Paula Abreu, antes da Débora eu trabalhei com a Ana Paula Abreu, ela que foi comigo lá para Bangu, a Débora só chegou em Bangu. Aí a gente começou a pensar nessas mulheres, no gênero feminino, que foi a essa questão que surgiu da gente estudar um pouco as mulheres.

Aí tinha um livro que você (Natália) falou de lobos, é *Mulheres que correm com os lobos*. Você (Natália) trouxe algumas passagens dele para gente. A gente lia e discutia sobre aquilo, por estar trabalhando com mulher, foi onde a gente quis fazer a diferença, um presídio e feminino e o outro é masculino, então a gente tem que estar neste universo feminino.

Então a gente pegou essas passagens, pegamos também o "Cemitério de mulheres", que é um estudo de um cara lá de São Paulo sobre o presídio feminino, que conta o dia a dia dessas mulheres. Aí pegamos também o Foucault *Vigiar e Punir*, para a gente ver essa questão do corpo. Porque a gente começou a mexer muito no corpo, e a gente começou a ver que elas tinham muita dificuldade corporal.

Então, a partir do Foucault a gente foi elucidando várias coisas que a gente via na prática, e com reflexões do Foucault a gente falava "ah, tem a ver". E também aquele *Prisões, manicômios e conventos*, que foi outro que a gente trabalhou em paralelo com o Foucault. E todos esses livros que a gente trazia para tentar relembrar, refazer o método a partir da Viola Spolin, aí eu trouxe vários livros da Ingrid Koudela, que a gente leu também alguns.

Cada um ficou responsável por ler um, para a gente tentar dar uma ordem naquele Bangu, pois a gente estava lá em Bangu. Foram esses livros, eu acho. A gente sempre lia os livros do Boal. Pegamos o *Arco iris do desejo* que é a parte sensível do Boal. A gente pegou vários exercícios maneiros ali.

5.4.4 – Jacirene Lopes

Eu comecei o teatro nas prisões logo assim que o projeto ingressou com o curso do Paul. Tiveram três oficinas práticas, que foi a conclusão do curso dentro da penitenciária. E quando a Maria de Lourdes resolveu seguir com o

projeto, ela já me convidou e eu comecei do começo em 1997, com as oficinas e com o trabalho todo. E eu sai, se eu não me engano, em 2001. Foi mais ou menos isso, 2001 / 2002. Eu, sinceramente, não tenho a data precisa. Mas foi uma trajetória longa. E bastante proveitosa.

Como é que foi esse processo desses anos todos? Sobre que montagens você participou? O que você lembra do processo?

Eu participei até a montagem do *O Pagador de Promessas.* Que foi um período que você e Lourdinha estavam mais afastadas do projeto. Da primeira até *O Pagador de Promessas.* No começo eram junções de cenas, eram esquetes.

Vamos falar dos processos que você participou.

No começo nós estávamos bastante ligados às técnicas do Paul, a tudo que foi passado dentro do curso dele. E com o passar do tempo a agente foi abrindo para a experiência pessoal de cada um dos componentes do grupo, dos docentes ali. E o que cada um podia aplicar e trazer de experiência pessoal que pudesse compor aquele trabalho. Então foi forte para mim a questão do Boal.

Na época minha linha de pesquisa era muito em cima do Brecht, eu fiz um trabalho grande com Luis Fernando Lobo, lia muito sobre isso. E acho que essa questão do teatro político, que é um teatro que quer dizer alguma coisa, que quer ir além da história contada, que tem um contexto sociológico, filosófico e de reflexão, por parte do outro, muito forte. Isso era muito forte para mim na época, por causa de uma série de coisas que estava pesquisando fora do teatro nas prisões, e foi o que eu mesma levei para o teatro nas prisões.

Durante esse processo, eu fui monitora da professora Silvia Heller na UNIRIO, em interpretação em Brecht. Foi de 1997 até 1999, mais ou menos. Mas eu já pesquisava o Brecht antes. Foi até por isso que teve essa coisa de eu trabalhar com a Silvia. Porque ela também trabalhou com o Luiz Fernando Lobo, depois de mim, inclusive. E resolveu levar este tipo de interpretação para dentro da faculdade; que é uma faculdade realista, que forma atores realistas. Ela propôs este novo curso, e foi aprovado. Eu já tinha esta linha de pesquisa anteriormente. Aí, me juntei com a Silvia e comecei a trabalhar isso.

Enfim. Para quem não conhece muito o teatro de Brecht, é um teatrólogo alemão, e o boom da carreira dele foi na época do nazismo, e ele tinha este teatro questionador, que ia contra a corrente, contra o status co, contra tudo que era pré-estabelecido.

E eu acho que este tipo de pensamento, é absolutamente forte dentro de um trabalho social em uma prisão. Porque quem está dentro de uma prisão também está contra o status co, está contra o que está pré-estabelecido. Porque a visão que se tem de fora, da sociedade normal em relação ao presídio, e a visão que a instituição tem dos internos, é que eles mereciam estar ali, é a de que eles são animais, que eles estão ali pagando, que eles não merecem nada de bom.

Então, eu acho que na verdade é um teatro de resistência o de Brecht, e o teatro que a gente fazia lá também era de resistência. Embora não houvesse por parte do próprio Paul e ele colocava (apesar de eu não ter feito a oficina com ele, eu tive contato com ele), e mesmo a Lourdinha, uma intenção de que " não estamos aqui para transformar o mundo, o teatro em si já é transformador".

Quer dizer, a proposta para mim era muito clara, estamos aqui para fazer teatro, a partir daí as transformações virão através do "fazer teatral".

Eu tinha uma visão pessoal muito diferente. Assim, eu ia para ali fazer teatro com a intenção de transformar sim. E eu acho que esta minha vivência com o teatro do Brecht e essa minha visão de um teatro político, que quer discutir a realidade que ele vive, para mim é fundamental. No caso do Brecht, uma questão ligada ao nazismo na época, uma coisa mais ampla, mais macro. E no nosso caso a gente tava ali num micro organismos muito específico era a prisão.

E o que estava por trás, a questão ali da direção da instituição, o trabalho com os agentes, que era sempre muito complicado entrar na instituição, onde tinha milhões de revistas, a gente tinha que pedir um milhão de vezes, uma questão toda burocrática. Era realmente um trabalho de resistência. Ali já estava a resistência. Porque, por parte dos internos mesmo, a resistência não havia, nem relação ao trabalho, nem em relação à exposição. Porque o teatro já é uma coisa de se expor, né? Claro, cada um tinha uma certa dificuldade, uns custavam um pouco a chegar lá, tinha uma certa timidez inicial, mas tinha uma certa disponibilidade de estar ali, que era muito recompensador. Acho que isso foi o que ficou mais claro para mim.

Paralelo a esta linha do Brecht, na verdade, como eu tinha uma preocupação muito dessa coisa do educador, pois eu já estava pesando em fazer licenciatura, eu comecei a ler muito Paulo Freire, que tem uma pedagogia completamente libertária. Eu li quase tudo dele. E era muito forte para mim esta questão. Tanto que depois eu fui fazer licenciatura e Pós-Graduação em Docência Universitária, e meu objeto de trabalho, claro, que foi a prisão.

Fiz um projeto que foi *Freire e Brecht livres na prisão*. Onde eu unia esta parte do teatrólogo Brecht e do pedagogo Freire, com a minha experiência na prisão. Essa foi minha monografia da Pós-Graduação na UNIRIO, que foi bem depois. Então, durante todo este trabalho que norteou, para mim, uma pesquisa bem pessoal, o trabalho no ponto de vista acadêmico, de embasamento para realização de trabalho prático, foram estas duas figuras – o Brecht dentro do teatro e o Paulo Freire dentro desta questão pedagógica. Eu li muito sobre eles, que culminou nesta monografia.

Mas enfim, voltando mais ali ao trabalho direto. O Boal já bebeu muito das águas do Brecht, e colocou isso didaticamente dentro de um processo criativo teatral. Então, quando a gente começou a pesquisar mais o Boal eu achei que era uma excelente junção, tanto que minha monografia tem um capítulo todo sobre Boal. E na prática diária, toda essa minha pesquisa, eu tentava colocar como uma forma de expressão de relação com eles.

Mas eu me sentia numa posição muito diferente do processo, assim, de perspectiva pessoal, ideológica, social, diferente do que o projeto em si dizia. O

"vamos fazer teatro simplesmente", para mim não era o suficiente. Pessoalmente eu usei de outra forma. E eu acho que a Ana Paula e o Bruno também tinham esta visão. Acho que nós três compactuávamos com esta ideologia, sempre que a gente ia lá.

Então, voltando a esta coisa da resistência, da resistência contra o sistema e ao mesmo tempo libertária. Eu achei que eles absorveram muito bem.

O Paulo Freire fala uma coisa "não existe aprendiz e mestre. Você aprende educando e educa aprendendo". E esta questão da troca, quando você trabalha dentro de uma instituição totalitária, com pessoas que estão menosprezadas pelo sistema, isso fica muito claro. Onde a experiência de vida de cada um estava no processo. Tanto que os primeiro trabalhos de montagem eram sempre opiniões deles, coisas trazidas por eles, propostas deles, que a gente meio que arrumava dentro do ponto de vista teatral e começava a trabalhar.

As primeiras montagens até ao Baile, foram muito assim. Foi muito de propostas trazidas por eles, que a gente dava uma grande arrumada, norteava como um roteiro, porque a gente nem podia dizer que era uma peça. O "Baile" já teve uma cara de peça mesmo. Mas as anteriores era uma coisa mais esquete mesmo, até formar uma coisa de teatro mesmo. Mas ainda era uma coisa formada de pinceladas de experiências que eles traziam, até ao *Baile* foi assim.

Quando a gente terminou o *Baile,* quando eles já haviam tido uma vivência maior do teatro e, como o *Baile* já tinha uma estrutura dramatúrgica, eles sentiram a falta de fazer um espetáculo de verdade. Eu me lembro que eles usaram estes termos "a gente quer fazer uma peça de verdade".

Eles queriam que a gente trabalhasse um texto dramatúrgico, famoso ou não, mas que tivesse uma estrutura de fora, já pronta. Quando eu ouvi este pedido deles, era como se eles não se sentissem ainda, na verdade, fazendo um espetáculo. Porque, o que acontece? Ali eles são todos os dias tratados como pessoas menores, como pessoas que não tem consciência, como pessoas que estão ali para sofrer, e para pagar.

Então, como todas essas experiências vinham muito deles até ao *Baile,* não que eles não valorizassem, eles não tinham a proporção de que o que estavam sendo feito era muito bom. "Nossa, se tudo isso que foi montado veio da gente, que não tem muito estudo, que tem uma vida sofrida, que tem isso, que tem aquilo, ah, então, não é teatro ainda." Eu me lembro que nós tivemos uma conversa com eles, dizendo que não, que isso veio de uma experiência deles, mas que nós conseguimos uma estrutura dramatúrgica interessante. Mas eles fincaram o pé dizendo que queriam fazer uma peça de teatro.

Aí, eu lembro que houve uma discussão sobre o que fazer. Estava eu, Bruno e Carla. E a minha grande questão com o Bruno era que a gente não podia fazer um texto que fugisse muito do que a gente queria aqui, enquanto proposta. Eu não tinha a ver fazer um "Romeu e Julieta", não era isso.

A primeira coisa era achar algo que se aproximasse do universo deles de alguma forma: de brasilidade, de luta, de resistência, algo do tipo somos brasileiros e estamos aqui pra vencer, acreditamos no que queremos, mas estamos sempre sofrendo. Porque o Pagador era um herói que não chega ao seu

ápice, ele é um herói trágico, ele é um herói que ganha um status de herói só na morte. Eu acho que isso tem muito haver com eles.

Uma outra dúvida que tive enquanto a gente estava neste processo de pensar o texto, sobre os personagens femininos. “Nossa que peça você tem com vários homens e não tem uma mulher?” A gente até cogitou o *Barrela*. Mas não, a *Barrela* é dentro de uma prisão, acha então que não é isso. Não é trazer a prisão para dentro da prisão. Enfim, foi uma discussão bastante forte. Até que veio *O Pagador de Promessas.* Eu sinceramente não lembro quem trouxe o nome do *Pagador*. Eu acho que foi o Bruno.

Eu achei uma excelente escolha, justamente por essa coisa que estou falando, do herói trágico, brasileiro, nordestino, sofredor, guerreio, que tinha um ideal, foi lá lutou contra Deus e o mundo, não sabia nem contra quem estava lutando. Ele lutou contra instituições totalitárias, ele lutou contra a polícia, ele lutou contra a imprensa, contra os comerciantes do local que queriam ganhar em cima dele, ele lutou contra a igreja.

Nada mais forte, era a própria sociedade o tempo todo questionando. Ele teve poucos pontos de apoio durante a trajetória dele. A própria esposa dele foi contra, foi toda uma trajetória de sofrimento. Aí a gente achou que ia ser um texto legal.

Dois personagens femininos muito fortes dentro dessa peça, isso para gente foi uma questão. Que era Rosa e a prostituta. Como é que vai ser isso? Quando a gente jogou isso pra eles, “olha é uma peça que tem dois personagens femininos que não podem se transformar em homens"; porque a gente tinha, por exemplo, a personagem da mãe-de-santo, que poderia ser um pai-de-santo, nenhum problema. Mas a esposa do pagador de promessa e a Madalena, que também tinha um conflito grande importante dentro da dramaturgia do Dias Gomes. Como tirar as duas? Não tem! E aí? E a gente jogou um pouco a bola para eles. E foi muito legal, porque eles se propuseram a fazer os personagens femininos. Primeiro foi o André.

Eu vou dar uma paradinha e voltar a um assunto: algumas pessoas; vou chamar de alunos, embora eu tenha aprendido muito mais com eles do que eles comigo, eu acho que dá para destacar uma trajetória de evolução muito grande, pessoal. A gente tem o Edson Sodré que é o exemplo nessa coisa, porque é uma pessoa assim de uma disponibilidade, de um talento, de uma entrega, de uma confiança no teatro absurda, um homem inteligente demais, ele tinha um lado de cultura também.

Eu me lembro uma vez em um campeonato de futebol que tava rolando lá e o pessoal do teatro participou. O Bruno tava lá jogando, foi uma integração interessante, uma festividade, e eu fique com ele na arquibancada discutindo Maquiavel. Isso é surreal! Quando eu cito isso para quem não conhece o projeto perguntam “Como?” Mas tem um universo louco.

Eu acho que o Edson é uma pessoa maravilhosa, acho que ele teve uma evolução grande, mas ele já chegou muito evoluído também. Acho que essa inteligência, essas pesquisas, tudo é muito dele mesmo. Mas por exemplo, o Edson de Souza, que você vê que tem uma origem muito mais humilde, que

teve muito mais dificuldade, que não teve muito estudo, mas que tinha uma bondade de coração, também acho que ele é uma pessoa de destaque.

Agora, de transformação mesmo, eu acho que foi o André Negro, onde eu vi muita mudança, porque ele era sempre uma pessoa um pouco bruta, não digo violenta, uma pouca abrutalhada demais. E eu vi na evolução do trabalho, ele buscando um lado mais calmo, mais tranqüilo, mais sensível mesmo. Mas eu acho que ele não tinha muita consciência disso não. Mas eu como professora ali, eu pude ver isso. Só que era claro que ele não tinha muita consciência de que ele estava mudando.

Tem um outro que eu queria citar, foi um outro que saiu, ele estava em regime semi-aberto e estava bem no começo, quando nós fazíamos improvisações livres. Ele sempre buscava um tema ligado à violência, um assalto. Os esquetes eram sempre ligadas a alguma violência. E ele era o único, porque os outros sempre buscavam no tema livre algo que não lembrasse nem de longe a violência, o que eu achava muito curioso e muito bom.

O teatro é realmente um outro ponto dentro dessa loucura. E ele saiu por causa do regime semi-aberto, ele teve que sair do teatro, que é uma coisa da instituição, algo que foge do nosso controle e do deles, tem que ir tem que ri. E ele saiu uma pessoa completamente diferente. Mas ele já tinha mais consciência da transformação acontecida do que o André. Acho que os dois são para mim, o foco mais forte de que o nosso trabalho valeu a pena, de alguma forma. Se você me perguntar "ah , alguma semente germinou?", eu digo nos dois. O próprio André, que eu vi esta transformação, ele se ofereceu para fazer o personagem feminino, a prostituta. Aí , eu falei "nossa que maravilha!"

E o outro era um rapaz que era músico e que tava com a gente. Era André também, um branquinho, magrinho. E aí, como eu gosto muito de trabalhar direção de ator, dentro da direção é o que eu mais gosto, eu comecei a trabalhar com eles. E a grande questão era: que não ficasse uma coisa ridícula, que não ficasse uma coisa agressiva, nem para eles estarem fazendo, e nem para os outros assistirem.

A gente conversou muito, eu falei para eles que quando fôssemos trabalhar, quando eu fosse dirigi-los para esta coisa do feminino, que ia ser um trabalho muito específico, onde a gente não ia trabalhar a mulher. Falei para não se preocupem em fazer a mulher. A gente vai trabalhar a energia do feminino, o que significa ser feminino? O que, na verdade, é muito mais do que ser homem ou mulher. Muitas vezes um homem pode ter uma atitude que é feminina. Quando um homem está cuidando do próprio filho, é uma atitude muito mais do âmbito feminino. Então, a gente começou a trabalhar. O homem é quadrado, a energia do homem é quadrada, é reta, é angulosa. A da mulher é circular, é mais lenta, a mulher tem outro tempo, tem uma suavidade. A gente começou a trabalhar isso, e foi muito legal. Porque a gente não buscou um estereótipo da mulher. Se a gente chega lá, e eles tentam fazer uma mulher, ia ficar um traveco mal sucedido. Aquela coisa que não é e nem vai deixar de ser. E que não é crível, porque não são mulheres. Até a caracterização a gente ficou pensando. Vai ser um vestido sim, e no caso da Rosa um lenço na cabeça, e no caso da prostituta, uma flor. Não vamos botar peruca, não vamos botar maquiagem.

Vamos simbolizar o feminino. Até para eles se sentirem mais a vontade. Porque esta questão dentro de um universo machista, dentro de uma cadeia. Já ta fazendo teatro, que é você ta quebrado a corrente mesmo, e ainda vão fazer mulher.

Então, eu acho que dentro do processo do *Pagador de Promessas,* isso foi uma das questões mais ricas. Quebrar isso e ver que eles também tiveram uma masculinidade muito grande no desafio, não só de estar montando um espetáculo como um todo, e também da questão dos personagens femininos.

Aí, vamos chegar nos processo final, pulando mais para o final. A gente não pode ter os dois fazendo os personagens femininos. Porque o André saiu, fugiu. Fez uma fuga. E se pegaram ele, ele foi para outra instituição, ele não voltou para cadeia, para Lemos. Pode ter ido para Bangu. E o André como estava na música, coordenando o trabalho de música, junto com outro menino, ele também teve que sair.

