

TERMO DE APROVAÇÃO

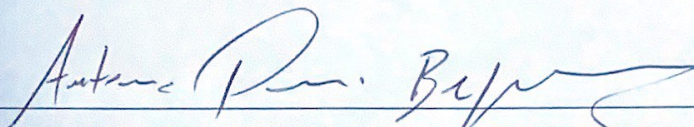
Simone Requião

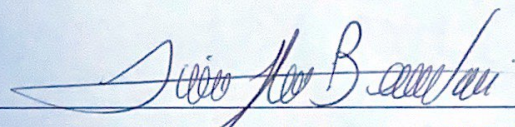
"Cartografia de Memórias no Cárcere e em outras Instituições Totais - Dramaturgia da Coexistência, Marcas, Sonhos e Narrativas-Minoritárias"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

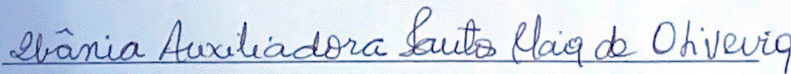
Aprovada em 25 de setembro de 2023.

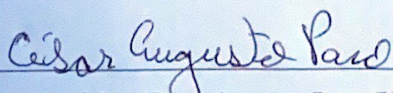
Banca Examinadora


Prof.ª. Dr.ª. Antônia Pereira Bezerra (Orientadora)


Prof.ª. Dr.ª. Joice Aglae Brondani (PPGAC/UFBA)


Prof.ª. Dr.ª. Maria Eugenia Viveiros Millet (Escola de Teatro/UFBA)


Prof.ª. Dr.ª. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira (Faced/UFBA)


Prof. Dr. César Augusto Paro (UNIFESSPA)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SIMONE REQUIÃO

**CARTOGRAFIA DE MEMÓRIAS NO CÁRCERE E EM OUTRAS
INSTITUIÇÕES TOTAIS - DRAMATURGIA DA COEXISTÊNCIA,
MARCAS, SONHOS E NARRATIVAS-MINORITÁRIAS**

Salvador – BA

2023

SIMONE REQUIÃO

**CARTOGRAFIA DE MEMÓRIAS NO CÁRCERE E EM OUTRAS
INSTITUIÇÕES TOTAIS - DRAMATURGIA DA COEXISTÊNCIA,
MARCAS, SONHOS E NARRATIVAS-MINORITÁRIAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa: Poéticas e Processos da Encenação, da Universidade Federal da Bahia, para obtenção do título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Antônia Pereira Bezerra

Salvador – BA

2023

Escola de Teatro – UFBA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA

Requião, Simone.

Cartografia de Memórias no Cárcere e em outras Instituições Totais - Dramaturgia da Coexistência, Marcas, Sonhos e Narrativas-Minoritárias . Simone Requião. - 2023.

XX f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Antônia Pereira Bezerra
Tese (Pós-Graduação) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, 2023.

1. Prisões, 2. Processos Estéticos, 3. Teatro do Oprimido, 4. Teatro das Oprimidas, 5. Cartografia. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

SIMONE REQUIÃO

**CARTOGRAFIA DE MEMÓRIAS NO CÁRCERE E EM OUTRAS
INSTITUIÇÕES TOTAIS - Dramaturgia da Coexistência, Marcas,
Sonhos e Narrativas-Minoritárias**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em teatro.

Aprovado em: ____/____/____

COMISSÃO EXAMINADORA

Profª Drª Antônia Pereira Bezerra
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil (Orientadora)

Profª Drª Joyce Aglae Brondani
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil

Profª Drª Maria Eugênia Millet
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Brasil

Profª Drª Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira
Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia, Brasil

Profª Drª César Augusto Paro
Universidade Federal do Sul e do Sudoeste do Pará, Brasil

Dedico a tese a Anselmo Serrat, de quem herdei socialmente o espírito inventor.

(In memória)

AGRADECIMENTOS

Quero começar agradecendo aos meus netos, Cauã de Meirelles Requião e Dylan de Oliveira Requião Falcão, e à minha neta, Olívia de Meirelles Requião. Eles e ela são fonte da revitalização, me ensinam todos os dias que a vida é bela, leve e divertida.

Agradeço aos meus pais, aos quais devo a vida e tudo que sou: Ione Serrat Requião e Lincoln Requião.

A Elisa Salgado Corrêa Requião, que acompanha a minha luta de perto.

A Nestor de Azevedo Falcão Júnior, companheiro de jornada.

Aos meus filhos, que amo demais: Yang Requião Argolo Pereira, Sol Requião Falcão e Hádrión Requião Falcão, razão do meu viver e parceiros de vida.

Às minhas noras e amigas, Marina de Meirelles, Thaianna Gabriella Bastos e Júlia Fahel.

Ao eterno Circo Picolino, em nome de duas artistas e primas queridas: Luana Tamaoki Serrat e Jana Serrat.

Ao casal de amigos e parceiros de trabalho e de todas as horas, Eveline Ferraz e Marcos Moreira.

À coordenadora da Associação Viva a Vida e amiga, Évelin Salles.

Ao meu parceiro de muitos trabalhos e amigo, Tonny Ferreira.

À minha amiga de vida, Charliene Oliveira.

À minha amiga de coração, Aline Sales Aquino.

Às minhas amigas e parceiras de jornada acadêmica, Liz Novais e Verônica Navarro.

Ao amigo que me recebeu em Córdoba, Franco Moran.

À amiga Dilma Carvalho, um agradecimento especial, pois foi através do seu convite que conheci as instituições totais.

A Vitória Barreto, que me ajudou a sobreviver ao caos e redescobrir a minha força.

À Universidad Provincial de Córdoba, nas pessoas da reitora Raquel Krawchick, María Laura Chauvet, da Secretaría de Extensión, Mariela Edelstein e Daniela Blasco.

À Escola de Teatro da UFBA, espaço que frequento e me orgulho de fazer parte (metade da minha vida).

Aos estudantes da minha jornada de “pró” que hoje são companheiros e companheiras de criação artística.

Às amigas e amigos que fiz durante essa jornada.

A todas as mulheres e homens que estão ou passaram pelas instituições prisionais e de custódia, meus sentimentos sincero e respeitoso.

Às professoras, professores, funcionárias e funcionários da Escola de Teatro, que são colegas admiráveis e especialmente a Hebe Alves, que me orientou no mestrado e me apontou os caminhos para o doutorado, quando sabiamente convidou a professora Antônia para fazer parte da banca de avaliação.

À Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização (Seap) do estado da Bahia e aos diretores e funcionários do Hospital de Custódia e Tratamento (HCT), Conjunto Penal de Jequié (CPJ) e Conjunto Penal Feminino (CPF), que viabilizaram as atividades descritas nesta tese.

Ao querido Davi Lara que me apoiou e fez a revisão final da tese com muita paciência, dedicação e profissionalismo.

À minha orientadora Antônia Pereira Bezerra, pela confiança, por nossas conversas para além do doutorado, pela amizade, pelos aprendizados ora formal e ora místico. Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa que subsidiou a pesquisa que originou esta tese.