Enfim. Então, no resultado final nó trabalhamos com bonecos, porque a gente não tinha um número fechado. Não tinha como entrar uma nova pessoa, que nunca tivesse feito teatro, para fazer uma montagem, e para fazer mulher. Então, a gente teve que trabalhar com bonecos. Embora a gente não tivesse o resultado final desse trabalho, enquanto processo, acho que, na verdade, tudo ali é muito mais processo do que o dia do espetáculo em si.

O espetáculo em si é o dia do fechamento, é lindo, maravilho, a gente se emociona, você sabe que sim. É como se estivesse ali, no palco coma atriz. Eu me realizo muito, é uma alegria, uma felicidade. Mas é o processo que conta. Eles ensaiaram muito, como mulher. E foi bastante curioso, porque não tinha riso, não tinha galhofa, tinha momentos engraçados da coisa, porque você vê um homem tentando fazer uma mulher, tem uns momentos engraçados. E nunca era um riso do ridículo, do deboche. Então, essa coisa do respeito era muito legal.

Como o teatro tava sempre aberto, e como algumas pessoas, que não faziam parte do processo, estavam ali assistindo ao ensaio, também não sentia por parte de alguns que sentavam ali algum tipo de galhofa, de ridicularização. Foram poucas pessoas que conseguiram ver, porque o resultado final não foi assim, mas em nenhum momento eu sentia por parte daqueles que estavam ali na platéia assistindo aos ensaios algum tipo de resistência neste sentido.

E eu achei que isso foi um ganho enorme. Porque a gente está falando de uma questão micro, de personagens femininos, mas como isso envolve, dentro de um universo de uma cadeia, uma série de pré-conceitos, uma série de limites. E que a gente de certa forma, mesmo que ali dentro do grupo, mesmo que não tenha chegado ao público final, tem uma quebra muito grande. Um grande crescimento para o grupo inteiro.

Depois, a gente começou a trabalhar com bonecos, aí foi um outro processo também. A questão da manipulação do boneco, de fazer a voz . Porque quem fazia a voz da Rosa, era quem estava contracenando com a Rosa, que era o Souza, que fazia o bonitão, e o Edson Sodré que fazia o Zé do Burro. Então, quando a Rosa estava com o bonitão, o Edson de Souza fazia a voz, e quando estava contracenando com o Zé do Burro, era o Edson Sodré que fazia a voz. Ele manipulava o boneco aqui e fazia a voz aqui. Assumia o teatro, é teatro. Ele

falava e respondia, ele perguntava e respondia. Isso foi muito legal, de trabalhar com o código do boneco. Que não é simples, não é fácil. Eles tinham que fazer esta mudança de voz do homem para a mulher, uma voz mais feminina, mais suave. Trabalho de voz e trabalho de corpo, para esta manipulação com o boneco, da posição do ator com o boneco. O boneco sempre fala de frente, ele só vira quando o próprio ator está falando, são vários códigos do trabalho de boneco nós podemos trabalhar com eles. E eu acho que isso foi muito enriquecedor, pois eles não tinham contato com o teatro de bonecos, ou como era o processo de manipulação de bonecos. Era bonecos em tamanho natural, o que já dificulta um pouco o trabalho de manipulação, são bonecos grandes, feitos de espuma e pano, mas era bonecos grandes.

Era muito legal esse cuidado com o boneco, como dispor o boneco em cena. O boneco é uma máscara, tem um pouco o ritual de se trabalhar com uma máscara, e eles não conheciam isso.

Então, a gente levou tanto uma questão teórica, explicando como é trabalhar com máscaras, quanto uma questão prática, fazendo o trabalho propriamente dito, manipulando mesmo.

Além da questão das falas, pois não era uma voz em off, não era gravado, era ali. E a gente falou para eles, nós estamos assumindo que é teatro. Estamos assumindo ao ponto máximo da questão da teatralidade, e que é uma coisa que me remete ao teatro do Brecht. Dessa coisa da quebra da quarta parede, de você assumir que está fazendo teatro, para que você tenha uma reflexão ainda mais forte sobre a vida real. Porque ele tinha uma coisa de pensar que quando você se identifica, tem aquela coisa da catarse, e você entra na história, você fica meio inebriado, não pensa sobre ela.

Então, eu acho que assumir o teatro ali foi uma coisa interessante também, para a gente levar a história por trás da história. O que a gente tá querendo contar aqui? Estamos querendo que a gente pense sobre este herói trágico brasileiro, que se corresponde muito com a história de muita gente aqui dentro dessa penitenciária.

Neste processo do "O Pagador de Promessa", como é que era, você levava textos para discutir com eles? Vocês chegaram a falar sobre Brecht? Chegaram a associar Brecht? Ou Brecht era mais uma coisa sua?

Era uma coisa muito mais objetiva. Era muito mais meu alimento para estar lá. Eu citava muita coisa do Brecht, e alguns conceitos do Brecht, que eu uso com atores que trabalho; que eu uso como frases. Como por exemplo, tem uma frase que eu gosto muito: "Não vejo o vento, mas vejo as folhas que ele carrega." É o tipo de frase que eu uso muito para mostrar que não vamos ver o esforço do ator, e sim o que está no processo final, na trajetória.

Então, tinha algumas coisas, alguns conceitos do teatro do Brecht, que eu lançava para pedi deles o que eu queria. Quer dizer, para mim, eu acho que o Brecht tem essa coisa do teatro como risco, até porque ele escreveu na época do nazismo, então ele corria risco mesmo. E eu usava muito com eles uma frase que era: "Vamos dançar a beira do abismo." "Vamos se arriscar." Eram

conceitos do Brecht, meio que eu transformava ali em umas tiradas para conseguir deles o que eu queria como resultado final. Mas eu não levava textos do Brecht, e não discutia o teatro Brechtiniano não. Era mais um alimento pessoal para o trabalho se realizar lá dentro.

Como foi o processo de montar O Pagador de Promessas?

Foi um processo para montar uma peça de teatro profissional. A gente começou muito com improvisações. A gente lia as cenas, e começou improvisando muito as cenas. Porque ali vinham várias coisas muito interessantes, de marcações, de trejeitos. Mas sempre dentro do texto. Nós não fizemos oficinas com jogos que pudessem levar a montagem do *O Pagador* mais tarde. A gente já trabalhou direto com o texto e com o universo do *O Pagador.*

Discutimos bastante este universo, teve um trabalho de mesa, de análise do texto, da visão que eles tinham do texto, o que eles achavam. A gente sempre levava um pouco essa questão sociológica por trás nas discussões. Então, depois de um trabalho de mesa, de análise de texto com eles, com as idéias que eles traziam, sempre pedindo para eles darem opinião, sempre puxando deles o que eles achavam, e em cima do que eles falavam a gente ia puxando para uma questão sociológica em relação ao texto, mais política, ou a questão da teatralidade, mas aí em um trabalho de mesa.

Depois a gente passa para um segundo momento, que é o das improvisações em cima das cenas, onde várias questões de macacão, trejeito de personagem, já começaram a se delinear ali.

Aí teve um terceiro momento de marcação de cena mesmo, de levantar o espetáculo. Foi um processo muito semelhante a um processo profissional. E a gente falou isso para eles, que o que a gente está fazendo aqui é que o ator faz.

Ator faz trabalho de texto, trabalho de corpo, de improvisação, alguns diretores não, alguns pulam essa parte, e partem direto da análise de texto para o levantamento do espetáculo. Mas alguns diretores também trabalham com isso, que é momento que os atores têm de criar. Não só ficar preso a uma direção. Então é muito rico quando os diretores trabalham com esse processo da improvisação antes de levantar o espetáculo, e o levantamento de cena propriamente dito. E eles gostavam muito de saber que eles estavam participando de um processo absolutamente profissional dentro do teatro.

E para as cenas. Você lembra se vocês conseguiram aproveitar muito esse trabalho das improvisações, ou acabou que você e o Bruno que dirigiram tudo mesmo.

Não, a gente aproveitou muito das improvisações, principalmente na composição dos personagens. As improvisações já traziam para gente uma linha do que a gente ia fazer.

Como foi essa escolha dos personagens?

Essa escolha foi meio que naturalmente. A gente tinha atores a mais tempo dentro do trabalho, então, que tinha uma compreensão maior, naturalmente os personagens mais importantes ficavam com eles, até por mérito mesmo de estarem ali, das coisas serem deles, isso foi naturalmente. Mas as improvisações nos deram muita coisa de marcação de cenas, chegou uma hora que a gente tinha mesmo era que arrumar as cenas.

Como é eu você e o Bruno faziam? Vocês iam anotando, como faziam para fazer essa colagem?

A gente anotava muita coisa, geralmente quem anotava era eu. Depois a gente discutia. Porque depois nós tínhamos um trabalho que era nosso. A gente discutia o que foi feito, o que a gente limpa, o que a gente deixava, o que a gente elabora, o que a gente aprofunda mais. No dia seguinte, a gente levava o tínhamos feito. "Olha, vamos mergulhar mais dentro disso aqui que vale mais a pena. Vamos dar uma cortata nisso que está um pouco demais." Como diretores dentro de um processo profissional normal. Onde muitas vezes, o ator cria uma coisa e o diretor diz "não isso não" ou então " vai por esse caminho que ta legal." Ou "foi demais, corta um pouco."

E eles gostavam um pouco disso, porque eles já estavam em um processo de maturidade. O que acontece? Muito no começo, e você deve lembrar disso: qualquer observação que a gente fizesse a respeito de um trabalho, que não fosse "está lindo", porque se a gente estava ali para ensinar teatro. E se Fernanda Montenegro erra, alguém ali na prisão também pode errar, né?!

A palavra "erro" eu não gosto, é muito maniqueísta. Mas se ela não vai a um caminho mais teatral, você tem que podar isso, você tem que dar um corte, e dizer que não é por aí.

E eu me lembro que no começo eles ficavam muito melindrados com isso, as vezes, até ofendidos. Porque "nossa eu não estou fazendo bem", eles ficavam até magoados com isso. Com qualquer apontamento que fizéssemos, por um motivo ou outro, de que não estava indo por um caminho que deveria ser naquele momento.

Quando a gente já estava no *O Pagador,* não tinha mais isso. Quando a gente apontava, que não é por aí, vamos mudar, está de mais, está de menos, cresce aí, lapida isso, não tinha esse melindre. "Ai é comigo!" Não, é o trabalho. Porque aquilo não ficou, não era que aquilo não era bom, ou não prestava. Não, é que não servia ali, aquela proposta, aquele momento da cena. Já não tinha mais aquela coisa de que é pessoal. Tipo: "Eu pobre coitado, erro, tô dentro da prisão, eu sou tratado como objeto, e a minha professora de teatro está dizendo que eu não estou fazendo bem." Não tinha mais isso. Eu sou um ator, aqui nesse momento e isso não serve para o trabalho. Tanto que eu falava com o Bruno para não usarmos é bom ou é ruim. Usávamos serve ou não serve. Porque serve ou não serve ta muito dentro do trabalho. Porque bom ou ruim fica muito pessoal. Tipo: "Ai você fez isso bem", "Você criou essa caneta muito bem". É

muito pessoal. Foi você que criou esta caneta. Mas agora "essa caneta não serve", tira do pessoal e passa para a "caneta", passa para o trabalho. Não é a Natália não, é a caneta, que nesse momento não serve. Então, a gente tinha esse cuidado com as expressões que usávamos. Mas eles já tinham uma maturidade de saber que o que eles criassem se por um a caso fosse limado pela direção, não era pessoal. Era uma visão de ator mesmo, de profissional. E isso foi muito bom de ver. A evolução disso. Do encarar do trabalho, e do encarar deles mesmos dentro do trabalho. Você deve lembrar disso... A gente tinha que falar tudo de uma forma muito melindrosa, sempre para não magoar de uma certa forma. Os caras já são o tempo todo oprimidos, chegavam ao teatro, eu acho que não era muito a nossa função. Mas algumas coisas a gente tinha que falar. A gente também não pode falar sim para tudo só para agradar. E já no trabalho do *O Pagador de Promessas* não tinha mais isso. E isso já é bem interessante.

Por que você saiu? Quando foi que você saiu? Porque o O Pagador de Promessas ficou até 2001, não é isso?

É, ficou até 2001 e o comecinho de 2002. Não tenho precisamente a data. Saí porque eu fiz concurso público, e aí eu não conseguia mais conciliar. Eu até conciliei durante um tempo. Eu fiquei quase um ano. Acho que foi até o comecinho de 2002.

Era concurso público para dar aula no município?

Quando eu dava aula no município era normal eu estar lá. Eu passei para o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Eu estou lá há oito anos. Eu trabalho num setor de distribuição. É um setor que recebe as petições inicias, faz a análise e o cadastramento de todos os processos que entram no tribunal. E aí, eu não conseguia mais conciliar por causa dos horários. Eu podia conciliar o município com o trabalho na prisão.

Quando eu passei para o Tribunal, eu saí do Município, mas eu ainda fiquei um ano e pouco conciliando o Tribunal com a prisão. Só que depois, na época eu trabalhava em outro setor, aí trocou o juiz e entrou uma juíza, aí o negócio ficou mais complicado e ficou muito difícil conciliar. Não foi uma escolha minha sair. Eu até estava comentando, que teve uma época que eu parei de fazer teatro no geral, e fui fazer faculdade de direito. Só que eu não estava me adaptando e tranquei também.

E esse ano eu tô voltando para o teatro. Nesse ano que eu fiquei fora, e eu me afastei das pessoas, me afastei de tudo. E no ano passado eu encontrei uma amiga em uma festa, quando eu ainda não estava pensando em voltar a fazer teatro. E ela me perguntou se eu não sentia falta. E eu disse que muita, e do que eu mais sentia falta era dos trabalhos nas prisões. Eu jamais teria saído do teatro nas prisões se não tivesse uma questão profissional de ganhar dinheiro, de ganhar a vida. Mesmo não ganhando, durante um tempo eu fui bolsista da FAPERJ, mas era uma coisa ínfima. E não era por causa da bolsa da FAPERJ que eu tava lá.

Fala um pouco dessa sua relação com os internos. Como é que você lidava com essa relação? E como é que você sentia a relação dos internos com você?

Essa minha relação com os internos era muito tranqüila. As pessoas me perguntavam se eu não tinha medo de estar lá. Meu pai, minha mãe, amigos que não fazem teatro, amigos que fazem teatro, as pessoas mais diversas ficam me questionando se eu não tinha medo de estar lá. Eu falei que não, em primeiro lugar. O que mais me deixava irritada de estar lá era a Instituição, os diretores, e a gente pegou vários. Acho que todos tinham uma visão muito complicada com relação ao teatro.

Os agentes penitenciários que eram "o oh do borogodó". Queriam boicotar. Às vezes, eu sentia como se eles quisessem que a gente desistisse. Eles faziam de tudo para a gente desistir, para que semana que vem a gente não estivesse ali. E eu falava que eu não tinha medo, nem nada. E a relação direta com os internos, eu nunca tive problema nenhum com nenhum interno. Durante todo o período que estive lá. Problema de qualquer ordem.

Quanto a algum problema do trabalho, quanto à alguma coisa pessoal, algum comentário, nunca, nunca. Mas eu quase sempre me irritava com os agentes penitenciários. Então, para mim o que era desagradável, era só a Instituição. Porque o contato com eles era sempre muito bom.

Você vê realidades tão distintas, quer dizer, você vê um traço da realidade. Porque é importante dizer que a gente não sabia a trajetória de cada um. Nem porque tava preso, nem há quanto tempo. Às vezes, eles comentavam "ah, eu tenho 14 anos de cadeia para tirar", no meio de um assunto. Mas a gente não tinha um aprofundamento, do que fez, do que estava se fazendo. Tinha um comentário ou outro. Às vezes, eles soltavam alguma coisa. Então, a gente só tinha um recorte, só. A gente só via esses homens naquele momento, mas como o teatro expõe muito, mesmo só naquele momento, você compreendia uma trajetória que estava ali por trás. Dava para ver quem estava ali, mas que teve um pai, mãe, alguma estrutura, e que perdeu isso por alguma circunstância da vida, ou que a vida criou isso. Você conseguia ver ali quem nunca teve uma estrutura de vida. Não dava para saber que falta de estrutura era essa. Se foi criado num orfanato, ou se foi criado por uma vizinha. Mas dava para ver que não teve muita base de afeto, de família. Aos poucos a gente ia construindo a trajetória de cada um. De pessoas que você vê que já foram oprimidas, ou de pessoas que você vê que já tiveram alguma coisa na vida antes de estar ali. Era claro que o Edson Sodré já teve alguma coisa na vida antes de estar ali, e que o Edson de Souza, por exemplo, não teve.

Eu me lembro de um interno que ficou pouco tempo com a gente, e que ele não sabia ler. Isso foi na época do *O Pagador,* e os outro internos começaram a ensinar ele a ler através do texto do *O Pagador,* por exemplo.

Então, tem algumas historinhas que correm entorno da história do teatro nas prisões que são muito interessantes. Eu me lembro que a gente fez um trabalho de reativar a biblioteca lá dentro, por exemplo.

Então, eu acho que essa relação com os presos, que era o foco dessa pergunta, passa também por essas coisas. Por essa coisa de o teatro nas prisões aproximar presos, fazendo com que um conseguisse aprender a ler através do texto do *O Pagador.*

Essa coisa de reativar a biblioteca foi uma coisa que veio deles, e que a gente deu uma força. Mas eles confiaram na gente para comprar esse barulho com a direção da Instituição. Pois os livros estavam lá, o espaço estava lá, só que estava tudo abandonado, fechado. E era uma questão de vontade política.

Mas eles não pediram isso para o professor de informática, porque tinha informática lá dentro. Eles pediram para nós. O professor de informática também está ligado ao ensinamento, ao conhecimento, mas eles pediram para gente, e isso mostra que nós tínhamos uma relação muito boa, a gente tinha uma coisa de instigar o conhecimento neles, e tal. Eu me sentia muito recompensada, muito feliz.

Às vezes, eu saída de lá muito cansada, porque o corpo cansa, porque trabalhar cansa, mas era sempre um cansaço bom, eu me lembro disso. De sair de lá, que era de manhã, e meu dia tinha que continuar. Ou eu ia para o trabalho, ou eu ia para faculdade. Porque quando eu comecei, eu ainda estava estudando, depois eu estava trabalhando. Eu ia continuar meu dia, mas era um cansaço bom, de dever cumprido. Eles tinham um feedback de muito respeito com a gente . Essa coisa de você ser mulher dentro de uma prisão, claro, você era olhada como uma mulher, impossível que não. São mulheres dentro de uma instituição, mulheres bonitas, inteligentes, que vinham ali falar de coisas legais, interessantes. Acho que isso é uma coisa que também instiga, que dá atração. Você vê uma pessoa que não é só bonita, é inteligente, articulada, acho que tinha isso. Mas em nenhum momento eu passei, ou presenciei com alguma colega do grupo ter algum tipo de desrespeito. Acho que eles podiam chegar nas celas e pensar "ah, aquela professora é bonita e tal...", pode ser. Mas ali no trabalho, no palco, não tinha isso. Tinha essa coisa de ser carinhosos conosco, no lidar, de respeitar quem vai ali fazer um trabalho pro bem, com uma coisa positiva, dentro daquele universo tão negativo o tempo todo.

O que este trabalho do teatro na prisão pode ter te ajudado, o que ele trouxe para você, Jacirene, como cidadã, como pessoa? Você, Jacirene, antes do Teatro na Prisão, e depois. Como é isso?

Do ponto de vista teatral, ele arraigou essa minha linha de pesquisa do teatro Brechtiniano, teatro sociológico, teatro político, de transformação, de resistência. Como eu já estava estudando isso, trabalhando com isso, mas dentro de um universo de uma companhia, que é a do Luiz Fernando Lobo, é uma outra coisa.

Por mais que tivéssemos essa consciência toda, a gente não estava "in loco", num universo, num espaço adverso. Quando eu fiz o teatro nas prisões, eu pensei "caramba, é o casamento perfeito!". Agora eu estou "in loco", aplicando o conceito de um teatro que eu acredito tanto. Então, eu acho que essa coisa veio só unir.

Do ponto de vista teatral, foi uma possibilidade de experimentação prática, de concretização, de fortalecimento desse pensamento. E do ponto de vista pessoal, essa coisa de você ver o outro lado. Porque a gente aqui na sociedade, pensa que eles têm que estar lá mesmo, presos, trancafiados, sofrendo. Não é que antes eu achasse isso, que tinham que estar sofrendo, mas eu achava que eles tinham que estar lá mesmo, e continuo achando. Não é que agora, depois do teatro nas prisões, eu ache que devam abrir as portas e soltar todo mundo, não é isso. Mas eu tinha uma outra visão enquanto sociedade, até da dificuldade de transformação dessa gente. E para mim era "essa gente", era uma coisa distante. Eu não entrei lá armada não. Mas o convívio foi me transformando em termos de visões.

Se você trata os caras como animais, não tem como eles não terem outro comportamento que não seja de animais. É como uma criança criada no mundo com muito amor, a referência dela é o amor. Uma criada com muito ódio, a referência dela é ódio. Então eu acho que ali dentro também. Eu sou absolutamente contra o sistema prisional brasileiro. Eu acho que isso como cidadã mudou por eu ter estado lá dentro.

Acho que as prisões têm que ser mini-fábricas, mini-fazendas, eu acho que eles tem que ter atividades laborativas intensas. Acho que eles, dentro das penitenciárias, deveriam ser obrigados a estudar. E é importante dizer que a Lemos Brito, que agora foi desativada, tinha uma escola com primeiro e o segundo grau funcionando dentro dela. Que o cara podia entrar analfabeto, mas que pelo menos ele saia com o segundo grau. Eles tinham um convênio com a UERJ, onde eles podiam prestar vestibular para depois que libertados cursarem o curso. A gente teve dois alunos passando para filosofia – o Edson Sodré, e aquele outro cara bem ativo com aquelas coisas de poesia, o Joaquim.

Mas mesmo assim, os presos, os internos não eram obrigados a estudar. E as salas de aula não estavam sempre muito cheias. Inclusive, a gente conseguiu levar alguns alunos do teatro, que não tinham muito contato com a escola, para dentro da escola. Agente divulgava a escola ao final do espetáculo, como uma forma de incentivo.

Então, como cidadã, eu percebo que uma instituição prisional, não pode ser uma oficina de ócio. A gente não tinha acesso às dependências da prisão. Só em dia de festa que nós tínhamos acesso àquela quadra. Teve uma vez, que eu pude fazer visita à um dos corredores do cubículo, mas a gente não tinha esse contato, não era uma coisa diária. Foi só aquele momento, que foi acompanhado da diretora. Mas que também é importante para o nosso trabalho.

Mas naquele momento que a gente entrava pelos portões, passando pelos corredores até ao auditório, que ia até a quadra de festa, e ainda, essa oportunidade de ter ido até os cubículos, você via ócio. Nem tem como. É aquela frase "o ócio é a oficina do diabo", e é mesmo. Eu acho que eles tinham que ser obrigados a estudar. Ter uma rotina de estudo.

Lá tem curso de informática.

E ter, por exemplo, atividade para aprender marcenaria, aprender mecânica. Por que os carros oficiais que circulam ali dentro, que levam presos, chamam mecânicos? Por que os presos não podem cuidar das oficinas? Por que

as carteiras da sala de computação, por exemplo, eram compradas? Por que não eram feitas ali dentro?

Então, como cidadã, eu comecei a ver que aquele lugar tinha que ser transformado. Tem condição da cadeia ser um lugar limpo, arrumado. Essas obrigações devem ser jogas para os presos. A responsabilidade de manter limpo, organizado. Por exemplo, você quebrou isso, então você vai trabalhar mais dois dias porque isso foi quebrado. Faz parte do patrimônio público.

Eu, como professora pública, eu não posso depredar o material de trabalho. Então, por que dentro das Instituições está tudo quebrado, acabado?

Não é só o desgaste do tempo. Tem muita coisa ali que você vê que não é o desgaste do tempo. A tinta está ruim porque o tempo foi fazendo a tinta desgastar, não. Tem pichação.

Então, eles se tornam responsáveis por uma organização ali dentro, e eles tem uma possibilidade de estudo dentro da penitenciária, e de manter a penitenciária.

Tem espaço ali para fazer até uma horta. Se bobear, tem possibilidade de até ter um pomar. Então, o que eles vão comer, eles vão plantar para comer. Se você tem uma penitenciária que é uma fazenda, por que o governo tem que comprar merenda escolar? Na fazenda eles plantam e vai para as escolas públicas, e vai para os hospitais. Então, é uma questão de organização e vontade política.

Eu vi um documentário, há pouco tempo, que diz que um preso custa para o Estado R$1.600,00. Ele custa R$ 1.600,00, e ele dorme mal, ele come mal, ele não tem roupa, tudo é a família que leva. Ele não tem educação. Como é que ele custa tanto para o Estado, se o Estado não dá nada para ele?

Acho que a penitenciária tem que ser uma fonte geradora também. Não de lucro. Mas ele tem que se manter. Por que carteira escolar é comprada? Presídio fabrica carteira escolar. Presídio fabrica cama para hospitais. As mesas que eu uso no Fórum podem ser feitas pelos internos, as cadeiras onde eu vou sentar também. Não precisa pagar a Casa e Vídeo, a Tock Stock para ficar comprando aquela mobiliária. Eu estou dando um exemplo mínimo.

Isso mudou em mim como cidadã. Vê que se você não os trata como animais, eles te dão uma resposta muito facilmente disso. A universidade de crimes que se tornou a penitenciária, não pode continuar. Tem que ser uma estrutura que posso se manter e transformar as pessoas realmente. E que este custo de transformar as pessoas seja minimizado. Porque não tem como um preso custar R$ 1.600,00 para o Estado. Porque quem entra lá dentro vê o inferno que eles vivem. De falta de higiene, de má alimentação. Então, como é que custa tanto?

Como é que você está hoje? Aquilo repercute na sua vida hoje? O que nos seus dias hoje aquele trabalho faz?

Embora eu trabalhe no Fórum numa área administrativa, mal ou bem, eu sempre tenho contato, mesmo que rapidamente, os processos chegam, a gente analise, e eles seguem, mas a gente trabalha direto com o Ministério Público e com as Delegacias distribuindo flagrantes e inquéritos policiais. Então,

minimamente me faz compreender o outro lado da coisa. Me faz ler uma entrevista, uma reportagem de jornal e me questionar o passado daquele criminoso, por que ele está ali? O que vir a acontecer a ele depois?

Acho que me ajuda a entender, no meu meio social, seja ali no Fórum distribuindo inquérito policial, de flagrante, seja lendo uma reportagem, o que é o outro lado de quem vive no mundo do crime? Porque no mundo crime, a gente pode perceber ali que tem um lado muito sedutor.

O cinema ele fala muito do crime. Do gangster, de pessoas que enriqueceram, não é o dia-a-dia do criminoso, mas você também tem um fetiche social. Porque todo mundo que vai contra o pré-estabelecido, te desperta pelo menos curiosidade. Seja porque é uma pessoa que faz um trabalho social, pro bem, que desafia as grandes instituições e abre uma creche, e mantém a creche sozinha, e cuida de crianças, ou seja, fazendo uma coisa revolucionária. Ou porque faz uma coisa para o mal.

As leis estão ali cerinhas, a sociedade em harmonia, o código penal é maravilhoso, mas quem vai contra isso, também tem o lado sedutor de desafiar. A vida, a morte. O criminoso quer ver a morte todos os dias, quando sai de sua casa, então, para ir assaltar alguém.

Então, tem um lado sedutor, meio mórbido, mas tem. E eu me lembro de uma frase, que está na minha monografia, eu não se foi do Edson Sodré, eu não usei os nomes reais. Mas eu acho que é o Edson Sodré. “Nenhuma emoção que eu tenha vivido no mundo do crime, se compara a emoção que eu senti fazendo teatro.” Isso para mim, foi a coisa mais fantástica que eu ouvi. Hoje, mesmo longe da Instituição, mesmos longe do fazer teatro nas prisões, é impossível que eu não me lembre de coisa dessas, quando eu estou distribuindo inquérito, quando eu estou distribuindo flagrante, quando eu leio uma notícia de jornal, quando fica em você.

Eu sinto falta dos políticos falarem do sistema prisional brasileiro, seja no âmbito municipal, estadual, federal, a gente não vê por parte dos políticos falarem sobre isso. E a sociedade também não quer.

Também eu acho que se um político chegar disser assim “Eu vou pegar um milhão e vou fazer a reforma de um presídio.” “Mas o que? Com um milhão dá para fazer muita escola. Dá para fazer muito hospital!”

Então, a gente chegou a um momento em que, claro tem que ter a ação preventiva, tem que ter educação, escola. Mas quem já está aí, você também tem cuidar, se não a coisa vai virar uma panela de pressão.

Eu acho que de um ponto de vista social mais abeto, é o que eu trago hoje desse trabalho nas prisões, é o fruto disso, um entendimento sobre isso.

5.4.5 - Bruno Rodrigues

Queria que você contasse como foi a sua trajetória no trabalho do teatro na prisão. Como é que foi o seu grau de identificação que você teve com o trabalho?

Eu tive a honra de participar do trabalho *Teatro na Prisão*, com a coordenação da professora Natália e a professora Lourdinha. O meu desejo de participar do projeto nasceu de conversas, enquanto aluno da escola UNIRIO, com você (Natália) pelos corredores, pois fui seu aluno de Técnica de Expressão Vocal, a respeito deste projeto que estava ocorrendo particularmente na Lemos Brito.

Eu tinha muita vontade de participar enquanto artista-educador para poder aprender. E a partir do momento que surgiu uma possibilidade de vaga no grupo, onde eu pudesse participar, eu comecei a ir nas reuniões para poder aprender sobre discurso teórico, e para aprender como me portar enquanto educador em uma unidade prisional. A partir de então, juntamente com outros colegas, que me marcaram muito, como Jacirene Souza e Helena, nós passamos a fazer estudos e leituras sobre grandes mestres.

E o que mais me marcou foi, sem dúvida, Paulo Freire e Michel Focault. Sendo que Michel Focault eu passei a ter os meus primeiros contatos dentro dos processos de pesquisa do *Teatro na Prisão*, e a partir de então, nunca mais parei de estudá-lo.

Evidentemente, em determinando momento eu tive a oportunidade de poder ir para o trabalho prático dentro da unidade prisional, quando alguns colegas que já eram veteranos e já estavam se formando, e já estabelecendo uma outra atividade em suas vidas, e não estavam mais podendo ir efetivamente realizar este trabalho.

E me lembro que foi muito marcante a chegada na penitenciária, não somente pela expectativa que fui acumulando ao longo daqueles meses, se eu não me engano, foram cerca de seis meses de estudo, de leituras, de discussão, e a minha cabeça e o meu coração fervilhavam. “O que poderia acontecer?” e “O que tipo de trabalho, no sentido prático, poderia ser efetivamente realizado?”

E quando eu cheguei naquela unidade prisional, naquele mundo adverso que também faz parte da nossa sociedade, e que é necessário ser compreendido, e ao mesmo tempo, ser socializado, eu comecei aprendendo passo a passo, depois dia-a-dia, de semana a semana, de mês a mês, como que de fato se estabelece as relações de opressão e como que nós podemos trabalhar no sentido transformador para reintegrar todo o ser humano na sociedade.

As nossas visitas semanas com os mais variados grupos, sendo que o que mais me marcou foi o meu trabalho com a Jacirene Souza, que virou meio que uma conselheira no sentido prático, obviamente vindo atrás de você (Natália) e da professora Lourdinha, foi de um aprendizado infindável.

Principalmente, porque Jacirene já tinha uma experiência muito grande no trabalho dentro da penitenciária, e ela tinha uma visão muito dialética de que eu devia trazer as minhas experiências pessoais, como ator, como professor, e

principalmente, como diretor, para somar diante do processo que já era muito bem estruturado em cima de pesquisas, em cima da técnica do Teatro do Oprimido do nosso grande Augusto Boal.

Eu fui me apaixonando pelo trabalho com os internos, e me apaixonando pela idéia de estar exercitando o "fazer teatral" junto com aquelas pessoas, que se mostraram extremamente abertas e extremamente a fim de dialogar em cima do teatro. Um detalhe muito especial dentro desta discussão, é que eu como diretor teatral, e graças a Deus depois da minha formação a minha carreira teatral foi ganhando ares cada vez maiores, não me lembro de ter tido um grupo de trabalho, de pesquisa, de discussão, tão criativo quanto o grupo que eu encontrei na Lemos Brito, e eu estou me referindo às pessoas diferenciadas, com idades diferenciadas, com formações diferenciadas, e com objetivos e ambições diferenciadas na vida.

Mas tenho plena certeza de que a percepção da proposta do teatro nas prisões me permitiu, enquanto Bruno, evoluir como ser humano, evoluir como pesquisador, e principalmente, poder perceber, com a devida propriedade, as qualidades artísticas de cada ser humano. E isso gritava para mim sensivelmente, tanto que podemos fazer inúmeros trabalhos, seja de montagem, seja de avaliações, de leituras, chegando ao ponto, de três ou quatro internos resolverem entrar no processo da escola para poderem se alfabetizar em função dos projetos que nós já estávamos desenvolvendo.

Então, eu posso resumir, que passo-a-passo o meu sentimento de evolução, enquanto pessoa , dentro da unidade prisional Lemos Brito, foi o maior possível, principalmente porque eu estava amparado por grupos de profissionais muito sérios, que coordenavam o teatro nas prisões, e de colegas mais experientes, que tinham total cuidado e carinho para me dar as devidas orientações. E sem a menor sombra de dúvida, já existia, um grupo e um processo coeso, extremamente aberto para receber estudantes que estivessem a fim de somar com o projeto.

Quais as montagens que você participou? E dentro dessas montagens, você leram das metodologias usadas, quais textos? Você disse que você deu uma lida em Focault, no Boal. Quais livros deles você utilizou? Fala um pouco das montagens e dos estudos paralelos.

Bem, no meu processo de pesquisa no Teatro das Prisões, eu tive a oportunidade, a professora Natália e a professora Lourdinha me deram a abertura para eu trazer uma proposta, que foi surgindo e nascendo diante das reuniões e do meu processo, principalmente como estudante caçula, dentro da minha época no projeto-pesquisa, que era de levantar a possibilidade de discussão do teatro do oprimido do Augusto Boal, as técnicas do CTO, juntamente com o processo de montagem, que já era uma característica que eu exercia no mercado.

Obviamente, essa montagem não visava à criação de uma espectualidade profissional, e sim, a discussão de um processo de aprendizagem, seja para nós educadores, seja para os alunos internos.

Nesse processo, tendo a Jacirene como parceira em todos os segundos, nós podemos fazer a realização da montagem *A Radio era uma vez,* que foi um texto que surgiu como uma relação de idéias de nós professores com os educandos, aí eu tive a oportunidade de pegar as idéias deles e levar para casa, digitar, e um dado muito curioso é que, nós trabalhávamos em uma unidade prisional masculina e não poderia entrar mulheres, a não ser que fossem efetivas do trabalho, como professoras, guardas, e nós não poderíamos colocar uma atriz para fazer a história, e a história circulava em torno de uma grande atriz que estava para chegar no teatro, e não chegava.

Aí, eu e Jacirene começamos a fazer estudos em cima de Beckett e do *Esperando Godot,* para poder analisar o sentido da espera por parte dos educandos. E é claro, levando o máximo possível para o tom lúdico. E foi muito bem aceita por eles através do trabalho em cima do *Rádio era uma vez,* e foi amadurecendo dentro de mim, até diante da apresentação realizada, a possibilidade de nós fazermos a montagem de um clássico nacional.

Você lembra o quê desse trabalho da "Rádio era uma vez"?

Do processo da *Rádio era uma vez,* eu lembro que tinha um texto onde três personagens, três faxineiros, um deles era Frank, o outro era Sinatra, o terceiro eu não me lembro, estavam limpando um teatro e comentado que ia ter uma grande festa, uma festa do tamanho das festas de rock que tinha na penitenciário, do tamanho das festas de teatro que tinha na penitenciária, e que ia chegar uma grande atriz. E aí eles se programavam para a chegada dessa grande atriz. Tinha uma relação de opressão, porque tinha um interno que não queria que esta grande atriz viesse para o teatro, e tinha ouro que queria, e no final das contas eles levavam as cenas para a discussão de que a presença de uma mulher dentro da penitenciária seria uma luz no fundo da escuridão, porque não existe alma mais bela do que a mulher.

Aí chegavam a discutir sobre memórias de suas mães, irmãs, namoradas,..., e no final das contas, a última cena, eles sabiam que a apresentação tinha sido adiada, e eles iam ter que se recolher para esperar esta grande atriz no outro dia. Essa atriz iria chegar. Seria uma grande atriz do teatro nacional que iria chegar, mas que nunca chegava.

A brincadeira era em cima de *Esperando Godot.* E que nasceu de uma idéia deles. A gente perguntava quais os temas que vocês gostariam de trabalhar se fosse para fazer uma montagem, e eles se empolgavam na questão da espera. "O que a gente mais faz é esperar". Espera para poder tomar o café, espera para poder almoçar, espera para poder se recolher, "a gente ta sempre esperando", se tivesse uma peça que falasse sobre a espera, e a Jacirene também com um olhar muito aguçado sobre dramaturgia, disse "E se a gente pegasse alguma coisa de Godot? Não pode ser o Godot propriamente, a gente pode pegar alguma coisa mais palpável. Vamos ver como seria uma adaptação de um Godot para a realidade deles".

Aí pegamos os temas inseridos na obra do Beckett, e quando colocamos para o sentido da análise ativa e invertida, que seria dar a temática para eles

improvisarem e depois relatarmos em um texto, foi surgindo a *Rádio era uma vez,* que também é uma das coisas que eles mais fazem, é ouvir rádio. Então, muitos tinham vontade de poder reproduzir como era um radialista, e tinha alguns alunos-atores que tinham vozes maravilhosas. Então eles dublavam, gritavam, brincavam,..., foi um processo curto, mas muito divertido.

A partir daí, e com um aprofundamento cada vez maior que eu fui fazendo da obra do Boal, e com muita discussão, com muito encontro teórico, foi fundamental até hoje, para mim, eu não me imagino fazendo um processo de pesquisa sem ter pelo menos cinco a dez encontros teóricos que fundamentem o que a gente vai fazer. Isso eu aprendi no teatro nas prisões.