RESUMO

A presente tese traça a memória das experiências e escolha de fazer teatro no sistema de custódia e prisional. Está dividida em “Eixos introdutórios”, cinco rotas e o “Compartilhamento de ideias - Alternativas de conclusão”. Os eixos dão sustentação à tese no sentido de apresentar a autora, de explicar o desejo de pesquisar e como foram organizados os procedimentos dos caminhos seguidos. Ainda nos eixos, foram contextualizados fatos que aconteciam no mundo externo e interno durante a escrita da tese, porque faz todo sentido, como aprendiz de cartógrafa e pesquisadora/inventora, explicitar as influências, os perceptos e afectos no qual a pesquisa está implicada. Em termos de procedimentos, a proposição foi cartografar a memória e materializá-la na escrita. As marcas foram condutoras do processo, são parte das vivências ao longo desses quase 14 anos fazendo teatro no cárcere. Os procedimentos rizomáticos foram bússolas que negociavam os desejos e as necessidades do caminho, assim, tomei como princípio a Estética do Oprimido e da Oprimida como “Sul”. Nomeei de dispositivos linhas de fuga que possibilitaram inventar e reinventar potências criadoras dentro do cárcere, de desencarcerar o pensamento e o fazer criativo. As Imagens/geradoras e as Narrativas/geradoras permitiram seguir os rastros durante a escrita da tese e, ao mesmo tempo, fazem parte da potência disparadora da criação cênica e de possibilidades de reinvenção da vida, seja por meio de narrativas-minoritárias, dos sonhos ou das cartas. Confiro à Dramaturgia da Coexistência a possibilidade de criar fissuras na cena e na vida real. As cinco rotas são independentes e cada uma delas conta as experiências de como fizemos teatro e os processos de criação nas instituições totais, em diferentes períodos e contextos. Essas rotas se passaram no Hospital de Custódia e Tratamento, Conjunto Penal de Jequié, uma experiência em Córdoba (AR) e no Conjunto Penal Feminino em momentos distintos, pois é o lugar onde meus encontros com a criação ainda acontecem. Por fim, compartilho as principais ideias da tese e tento aterrar os aprendizados dessa vivência, pois eles não cessam, continuam a cada leitura e releitura que faço, a cada nova marca que se materializa na memória/corpo. Exatamente por esse motivo que não são conclusivas, mas as apresento como alternativas para uma conclusão. Com relação a problemática da tese, ao disparador que foi perseguido durante a jornada, posso dizer que cada rota tem os seus, mas a pedra no caminho, aquela que me fez buscar rotas alternativas, externa e internamente, foi tentar descobrir, verificar ou até mesmo afirmar as possibilidades de inventividade/criatividade humana, mesmo em situações adversas, de como manter o compromisso ético, social e político e transformar linhas duras em devir, de transgredir a dureza do cárcere com arte, de lutar contra pensamentos hegemônicos experimentando alternativas éticas e estéticas.

Palavras-Chave: Prisões, Processos Estéticos, Teatro do Oprimido, Teatro das Oprimidas, Cartografia.

RESUMEN

Esta tesis rastrea la memoria de las experiencias y la elección de hacer teatro en el sistema de custodia y prisión. Se divide en ejes introductorios, cinco Rutas y la puesta en común de ideas - conclusión alternativas. Los ejes sustentan y estructuran la tesis en el sentido de presentar al autora, explicando el deseo de investigar y cómo se organizaron los procedimientos de los caminos seguidos. Todavía en los ejes, se contextualizaron hechos que sucedieron en el mundo externo e interno durante la redacción de la tesis, pues tiene perfecto sentido como aprendiz de cartógrafo e investigador/inventor explicar las influencias, las percepciones y los afectos en los que se desarrolla la investigación implícita. En cuanto a los procedimientos, la propuesta fue mapear la memoria y materializarla por escrito. Las marcas fueron los motores del proceso, son parte de las vivencias de estos casi catorce años haciendo teatro en prisión. Los procedimientos rizomáticos eran brújulas que negociaban los deseos y necesidades del camino, por lo que tomé como principio la Estética del Oprimido y el Oprimido como "Sur". Nombré dispositivos, líneas de fuga, que permitieron inventar y reinventar poderes creativos dentro de la prisión, para liberar el pensamiento y el hacer creativo. Las Imágenes/generadoras y las Narrativas/generadoras permitieron seguir las huellas durante la redacción de la tesis y, al mismo tiempo, forman parte del poder detonante de la creación escénica y de las posibilidades de reinventar la vida, ya sea a través de narrativas minoritarias, sueños, de las letras. Atribuyo al Dramaturgo de la Convivencia la posibilidad de crear fisuras en la escena y en la vida real. Las cinco Rutas son independientes y cada una de ellas cuenta las experiencias de cómo hicimos teatro y los procesos de creación en instituciones totales, en diferentes épocas y contextos. Estas Rutas se realizaron en el Hospital de Custodia y Tratamiento, Complejo Penal de Jequié, una Experiencia en Córdoba - AR y en el Complejo Penal Femenino en diferentes momentos, pues es el lugar donde aún se dan mis encuentros con la creación. Finalmente, comparto las ideas principales de la tesis y trato de fundamentar los aprendizajes de esta experiencia, pues no cesan, continúan con cada lectura y relectura que hago con cada nueva marca que se materializa en la memoria/cuerpo, justamente para por lo que no son concluyentes, pero las presento como alternativas a una conclusión. En cuanto al problema de la tesis, el detonante que se persiguió durante el trayecto, puedo decir que cada ruta tiene la suya, pero el escollo, el que me hizo buscar rutas alternativas externa e internamente, fue tratar de descubrir, verificar, o incluso afirmar las posibilidades de la inventiva/creatividad humana incluso en situaciones adversas, de cómo mantener el compromiso ético, social y político y transformar las líneas duras en devenir, de transgredir la dureza de la prisión con el arte, de luchar contra los pensamientos hegemónicos experimentando con alternativas éticas y estéticas.

Palabras-Clave: Cárceles, Procesos Estéticos, Teatro del Oprimido, Teatro del Oprimido, Cartografía.

SUMMARY

The present thesis traces the memory of the experiences and choices of doing theater in the custody and prison system. It is divided into introductory axes, five Pathways and the sharing of my conclusion and final thoughts. The axes bring support and structure to the thesis in the sense of presenting the author, explaining the desire to research and how the procedures of the paths followed were organized. Still on the axes, facts that happened in the external and internal world during the writing of the thesis were contextualized, because it makes perfect sense as an apprentice cartographer and researcher/inventor to explain the influences, the “perfectos” and “afectos” in which the research is implied. In terms of procedures, the proposal was to map the memory and materialize it in writing.

The clues were the drivers of the process, they are part of the experiences over these almost fourteen years doing theater in prison. The rhizomatic procedures were compasses that negotiated the desires and needs of the path, so I took the Aesthetics of the Oppressed and the Oppressed as “South” as a principle. I named devices, lines of flight, which made it possible to invent and reinvent creative powers within prison, to release thinking and creative doing. The Images/generators and the Narratives/generators made it possible to follow the traces during the writing of the thesis and, at the same time, are part of the triggering power of scenic creation and possibilities of reinventing life, whether through minority narratives, dreams, or even letters.

I attribute to the Dramaturgism of Coexistence the possibility of creating fissures in the scene and in real life. The five Pathways are independent and each one of them tells the experiences of how we made theater and the creation processes in total institutions, in different periods and contexts. These Pathways took place at the Custody and Treatment Hospital, Jequié Penal Complex, an Experience in Córdoba - AR and at the Female Penal Complex at different times, as those are the places where my encounters with creation still take place. Finally, I share the main idea of the thesis and try to ground the learnings from this experience, as they do not cease, they continue with each reading and rereading that I do, and with each new clue that materializes in the memory/body. Exactly for this reason they are not conclusive, but alternatives to a conclusion.

Regarding the problem of the thesis, the tools that were pursued during the journey, I can say that each Pathway has its own, but the stumbling block, the one that made me look for alternative routes externally and internally, was trying to discover, verify, or even affirming the possibilities of human inventiveness/creativity even in adverse situations, of how to maintain ethical, social and political commitment and transform hard lines into becoming, of transgressing the harshness of prison with art, of fighting against hegemonic thoughts by experimenting with ethical and aesthetic alternatives.

Keywords: Prisons, Aesthetic Processes, Theater of the Oppressed, Theater of the Oppressed, Cartography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa conceitual	17
Figura 2 – Árvore do Teatro do Oprimido	53
Figura 3 – Emaranhado de linhas	63
Figura 4 – Um dia de chuva no HCT	93
Figura 5 – Um dia de sol no HCT	93
Figura 6 – HCT no horário do banho de sol dos homens	94
Figura 7 – Atividade da oficina de Artes Plásticas	94
Figura 8 – Mapa calculando a distância entre CPJ e o centro de Jequié	127
Figura 9 – Planta do CPJ	128
Figura 10 – Ensaio da cena “A Visita”. Eu e Alberto	138
Figura 11 – CPJ, área dos módulos de vivência	139
Figura 12 – Pátio de um módulo do CPJ - intervenção da polícia	139
Figura 13 – Apresentação da peça <i>História do dia a dia</i> , cena “Preconceito”	146
Figura 14 – Apresentação da peça <i>História do dia a dia</i> , cena “A visita”	150
Figura 15 – Apresentação da peça <i>História do dia a dia</i> , cena “Notícias da vida real”	150
Figura 16 – CPJ, Pátio Feminino, no dia da apresentação da peça <i>Histórias do Dia a Dia</i>	162
Figura 17 – CPF - Projeto Dialogando com a Liberdade - Ensaio da cena “DEVOLVA-ME”	180
Figura 18 – Entrada do Complejo Esperanza	188
Figura 19 – Jogos do Teatro das Oprimidas no Complejo Esperanza	190
Figura 20 – Cena “Caindo na rede” - Complejo Esperanza	190
Figura 21 – Cartas da pessoa para nós mesmas - Complejo Esperanza	191
Figura 22 – Cartas - Complejo Esperanza	191
Figura 23 – Oficina Teatro do Oprimido – <i>Joguesexercícios</i> . Escola Roberto Arlt da Faculdade de Arte e Desenho da UPC	192
Figura 24 – Oficina Teatro do Oprimido - Faculdade de Educação e Saúde da UPC	193
Figura 25 – Oficina Teatro do Oprimido - Faculdade de Educação e Saúde da UPC	194
Figura 26 – Os sonhários e demais materiais entregues no CPF	199
Figura 27 – Pensamento de Vento Minuano, participante da oficina de teatro ...	200

Figura 28 – Reflexão de Brisa, participante da oficina	202
Figura 29 – Sonhos sonhados	204
Figura 30 – Sonhos Desejos	205
Figura 31 – Sonho de Brisa e sua impressão sobre o sonhário	213
Figura 32 – Sequência da cena “A traição”	218
Figura 33 – Jogos do Teatro das Oprimidas no Complejo Esperanza	219
Figura 34 – Carta de Arrependimento	226
Figura 35 – Carta para o falecido	227
Figura 36 – A visita.....	227
Figura 37 – Desabafo - O dia do baculejo.....	232
Figura 38 – Lembrando sonho	238
Figura 39 – Sonhos em lugares diversos	238
Figura 40 – Sonhos com Comida	239
Figura 41 – Sonhos com a família.....	239
Figura 42 – Sonhar com a liberdade e acordar na cadeia.....	241
Figura 43 – Coração preso.....	241
Figura 44 – Medicação.....	242

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos dos ventos de acordo com Castañeda	64
Quadro 2 – Ciclos da lua e os ciclos femininos.....	65
Quadro 3 – Descrição das técnicas introspectivas do livro <i>O Arco-Íris do Desejo</i> e, respectivamente, a experiência no HCT	113

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Comparação entre as taxas de mortalidade no total da população e entre a população prisional em 2016, de acordo com o tipo de óbito 169

LISTA DE SIGLAS

CAPS	Centro de Atendimento Psicossocial
CPF	Conjunto Penal Feminino
CPJ	Conjunto Penal de Jequié
CTO	Centro do Teatro dos Oprimidos
DEPEN	Departamento Penitenciário Nacional
DUDH	Declaração Universal dos Direitos Humano
HCT	Hospital de Custódia e Tratamento
INFOPEN	Informações Penitenciárias
LEP	Lei de Execução Penal
ONG	Organização Não Governamental
OSC	Organizações da Sociedade Civil
PT	Partido dos Trabalhadores
SJCDH	Secretaria de Justiça, Cidadania, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social
SUS	Sistema Único de Saúde
TO	Teatro do Oprimido
TOs	Teatro do Oprimido e Teatro das Oprimidas
UPC	Universidad Provincial de Córdoba
VaV	Associação Viva a Vida

SUMÁRIO

EIXOS INTRODUTÓRIOS	18
Eixo 1 – Fragmentos da minha trajetória	19
Eixo 2 – Por que escrever uma tese?	32
Eixo 3 – Panorama da escrita	36
Eixo 4 – Caminhos da pesquisa – Recriando procedimentos rizomáticos	44
Eixo 5 – Contextualizações.....	51
Plano 1 – O Teatro do Oprimido	51
Plano 2 – Teatro das Oprimidas	56
Plano 3 – As instituições totais	57
Eixo 7 – Indicações para a leitura da tese	60
ROTA 1: BERROS SOPRADOS AO VENTO - HOSPITAL DE CUSTÓDIA E TRATAMENTO (2009).....	68
Os percalços no caminho.....	68
O território loucura	90
Micro-histórias de opressões de gênero	97
Autonomia cênica e a construção do espetáculo <i>Vê se você me entende...</i>	100
Desafios da estreia e final do projeto.....	108
Procedimentos para cenas e o uso das técnicas do Arco-íris do desejo	109
ROTA 2: EM BUSCA DE UMA ÉTICA AMOROSA - CONJUNTO PENAL DE JEQUIÉ (2010).....	119
Contextualizando a escrita.....	119
Conhecendo o Conjunto Penal de Jequié.....	126
Artistas? Quem são eles?	131
Os percalços no caminho.....	133
Procedimentos para criação cênica	140
Por que levar o Teatro do Oprimido para dentro do presídio?	150
Os Desafios antes da estreia	155
ROTA 3: SOPROS DE LIBERDADE - CONJUNTO PENAL FEMININO (2014, 2016-2018).....	159
Contextualizando o percurso e desvelando as disparidades de gênero	164