A gente começou, eu comecei a pensar na possibilidade da montagem de um clássico. E esse clássico se configurou com *O Pagado de Promessas.* Eu imaginei que *O Pagador de Promessas,* que para mim é uma das maiores peças da dramaturgia mundial, sem sombra de dúvida, que vigora ao lado de "Édipo Rei", "Otelo", "Hamlet", e que é de Dias Gomes, um dramaturgo brasileiro.

Achei que seria uma boa montagem para ser levada para lá. Por quê? Porque assim que eu entrei na unidade prisional, aconteceu um fenômeno muito interessante, que os internos se identificaram muito comigo, porque estava entrando um homem, e negão. E aí eu percebia que quando eu brincava com eles – "E aí rapa?!, tinha uma identificação muito grande, até porque muitos eram provindos da área do subúrbio, de comunidade, e eu tenho moradores da minha família que são de comunidades, minha família veio da roça de Campos, lutou muito para poder se estabelecer. E aí eu conhecia muito os arquétipos que se inseriam na unidade prisional. E ao mesmo tempo, eles tinham um cuidado, um tato para lidar com as mulheres.

Quando eu tava sozinho, quando a professora Jacirene se afastava, eles falavam comigo – "Pô, tive uma diarréia hoje da pesada, professor . Foi terrível! Não tô conseguindo fazer a atividade hoje direito. Não conta para a professora não!" Obviamente, depois eu dividia com a Jacirene, levava para os nossos encontros, conversava com eles.

Mas naquele momento, nós tínhamos aquele 'faz de contas', que eles sabiam que ia acabar falando com as meninas também, mas esse "faz de contas" de que eles poderiam se abrir mais com o professor Bruno. Obviamente, eles nunca se abriam sobre nada que acontecia de uma ordem mais agressiva no plano da cadeia. Eles tinham essa mentalidade de que o lado sombrio da cadeia não tinha que chegar para os visitantes. Eles traziam no máximo, o que chegava era numa cor azul-escuro, e o que já era suficiente para o que nós iríamos exercitar.

Eles falavam comigo que estavam interessados em fazer uma montagem maior. Porque nós vivíamos elogiando, vivíamos falando que eles eram competentes. Então, por que eles não podiam fazer uma peça?

Daí nasceu deles um desejo de fazer uma montagem que fosse maior do que a montagem *Rádio era uma vez.*

E nisso que eu fui conversando com a Jacirene, eu propus – "Olha Jaci, o que você acha da gente fazer a montagem *O Pagador de Promessas?* E aí a Jaci falou: "Olha você tem que levar para a equipe inteira.

A Natália e a Lourdinha tem que ver. Eu acho que vai ser maravilho. Mas acho que vai ser a maior ralação. Porque não dá a gente fazer uma montagem, como se diz na gíria teatral, “nas coxas”. Aí eu concordei com ela. Vi na minha agenda o que eu teria que fazer. Porque eu sabia que não daria para ficar indo apenas um dia só, depois do meio do processo. No final do processo eu teria que ir pelo menos três dias. Sabia que a equipe inteira não tinha esse tempo. E precisaria ter um cenógrafo, para dar um auxilio na cenografia, que hoje eu já tenho domínio para se fazer uma boa cenografia, mas na época eu não tinha. E eu sabia que tinha que ser um trabalho muito bem feito.

Quando eu levei essa proposta, eu me lembro que a professora Natália, e em especial a colega Helena, que era uma aluna mais experiente do que eu, trabalhava na unidade prisional Nelson Hungria, se empolgaram muitíssimo com a proposta de fazer um trabalho um pouco mais profissional, sem perder o caráter amador maravilho que já existia no processo de pesquisa com base universitária.

A partir de então, eu elaborei o projeto, e levei para a professora Natália, e quando esse projeto foi aprovado, eu de fato, levei essa idéia para a unidade prisional.

Nesse dia foi muito especial para mim, porque foi de certa maneira, quando eu comecei a ficar a frente do projeto prático. Até então, eu estava ou lado a lado com a Jacirene, ou um passo atrás da tentando correr atrás da Jacirene, porque realmente ela dominava muitíssimo bem o que estava fazendo ali.

Nesse processo, eu estava lá com a professora Natália, com os outros colegas, e tava um dos mentores fundamentais da proposta mundial dos Teatros nas Prisões, o senhor Paul Heritge. E ele muito simpático, muito solícito, e ele o tempo inteiro comentava comigo – “É a sua primeira vez? É a primeira vez que você vai encabeçar um projeto? “As outras meninas comentaram.” E eu comentava: “Mas não é meu primeiro dia aqui não.”, “Eu sei, já teve até uma apresentação. Mas agora você vai ficar a frente do projeto. Agora vai ficar diferente.”

E assim que pude entrar, enquanto à professora Natália conversa com Senhor Paul, eu fui apresentado a proposta para os alunos-atores no palco, e eles foram se encantando, se encantando, e um deles falou: “Mas eu não sei ler”, “Não, mas a princípio a gente não vai ter que ler nada. A gente vai ter que discutir sobre as temáticas abordadas e depois a gente resolve a questão da leitura.” E eu já tava pensando: “Meu Deus, como é que a gente vai conseguir montar se dois ou três não sabem ler?!” Ao mesmo tempo em que eu fui propondo aquilo, alguns levantavam – “Mas não vai dar para ser uma vez na semana, nada se faz uma vez na semana só”. Aí eu fui falando: “Não, mas eu me disponho a vir mais de uma vez na emana”, “Ah, e como é que vai cenário, como é que vai ser figurino?” E aí, foi se revelando que um já tinha trabalhado numa escola de samba, foi se revelando que um tinha um contato dentro da marcenaria, que era só falar com o diretor da prisão para a gente poder fazer a cruz. E que o outro não queria que ninguém soubesse, mas ele sabia costurar, e que poderia costurar para fazer as roupas para gente. E que até para fazer cartaz

tinha um setor dentro da prisão de reciclagens que poderia fazer os cartazes pra gente. E aí eles me perguntaram no final dessa reunião, antes do trabalho prático, que foi uma reunião inicial. Perguntaram-me se teria a possibilidade de ter a apresentação para os familiares deles como tinha acontecido anteriormente. Eu falei que essa era a premissa fundamental, que eles pudessem mostrar a arte deles, mão somente para os familiares, como para os outros internos, e se possível para a sociedade civil, que a gente estaria, com a coordenação das duas professoras, trazendo pessoas que tivessem o interesse de prestigiá-los e aplaudi-los.

A partir de então, começou uma nova etapa dentro do que eu estava trabalhando com a Jacirene, e que virou uma nova etapa na minha vida. Nós convidamos o colega Carlos Gustavo, estudante de cenografia, da UNIRIO, para poder ir como participante-convidado desse processo de pesquisa do *O Pagador de Promessas.* Ele foi de uma imensa ajuda, não somente pela sua generosidade,disponibilidade, mas principalmente pela sua compreensão do que se tratava de estar trabalhando dentro do projeto *Teatro na Prisão* sem ter participado das reuniões. Mesmo sem ser bolsista o Carlos ia por total prazer.

Também tinha a colega Carla, se eu não engano o sobrenome Carla Oliveira, que participou do projeto, nessa fase do *O Pagador,* não era tão presente, mas também de uma maneira muito generosa, tentando colabora da melhor maneira possível com o processo do trabalho.

Ao longo dos ensaios a metodologia abordada, e eu me orgulho de falar que foi a que eu aprendi no processo de pesquisa no *Teatro na Prisão*, e com algumas oficinas, seminários, que eram conseguidos pelo projeto, que nós podíamos participar, seja com profissionais do próprio CTO-RJ, como com profissionais que desenvolviam uma técnica do Teatro do Oprimido, vindo também do exterior, que alguns dos nomes me foge a memória, mas obviamente está arquivado quais são esses profissionais , nós trabalhamos com a técnica do teatro do oprimido, tendo como referência o livro "Jogos para atores e não-atores" do Augusto Boal.

A partir de então, eu comecei a fazer reuniões com a minha colega Jacirene, porque eram duas unidades prisionais para nós podermos discutir.

Eu com a Jacirene, nos sentíamos na obrigação de estabelecer algum patamar, um resumo do que estávamos fazendo, as novas metas que queríamos inserir, e levarmos isso para o trabalho com a professora Natália e com a professora Lourdinha e com os demais colegas de campo.

Nós encontramos assim uma otimização do nosso tempo, e ao mesmo tempo, uma reavaliação de nossas metas, encontrando nossos possíveis pontos falhos. E eu senti uma necessidade de estudarmos em cima da teoria do "Arco Íris do desejo", que foi um livro e uma técnica comentada pela professora Helen Sarapeck do CTO-RJ.

Também, como ator, eu estava ensaiando um *Otelo,* que ocorria dentro do CTO os ensaios, que seria um Otelo itinerante no CTO. Eu aproveitava todo instante que eu tinha para grudar nos oficineiros do CTO, para colher mais informações, saber o que eles achavam disso, se era funcional, se daria certo, não o *Teatro na Prisão*, mas a ideal que eu estava estabelecendo para *O*

Pagador de Promessas. Graças ao bom Deus, eles consideraram que essa era uma idéia muito bacana, muito interessante.

Aí eu resolvi estudar também em cima do "Arco Íris do Desejo" e a teoria do "Tiro na Cabeça" do Augusto Boal, era uma técnica que ele estava desenvolvendo na França, que diz respeito, é uma reflexão existencialista, que dizia a respeito da angústia do homem dentro da sociedade, mesmo dentro do sistema prisional.

Dentro desta premissa de metodologia, eu comecei também a sentir necessidade de inserir, não sobre uma ótica profissional, mas sim o que diz respeito à instrumentalização artística, as técnicas das ações físicas do nosso Constantin Stanislavski. Algumas vezes a gente fazia leituras de trechos, e eu comecei a inserir além das oficinas, exercícios do Teatro do Oprimido, alguns exercícios voltados para atores de uma forma lúdica. E claro que a "Preparação do ator", a "Criação do papel", a "Construção da personagem" foram os livros referências desta parte das ações físicas, e método de interpretação para construção de uma cena, uma cena amarrada com início, meio e fim. Porém, entretanto, contudo, eu não larguei de mão "O jogo dramático no meio escolar", do Jean-Pierre Ryngaert, que era um livro que eu já estava começando a ter contato também dentro da universidade, e também "Improvisação para teatro" da Viola Spolin.

Foi se criando uma sopa que eu fui fazendo com a Jacirene, com a orientação das demais professoras, que era uma sopa de técnicas que visava à discussão da autonomia, da auto-estima, e a devida e apropriada instrumentalização para que os alunos-atores se transformassem de fato em atores, e pudessem encarar uma platéia, pelo que eu me lembro, o teatro tinha 1200 lugares, nós tínhamos um público de às vezes 600 pessoas, chegamos parece a ter cerca de 750 pessoas em uma apresentação do *O Pagador de Promessas,* para que eles pudessem receber aquela platéia com amor, fraternidade, e não com receito, que era o grande medo que todos tinham.

Eles tinham muito de receio de não estarem devidamente instrumentalizados, não que nós não passássemos a técnica adequada, mas eles passavam o dia inteiro ouvindo que eles não passavam de lixo, e aqueles que não ouviam que "não passavam de lixo", se sentiam lixo. Então era muito necessário passar a técnica para eles.

Uma temática que foi me abrindo a mente e a visão sobre como eu poderia abordar de uma maneira mais poética o trabalho com eles, foi Peter Brook. Eu já era fascinado pelo trabalho de Peter Brook mesmo antes de entrar na universidade. Eu já tinha feito trabalho na Paraíba, com a orientação do professor Luciano Maia, chamado *Universidade Solidária.* Já tinha feito montagens com grupamento de não-atores, mas eu comecei a ver em Peter Brook um olhar dignificante do trabalho com não-ator. E ao mesmo tempo de um estabelecimento de um "fazer teatral" poético e lúdico, que integrasse muito mais aqueles grupamentos não-atores com platéia, e que pudesse ter um rendimento maior até no que diz respeito à qualidade artística, do que pode acontecer com um trabalho com profissional.

O livro *A porta aberta*, certamente, foi abrindo meus olhos sobre isso, e outro livro que também caminhou paralelo foi *O ator invisível* do Yoshi Oida, que também é um discípulo do Peter Brook.

Em cima disso, nós fomos trabalhando diversas técnicas: exercícios teatrais, jogos dramáticos, pesquisa de composição de personagem.

Eu acabei criando um método, que hoje é até utilizado pelo Sopro do Ator, que é o centro de pesquisa de teatro, TV e cinema, que eu abri com a minha esposa, com a Letícia Carvalho, a gente já tem cinco anos, e lá eu desenvolvi um método de composição de personagem inspirado em animais selvagens. Temos turmas de alunos de teatro, TV e cinema, e eu sinto que foi esse trabalho no *O Pagador de Promessas,* que foi uma quase que uma mini tesezinha de mestrado, para nascer a semente do que eu ia desenvolver depois.

Sem sombra de dúvidas, se eu não tivesse *O Pagador de Promessas* na vida de Bruno, Bruno hoje, não seria o que Bruno é.

Aí, nós fizemos um trabalho de análise de texto, onde foi muito importante a relação com a escola que tinha dentro da Lemos Brito. Eu sentia necessidade de fazer um contato com as forças oficiais que existiam dentro da unidade prisional, que era a escola, que era gráfica, que era o processo de reciclagem, a direção em si, e a professora Natália me deixou com liberdade total para conversar com o diretor, para ver o melhor horário de entrada, o melhor horário de saída, se vai ter que levar um pedaço de pano,..., tudo isso previamente passado nas reuniões.

O diretor na época do *O Pagador*, o Valdeci, que é uma pessoa maravilhosa, um ser humano espetacular, que recebeu a proposta de braços abertos, a coordenação da escola, que o nome me falta agora, também foi espetacular, e alguns alunos começaram a freqüentar a escola.

Começaram a se alfabetizar, mas eles não tinham coragem de dizer que eles não sabiam ler, mas a gente sabia. E aí quando chegou o dia em que nós íamos fazer a leitura do que seria o primeiro ato do *O Pagador de Promessas.* Um ator estava gaguejando, o outro estava tropeçando, e eu percebi que os outros liam para aqueles. Eles liam uma frase e eles repetiam, lia outra frase e ele repetia. E aí eu não abordei este tema, fui diretamente falar com a professora, e ela me falou que ele já estava lá, e que a previsão era que dentro de uns poucos meses ele já estivesse lendo fluidamente.

Aí, eu e Jacirene demos um passo atrás dentro do que seria o processo de leitura, e começamos a aprofundar mais no teatro dialético de Brecht, e começamos a trabalhar não somente o que seria o estranhamento, mas também a presentificação do potencial interno que eles tinham, na propulsam da discussão das relações de opressão presentes no texto do *O Pagador de Promessas,* que é um texto que discute muito a relação de opressão.

O curioso foi que esta proposta de trabalho em cima de Brecht foi deixando os tão apaixonados pelo texto, que aqueles que não tinham o texto foram ficando desesperados para poder aprender a ler, e começar a ler o texto *O Pagador de Promessas.* Eu percebi que o processo em cima da dramaturgia do Dias Gomes despertou a vontade de leitura que alguns não tinham. E daí encurtou o caminho para a alfabetização.

Claro que a minha participação e da Jacirene foram muito pequenas no que diz respeito a alfabetizá-los, mais pelo estímulo, lendo textos, acompanhando com a professora. Mas sem a menor sombra de dúvida, se não tivesse também a percepção dos meandros de Brecht não chegaríamos neste ponto.

Outro trabalho que começamos a fazer foram as pesquisas da técnica de Clown, já que eles eram apaixonados por comédia. Eu sentia que dentro do Teatro do Oprimido, existia um braço fortíssimo para pesquisa cômica, e que se nós pegássemos os estudos da escola Jacques Lequoc, nós poderíamos também dar um Pancho muito maior, visto que o elenco era formado por um grupamento de sete a nove atores, e que esses sete a nove atores fixos tinham que se desdobrar para fazer de dois, três, quatro personagens, e alguns dos personagens com um forte potencial cômico.

A partir daí, até trazer, estimulado por um dos atores, o Edson Sodré, que acabou merecidamente fazendo o papel do Zé do Burro, do *Pagador de Promessas*, nós começamos a fazer a pesquisa em cima de Artaud, que ele lia nos livros, que tinha dentro da unidade prisional.

O que tinha sobre Artaud, ele queria saber quem era esse Artaud, que era um rebelde, um revolucionário. E começamos a fazer alguns exercícios em cima de Artaud, dentro da técnica do Teatro do Oprimido, com a abordagem do fomento da montagem do *O Pagador de Promessas*.

. E esse trabalho do Artaud teve umas brincadeiras leves, extremamente sutis, eu tenho que confessar, com Meyerhold com técnicas que eu já estava começando a assimilar, dentro da Universidade, e que foi culminar com uma montagem Grotowskiniana, nós concluímos, eu e Jacirene, e levamos isso para o grupo de pesquisa, que deveríamos ter uma abordagem Grotowskiniana, sendo que o realismos interpretativo era a base interpretativa, obviamente falando dos atores, Grotowski serviu como base para a encenação.

Não somente pela sua premissa de buscar um teatro pobre, mais simples, mas principalmente, por estar buscando um teatro essencial. E aí, por mais que nós tivéssemos um cenógrafo como o Carlos Gustavo, formado na escola de Antunes Filho em São Paulo, um cenógrafo maravilhoso da UNIRIO, nós não precisaríamos fazer uso de objetos cênicos infinitos.

Nós poderíamos usar um objeto cênico que definisse uma personagem, que tem a ver com a técnica do Grotowski, hoje eu também sei que tem a ver com a técnica do Tadeus Kantor, e ao mesmo tempo, nós poderíamos trabalhar com bonecas. E por que bonecas? Remetendo a idéia de que não poderíamos ter mulheres na prisão. Então, como fazer as personagens femininas?

Esse era um drama que me acompanhava, e a Jacirene, nessa fase eu já estava mais à frente do projeto, e ela falava “Ah, você vai resolver. Essa parte você resolve. Eu já fui te ensinando muita coisa e você vai ter que resolver isso.” E me surgiu a idéia, e eu perguntei ao Carlos Gustavo se seria possível criamos bonecas, que seria a forma mais simples de resolver a questão, e transformar em uma grande solução.

E o Carlos falou que teria sim, mas que as bonecas ficariam moles. Porque não teria como eles ficarem duras, porque ele não poderia usar arame,

madeira, pelo próprio processo de segurança da unidade prisional. E nessa fase, ele criou as bonecas de pano, foi aprovado pelo grupo de pesquisadores. Eu fiz o desenho do jeito eu seria. A boneca de pano foi amplamente revistada na entrada, de todas as formas possíveis e imaginárias.

E quando começamos a fazer o trabalho lá, os atores se sentiram muito mais tranqüilos. Eles trouxeram para mim o receio que eles tivessem que fazer o papel feminino, que eles falavam da discussão da masculinidade dentro da prisão, que eles não poderiam estar fazendo papel feminino dentro da prisão de maneira alguma, que eles serviriam de piada nos próximos quinze anos que eles ainda tinham, segundo a gíria da cadeia, de tirar na cadeia.