Narrativas-minoritárias de opressões de gênero	173
Primeira narrativa-minoritária.....	175
Segunda narrativa-minoritária.....	177
Terceira narrativa-minoritária.....	178
Quarta narrativa-minoritária	179
Procedimentos para criação e as ações continuadas	181
ROTA 4 - OUTRAS FRONTEIRAS, MESMOS MUROS - INTERCÂMBIO EM CÓRDOBA, ARGENTINA (2019)	185
Contextualizando a relação entre o intercâmbio e o cárcere feminino.....	185
Descrição do intercâmbio.....	186
Centro Socioeducativo Complejo Esperanza.....	187
Teatralidade e Memórias: Dispositivos do Teatro do Oprimido - Oficina e Conversação	192
Mas e o cárcere? Quando iniciaria a oficina no cárcere?	194
ROTA 5 - TECENDO SONHOS - PROCESSOS INVENTIVOS NO CONJUNTO PENAL FEMININO (2018-2022)	197
Dispositivos dos TOs e a Dramaturgia da Coexistência	209
Reinventando os processos criativos no cárcere feminino (2018-2022).....	216
Catataus, Cartas e Sonhários - Narrativas-Minoritárias importam	220
O que são narrativas-minoritárias?	222
As cartas são histórias que precisam ser contadas	224
Os sonhos são histórias que precisam ser recontadas.....	228
Nossos Encontros.....	231
Um Mito para finalizar	242
COMPARTILHAMENTOS DE IDEIAS - ALTERNATIVAS DE CONCLUSÃO	245
REFERÊNCIAS.....	254

EIXOS INTRODUTÓRIOS

“[...] se a marca coloca uma exigência de trabalho que consiste na criação de um corpo que a existencialize, o pensamento é para mim uma das práticas onde se dá esta corporificação. O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir.”

Suely Rolnik (1993)

Não sei ao certo se a fala de Suely Rolnik me justifica, me fortalece, ou ambos... Os contextos são diferentes, eu sei! Mas quando esse texto chegou em minhas mãos (por minha orientadora), caiu como um bálsamo, no momento exato, na justa fração de tempo capaz de alterar o impossível. Então, ao longo da tese, versarei sobre as marcas da jornada para borrar fronteiras entre a cena e a vida. Não tenho intenção de encontrar respostas definitivas. Perseguir marcas significa aceitar o risco de ver, rever, e transver os caminhos sem nenhum constrangimento de narrar seus percalços. A cartografia que venho esboçando entrecruza as linhas da arte, da ética, da política e percorre territórios da memória para desencarcerar julgamentos e articular redes de coparticipação e solidariedade. Portanto, rizomaticamente, me desloco pelos princípios do Teatro do Oprimido e do Teatro das Oprimidas para fissurar as instituições totais e, ao mesmo tempo, me coloco em estado de encontro com o desconhecido, transitando por linhas.

Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação (cf. por exemplo, a lontra). Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance,

enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência". (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20-21).

Pensando em me desterritorializar e desmecanizar coisas que aprendi ao longo da vida, me lancei neste processo de encontrar meus próprios fluxos, minhas linhas afetivas, minhas marcas, que são o cruzamento de linhas e encontros. Segui mapeando meus processos na vida, na arte, no cárcere... Imergindo nas pequenas histórias, profundamente significativas, entretanto muitas vezes ignoradas, porque as pequenas histórias são muitas, elas se multiplicam em meio às injustiças sociais, mas vibram e tilintam somente em ouvidos de quem presta atenção, quem sente e percebe a sua força. Sim, me fiz grama que brota nas frestas de concretos, pesquisar tem sido, como elucida Manoel de Barros (SÓ, 2008), "Amarrar o tempo no poste", precisava partilhar as pistas dessa existência.

Eixo 1 – Fragmentos da minha trajetória

"[...] O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo".
Manoel de Barros (SÓ, 2008)

"Transver o mundo" é o objetivo que almejo como mulher, pesquisadora, artista e educadora. Posso afirmar que este é o objetivo mais maduro da minha jornada, perceber o mundo com entusiasmo, com encantamento, com percepção atenta aos estragos da colonização e, assim, reinventar o caminho todos os dias, trabalhando com afinco para ajudar a construir uma sociedade mais justa e menos desigual. Estes são os valores que escolhi para estar no mundo, transformando-o e me modificando como pessoa, aprendendo e ensinando, numa constante troca.

Chamo-me Simone Requião, sou filha de Lincoln Requião e Ione Serrat Requião, mãe de Yang, Sol e Hádrion, e avó de Cauã, Dylan e Olívia, por enquanto! Pari meu filho Yang em casa, de cócoras, numa esteira, numa tarde de sábado às 16h20, no bairro do Rio Vermelho; faltava um dia para a lua cheia. Sol e Hádrion, nas águas do mar, na praia de Busca Vida; Sol nasceu às 21h21 num dia de quarta-feira de lua cheia, e Hádrion nasceu às 18h10 num dia de terça-feira, último dia da lua cheia. Yang assistiu o parto de Sol, e os dois, Yang e Sol, assistiram ao parto de Hádrion. Eles são a realização dos meus sonhos, a minha melhor parte. São homens lindos, parceiríssimos, sensíveis, e eu os amo incondicionalmente. Meus netos reatualizam

minha vida, tem muito saber nessas criaturinhas tão pequenas. Quando estou com eles, parece que um portal se abre e tudo se torna possível, muita alegria e a plena compreensão da existência. Precisamente em 1983, quando Yang nasceu, eu estava completando 18 anos. Foi quando comecei a perceber que as disparidades de gênero eram reais, mas esse entendimento ainda se dava de forma truncada. Compreendi o feminismo como a capacidade de assumir, sozinha, responsabilidades que deveriam ser partilhadas, ideia totalmente equivocada que acabava colaborando, mesmo que involuntariamente, com o machismo estrutural. Sempre tive uma vida muito livre, por natureza, ou será que esse pensamento é um produto da “invasão dos cérebros”¹ (BOAL, 2009)? Contudo, era assim que me via. Fiz questão de ir na contramão do conservadorismo e buscar alternativas para encarar os resquícios da ditadura militar, do capitalismo, do patriarcado e assim por diante, mesmo sabendo que constantemente estava e continuo caindo nas trapaças destes sistemas tão potentes. As rotas de fuga, como Deleuze e Guattari denominam, podem ser capturadas pelos sistemas sem que nos apercebamos. Enfim, pensava que minhas escolhas eram livres por não seguir padrões que tanto me incomodavam, afetavam a minha estima.

Escolher as artes cênicas como alternativa de vida foi a maneira que encontrei de estar no mundo, e sobreviver nele foi uma estratégia inconsciente, mas certa. Desde criança, as artes das cenas sempre estiveram presentes na minha vida. Aqui, destaco a pessoa que me fisgou para esse “mundo”: Anselmo Serrat², aos meus 5 anos, me apresentou aos encantos da fotografia, e aos 7 anos, abriu as portas das artes da cena; eu residia na escola de artes que ele “montou” na casa de meus avós, no bairro da Graça, em Salvador. O símbolo da escola era uma janela aberta que, para mim, mesmo pequenininha, significava liberdade! Com o tempo, descobri que escolher a liberdade dá muito trabalho! A liberdade a que me refiro significa resistir às opressões e ter responsabilidade e compromisso com a vida, com as pessoas, com a comunidade, com tudo aquilo que colocamos no mundo, desde o mais simples pensamento, porque estes não estão dissociados das ações.

¹ Boal (2009 p. 148-154) cunha essa terminologia para explicar que uma “nova Estética” é necessária e que devemos “libertar nossos pensamentos, Simbólico e Sensíveis” a fim de lutarmos contra a alienação. O sistema capitalista, no modelo neoliberal, tem por objetivo nos anestésiar e hipnotizar para aderirmos a comportamentos e padrões de consumo desenfreado e desnecessários, sua “tática de guerra”, nem sempre explícita, utiliza a arte e os meios de comunicação como forma de manter os espectadores em seus “cárceres privados”, conformados e sem proatividade.

² Anselmo Serrat foi o idealizador e coordenador geral da Associação e Escola Picolino de Artes do Circo. Irmão da minha mãe, Ione Serrat Requião. Faleceu em 2020, pessoa que admiro exatamente por conciliar o fazer artístico com o compromisso social e político.

Esse aprendizado com Anselmo Serrat me conduziu a perceber o mundo como artista, o que pode ser transcrito nas palavras de Dorst³: “Sim. Então eu me tornei ator (artista) e paguei por isso com toda a minha vida” (DORST; EHLER, 1989). Não poderia ser diferente, visto toda minha admiração pela trajetória de Anselmo. Trabalhei com ele curtos e longos períodos no Circo Picolino, coordenando a escola e dirigindo espetáculos e, com isso, me envolvi em diferentes trabalhos sociais.

Hoje, posso dizer que me considero sujeita errante, numa trajetória rizomática; conheci as linguagens do circo, teatro e dança, e assim fui aos poucos sentindo o prazer de me tornar artista das artes cênicas. E como todos nós, artistas, concebi, criei, frui e produzi arte, algumas vezes visíveis e, muitas outras, invisíveis para o grande público. Entretanto, sentia que faltava alguma coisa para meu mundo interior pulsar. Desta forma, me engajei e escolhi o presídio e as periferias da Bahia para fazer arte. Esse foi meu ponto de partida, meus experimentos, que aos poucos me encaminharam à vida acadêmica. Esta foi minha forma de inventar o mundo e reinventar a mim mesma. Mesmo porque não dissocio estar no mundo das minhas experiências artísticas, das pesquisas, dos amores, das dores, das encenações, da formação acadêmica, das escolhas que pude fazer e os valores que preservo, tais como: resistência, persistência e solidariedade. Inclusive, estes valores me acompanham e me fazem sobreviver dentro da academia, que, muito sinceramente, nem sempre é um lugar acolhedor, ao contrário, é um espaço de muita disputa por poder; se não estivermos atentas, pode exacerbar o que temos de pior.

Sim, minha formação foi tardia, muitas portas se fecharam, mas muitas abriram, também! Além disso, existia a necessidade de legitimar minha prática e articulá-la com o conhecimento desbravado no dia a dia, e a eterna inquietação e desejo de interrogar o mundo, de me interrogar, fortalecer o meu arsenal de luta por um mundo melhor, por um bem viver social e simplesmente pela alegria de estar no mundo. Não existem disparidades nas entrelinhas da formação acadêmica, o que temos é a tessitura da vida onde todas as “linhas” sustentam a existência e, para ser sincera, compactuo com Manoel de Barros quando diz: “Eu não amava que botassem data na minha existência, nossa data maior era o quando” (SÓ, 2008, 22'23”).

Sou mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA). A Escola de Teatro (UFBA) é uma

³ Tankred Dorst é autor do texto dramático *Eu, Feuerbach*.

das minhas moradas, pois participei de uma série de cursos de teatro com professores da Escola antes mesmo do Curso Livre em 1990, me graduei no curso de Direção Teatral e, apesar do doutoramento, sou licencianda em Artes Cênicas. Sim, com certeza, finalizarei o doutorado antes da licenciatura. Na linha Poéticas e Processos da Encenação, defendi minha dissertação de mestrado, intitulada *Prisões, Pistas e Encadeamentos: Uma Experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF) – Salvador* (REQUIÃO, 2018). Concluí duas especializações: uma em Dependência Química, para melhor colaborar no contexto em que trabalhava (um projeto no município de Lauro de Freitas, Bahia, com alunos da rede pública de ensino, no contraturno da escola formal, e no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico, em Salvador); e a outra especialização foi em Metodologia do Ensino da Arte. Narrando e lendo assim, parece que as transições entre os cursos e dos cursos com a vida foram fluidas e sem entraves, mas é lógico que não!

Em 2016, decidi encarar o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, o que não foi fácil, foi uma conquista. Até poderia dizer, como já disse anteriormente, que uma conquista tardia, como muitas coisas na minha vida, contudo, uma conquista! Entretanto, hoje olhando todas essas viradas e reviradas da vida, chego à conclusão que não é necessário me justificar tanto, não tinha percebido que apesar de não estar dentro da academia, estava na vida, caminhando por várias quebradas, trabalhando, organizando a bagagem que trouxe pra cá. Além disso, não cabe a “missão” de me enquadrar em caixinhas sociais contando a cronologia do tempo e reforçando o etarismo. Afinal, considero “[...] que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetro etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produz em nós”, como diz Manoel de Barros (apud MARCELINO, 2017).

Emendei o mestrado com o doutorado, foram muitos cursos, especializações e pesquisa. Nunca mais saí da universidade, numa constante busca de tecer relações entre comunidades e universidades, e essa se tornou minha luta: derrubar muros que cerceiam o conhecimento e estigmatizam pessoas. Minha tentativa é de criar espaços para debater problemas que têm urgência para serem debatidos, mas algumas vezes são invisibilizados.

Especificando um pouco mais a minha formação acadêmica, quase toda ela aconteceu na Universidade Federal da Bahia (UFBA), o que é motivo de muito orgulho e responsabilidade com o retorno do investimento público à minha formação. Lembro-

me de que me graduei no curso de Direção Teatral em oito anos, enquanto meus colegas concluíram o curso entre quatro anos e cinco anos, pois, como é sabido por todos, articular grade curricular com trabalho não é nada fácil. No início, isso parecia uma desvantagem muito grande, mas depois pude ressignificar e encarar esse desafio como propósito. Assim, estabeleci conexões e criei um trânsito entre os espaços que ocupava, e isso me possibilitou entender melhor as diversidades, pensar em diferentes estratégias artísticas para criar e me relacionar nesse “entrelugar”. Assim, trilhei caminhos novos e, ao mesmo tempo, retornei a antigas estradas, mas com uma percepção diferente, sem hierarquizar as minhas buscas, refletindo sobre minhas práxis, renovando meu repertório e me atualizando na vida.