Então os atores começaram a fazer um trabalho de condução do personagem, que seria o personagem feminino, e também de interpretação dos seus personagens masculinos.

Então, quando fomos estabelecendo, próximo a fase final, de levante do espetáculo, onde já estávamos, e as fotos vão poder exemplificar bem como ocorria o trabalho dos alunos-atores com esses bonecos, nós fomos fazendo uma busca e um retorno inicial, em cima dos exercícios do Teatro do Oprimido do Boal, e ao mesmo tempo, em cima da percepção Stanislavskiana de compreensão da história. E começamos a inserir também um pouco de Eugenio Kusnet, e ao mesmo tempo, um pouco mais de preocupação com a percepção do coletivo dentro da montagem. Não que a percepção do coletivo tenha se perdido, mas nós nos preocupamos em inserir músicas, que eram cantadas por todos, todos deveriam cantar as música, nos preocupamos que a cruz deveria ser carregada por todos, que todos deveriam fazer algum tipo de materialidade sonora, e que todos deveriam ter um tempo de cena igual, presente no palco, uma preocupação para que não se gerasse ciúmes, o que nunca ocorreu, e também, para que tivéssemos uma teatralidade digna de um grande ator brasileiro. E lá nos tínhamos pelo menos nove excelentes atores.

O livro "A linguagem da encenação" de Jean-Jacques Roubine, me ajudou muitíssimo nesta fase, nessa etapa também.

E "Ensaios filosóficos sobre Helgel", e "A vontade de potência" de Nietzsche. Tudo isso era amplamente discutido com eles. Eu e Jacirene fazíamos questão de dizer "Ah, agora nós estamos discutindo isso em cima de uma coisa que a gente leu que tem a ver com etc e tal". Para que eles se sentissem donos do processo, e não como participantes passivos daquela discussão, naquele período de montagem, já que era muita informação chegando pra eles.

E aí, chegou o dia da estréia do *O Pagador de Promessas,* e fico muito feliz que foi um sucesso, não pela minha parte, da Jacirene, do Carlos, ou a da Carla, mas principalmente, foi um sucesso no que diz respeito a realização interna deles, o amadurecimento deles, e na compreensão de que eles são seres transformadores, e naquele momento que estavam no palco do teatro da Lemos Brito, eles foram os maiores atores do Brasil.

Naquele momento nenhum ator recebendo cinqüenta mil reais por mês, nenhum ator brasileiro fechando um contrato internacional, defendeu mais o prazer do "fazer teatral" do que eles.

O curioso é que não é um assunto abordado na pesquisa do *Teatro na Prisão*, mas existiam várias facções diferenciadas dentro da unidade prisional.

Existiam figuras que eram ex-estupradores, ex-assassinos, ex-estelionatários, e muitos, eu me lembro que quando eu entrava na prisão, olhavam um para a cara do outro, não integrantes do nosso grupo, pessoas que iam assistir às nossas aulas que ficavam lá no fundo, e no momento do *O Pagador de Promessas*, todos bateram palmas para os nossos atores, todos gargalharam juntos, e todos foram cumprimentá-los no final.

Naquele momento, naquele instante, nós tivemos a sensação de que todo mundo dentro daquele teatro era igual. O diretor da prisão, um recente integrante do grupo, e até mesmo quem já estava na unidade prisional há quinze, vinte anos. E um ganho com isso, foi a garantia do diretor da prisão de que todos receberiam os devidos elogios pelo projeto feito.

O elogio seria um registro oficial da qualidade de trabalho, desenvolvimento, crescimento daquele interno, na sua socialização. E ganhamos a garantia do diretor, garantia não, o pedido deles de que nós fizéssemos mais apresentações.

É muito interessante ressaltar que também foi possível realizar essa atividade, diante da abertura da universidade, e da gerência da unidade prisional, para que eu pudesse fazer visitas duas, três vezes por semana. Muitas dessas visitas eu acabava fazendo de uma forma solitária, onde eu nunca tive nenhum problema com o grupo de internos.

Eles não faltavam, principalmente, na fase de ensaio, e que na verdade, às vezes, os problemas que ocorriam seriam da ordem dos carcereiros, mas aí a opção de eu estar sozinho, acompanhado, em grupo de dez, quinze poderia ocorrer. Salvo isso, outro dado que se formou, principalmente a partir da segunda apresentação do *O Pagador de Promessas,* foi a presença de atores, diretores, produtores teatrais do Ri de Janeiro que se interessaram em assistir *O Pagador de Promessas.* E começou a ocorrer um fenômeno dentro da discussão sócio-cultural no Rio de Janeiro, que todo mundo queria saber o que estava acontecendo dentro daquela unidade prisional, que está ocorrendo uma montagem do *O Pagador de Promessas* lá.

Daí, desde que nós tivemos *O Pagador de Promessas,* equipes de televisão começaram a aparecer, eram jornalistas que ligavam, e gravações que ocorriam, e foi um orgulho muito grande quando os nossos meninos, nossos alunos-atores, eram entrevistados e sabiam se colocar dialeticamente, e de uma maneira extremamente produtiva no que diz respeito ao o que eles estavam fazendo ali com o seu grupo, que se intitulou na *Rádio era uma vez* como "Grupo teatral quero uma chance".

A partir de então *O Pagador de Promessas* teve uma vida útil maravilhosa, tendo cerca de seis apresentações no total, sendo fotografado, filmado, com o diretor DESIPE, secretário de cultura, só faltou o próprio governador mesmo vir assistir o espetáculo. Sendo que ocorreu uma proposta, que foi a maior conquista do *O Pagador de Promessas,* para que eles se apresentassem fora.

Essa proposta foi defendida pelo diretor da unidade prisional. Eu cheguei a ter uma reunião com o secretario de segurança, na época que ele estava na dentro da prisão quando eu estava dando aula, e o diretor me solicitou que eu fosse conversar com o secretário de segurança.

Porque ele estava tentando convencer o secretário de segurança, aí ele falou "Você me convenceu a fazer tudo isso, convence o cara da gente levar *O Pagador* para fora."

O secretário de segurança falou que ele estava muito interessado que isso ocorresse, mas ele precisava conversas com algumas autoridades para ver se ocorria essa possibilidade.

Ocorreu uma expectativa muito grande da parte dos internos, não que a gente tenha passado isso para eles, mas um dos colegas deles que trabalhava junto a direção da unidade prisional, soprou para eles que tinha a possibilidade deles se apresentarem fora.

E durante trinta dias, todos os dias que nós íamos para o processo de ensaios, de aulas, oficiais, eles ficavam querendo saber se nós íamos ter apresentações fora. "Sim ou não? Sim ou não?". Eis que eu fiquei sabendo que eles não poderiam ter apresentações fora, me foi comunicado.

Eu cheguei a ir na unidade DESIPE para tentar saber o que estava acontecendo, porque ninguém nos dava um retorno, porque consideraram que eles eram internos de alta periculosidade.

Ainda assim o Sr. Valdeci entrou com um requerimento explicando que ali não tinham internos que tinham tentado fugir, não tinham internos agressivos, eram seres humanos com defeitos como qualquer um, mas que eram internos exemplares, portanto tínhamos direito de fazer alguma apresentação fora.

Eles consideraram como segunda justificativa para não ocorrer apresentação do *O Pagador* fora da prisão, o fato de que o teatro em si seria o teatro da ENERJ, aqui próximo ao fórum, no Fórum do Rio de Janeiro, não apresentar a segurança devida para poder estar levando o espetáculo.

Eu achei um pouco curiosa esta argumentação, já que os internos saiam da unidade prisional para assistir espetáculos no Teatro Municipal, espetáculos de dança, isso ocorria.

Então como eles não poderiam se apresentar dentro da ENERJ, no Fórum que deveria ser o local mais seguro dentro do estado do Rio de Janeiro?

Mas pelo menos eles receberam seus elogios, porque o teatro não era visto, segundo o que foi me passado pela a direção na época, como ocorria com outras atividades dentro da unidade prisional, que diz respeito a três dias de trabalho que representam um dia a menos de pena.

E a partir daquele dia eu passei uma planilha de quantos dias eles tinham ensaiado com a gente, e o senhor Valdesi disse que ia fazer o possível para que eles conseguissem essa redução em cima das atividades teatrais.

A posteriori, a seguir, nós começamos a conversar com eles, eles sentiram a necessidade de que se fizesse uma montagem que tivesse um peso maior que a do *O Pagador.*

Eu conversei com a professora Natália, em especial, e com a minha colega Jacirene, e elas sugeriram que nós poderíamos fazer uma montagem, uma questão cíclica, voltarmos a uma montagem tal qual era a *Rádio era uma vez,* que teria a premissa que fosse um tema mais abordado por eles, e para depois em uma próxima montagem voltar de fato a um texto teatral clássico.

Aí surgiu, dentro da minha cabeça, percebendo que dentro da penitenciária nós tínhamos grupos de rock, grupo de pagode, grupo do samba, grupo do samba-rock, grupo do sul, todos os grupos ensaiavam no mesmo teatro que a gente em horários diferenciados, inclusive o famoso grupo de hoje em dia, "Os funcionários do rock", que faz muito sucesso hoje com um grupamento de internos que estavam na penitenciária.

Então eu percebi que a gente poderia fazer uma peça chamada *A história do samba.* Que seria uma peça que contaria a história do samba, com sua grande fase, do Jongo, abordando o chorinho.

Eles sugeriram para mim, os próprios internos, que eles gostariam de fazer um trabalho que se integrasse com as meninas da Nelson Hungria, obviamente isso eles não iam perder a chance de maneira alguma.

E eu conversei com a professora Natália, com a colega Helena, que estava à frente da Nelson Hungria, e começamos a estabelecer um contato com o diretor, o Sr. Valdesi, e ele falou que acha que era possível, mas que nunca tinha ocorrido aquilo, ele não sabia de nenhuma penitenciária no mundo que isso tinha ocorrido.

Onde tinham se misturado, presos, internos e internas, para se fazerem uma atividade artística juntos. Porque isso até se equivalia a ensaios. E ele falou para mim "se você fez trinta ensaios no *O Pagador,* imagino que você vai ter três para fazer essa montagem.

E aí eu percebi que seria uma oportunidade de integrar todos os grupos da unidade prisional.

Como *O Pagador de Promessas* serviu de uma abertura de portas para isso, todo mundo estava muito interessado para poder estar participando. Então nós criamos a "História do samba" inserindo grupos da capoeira, o grupo do Kong Fu, todo mundo tinha o seu momento, participando da "História do samba".

Para isso foi realocado cerca de vinte agentes penitenciário, oriundos da Nelson Hungria, acompanharam as meninas. E nós tivemos na platéia inferior, o grupo dos rapazes.

Isso aconteceu em um período meio conturbado dentro da penitenciário, onde ocorreu algumas rebeliões. Aí, eles vinham, nós fazíamos de dois a três ensaios. Foram dois ensaios bons, e aquele primeiro capenga, com as meninas, não somente do grupo de teatro da Nelson Hungria, misturado, porque também muito o grande objetivo daquelas, porque boa parte dos namorados delas eram da Lemos Brito, que eles tinham o princípio da janelinha, passavam bilhetes pela janelinha etc. e tal. Muitos queriam estar ali.

Só que depois do primeiro ensaio que foi meio capenga, porque não apareceu metade das meninas. As que foram adoraram e comentaram com as

demais. “Vai ter uma montagem. O teatro lá é enorme. É muito legal.” Aí surgiu uma leva enorme.

O Sr. Valdeci segurando a pressão de todos os lados. Porque não estavam querendo permitir que aquilo ocorresse. E nós estruturamos, tinha até agente penitenciário próximo, dentro das coxias, na porta das coxias.

Foi uma coisa absurdamente linda, inédita, poética, e ao mesmo tempo, nós vendo os internos sentados na parte inferior, as internas sentadas na parte superior, e volta e meia, entrava no palco o grupo do rock, e depois os atores do grupo teatral, que era uma chance para narrar como o samba se desenvolveu, depois saía para entrar as meninas para fazer um trabalho de dança que eles já estavam desenvolvendo lá.

Quer dizer, foi um processo de integração muito bacana, muito especial, e que de certa maneira serviu também para que nós pudéssemos desenvolver a integração, a socialização.

E foi um dos momentos, um dos raros momentos que nós pudemos ver os agentes penitenciários olhando para o palco, e não olhando para os internos sentados na platéia. Porque ninguém conseguia tirar os olhos do palco, ninguém conseguia tirar, aquilo não tinha acontecido nunca.

A partir daí, em função de algumas rebeliões que ocorreram dentro da penitenciário, não dentro da Lemos Brito, mas dentro da Milton Dias. Nós tivemos umas duas ou três semanas que nós não tivemos atividades lá, acho que foi o período maior que eu fiquei sem ir, foi esse período de rebelião.

Aí eu retornei com a Jacirene, nós fomos convidados a fazer uma atividade com os filhos dos internos nos dias de visitas.

Eu achei aquilo muito curioso, porque eu já tinha feito um trabalho com crianças fora, mas eu nunca tinha imaginado fazer um trabalho com os filhos dos internos. E como as apresentações ocorriam nos dias de visitas, os filhos dos internos viam as apresentações. E olha aí o teatro servindo como motivador cultural. As crianças estavam doidas para aprender teatro, para fazer teatro.

Eu conversei com a professora Natália, com a professora Lourdinha, elas falaram que a gente pode colocar a atividade sim, mas que tinha que ter a aprovação, e o desejo. E eu lembro bem a expressão. Não podia ser apenas a aprovação do diretor da unidade, ele também tinha que estar solicitando isso. O que seria um braço que o *Teatro da Prisão* não tinha imaginado chegar nisso, fazer uma atividade com as crianças.

Quando eu fui conversar com o Sr. Valdeci, ele falou que já estava sabendo dos anseios presos, que antes deles falarem com a gente na aula, eles já tinham falado com ele, que eles sabiam que se eles tivessem falado com a gente, e ele não soubesse desse anseio, poderia ficar inviável.

E nós começamos a estabelecer, eu e Jacirene, cada um indo um dia. Tinha uma cooperativa dos internos, que a cooperativa também ajudou a custear alguns concertos dos teatros, e que nós não sabíamos. Por isso, às vezes uma lâmpada estava queimada, e quando a gente chegada a lâmpada estava consertada. E eu perguntava: “Oh Sr, Valdeci, como é que foi? Aí ele: “Coisa dos internos. Na minha penitenciária, interno não quebra, interno conserta”, “mas como é que eles concertaram?” “eles tem uma cooperativa deles”.

Aí eu fui descobrir que existia um fundo, que era um fundo que provinha de uma ONG, e também que este fundo vinha de uma ajuda da secretaria, do DEGASE.

E esse fundo tinha por objetivo custear atividades sócio-culturais que ocorressem dentro de unidade prisional. Eu e Jacirene fizemos uma pesquisa, e esse fundo era um fundo existente, era um fundo honesto, correto, legal.

Então, nós nos propusemos a fazer um trabalho sem o tal fundo. Na época, não poderia ocorrer atividade que não tivesse uma remuneração, que seria a passagem. Eles não aceitavam que isso ocorresse. Porque poderia parecer para eles, para a caixa deles, que alguém desviou essa verba. Então, a gente tinha que receber essa verba, nem que a gente comprasse material que depois fosse usado no projeto da montagem com as crianças.

Nós acabamos fazendo na segunda apresentação que ocorreu na unidade prisional, a outra apresentação que ocorreu do *O Pagador,* se eu não me engano foi a última, nós acabamos fazendo uma pequena pré-apresentação que seria a das crianças, que antecedesse um trabalho com jogos de improviso, em cima de lendas brasileiras, lendas urbanas, e essa apresentação que era para ter de 10 a 15 minutos, acabou tendo 30 minutos.

E teve a integração, que também foi maravilho, dos próprios internos. Os internos que faziam parte do grupo teatral "Quero uma chance" atuavam com as crianças. E uma das coisas mais curiosas que nós tinha, e isso eu fiquei sabendo pelas conversas de coxia que eles tinham uns com os outros, dois ex-estupradores no elenco, um ou dois ex-estupradores no elenco.

A princípio me causou um receio, já que eu sabia disso, como eles iam receber eles estarem trabalhando com crianças. Na verdade, depois por dedução eu foi percebendo quem era, até porque um fazia questão de comentar "Ah eu só sabia pegar em arma", "Ah eu era assaltante", "Eu era traficante",..., aí tinha um que não falava o que era, aí dava para concluir.

Curiosamente, era esse que tinha mais cuidado com as crianças, era esse que se preocupava se elas não iam cair do palco. E esse tinha uma preocupação tamanha de não estar tocando nas crianças, o que dava para entender para a gente, era que já estava em um processo de socialização, integração, muito profundo, em função da prática teatral que ele estava exercendo ali. E o público de internos se sentiu extremamente motivado em ver os seus filhos atuando.

E a apresentação do *O Pagador* que veio depois daquilo ali foi estonteante. Já estava todo mundo empolgado, inclusive as crianças sedentas de verem a apresentação, e o elenco conseguiu fazer duas apresentações seguidas.

Eles saíram com a camisa pingando, suados, mas extremamente empolgados com o trabalho realizado.

Como nós não conseguimos fazer a apresentação do *O Pagador*, eu sugeri, a partir de idéias provindas do Edson Sodré, tinha que ser ele mesmo, que nós levássemos os internos, que nós considerássemos que não eram de alta periculosidade, para que fizessem um recital de poesias dentro da EMERJ. Isso porque a EMERJ tinha me convidado para dirigir um recital de poesias. E esse recital de poesias ia ser feito com quem eu quisesse. E eu comentei com os internos que ia estar acontecendo isso, e que eu iria fazer uma homenagem a

eles ao final do recital de poesias. Iria estar comentando que o *O Pagador* existe, e que eles estão fazendo um trabalho, o *Teatro na Prisão*, o Edson Sodré sugeriu isso. E lá fui eu mais uma vez subir as escadas em direção a sala do diretor, e eu conversei isso com ele. E ele achou que era uma idéia espetacular.

Já que eles acham que levar uma cruz ia ser perigoso, um recital de poesia não tem perigo nenhum. E aí ele me perguntou "E se eles estivesse que estar algemados, eles se importariam? Eu não ia gostar, mas talvez isso seja o diferencial o diferencial."

E aí desci eu, e fui pedir para que chamassem eles em suas celas, e eles falaram que topavam fazer. Depois de uma semana recebi a resposta negativa que eles poderiam ter fuga. E novamente eu achei curioso, como se eles estivessem algemados, eles iam conseguir fugir de dentro do fórum da UERJ.

Assim, eu chamei a minha companhia teatral *Navegante da Arte*, e eu dirigi.

Já tinha feito *Romeu e Julieta* com eles, e etc. Para que pudessem fazer a leitura do que foi o recital de poesias, soltando palavras, com poesias de um livro criado pelos próprios internos. Para homenageá-los eu sugeri que fizéssemos uso do figurino do *O Pagador de Promessas,* e se eles não estaria presentes de presença física, estariam presentes no espírito através daquele figurino. E eu participei de uma mesa de debates, que foi um momento muito especial para mim, representando o *Teatro na Prisão*, e ao mesmo tempo, a receptividade no Fórum, dos advogados, dos juízes e dos estandes dentro da EMERJ, foi maravilhosa.

Adoraram o recital e ficaram mais interessados em conhecer o Teatro nas Prisões. Foi engraçado que um ou outro mais desavisado, perguntaram se os atores eram internos, eram ex-presidiários.

E quando teve um debate no final, se suscitou uma reflexão muito interessante, sobre as atividades que poderiam estar ocorrendo dentro das prisões, semelhante ao *Teatro na Prisão*.

A partir daí, eu já estava no meu processo de formação, e de conclusão acadêmica, e a minha atividade na unidade prisional estava ficando mais dificultada em função de algumas rebeliões, e algumas atividades não tão interessantes dentro da Milton Dias. E foi meu processo de afastamento e de despedida do trabalho com eles dentro do *Teatro na Prisão*.

E eu gostaria de ressaltar também que teve uma colega que participou do início, que foi a Emiliana, que participou de cerca de três a seis encontros nesta primeira fase, que depois acabou também se desligando, e pelo o que eu soube ela estava fazendo coordenação de projetos em Minas Gerais.

O que dessa experiência contribuiu para seu trabalho atual? O que esse trabalho acrescentou para você, como cidadão, hoje?

Eu fiquei no *Teatro na Prisão* no processo de pesquisa do plano teórico ao plano prático, da primeira reunião à minha despedida dos internos durante quatro anos, praticamente uma faculdade. Apaixonado, bebendo daquilo dia e

noite, noite e dia, lendo, eu não lia em inglês, comecei a comprar dicionário, para tentar ler textos em inglês, e comprei dicionário em francês, para tentar ler textos em francês, e tentado aprender mais e mais.

Eu acho que a parti do teatro nas prisões eu comecei a entender o que era ser um educador-pesquisador de fato. Por mais que eu tivesse feito trabalhos em favelas, em hospitais, em comunidades, no Nordeste foi dentro de um palco que eu consegui entender o que era o fazer teatral.

Foi ali, foi ali que eu fui entender de fato o que era a arte. E foram eles que ma ensinaram a fazer arte. A minha relação com eles, sempre foi uma relação muito fraternal.

Eu me lembro de um dia que eu tive que ficar de manhã e de tarde ensaiando, porque ia estrear a peça e um dos atores estava com muito dificuldade de pegar o texto, e o diretor, o Valdeci, sempre me dava o dia inteiro para ensaiar. E eu só ficava no turno da manhã que era o período de trabalho. E naquele dia eu subi e falei com o Sr. Valdeci que eu ia ter que ficar mais um pouquinho, perguntei se tinha problema, e ele "Não, não tem nada hoje. O teatro é para você". E eu conversei com eles, eles podiam ficar, não tinham aula, não tinham nada, só que eu não tinha como almoçar. E eu entrar e sair, ia perder muito tempo. E eles foram almoçar e eu fiquei esperando, sentado lá. E daqui apouco foi chegando uma sacola, uma bolsa. E eu "O que é isso gente?". E eles trouxeram almoço para mim. Um trouxe uma caixa de suco, e eu disse que não precisava. Aí um disse "Não, caixa de suco sim. Porque água de cadeia ninguém pode confiar." Aí um trouxe um sanduíche, aí eu disse "Não, que isso. Não tem necessidade." "Não, pode confiar. Porque esse sanduíche foi minha mãe que fez, e trouxe neste sábado. Ta guardado, é muito bom. É só de legumes".

E naquela hora eu lembrei das nossas reuniões iniciais. Onde dizem para não comer nada dentro da prisão. Aí eu percebi que se eu não comer esta hóstia, eu to fora do grupo. E foi a hora que eu fumei o cachimbo da paz com eles.

E aí quando eu estava comendo com eles, eles falaram "Pô professor vai ter um torneio de futebol aqui dentro", "Ah, vai ter um torneio?! Pô que bacana!", "Se você quiser vir, a gente vai ficar feliz", "Ah, eu vou conversar com o pessoal. Vou falar com as minhas coordenadoras, acho que eles vão ficar sabendo.", "Não, a gente já conversou com o Sr. Valdeci, e elas vão ficar sabendo sim. E a gente queria que você participasse." "Pô , mas como? Eu vou ser o Juiz? Ah, não é legal eu ser o juiz." "Não, a gente tem um time. A gente queria que você jogassem. Você não falou que você já jogou bola?"

E eles me convidaram para jogar. E quando eu tava saindo, o Sr. Valdesi me chamou "Você vai jogar. Tem que jogar. Tem que quebrar esse negócio de que professor de teatro é frutinha. Não quero saber da sua vida. Sei que você tem namorada, mas vai jogar, tem que jogar."

Eu aí eu participei do campeonato com eles e foi muito bacana, porque tinha os representantes da universidade, os representantes das autoridades, e tinham também os internos.

Era como se fosse uma La Bambonera, o famoso teatro da Argentina, porque era um prédio de um lado, um prédio do outro, um prédio do outro, um prédio do outro, e aquela quadrinha quase como se fosse numa caixinha de bombom.

E eu lembro que na primeira vez, eu quase fui profissional de futebol, e eles não sabiam disso direito. E na primeira vez que eu toquei na bola, eu corri para a bola, chutei a bola e bateu na trave. Aí eu ouvi um dizendo “pega ele, marca o professor que ele não é veado não, ele não é veado não.”

E aí eu percebi, eu faço parte dessa unidade prisional de uma maneira ou de outra. E depois deste dia que eu joguei futebol com eles, eles não tinham mais receio de bater no meu ombro, não tinham mais receio de fazer uma piada que tivesse palavrão quando estivesse perto mim. “Não, porque o cara caiu e se sujou na merda. Hahaha!!”

Eles sentiam que eu não tinha nenhum preconceito com eles ali. E ao mesmo tempo eles nunca entravam em discussão do que eles tinham feito ou o que eles poderiam vir a fazer se fosse alguma coisa ilegal, sempre a perspectiva deles era como eles poderiam ser um ser humano melhor.

E eu ficava refletindo todo dia se eu não poderia ser um ser humano melhor, já que eles ali em uma situação absurdamente inaceitável de condição humana, de sobrevivência humana, eu faço questão de colocar aqui que eu sou contra a atividade prisional, não acredito em prisão, meu processo lá, me fez ter a absoluta certeza de que a prisão como ela existe hoje, ela destrói o ser humano, potencializa a criminalidade, é um escritório do crime, as facções fizeram das prisões seus escritórios.

Então ali, eu pude aprender com eles, pude crescer com eles, e a partir de então me especializei mais como professor, como diretor, e fui sentindo uma necessidade de configurar um método de interpretação, que hoje é um método de interpretação do Sopro do Ator. E nós já temos atores que se formaram no nosso centro de pesquisa, e estão fazendo novela na Record, estão fazendo peças de teatros, estão dando aulas, fundaram ONGs. E de certa maneira, todos eles que tiveram aula comigo aprenderam um pouco sobre o *Teatro na Prisão*, e um pouco como foi o meu processo lá, que eu sempre falo, é um plano referencial de trabalho.

E hoje com a minha esposa, nós fazemos um trabalho no Chapéu Mangueira, a gente faz um trabalho no Pavão Pavãozinho, e a gente tem a nossa base do Sopro do Ator no "Nós da Dança", trabalhando com cinema, com teatro, com TV, e ainda assim, a foto que não sai da minha geladeira, é a foto do “O Pagador de Promessas” abraçado na cruz.

Então, quer dizer, é como se este projeto que a gente fez, que eu desenvolvi, que eu aprendi, que existe, e que está forte, mais forte do que nunca, na UNIRIO o *Teatro na Prisão*, tivesse solidificado a estrutura do “bicho homem” Bruno, para que ele de fato se condicionasse num grande educador, e quem quisesse , a todos os instantes, que vários grupos teatrais que querem uma chance pudessem se disseminar pelo país.

A minha relação com eles foi uma relação de amizade, de aprendizado, e a minha relação hoje com os meus educandos, procura ser o máximo possível de amizade, de aprendizado, porque foi isso o que eu mais pude ter no *Teatro na Prisão*. Não o mérito de o Bruno ter dirigido “O Pagador de Promessas”, o Bruno ter levado um novo víeis no teatro nas Prisões, mas sim, o que o Bruno aprendeu com aqueles internos.

Tanto que hoje, às vezes, eu encontro com algum ex-agente penitenciário na rua, e aí "Você foi professor de lá. Eu lembro. Com este cabelo eu reconheço. Como é que está?", e eu meio reticente, porque eles sempre estavam com a cara amarrada, os agentes nunca brincava com a gente. "Relaxa rapa, eu não trabalho mais naquele lugar não. Poxa, que peça boa que vocês faziam. Que coisa maravilhosa! As moças bonitas, tudo tão inteligente, vocês ficavam discutindo teatro. A gente ficava ali no fundo ouvindo tudo. Tudo quanto era agente penitenciário tava doido para fazer teatro também, mas podia assumir?! Vocês podiam botar um trabalho para agente penitenciário lá." Quer dizer, era um trabalho que eu acho que serviu para abriu a percepção dialética, produtiva, de muitas pessoas , até do público dos agentes penitenciários.

Eu espero que as autoridades, e as forças produtivas vigentes dêem um olhar cada vez mais presente para um trabalho como esse, e que todas as unidades prisionais do Brasil venham a ter algum projeto que seja orientado, patrocinado, devidamente fomentado pela a equipe do *Teatro na Prisão*.

Isso seria especial para a sociedade brasileira; que isso poderia levar o princípio de socialização, que é extremamente irrisório, infundado, ou digamos assim, assumindo a palavra cabal, não existe, a expressão cabal – não existe, para um novo víeis. Ou seja, o *Teatro na Prisão* é capaz de integrar, socializar, e transformar o indivíduo. Não somente no que diz respeito a ser um homem melhor, mas vir a ser um cidadão melhor.

É assim que eu me vejo hoje, um artista cidadão. O *Pagador de Promessas* ocorreu em março, abril e junho de 2001, e também ocorreu em fevereiro de 2002.

O recital "Soltando Palavras" no auditório da EMERJ ocorreu em setembro de 2001, e a "História do Samba" ocorreu nesse entre período, acredito que entre 2001 e 2002, com certeza.

O projeto do *O Pagador de Promessas* foi apresentado no final de 1999, ficamos 2002 em processo, foi quando a Natália tirou licença maternidade e em 2000 ela foi para Nelson Hungria, e ele foi apresentado em 2001.

A *Rádio era uma vez* foi em agosto de 1999, que aí, foi o processo de seis meses de oficina, onde eles foram trazendo o desejo cada vez maior de fazer uma montagem.

5.4.5- Fernando Neder

Queria que você contasse como foi a sua trajetória no trabalho no Teatro da Prisão. Como é que foi o seu grau de identificação que você teve com o trabalho? Como você era antes de trabalhar neste projeto e como você ficou depois?

Bom, foi muito interessante como eu cheguei, porque eu não tinha me proposto "vou trabalhar no *Teatro na Prisão*.

Eu já tinha ouvido falar vagamente, mas nunca tinha me ocorrido como uma atividade que pudesse me dar um retorno espiritual, aquelas coisas para alimentar o processo criativo. Então eu me engajei, era o meu último ano na faculdade, por conta do estágio, que tinham prática de ensino, e eu tinha que escolher entre fazer uma prática de ensino na escola, que eu tava careca de fazer, ou fazer uma coisa diferente. E tinha você (Natália Fiche), que era uma amiga de longa data, e eu achei que ia dar uma boa parceria e que eu ia poder fazer um trabalho mais ao meu modo, que foi o que aconteceu, com o seu aval.

Aí, foi mais por estas razões do que em si trabalhar em uma prisão. Eu acho que eu não tinha ainda, antes quando eu escolhi a dimensão do que era trabalhar lá dentro, foi no processo que eu fui me dando conta do tamanho que é uma missão dessas.

No tamanho em todos os sentidos. No tamanho da energia que consome, a energia que tem que ser doada. Independente do fato de estar sendo remunerado, ou voluntário, é um gasto energético em todos os sentidos. A própria instituição, a burocracia da instituição para você trabalhar lá dentro. As idiossincrasias do sistema, as dificuldades das detentas, não é qualquer aluno de teatro, é uma aluna específica, com mil problemas.

No caso da Fria Caneca, no primeiro ano que eu trabalhei em 2004 ou 2005, acho que foi em 2005, foi o último ano da Freia Caneca. E lá, é essa coisa da custódia, né?!Então, o grupo mudava o tempo inteiro, essa era uma das problemáticas – foi na Casa de Custódia na Romero Neto, na Frei Caneca ainda.

Então, o grupo não era muito constante, pela característica do local, que elas estavam ali esperando a pena, a sentença delas, e quando elas recebiam a sentença, elas eram encaminhadas para o presídio que elas iram cumprir a pena.

Então, tinha gente que vinha, uma ou duas e iam embora. Até no último dia da apresentação, no ensaio geral, uma recebeu o alvará de soltura, e foi liberada.

Agora, foi muito rico esse trabalho. Primeiro porque você me deu muita liberdade, eu liderei mesmo a metodologia. Eu acho que você me deu esse espaço e era propício, e eu quis de certa forma imprimir esse cunho dessas linguagens que a gente já trabalhava, da música orgânica principalmente, mas também o contado improvisação. Mostrar como é possível, com todas essas dificuldades, criar uma linguagem menos textocêntrica, mais baseada no movimento, no som, e o texto é uma coisa que vem depois, se precisar de texto. Então, uma montagem que a gente fez que quase não houve texto, era só música e movimento.

Quais as montagens que você participou? E dentro dessas montagens, você leram das metodologias usadas, quais textos? Fala um pouco das montagens e dos estudos paralelos.

Então, foram dois anos do projeto como um todo. No primeiro ano na Casa de Custódia Romero Neto, ainda na Frei Caneca. No primeiro ano tinha essa postura mais ativa diante da equipe, e a equipe era mais estável. Era você (Natália), como coordenadora, eu e a Janaína.

As nossas reuniões de equipe eram bem eficazes, na maior parte das vezes na sua casa. A gente se propôs em ler o Focault – *Vigiar e Punir,* a gente discutia cada semana, então estava bem acompanhado o processo aí.

E a Janaína não teve dificuldade em cumprir este papel que é difícil de ficar, o de suporte, né?! Não teve embate de ego "não , eu quero fazer do meu jeito!". Não. Ela topou, ela reconheceu que era novo para ela, diferente do que ela tinha aprendido na licenciatura. Ela colaborou muito intensamente com essa parte teatral que ela trás da UNIRIO, mas a metodologia foi muito claramente a Música Orgânica. Tanto é que está cheio de danças, cirandas, diagonais, um corre, levanta, pega, suspende, e termina com uma ciranda com a interação do público, que é coisa típica da Música Orgânica.

E foi um tremendo sucesso em todos os sentidos. Um tremendo sucesso por quê? Do início do processo até o final, que elas apresentaram, as que estavam durante o processo inteiro, foi uma mudança radical.

O caso mais exemplar é o da Loreine, que ela era barra pesada, no início rejeitava tudo. Passou um mês, numa posição super crítica, só negando o processo todo, sumiu durante um mês, voltou no último mês, e no final estava completamente aberta, transformada, transtornada, em lágrimas. É um exemplo, não é a única.

Acho que todo mundo ficou mexido com o processo. Então, eu cumpri o papel terapêutico, que é importante em uma instância dessas na minha opinião.

Ele não é só um projeto pedagógico. São pessoas em alto risco emocional, alta pressão, estão no limite do ser humano, dos maus tratos, da mínima condição de vida, da liberdade cerceada, dos desejos cerceados.

Então, são seres humanos vivendo nas suas condições mínimas de necessidades, sobrevivendo ali no confinamento, e sofrendo os abusos que a gente sabe que rolam em uma situação dessas, abusos de poder, de autoridade, inclusive físicos.

É claro que não dá para passar batido desse detalhe que não é pequeno, a instabilidade emocional desse grupo que está sendo trabalhado. Todo ser humano tem suas vicissitudes, suas delicadezas, mas nesse caso concreto, o facilitador tem que estar atendo, tem que ter uma mão sutil e sensível. Ser firme, quando tem que ser firme, e ser sensível e suave, para não forçar a barra.

E nesse sentido o processo cumpriu muito bem o papel, porque foi didático, foi pedagógico, mas foi terapêutico, foi transformador do ponto de vista emocional. A experiência para elas e para nós foi engrandecedora, muito enriquecedora.

No segundo ano, só para traçar uma linha comparativa, eu por opção mesmo, vi que as mudanças afetaram o projeto como um todo. Mudou lá do Frei Caneca para Bangu.

Então, toda a logística de carro da UNIRIO, que às vezes não tinha, isso já começou a dificultar a dinâmica da equipe. E ao mesmo tempo, nessa mudança, se multiplicou, a equipe cresceu muito. Pegamos três unidades penitenciárias para trabalhar. Você (Natália) e a Lourdinha ficaram muito ocupadas, entre a Lemos Brito e o DEGASE que estava entrando. A Lemos Brito já estava e a Lourdinha sempre se ocupou mais disso.

Acabou que na nova unidade vocês ficaram mais centradas lá, e a gente ficou sem essa coordenação na feminino. E a equipe era muito grande e variada, quer dizer, eu tinha como parceira constante a Flávia, mas os outros, por exemplo, aquele menino, o Dan, vinha e faltava. Às vezes vinha um outro pessoal que ia lá no DEGASE, às vezes vinha a Gabriela.

O Wagner muitas vezes não podia trabalhar, chegava na Lemos Brito e não conseguia dar aula, aí vinha para a nossa prisão.

Então, tinha uma equipe que às vezes era dez, às vezes era dois. E ao mesmo tempo, eu já estava fora da faculdade, estava praticamente voluntário com o elabore que vocês me davam, eu consegui organizar as finanças, mas não era também a questão principal.

A questão principal era que eu, como um bom capricorniano, precisava de uma constância,de freqüência.

As reuniões fora não rolavam legal, a gente tentou uma dinâmica de juntar os três grupos, coisa que a gente não fazia, que era importante, mas não poderia anular a reunião da equipe do feminino de planejamento, acabou que muitas vezes rolava nas coxas, antes ou depois. Ou muitas vezes não rolava, de análise, reflexão sobre o processo, de planejamento das oficinas.

E ficou uma nova tentativa, muito válida, que era de juntar todo mundo, se trabalhar entorno das oficinas, mas também com muitas falhas da própria equipe, que faltava.

Então o grupo com essa inconstância foi me desestimulando, e automaticamente eu falei – "vou ficar de apoio. Não vou querer levar a cabo a minha metodologia. Vamos ver como é que a Flávia, que está mais fresca, sangue, lida com aquilo." E eu acho que ela foi muito guerreira. Eu opinei no que eu pude, com as questões de corpo e música, e ela que levou o processo a cabo.

Mas foi um processo muito caótico em todas as questões que eu já falei, e das questões da própria prisão, que era nova, e também dificultaram no dia da apresentação confinaram uma das meninas principais ali, de ótimo comportamento, aquelas coisas arbitrárias.