Finalizei o curso de Direção Teatral dirigindo a peça *A força do que tem que ser*, uma adaptação do texto de Sofredinni *Vem buscar-me que ainda sou teu*. Realizei as apresentações no Circo Picolino, sob orientação da professora Eliene Benício, com todo suporte técnico e artístico de Anselmo Serrat. Decidi mesclar e trabalhar com um grupo de artistas da universidade e artistas circenses e, assim, usar as duas linguagens.

Depois de muito resistir, entrei para a licenciatura em teatro como portadora de diploma, esta foi uma escolha estratégica. Diante de muitas alterações no currículo, na minha vida pessoal e profissional, ainda permaneço nesse lugar. O trânsito entre o lugar de professora e aluna, isso não me deixa esquecer que tenho o compromisso de “facilitar” processos. Quando digo facilitar, na verdade, quero dizer caminhar junto, visando contrapor a visão arcaica que coloca o professor no centro, como detentor do saber, cuja missão de dificultar processos se torna uma amarga escolha, como se isso fosse sinônimo de qualidade e eficácia no ensino. Tenho consciência que não existe um caminho único e, por isso mesmo, sei que não conheço todas as trilhas, mas penso que a proposta é desbravar e buscar significado e sentido para todas as jornadas; obviamente que refletindo criticamente a cada passo, porque com certeza todos os caminhos se cruzam em algum lugar e de diferentes maneiras – nos cabe o olhar atento.

O bacharelado, as especializações, o mestrado, o doutorado e a licenciatura contribuíram com a costura de uma enorme colcha de retalhos que perpassa ponto a ponto pelos projetos sociais nas periferias, pelas escolas públicas do Ensino Fundamental, pelo Circo Picolino, pelos espaços prisionais. Como acredita hooks (2020, p. 31): “Pensar é uma ação”, e pensei detalhadamente nessas articulações.

O que parecia ser intuitivo, acabou se encaixando perfeitamente em minha práxis. Para exemplificar, em 2009, fui convidada pela UNIBAHIA para realizar oficinas no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico (HCT). Esse fato estimulou meu ingresso na especialização em Dependência Química, que pode parecer distante da minha área, mas foi fundamental na atuação como professora e coordenadora tanto nas escolas e nos projetos sociais do Circo quanto na ONG Viva a Vida, onde formei e dirigi um grupo de teatro com objetivo de abordar essa temática junto à comunidade. Também foi durante as especializações que conheci o presídio masculino e decidi fazer teatro com homens presos no Conjunto Penal de Jequié. Na verdade, “persegui” alguns rapazes, considerados dependentes químicos, que em 2009 estavam no HCT para que o psiquiatra fizesse o laudo de sanidade. Uma vez considerados “sanos”, foram cumprir pena pelo crime cometido no presídio. Mas o que estimulou a minha “perseguição”? Fiquei muito interessada em compreender melhor o trâmite dessas pessoas entre o HCT e o Presídio. Essas pessoas, que cometeram crimes e são dependentes químicos, são considerados manipuladores no espaço do HCT, mas nos presídios são manipulados por outros presos, por conta da própria dependência química. Assim como, no presídio, eles não têm suporte para tratar os sintomas da abstinência. Aprendi bastante e sigo aprendendo muito nestes espaços. Caetano⁴, um dos participantes da oficina de teatro, que decidi “perseguir”, mencionava que fazer teatro dava uma “onda boa”, um prazer semelhante ao desejo de usar drogas.

Lá estava eu, entre pessoas impregnadas de medicamentos que brigavam e sonhavam com um copo de mingau e de café, um cheiro insuportável de mijo, paredes sujas, alucinações e delírios, alguns fumavam pacaia e outros fumavam um mato qualquer que achavam no pátio. No meio dessa realidade estranha, observei uma criatura que andava de um lado para o outro com um texto na mão tentando decorá-lo, Josualdo era seu nome e não estava surtando. Estava decorando o texto de teatro... foi assim que senti vontade de entrar para o teatro. (Relato de Caetano, sobre seu primeiro contato com o teatro. O participante/impaciente entrou na aula de teatro no mês de junho de 2009).

Não cabe, neste eixo, adentrar em questões extremamente profundas, sigo dizendo que o HCT foi o divisor de águas na minha vida, foi na labuta que aprendi estratégias, como a suspensão de julgamento e a sensibilidade de onde pulsa a

⁴ Como explico mais adiante, eu usei nomes fictícios para se referir aos participantes/impacientes das oficinas de teatro no HCT.

“verdade”, que não é única. Assim sendo, compreendi que tudo depende da lente que escolhemos para ver o mundo e me debrucei no Teatro do Oprimido na perspectiva de tentar compreender as diferentes opressões e propor ensaios para a realidade. Desse lugar, consegui identificar meus privilégios e decidi usá-los para adentrar nesses espaços de instituições totais⁵ e tentar quebrar paradigmas, da mesma forma que Boal (2009) consegue propor que o espectador, ser passivo na encenação, atue e participe da cena, pretendo, por meio do teatro, discutir e praticar diferentes maneiras de apropriação e de conquista da autonomia, na cena e na vida, mesmo nos espaços de restrição.

A experiência no presídio masculino me provocou e gerou inúmeras interrogações sobre a realidade não só dos homens, mas principalmente das mulheres no sistema prisional. Assim, resolvi fazer minha pesquisa de mestrado com mulheres encarceradas e só então pude compreender as discrepâncias de gênero engendradas em nossa sociedade. Não, respondo antecipadamente, não uso o teatro como ferramenta, simplesmente faço teatro nestes espaços, faço um teatro que se preocupa em levar para cena opressões que precisam ser discutidas, com ética, responsabilidade, compromisso e consciência dos cuidados necessários para não expor ou criar situações insustentáveis para quem está preso ou presa. Fazer teatro no presídio significa borrar fronteiras rígidas e assentar o pensamento sensível.

Minha relação com questões pedagógicas, por trás da licenciatura, é algo que convém ressaltar, pois precisei amadurecer o pensamento e, apesar de saber que a pedagogia é uma ciência que estuda a educação, no processo de ensino e aprendizagem, até então, só conseguia verificar práticas de doutrinação para a escolarização. Usualmente, nos espaços formais, os processos de ensino-aprendizagem caem num circuito racista, eurocentrado, monocultural, machista e

⁵ Goffman (1974) entende que as Instituições têm diferentes graus de fechamento, e é exatamente essa barreira simbólica e física que impossibilita pessoas de se relacionarem socialmente com o mundo externo e, ao mesmo tempo, determina a proibição à sua saída que categoriza sua totalidade. Segundo o autor, o “aspecto central das instituições totais pode ser descrito com a ruptura das barreiras que comumente separam essas três esferas da vida. Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois a atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição” (GOFFMAN, 1974, p. 17-18).

silenciador de diversas culturas e das pessoas em situação de vulnerabilidade. Continuo percebendo desta forma, mas, ao longo desses anos, venho experimentando possibilidades concretas de interferir e modificar este cenário. Haja vista a experiência no projeto de alfabetização no Circo Picolino, um projeto que iniciou em 2006 com mais ou menos 20 crianças, com faixa etária entre cinco a sete anos, alguns filhos e filhas de artistas e trabalhadores do circo, outros/outras da comunidade. A proposição era não dicotomizar nem hierarquizar a alfabetização das práticas circenses, das artes, da música, da dança, do teatro e da vida. Dessa forma, se pretendeu, com êxito⁶, que as 20 crianças conseguissem ler e escrever o mundo esteticamente, percebendo o entorno e adquirindo habilidades para contextualizar o aprendizado nos diferentes espaços sociais.