Ainda bem que a Lourdinha estava lá, aí ela interviu e foi possível da menina apresentar, mas outras queriam fazer greve, não queriam apresentar, isso no dia da apresentação. E foi capenga, porque também não tinha muito público, apresentou meio que para nós, e para uma ou outra ali no refeitório na hora da visita.

Diferente na Frei Caneca que todas as detentas viram. Fizemos duas sessões, gravamos com uma boa qualidade de vídeo, duas câmeras. E a resposta do sucesso, que eu falei antes, na Frei Caneca, foi não só pelo processo, pelo enriquecimento delas que a gente viu depois, mas pelo público.

Aquelas que nos assistiram depois, no ano seguinte, quiseram entrar para o projeto, porque viram e acharam que era interessante.

No próprio depoimento de abertura falava: "Ah, eu nunca quis entrar para esse negócio de teatro, porque eu sempre achei teatro um saco. Depois que eu vi a apresentação de vocês lá na Frei Caneca, aí eu achei que esse negócio

era mais divertido do que eu pensava.”. Várias que viram estavam lá no projeto depois.

Como é que você trabalhava a sua relação com as detentas? E como é que elas os recebiam?

Lá na Penitenciária da Frei Caneca era onde eu estava mais envolvido com o projeto. E eu sentia que existia uma grande preocupação, que era sempre muito necessária, com o distanciamento, até com a singularidade desse grupo de pessoas, não era um grupo de teatro qualquer, mas na minha maneira de ver, tudo grupo é singular, então o fazedor tem que estar sensível para aquele grupo específico, com tudo que envolve. Não só as condições dadas, que é uma prisão, são pessoas cumprindo pena, mas entre elas, as diferenças entre uma e outra que qualquer grupo sempre tem.

Então, neste sentido, e elas reconheciam isso no final, o tratamento, nunca deixei de tratá-las como gente, como pessoas, e de trocar o afeto. E é sempre uma linha delicada, até onde você vai ser realmente afetuoso, realmente dar carinho durante o processo, e quando você tá quebrado. Quando você tem que manter um distanciamento, quando você tem que ser mais autoridade, sempre essa linha é tênue, mas eu acho que isso a gente lidou muito bem, tanto eu quanto elas.

Existia momentos que tinha uma certa transferência, muitas expectativas de que isso poderia ter extrapolado, mas não houve esta extrapolação. No final, no último dia da apresentação, o carinho explodiu. Elas me abraçaram, abraçaram você, abraçaram a Janaína, com muita emoção, com muito carinho, dando esta resposta do nível afetivo. E na retomada, lá em Bangu, as que participaram deste processo, que a gente se reencontrou.

Aliás, a gente retomou ainda na Feri Caneca, depois que a gente mudou para Bangu. Ainda na Frei Caneca a gente chegou a fazer um grupo novo, que o Ferradura foi dar aula lá, no ano seguinte, de capoeira, a gente começou ainda na Freia Caneca. A maioria ainda era do grupo antigo, quer dizer, várias delas.

Era uma coisa de amizade mesmo. Porque rever no segundo ano. O DVD foi um carinho. Eu hoje me dou conta que foi super importante ter feito como registro do nosso trabalho, fico grato de ter esse registro, de ter passado por isso e ter um registro videográfico de qualidade.

Mas eu percebi que enquanto eu fazia que foi um trabalho artesanal que eu fiz de edição. Eu abracei este projeto, como editor de vídeo, para elas. Tanto é que depois eu nem me liguei de dar uma cópia para a diretora do presídio. Eu fiz uma cópia para cada uma. E no retorno, isso foi no último dia, foi depois até que eu voltei lá, não sei bem como é que eu fiz com o negócio do DVD, eu sei que elas receberam, as famílias receberam.

No retorno, no ano seguinte, o feedback era incrível. A Lourene falou “To famosa! Meu pai fez trinta cópias e distribuiu para a vizinhança inteira”.

Elas se sentiram as estrelas de Hollywood, “eu apareço na televisão”. Eu fiz uma edição televisiva, dava uma sensação, por menos entre aspas que fosse o trabalho, menos em duração, durava 15 minutos, 20 minutos a, o trabalho que a

gente fez. Eu fiz um trabalho de DVD, de alugar, um documentário, aquilo tem pinta de documentário, com depoimentos, com making off,com a qualidade da gravação, e tudo mais. Fazer isso, colocar no DVD, com capinha, etiquetinha bonitinha, com foto, é como se eles estivessem aparecendo num filme, numa *Cidade de Deus,* numa *Tropa de Elite.*

Garotas da Custódia era o nome do projeto. E aí, retornando, dando um feedback de como esse vídeo é a sensação do empoderamento, de dizer que "eu posso".

Não é só o "eu posso fazer um espetáculo", é o "eu tenho um valor agregado". Naquele contexto, isso aí não tem preço, não tem valor, é uma coisa de uma dimensão que reposiciona elas.

Então neste sentido, essa coisa da relação, eu acho que todo esse processo que foi num crescente afetivo, com o fechamento do próprio espetáculo e do DVD, que são dois produtos desse processo, são dois produtos muito felizes, para elas no ponto de vista do "empoderamento", joga elas de volta na condição humana, e aí é o mote do projeto. É realmente o confinamento um castigo, uma punição, ou é uma resocialização?

É uma forma que a sociedade, que é a grande questão, busca para fazer com que o sujeito se dê conta dos seus erros e seja um bom cidadão? Ou simplesmente é uma questão de recalque mesmo?

A gente neste processo, a função da arte, a função que o projeto *Teatro na Prisão* tem na prisão, é totalmente comprida nesse processo que eu vivi.

Eu vejo alia a reumanização daqueles corpos. E hoje, agora, fazendo essa Pós-Graduação na Angel, vejo como é a importância do empoderamento a partir do corpo, não a partir de idéias.

Como é o seu corpo num lugar de empoderamento? Como é elas sentirem a capacidade de realizar com o corpo delas coisas que elas não realizavam: uma subir na outra, giros, pular , cair, cantar, dançar, as que não sabiam.Como isso é uma condição para elas se sentirem mais humanas, e aptas para encontrar o seu lugar na sociedade. Não é só dizer isso está errado. Por onde que temo caminho para eu tomar?

Então dá par ver a transformação delas no comportamento, na fala, como umas falavam mais grogues, se drogavam mais, imagino eu, pela forma como elas chegavam, e como depois elas estavam mais limpas.

E o que dessa experiência contribuiu para o seu trabalho atual, contribui para você? E o que você está fazendo hoje?

Estou desenvolvendo esta pesquisa ainda, a Música Orgânica e o Contato Improvisação, que são as linguagens fundamentais que eu usei naquele processo, tem se mostrado, se refinando com as grandes especialidades que eu quero aprofundar, desenvolver, transgredir, criar novas linguagens. A partir disso que eu dediquei grande parte da minha vida.

Agora eu estou fazendo esta Pós-Graduação na Angel Vianna, e a minha monografia é o Contato Orgânico, que já é esta simbiose dessas duas técnicas:

Contato Improvização com Música Orgânica. Como se eu estivesse, na minha grande pretensão, criando uma nova técnica, que juntasse o melhor das duas.

Vendo o que elas tem de comum, o que elas tem de divergente, e criando uma abordagem que realmente pudesse ter a ver com isso. Eu como facilitador, pedagogo, agora tentativa de terapeuta, o que que esse processo me ajudou?

Primeiro isso, constatar que cada grupo é um grupo, coisa que eu já sabia, que é sempre bom revisitar, e nesta situação de instabilidade absoluta, pude aguçar a minha capacidade de improvisação, de adaptação ao próprio espaço, as condições que são boas, as que não são, ao grupo que está sempre entrando e saindo, como lidar com isso. É uma situação que a gente pode viver em qualquer outra instância, que é como eu vivo aqui em grupos que eu faço de coral. Uma apresentação também não tem uma pessoa que estava no ensaio passado, faltou, agora tem que mudar o arranjo.

Então, esta constante serviu para, aquela foi uma situação limita de inconstância mesmo, então foi um bom treinamento para capacidade de adaptação.

Mas eu acho que de tudo, o que ficou mais importante foi a visão desse lugar, da prisão, desse último lugar. Tem lugares que a gente pode passar a vida inteira sem saber que existe. Todo mundo sabe o que é uma prisão, já ouviu falar, mas quando você entra lá dentro, você interage com quem está lá dentro, que é um outro mundo gente, pessoas que possivelmente, na rua, você lidaria com medo, um assaltante, um delinqüente, um pedinte, gente de rua, ta ali dentro na mesmo cela, em Bangu a gente ficava em uma jaula com elas, na Frei Caneca nem parecia um presídio, a gente tinha em uma sala com janelas abertas, chão de madeira, um luxo!

Mas lá em Bangu, aquela igreja evangélica ali dentro era uma cela mais ampla. Você tava numa cela com elas e era muito duro. Confesso que minha energia foi baixando, até me ajudou a sair do projeto, porque eu vi que eu não estava com energia para agüentar aquela situação, e era muito mais presente a dureza do dia a dia delas, das crueldades que elas sofriam ali.

Na Frei Caneca eu acho que a gente era poupado, eu acho que eles escolheram as melhores, melhor comportamento. Na verdade acho que lá a situação era mais leve mesmo.

Enfim, eu sei que as duas situações para mim foram importantes para mudar meu olhar social.

Hoje o meu trabalho, eu não consigo conceber, já era difícil, a gente que vem dessa trajetória de Música Orgânica, a tendência é o "trans", o "transdiciplinar", tudo ta junto, uma coisa ta ligada à outra, essa filosofia acompanha a minha vida.

Mas agora não tem sentido eu fazer nenhum trabalho, nenhuma peça, nenhum trabalho artístico em que eu não pense que não tem a sua implicação social, ambiental, não esteja ligado nas instâncias do ser humano como um todo, como sociedade, como planeta.

Essa experiência no *Teatro na Prisão* jogou muito na minha cara, como é que o meu trabalho está se relacionando com a consciência social?

A gente está o dia inteiro, todo dia na nossa vida se relacionando com os problemas da sociedade, brasileira no nosso caso, mundial também. Agora é a crise, o dinheiro que não vem, os EUA e os bancos, guerra no morro tal, bala perdida. A gente tem sempre condições de estar se queixando das situações sociais, mas é muito difícil a gente estar nas nossas ações, nos nossos trabalhos fazendo alguma coisa por isso, para mudar alguma situação que esteja em desagrado.

Eu sentia que naquele tempo, entre todas as provações que era trabalhar lá na prisão, pelo menos eu tinha clareza de que esse trabalho era uma contribuição forte minha, bem na raiz do problema, onde estava o crime, onde estavam as punidas pelos crimes à sociedade. Não todos né, os crimes de "colarinho branco" passam batidos.

E é com as ferramentas que eu acho mais adequadas, ainda que vilipendiadas, que é a educação e a arte de mão dadas. A arte e a educação, com certeza já foi dito e redito, só as portas ainda não foram abertas, as instituições ainda não se sensibilizaram na prática para abrir o caminho. Só através da educação de mãos dadas coma arte, ou vice-versa, que é possível uma transformação a esse nível radical, profundo da sociedade.

Não é só a gente se queixar "ih, ta errado, a corrupção", é o que a gente pode fazer? E é através dessa ferramenta que nós, arte educadores temos.

Curioso a gente ser arte educador e "ah, é fácil a gente falar isso", mas não é fácil, é a minha crença, eu creio que não tem ferramenta mais eficaz.

Claro que tem as metodologias, que metodologias você vai trabalhar dentro da pedagogia e dentro da arte? Como é que isso vai ser mais ou menos eficaz?

Mas todas as outras formas que se tem de fazer são efetivas, mas não são tão eficazes quanto a Arte Educação. Conscientização, informática, mil formas que se tem de lidar com o problema, a raiz está em educar e conscientizar as pessoas até chegar numa sociedade mais justa. Parece panfletário, mas é muito claro isso.

E hoje eu tento encontrar esse equilíbrio, mas no meu trabalho é difícil lidar com a sobrevivência, manter uma vida minimamente abundante, poder pagar as minhas contas com tranqüilidade, e ao mesmo tempo fazer sempre com consciência.

Por enquanto eu consigo fazer tudo com consciência, mas não consigo ganhar o dinheiro para me manter. Mas eu tenho essa consciência limpa, de que tudo que eu faço é como se fosse um serviço, um grande serviço. O coral é um serviço de cura, o COPERA (Confraria orgânica de ópera) é um serviço puramente para o planeta, essas linguagens todas. No meu trabalho atual tem muito desse aprendizado que com certeza o *Teatro na Prisão* fez parte.

5.4.7 - Wagner Pinheiro

Queria que você contasse como foi a sua trajetória no trabalho do Teatro na Prisão. E o que você captou, que grau de identificação você teve com o trabalho?

Eu entrei para faculdade em 1999 e no segundo semestre de 99 soube do projeto *Teatro da Prisão* quando eu tive aula com você (Natália) em TEV I.

Em 2000, no segundo semestre, eu comecei a fazer parte da equipe trabalhando no presídio Nelson Hungria, aqui a antiga Frei Caneca, até 2006. Quando por decreto da Rosinha Garotinho, todo complexo da Frei Caneca foi transferido para Bangu. Então, eu comecei a trabalhar no presídio feminino Nelson Hungria com a Emiliana e com a Helena.

E o que me motivou a aderir ao trabalho, assim, a questão da prisão, a questão da mulher, a questão do homem, dos gêneros, foi uma pergunta que fiz para mim mesmo: o que é um homem diante de uma mulher independente hoje, mais independente politicamente, culturalmente, sexualmente? Todas estas questões. Isso faz me perguntar um novo homem hoje. Então quando eu entrei no presídio Nelson Hungria, eu estava com estas questões.

E a sua trajetória? Então, você começou em 2000 no presídio feminino, e depois?

Lá nós trabalhamos um espetáculo chamado *Um Sonho Perdido,* que era uns depoimentos delas, elas contavam histórias, eram métodos do Boal, que eram aplicados pela Helena e pela Emiliana, com o interesse de escavar o que elas poderiam trazer de material para poder trabalhar e a partir daí chegar numa encenação.

E chegou-se a *Um Sonho Perdido,* que era uma mulher que tinha um filho, e ela tinha que trabalhar em casa, e deixava a filha (não era filho), aos cuidados de um tio, que abusava sexualmente da filha. E ela não sabia. Então, a filha cresce com essa pureza perdida.

Então, a gente trabalha com essa questão, também problematizando essa questão da prisão, porque quando você vai parar na prisão, você também perdeu alguma coisa da sua pureza, da sua ingenuidade. Você perdeu a sua "água clara", vamos dizer assim.

Então, com essa montagem, a gente conseguiu finalizar um trabalho ali com as meninas na Nelson Hungria, que inclusive, elas foram fazer a apresentação na masculina, na Lemos Brito.

O Bruno, nessa época, ele estava lá, fazendo um trabalho com os meninos, com os detentos, que era *O Pagador de Promessas,* isso foi em 2001, se eu não me engano. Ele já estava de saída, e a Lourdinha já estava começando seu doutorado, então ia começar um novo processo na Lemos Brito.

Nessa passagem 2001 e 2002 a gente ia começar um treinamento com um novo processo. Então eu saí do presídio feminino Nelson Hungria e fui para Lemos Brito para trabalhar com a professora Lourdinha. E ali a questão para mim permaneceu, a questão do homem e da mulher. E agora os homens?

Agora eu estou com os homens, eu só tive um tempo com as mulheres. E com os homens, eu pensei que realmente já tinha uma poesia dentro de mim, que é do Bandeira, que era sobre o pardalzinho, um passarinho. Eu nunca gostei de ver passarinhos em gaiola. Então, quando eu li esta poesia do passarinho na gaiola, falando que a casa é uma prisão, "um pardalzinho que quebrou a assa foi parar nessa casa. Mas a casa era uma prisão, e o pardalzinho, ele morre. E a pessoa que cuida desse pardalzinho, ele pega o corpo e enterra num jardim, e a alma, essa voa para o céu dos passarinhos." E eu fiquei me perguntando sobre os princípios da prisão.

Aí começa a vir toda a teoria da questão da *Microfísica do poder,* do *Vigiar e punir,* da *Em defesa da sociedade.* Aí começa a vir toda uma teoria para a gente poder entender os princípios que deveriam reger a prisão para socializar, para ressocializar o detento. Mas que, na verdade, desde o século XVII e XVIII, que os princípios estão subvertidos, não regeneram. É triste.

Quais as montagens que você participou? Quais foram os procedimentos metodológicos que foram aplicados? As leituras que foram lidas, o que você leu para você poder focar? E você falou que teve este início com as meninas. Depois quais processos que você participou?

Na Lemos Brito era um outro esquema, era uma outra história, uma outra metodologia, ainda que a metodologia do Boal estivesse ali bastante presente. Teatro Imagem, bastante Teatro Imagem, isso no feminino. Mas também na Lemos Brito, essa metodologia, ela foi também usada. Mas não de uma maneira intensiva.

A gente não se interessava pelo Teatro Fórum. A gente não estava interessado em problematizar uma questão, para que o público pudesse fazer uma intervenção, não. O interesse com o trabalho com a Lourdinha seria encontrar a dramaturgia da prisão em cena. E a partir daí, então vinha Jean Pierre Ryngaert, que era o Jouer, represénter, que agora você mostrou para mim a tradução, que eu tive contato só por oralidade.

Eu tive contato com esta técnica só por oralidade, que seriam as zonas de consciência, zonas um, dois, três e quatro. A primeira é a zona do "Eu sou", tem o "Eu comigo mesmo". A zona dois é "Eu entrando em contato com o objeto ou com alguém. Eu seleciono com quem eu quero entrar em relação". A zona três seria "Tudo eu quero ver, mas eu não entro em relação com nada". Em termos teatrais seriam os cenários, seriam os objetos, seriam os adereços, os figurinos, a luz... E a zona quatro é "Tudo", que abrange tudo. Não só o espaço teatral, não só a cenografia, a iluminação, mas o que está para fora de tudo isso. Seria já o complexo Frei Caneca, seria o bairro dali que é o Estácio de Sá. Seria a cidade do Rio de Janeiro, seria o estado do Rio de Janeiro, o Brasil, o mundo, inclusive, também, o espaço da memória, na zona quatro.

Então, trabalhar com os indutores, significava a gente sensibilizar a possibilidade deles poderem improvisar mais. E isso vai muito com as zonas de consciência, dialogava muito com a Zona de Consciência que era do Jean-

Pierre Rygaert, e também com os Indutores de Criação, que eram: o texto, o personagem, a imagem e o espaço.

Então, houve muita exploração do espaço, só ocupação de espaço. Depois teve muita ocupação de imagem. Como é que a gente usa imagem neste espaço?

Depois com os personagens. Quais os personagens que a gente poderia usar como indutor? Isto adveio de leituras do Plínio Marcos – *Os Dois Perdidos Numa Noite Suja,* e da Hilda Hilst, *O Verdugo*, *Hamlet* do Shakespeare.

Então, discutindo esses personagens, discutindo os ambientes, os espaços, discutindo os conflitos, isso possibilitava aplicar os Indutores de Criação, bem como, as Zonas de Consciência, e isso ia criando um espaço de jogo, de jogo e representação, de jogo e representação, e repetição.

E eu e a Lourdinha, a gente oscilava entre duplas de olhos que viam de dentro, e que de viam de fora. Às vezes eu estava dentro, muitas vezes eu estava dentro, e ela fora. Às vezes, ela entrava e eu ficava fora, porque tem uma questão do masculino e do feminino que entra em jogo aí, que é muito interessante.

Então, eu dentro tinha uma função de incitar nos atores a linha de ação, a linha de ação criativa. Qual é o caminho. Mas sem induzir, sem manipular. Uma vez que eles encontravam o caminho, eu já ficava mais solto para continuar também no meu caminho como um personagem. Porque eu também estava fazendo um personagem.

Esse foi um processo muito intenso mesmo, de vários momentos de explosões. Porque depois de vários ensaios, não dos ensaios, mas das oficinas, a gente sempre se reuni em círculo, instaura uma tribuna, e cada um tem direito a voz.

Para falar sobre a sua experiência, sobre o seu sentimento, e às vezes o falar estaria implicando em falar do outro. Quando não, estava implicando em falar da personagem. Então, a personagem e o ser estavam um pouco colados, porque o texto escolhido a partir deste processo todo foi o texto do *Verdugo*, foi em 2002.

Em 2002, nós começamos este processo de leitura, leitura, e no final do ano, se eu não me engano, se não me falha a memória, a gente fechou com o *Verdugo*.

"É o *Verdugo* que a gente vai fazer então!" Porque houve uma relação de encontro análogo entre a vida e a ficção. Vida e Ficção. Que é o que Stanislavski coloca para gente. Você só pode fazer um personagem, ou você deve fazer um personagem buscando algo análogo àquele personagem, um sentimento análogo àquele personagem, para ficar verdadeiro, e isso se encontrou ali na prisão.

Ali eu e a Lourdinha tínhamos uma cumplicidade de jogo muito boa. Do quase não dito, bastava se olhar que a gente já sabia o que o outro estava querendo, porque os dois estavam muito dentro do jogo, muito envolvidos mesmo.

E tínhamos consciência que, por ele ter escolhido este texto, que se tratava de temas como morte, justiça, injustiça, corrupção, todos estes temas que iam de encontro aos temas que implicavam motivos subjetivos que nós não queríamos saber.

A gente nunca se interessou em saber por que motivos eles estavam ali, nunca perguntamos, esse não era o interesse do projeto do *Teatro na Prisão*. Nós estamos aqui para trabalhar artisticamente, e através do simbólico eles poderiam passar por um movimento que é até psicanalítico.

São três movimentos: repetir, lembrar e reelaborar. Você repete, você lembra e você reelabora. A partir destes três princípios, você diz "Poxa vida!" isso entra num corpo em movimento reflexivo.

Então a gente acredita nesta transformação pelo teatro. Acho que muita gente que passou por ali depois no final quando a gente conseguiu realmente levantar o espetáculo.

Aa Lourdinha fez uma entrevista, e as entrevistas que estão no corpo da tese de doutorado dela, são emocionantes, quando por exemplo, o Elias fala da força do nome "Quero uma chance", da força desse nome "Quero uma chance", e ele dizia que "Poxa, muitos daqui foram embora, e não sei se porque nós fizemos este trabalho, demos este nome, e por isso criou-se uma força que a gente não consegue dar um nome, e essa força é indizível, e por isso o grupo foi, partiu, muitos ainda estão aqui", como ele dizia que estava lá.

E o trabalho foi bem tenso, todos estavam muito envolvidos. Quer dizer, tinha no nosso estofo, no meu, por ser aluno da Lourdinha na licenciatura, porque eu comecei como bacharelado, depois eu passei para licenciatura.

Então eu comecei a ler Jean-Pierre Ryngaert com *O jogo teatral no meio escolar.* Aí tinham os princípios, ele estava sempre atento ao real e o ficcional, este lugar entre lá e cá. Tem outros princípios que são a flexibilidade e a honestidade.

Depois tem o Peter Slade com *O Jogo dramático infantil*, que também tem os seus princípios: a absorção e a honestidade.

O que converge para Stanislavski – você deve atuar verdadeiramente, seja bem ou mal. Você pode atuar bem ou mal, mas verdadeiramente, e isso só pode acontecer se os princípios estiverem sendo trabalhados. Então, quer dizer, não caricaturar, não cair no clichê. É poder vivenciar verdadeiramente aquela situação. Experimentar aquele estado, entrar nele, e não fazer uma barreira para não entrar nele. Então, esses princípios nortearam esse trabalho.

Eu acho que esses foram os grandes faróis para atingir o *Verdugo* no seu ápice, que foi assim realmente, um momento histórico do *Teatro da Prisão* na Lemos Brito.

E teve um momento de transição de direção ali, do diretor Valdecir, para o diretor atual que é o diretor Luciano. E ele dificulta bastante a entrada da equipe, de entregar a chave, diferente do diretor Valdecir, que era uma pessoa bem mais flexível, que via no *Teatro da Prisão* um espaço onde os detentos poderiam experimentar questão emocionais, simbólicas. Era um homem mais humanizado, acredita no homem.

Como você trabalhava a relação com os detentos?

Uma relação de não julgamento é um princípio. Não ter nenhum julgamento. Não se interessar por que estão ali, isso seria um caminho já de cara. E isso estabelecia um outro lugar, uma relação mais "olha, eu posso cometer um crime tanto quanto você", "eu vir parar aqui tanto como você".

Então, eu já sabia desse humano que eu sou. Quer dizer, é uma relação de humanização, é uma relação de entrar em contato também com algo que sou, que está dentro de mim, no entanto eu tenho domínio. Pelo menos, eu tento praticar este domínio das minhas paixões.

Eu falava: "nossa que desequilíbrio, que momento difícil." Então, a minha relação é uma relação de iguais, somos todos iguais. No teatro não tem diferença. Estamos aqui iguais. Aqui é uma prisão, eu não perco a noção disso. Eu não finjo que aqui não é uma prisão. Sei que aqui é uma prisão, que eles fizeram alguma coisa para estar ali, mas quando a gente entreva no teatro, a relação era para ser igual, somos todos iguais. Não há diferença entre a gente.

Eu acho que isso aproximava. Aproximava tanto da minha parte em relação a eles, quanto, ao perceber que eu entrava com este sentimento, porque eu acho que o sentimento é uma coisa perceptível, você percebe o outro sensorialmente, eles também tinham uma relação de troca comigo.

Eu acho que a relação era de uma troca, de compartilhar saberes, de uma forma muito positiva. Porque a gente estava ali interessado em trabalhar a arte. Era mesmo um espaço que ele deveria ser acolhedor, e propiciador. Então, era um espaço de liberdade. Para falar aquilo que pensávamos, era um espaço de trocas de ambas as partes.

Com relação aos detentos, como eles te recebiam? Como eles recebiam os trabalhos?

Muito interessante esta sua pergunta, porque me faz lembrar de estar chegando no auditório, e já vê-los ali prontos para poder entrar em cena, prontos para poder fazer a oficina, então, havia da parte deles interesse de querer mais da gente, de conhecer mais. Eles estavam sempre ali dispostos a trabalhar conosco, não tinha uma intimidade do tipo "eu não sei nada da sua vida, você não sabe nada sobre a minha vida."

Então, o que nós temos em comum, o que nós queremos em comum, o que liga a gente, o elo entre o *Teatro da Prisão* e eles, era o teatro. E esse ponto de ligação era o que fazia com que eles sempre que a gente chegava às terças-feiras, lá eles já estavam prontos. "Bom dia", "Como vai? Tudo Bem?". Já íamos para o palco, fazíamos oficinas, e eles faziam as oficinas, e depois falávamos sobre o teatro.

Quer dizer, não perdíamos o foco, não podíamos perder o foco, não nos interessava. Mas o teatro era o Teatro Educação, ao mesmo tempo, muita coisa às vezes era necessário falar, e eles falavam da dificuldade de estar ali.

Teve um momento que, eu não lembro exatamente o que aconteceu, mas teve um momento de greve de fome, que eles fizeram lá na Lemos Brito. Aqui no Centro, antes de Bangu. O Sodré foi um dos que fez, o Walter, o Miranda, o Antônio, se eu não me engano também.

Então eles fizeram esta greve de fome. Eu falei, "nossa, mais eles atingiram o lugar de uma violência, que não é uma violência física, quer dizer, não deixa de ser uma violência física pra si mesmo, mas um outro tipo de violência, que propicia um outro tipo de reflexão para aquele que exerce o poder. Então eu acho que tem um amadurecimento, eu acho que houve uma relação com o teatro de amizade, de fortalecimento, de autoconhecimento.

O que dessa experiência contribuiu para o seu trabalho, para a sua vida, para o seu trabalho atual? E o que hoje você ta fazendo?

Essa experiência me colocou em contato com os meus preconceitos, com as minhas dificuldades internas. E quando eu entrei em contato com as minhas dificuldades internas, eu tive também que sair de uma caricatura do Wagner, de um estereótipo de Wagner, e também entrar em uma relação mais profunda comigo.

Então, quer dizer, houve uma desconstrução do Wagner para um amadurecimento, um entendimento mais profundo comigo mesmo. E isso foi por experenciar este trabalho artístico. E me fez também refletir a possibilidade de um mestrado.

Logo depois da tese de doutorado da Lourdinha, que trabalhava com o Indutor, com os Indutores do Jean-Pierre, eu queria então abordar a voz autoral, eu queria saber o que eles tem para dizer. "O que vocês querem falar? O que vocês gostariam de dizer? Qual é a estética de vocês?". Eu comecei então, a me interessar pela estética da existência deles dentro daquele espaço.

Foi quando surgiu *Os meninos de rua mutantes miseráveis,* que não tinha indutores, não houve indutores.

Embora, houve leituras anteriormente, porque eu tentei montar com eles o *Aquele que diz sim, aquele que diz não* do Brecht. Depois eles lerem, ou tiveram contato, superficialmente, com a história do Vitor Hugo *Os miseráveis.*

E a partir também de reportagens de jornais, notícias, eles começaram então a elaborar o seu próprio discurso cênico. "O que nós queremos falar aqui?"

Então a gente partiu para umas improvisações. Nessa época, na equipe estava eu, o Adriano, o Túlio, acho que ele não tava não, depois passou. E o Caito também entrou, mas depois saiu. Aí ficamos eu e o Adriano trabalhando ali em cima, sobre *Os meninos de rua mutantes miseráveis*, isso em 2006.

Em 2005 teve a montagem de *O Bumba meu Boi*, teve a montagem de uma fábula de *Os irmãos crocodilos e o escorpião*, que a gente trabalhou, que eu levei para eles uma fábula.

Fiz um roteiro para trabalhar com eles no dia das crianças, e eles gostaram muito de trabalhar essa questão. Os dois irmãos, muito irmãos, muito

amigos, e de uma ilha que ia ser submersa por uma água, e todo mundo tinha que fugir daquela ilha , se não todo mundo ia morrer, e os crocodilos estavam sendo o transporte, até que apareceu o escorpião.

Então, quer dizer, até estávamos discutindo a natureza humana através da fábula, isso foi em 2005, quando terminou o *Verdugo*.

Quando eu resolvi partir para o mestrado, dessa experiência toda eu queria a voz autoral, nós começamos a voltar para as improvisações, e as improvisações já eram voltadas para eles do tipo "O que vocês querem dizer? O que vocês querem mostrar?" Então, aí eu fiquei em outro lugar, fiquei no lugar do provocador. Eu ouvia o jogo, eu via o jogo, e queria provocá-los para eles entenderem mais este jogo de cena, de tensão.

Aí começou aparecer personagens, mas personagens que eram uma multiplicidade. O batalhão era o batalhão de polícia, o governador era o Estado, os professores, tudo personagem, eram o resto que tentam sobreviver, porque o Estado não investe no professor. Eles reconhecem o papel do professor na sociedade, como que o problema da educação na sociedade é um problema grave. Depois eles fizeram a rua, trouxeram os mendigos, trouxeram os traficantes, trouxeram os turistas, trouxeram vários personagens, e eles iam improvisando em cima desses personagens, porque eles já estavam tão intuídos dos Indutores, das Zonas de Consciência, que o jogo fluiu.

Aí eu falei "vão escrevendo", então era jogar e escrever, jogar e escrever, e com isso veio a dramaturgia, surgiu a dramaturgia do *Os Meninos de Rua Mutantes Miseráveis*, que eles faziam vários personagens. Eles já estavam na flexibilidade do Jean-Pierre, já atingiram um objetivo, estavam honestos, estavam verdadeiros.

A coisa era mais complicada foi quando a gente começou a querer trazer a figura do palhaço. Quer dizer, o menino que foi parar no confinamento,porque tinha a ausência dos pais, tinha a ausência de trabalho, não tinha onde se segurar, foi assaltar, foi pego e foi parar no confinamento, e não tinha ofício. O sonho, olha que interessante, ele veio para trazer a possibilidade de continuar, mesmo no confinamento.

Quer dizer, se o confinamento a priori, segundo Focault, já é o prenúncio da morte, eles descobriram ao contrário. "Não, não, podemos ainda aqui sonhar". Então, se aqui é possível sonhar, há uma possibilidade, é uma linha de fuga.

Então, eu começo a entrar no meu mestrado. Qual é a linha de fuga positiva do detento? Qual é a possibilidade de criar um corpo sem órgãos para este detento frente a um panóptico, frente a um estado que vigia. Mas não vigia mais o corpo, vigia agora a alma, te endurece por dentro. Então,como criar um corpo sem órgão por um detento,e qual seria a sua linha de fuga? Essa já é a problemática do meu mestrado, que daí para frente eu comecei a pensar neste lugar- "Nossa será que eles já estão neste lugar? Será que eles já não estão conseguindo fazer multiplicidade de personagens?" Eles já estão mais flexíveis, já estão mais abertos.

Agora eu estou para defender meu mestrado, que é para defender esta questão do corpo sem órgãos, e da linha de fuga. Chama-se *O Memorial Reflexível e Experimental para Teoria do Devir do Detento.*

Eu estou problematizando uma teoria para o dever do dento mesmo. E isso implica um novo imaginário para o judiciário. O judiciário precisa se transformar. As prisões precisam voltar para os seus princípios que estão lá no século XVII, lá atrás onde o Focault aponta para nós no *Vigiar e Punir*, o princípios está muito bem demarcado, mas não é aplicado.

E daí me trás uma perspectiva de vir a ser professor, de fazer doutorado, de vir a ser professor da UNIRIO. Eu vislumbro, eu gosto de ser o facilitador, de ser o provocador e facilitador, e encontrar o lugar do professor, não só daquele que transmite, mas daquele que cria um problema e o grupo pega este problema e começa a dobrar, a desdobrar, e criar outros desdobramentos, e vai descobrindo outras maneiras e você vai acompanhado. Quer dizer, eu gosto deste lugar, esse lugar da licenciatura.

Eu me identifico muito com a Lourdinha, o meu processo de trabalho com ela, foi muito este processo de generosidade, de uma confiança, assim, absoluta. Não tinha nenhum momento de dúvida. "Eu confio em você sem nenhuma sombra. Vamos fazer o nosso trabalho da melhor forma possível." Porque eu via nela uma vontade de mudar de fazer uma coisa poética, de experiência. É poética porque é uma experiência, mas ela só é poética, ela só é uma experiência, se for flexível, se for honesta, se os atores se deixarem absorver pela questão. Se não, nada poderia acontecer.

Então, eu acho que o teatro atingiu o seu objetivo no ápice, com o *Verdugo*. Eu acho que o *Verdugo* foi um momento de cisão para muitos que estão ali.

Toda essa experiência, toda essa bagagem que eu fui conquistando durante nove anos agora. Nove anos de resistência, de luta, sem perder. Sendo voluntário, com bolsa, voltando a ser voluntário de novo.

Na vida, eu acho que a gente deve ser voluntário em alguma coisa. Não dá para ser *A alma boa de set suan*. Dá para querer ajudar todos, sem eu me matar, mas em alguma coisa eu preciso ser.

Então toda esta experiência me trouxe esta bagagem, esta vivência, uma habilidade de poder lidar como professor num lugar de facilitador. Nisso hoje, por exemplo, eu estou dando aula na escola de teatro Martins Pena, que foi a escola onde eu comecei. Quando eu vim para o Ri de Janeiro eu comecei estudando teatro na Escola Martins Pena, e é tão legal, que agora eu volto para o lugar onde eu comecei.

Nossa, olha que eterno retorno! Se o retorno começa com a Martins Pena, e o porvir! O que pode vir daqui para frente? É um futuro para aqueles que lutam, e tem resistência e persistência, acho que abre caminhos, muito caminhos, muitas possibilidades. Não pode é perder o sonho. Se eles lá dentro do confinamento conseguem sonhar, o sonho é uma questão muito séria. Porque é o inconsciente que fala. O "Calderon de La Barca" trabalha com "A vida é sonho". A problemática do "Calderon de La Barca" de "A vida é sonho" é se Segismundo é capaz de sonhar com algo de bom. Não só sonhar com vingança,

não só sonhar com rancor, não só ficar no ressentimento. É se ele é capaz de sair desse lugar e pensar em outro lugar que não esse.

É esse o perigo. Eu sonho em matar ainda. Eu sonho que quando eu sair daqui. Não. A materialidade de quando eles fizeram *Os meninos de rua mutantes miseráveis*, mostravam o sonho pelo riso, o sonho pela criança.

Eu vi, recentemente, uma tese lá na biblioteca sobre Nietzsche, em que ele falava sobre a metamorfose. A metamorfose do camelo, do leão e da criança. O camelo seria o ressentimento, seria já uma coisa endurecida. O leão a força, a juventude, "agora eu posso tudo". A criança a alegria, o riso. Eu acho que esses três totens, eles estão passando por eles.

Eu caio na prisão, primeiro eu sinto vergonha porque eu estou na prisão, eu fui descoberto, e depois eu caio no anonimato, eu perco o meu nome, eu me torno um camelo. Na juventude, se eu posso buscar força numa juventude, e se essa força eu posso usar para chegar na criança, que é a figura do palhaço, que é o sonho. Se eles já entraram em contado com a figura do palhaço, eu acho que eles estão procurando o riso, o riso positivo, o riso até terapêutico. O riso que "Tô rindo de quê? To rindo por quê? E porque quero fazer rir?" Eles passam né! Eles são capitães de areis.

Muitos que estavam ali já foram embora. Hoje atualmente temos dois do grupo "Quero uma Chance". Só o Edson Sodré e o Robson Miranda. Todos os outros já foram embora, ou foram transferidos para outros complexos, por questões maiores dali, que a gente não entende, quer dizer, a gente subentende, mas foram transferidos.

Espero que eles carreguem esta semente, e vão plantando. "Pô, vamos fazer um grupo?" Espero que eles consigam, e vão caminhando sem perder este sonho. Eu tenho esta esperança. Não posso perder a esperança de que esse nosso trabalho é útil. Porque se eu acreditasse que ele é inútil, eu não estaria aqui. Eu perderia a minha vontade de poder. A minha vontade de poder, no sentido de criação, eu perderia. Eu não posso perder, eu não posso matar. Não mate o sonho.