Aprendi na minha prática como educadora, seja em sala de aula da educação básica, na educação superior, em projeto social, cursos de formação ou na rua, que o mais importante no processo é estar pronto para trocar saberes, estimular a pesquisa e ressignificar histórias. Mas como a escola tem sido um ambiente adoecido, essas trocas se perdem, falta fôlego para as escolas desconstruírem os muros que as separam da sociedade. Sei bem como é o chão das escolas, trânsito entre escolas e prisões e até mesmo nas escolas ofertadas nas prisões: observo que todas criam barreiras intransponíveis. Não é à toa minha resistência, e, nesse ponto, concordo com Davis, (2018) para quem:

As escolas devem, portanto, ser encaradas como a alternativa mais poderosa às cadeias e prisões. A menos que as atuais estruturas de violência sejam eliminadas das escolas nas comunidades pobres e de pessoas de cor — incluindo a presença de guardas e policiais armados — e a menos que o ambiente escolar se torne um lugar que incentive o prazer de aprender, as escolas continuarão a ser o principal canal para as prisões. A alternativa seria transformar as escolas em veículos para o desencarceramento. (DAVIS, 2018, p. 88).

Em 2022, em uma das escolas públicas em que dou aula, me calei ao ouvir de uma aluna de sete anos, do ensino fundamental I, cujo pai morreu após roubar um veículo: “A escola não leva ninguém a um futuro melhor”. O pior do seu discurso é que,

⁶ Quando me refiro ao êxito, estou mencionando que existem alternativas potentes, não convencionais, que colaboram com o processo de aprendizagem criativo e crítico. Estas crianças foram matriculadas nos anos iniciais do ensino fundamental, na rede pública de ensino, com desempenho compatível com a turma, atendendo às expectativas e sem nenhuma dificuldade, ao contrário, crianças extremamente sociáveis, espertas, cheias de autonomia.

com sete anos, ela sabe melhor que todos nós o quanto fazemos da escola um lugar que evidencia as diferenças sociais, culturais e afetivas ao podar os sonhos e estimular competitividade. Aqui, abro um parêntese para lembrar que as escolas são instituições totais. Precisamos reforçar a necessidade de investirmos numa “pedagogia engajada”, para desamarrar nós, como afirma hooks (2020):

Para educar para a liberdade, portanto, temos que desafiar e mudar o modo como todos pensam sobre os processos pedagógicos. Isso vale especialmente para os alunos. A pedagogia engajada é essencial a qualquer forma de repensar a educação, porque traz a promessa de participação total dos estudantes. A pedagogia engajada estabelece um relacionamento mútuo entre professor e estudantes que alimenta o crescimento de ambas as partes, criando uma atmosfera de confiança e compromisso que sempre está presente quando o aprendizado genuíno acontece. Ao expandir o coração e a mente, a pedagogia engajada nos torna aprendizes melhores, porque nos pede que acolhamos e exploremos juntos a prática do saber, que enxerguemos a inteligência como recurso que pode fortalecer nosso bem comum. (HOOKS, 2020, p. 51).

Isso significa que precisamos entender a história das pessoas com quem estamos trocando, é necessário tempo para estabelecermos relações de confiança e compromisso pautadas na colaboração e participação mútua.

Na ONG Viva a Vida⁷, onde trabalhei por quase sete anos, tive outra impactante experiência. Por meio do teatro, conseguimos não somente criar, ensaiar, montar, apresentar e circular com nossas peças teatrais, mas também ligamos pontos e desfizemos nós com a comunidade, ou seja, muitas questões que eram banalizadas – tais como abusos, escarificações, violências de gênero, homofobia (inclusive nas escolas), racismo e outras questões – foram devidamente nomeadas e discutidas, durante as montagens das peças e depois das apresentações, com a comunidade, em

⁷ A ONG Viva a Vida foi fundada em 2003 por Gisella Hanley, americana, PhD, antropóloga, pesquisadora e especialista em dependência química. O propósito inicial era atender adolescentes de baixa renda que se encontravam em situação de vulnerabilidade e dependência de álcool e outras drogas, e, assim, promover tratamento e reinserção social deles. É uma organização não-religiosa e não-partidária; não faz qualquer discriminação de cor, raça, gênero, orientação sexual, credo religioso e classe social. Em 2010, se dedica oficialmente ao trabalho de Prevenção ao Abuso de Drogas e Cidadania, nas escolas públicas do município de Camaçari. Essa iniciativa surgiu da inquietação de trabalhar com a metodologia de redução de danos e não mais com abstinência. Em 2013, fui convidada para formar um grupo de teatro na ONG, pois, além da graduação em Artes Cênicas, era especialista em Dependência Química. Nessa perspectiva, o teatro fortaleceu adolescentes e jovens, suscitando o compromisso deles consigo mesmos e com sua comunidade e, assim, apoiá-los em suas escolhas a fim de minimizar possíveis riscos.

alguns casos de forma particular. Assim, criamos uma estratégia de ampliar o acesso às redes de apoio e de fortalecer a comunidade ao identificar e usar os serviços a que tem direito.

A estrutura do pensamento de Boal, sintetizado na árvore do Teatro do Oprimido, se fez presente, de forma que as ações concretas e continuadas fazem parte de um processo de confiança e responsabilidade na busca de soluções, pois as opressões vivenciadas por uma pessoa não são só dela, tampouco dizem respeito somente a ela, mas são de responsabilidade de todos nós. Fomos contemplados pelo edital do Criança Esperança, e o recurso ajudou bastante na circulação da peça (*IN dependência*) e, conseqüentemente, na continuidade de ações nas comunidades.

Na presente tese, reflito sobre as experiências de fazer teatro, um teatro que alinha e, ao mesmo tempo, questiona arte, política e o contexto social nas instituições totais, e traço os indícios que me levaram ao cárcere feminino e me fizeram permanecer por lá. O cárcere feminino foi onde passei mais tempo, dessa forma, tento compreender como a Estética das Oprimidas⁸ mediou as diversas linguagens do sonho, ou da ausência do sonhar, para as mulheres em situação de cárcere. Desde o mestrado, venho aprofundando minha pesquisa na Estética das Oprimidas, tentando compreender os enfrentamentos travados por estas mulheres anteriormente ao encarceramento; e, uma vez no cárcere, quais as estratégias para sobreviver às ausências e as urgências cotidianas; e, principalmente, como mobilizar e ser mobilizada, sensibilizar e ser sensibilizada pelas estéticas/éticas do teatro. Meu papel enquanto mulher branca, que estou no cárcere por opção, não é falar *por* ninguém, mas, sim, assumir o compromisso de fazer teatro no cárcere e enfrentar coletivamente a discriminação, o preconceito, o racismo, as violências de gênero; enfrentar as desigualdades e lutar pela equidade social, política, econômica. Enfim, ter a oportunidade de experienciar e compreender o mundo de forma mais inclusiva, sensível e abrangente.

Desde 2008, quando, de forma mais intensa, assumi o trabalho no Circo Picolino, acabei me aprofundando na escrita de editais e formas criativas de sobrevivência artística e cultural. Não acredito em edital como política pública eficaz,

⁸ Quem cunha o termo é a pesquisadora Bárbara Santos, que é Curinga (grafia com “u”, pois coringa com a vogal “o” refere-se a “Sistema Coringa” proposto por Boal, ainda no Teatro Arena) do Teatro do Oprimido e, em sua práxis, percebeu a necessidade de criar metodologias específicas para a superação do patriarcado.

mas durante a gestão do Partido dos Trabalhadores (PT), com certeza conquistamos a transparência nos processos, bem como a democratização, a arte e a cultura. Quando menciono isso, estou falando não só da recepção por parte do público, mas da possibilidade de pessoas e grupos que não haviam acessado esses meios para receber recursos e realizar seus projetos. Eu tive a oportunidade de verificar de perto a lisura e o compromisso na seleção dos grupos/pessoas contempladas. Participei duas vezes como membro da comissão de mérito dos editais da Secretaria de Cultura e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Calendário das Artes e do Setorial de Circo), assim consegui perceber que existia um compromisso para que a seleção fosse equitativa e tentasse contemplar as diferentes regiões do estado e adotasse, ainda, procedimentos de validação dos diferentes saberes, tornando o processo mais justo.

Dentre os projetos que fui contemplada como proponente e diretora teatral, destaco o projeto Dialogando com a Liberdade, que propunha uma oficina de teatro no presídio feminino. Foi meu primeiro trabalho no cárcere destinado especificamente para mulheres. Esse projeto alavancou minha pesquisa de mestrado.

Outro projeto que me permitiu conhecer outras realidades e adentrar no universo dos circos itinerantes foi o projeto de Qualificação dos Circos, no qual participei na função de diretora de espetáculo, mas assumo aqui que fui muito mais qualificada do que qualifiquei. Foi um intercâmbio enriquecedor, mais uma fonte de aprendizado sobre as mulheres, artistas circenses, mães, avós e esposas em suas lutas diárias.

Foram muitas produções contempladas em editais, também tiveram aquelas que não foram contempladas e, mesmo assim, foram realizadas, usando outras estratégias de captação de recursos. Essas produções se entrelaçam no fazer e, por vezes, se diferenciam em suas estruturas, mas sempre busquei articulá-las para que se nutram e gerem conhecimento na grande tessitura da vida. O que poderia definir o/a artista é isto: nutrir a vida com sonhos, estratégias e realizações, uma vida pautada na coletividade.

Além dos projetos, o gosto de partilhar pensamentos com outras pessoas me permitiu, no processo de mestrado e doutorado, escrever mergulhando num processo solitário, mas também, para minha alegria, escrever com muitas mãos. Desta forma, se aprende não só sobre o conteúdo na ótica do outro, mas aprende-se muito mais sobre respeito. Durante a pandemia, escrevemos a persona “Anselmo Serrat: um inventor de sonhos”, na revista Repertório (BENÍCIO *et al.*, 2019), e o livro *Anselmo*

Serrat e o seu circo brasileiro (REQUIÃO *et al.*, 2021), que exigiram o máximo da minha força interior. Essa foi a prova de que me movo pelo compromisso, pois apesar do emocional abalado por conta do luto, consegui me conectar com essa força e cumprir os prazos. Foi muito difícil escrever, parecia um luto sem fim, fosse por causa de sua morte ou pela própria pandemia. Ler e reler os escritos de Anselmo distribuídos em inúmeros cadernos, me ensinou a valorizar a vida, fortaleceu minha intimidade e integridade com a arte, e foi exatamente o compromisso de partilhar esses ensinamentos com outras pessoas que garantiu minha escrita. A escrita para a revista foi em parceria com a queridíssima professora Eliane Benício e os professores Fábio Del Gallo e Mário Bolognesi. Outra parceira de todas as horas e de muita cumplicidade é minha orientadora, a professora Antônia Bezerra Pereira, juntas escrevemos o artigo “Cartografia do Teatro do Oprimido no Cárcere Feminino: da Árvore ao Rizoma” (BEZERRA; REQUIÃO, 2021) e o e-book sobre o *Teatro do Oprimido ontem, hoje e sempre* (BEZERRA *et al.*, 2022).

A academia também me ensinou a importância do registro: há até pouco tempo, me bastava somente vivenciar a experiência. Estas experiências são tão inerentes à minha forma de estar no mundo que achava desnecessário registrar. Hoje entendo a importância desses protocolos, até mesmo para buscar cumplicidade de outras pessoas e ramificar, criar redes.

De volta ao começo, meu desejo é transver o mundo, estou nas extremidades, tensionando fios para tecer encontros e valorizar o convívio social e comunitário, com base em um fazer ético/estético de natureza reveladora e transformadora, ou seja, transvendo o mundo por meio da arte.

São muitos anos trabalhando na base da educação, no solo das escolas públicas, onde prática e teoria se tensionam, lugar onde tudo acontece, mas poucos veem, muitos falam a respeito e pouquíssimos escutam suas reais necessidades, lugar onde muitas memórias e histórias, infelizmente, viram estatísticas. Contudo, ainda é um lugar onde a vida pulsa, lugar “seguro”, onde as mães conseguem partilhar a guarda de seus filhos, onde o alimento é garantido, onde a vontade de comer e de aprender se misturam com a vontade de viver.

São muitos anos investindo em projetos sociais em comunidades periféricas, que encontram na arte sua autoria, uma maneira distinta de se relacionar com o mundo, que nada tem a ver com os enfadonhos processos de escolarização que emolduram nossas crianças e jovens introjetando a racionalidade hegemônica e

aniquilando outras perspectivas de pensamento. Entretanto, esses projetos sociais dependem do capital privado e público para se manterem e, com isso, acabam deixando lacunas nas urgências dos participantes.

Do outro lado, ou talvez do mesmo lado, são muitos anos levando arte para os presídios, ambiente onde o caótico sistema deflagra sua ineficácia. Tudo é feito para não funcionar, para apartar, para classificar, separar e rotular. Assim funciona um sistema pensado para alimentar e estruturar as desigualdades raciais, de classe, de gênero e, principalmente, para manter a escravidão em nome do capital. Dentro do presídio, a negação dos direitos é validada e explícita.

Qual é a relação entre essas expressões históricas do racismo e o papel do sistema prisional hoje? Explorar essas conexões pode nos oferecer uma perspectiva diferente do estado atual da indústria da punição. Se já estamos convencidos de que o racismo não pode definir o futuro do planeta e se conseguirmos argumentar com sucesso que as prisões são instituições racistas, isso pode nos levar a encarar com seriedade a perspectiva de declará-las obsoletas. (DAVIS, 2018, p. 23).

Identificar o que está carcomido no sistema e buscar alternativas éticas/estéticas é meu propósito como pessoa/pesquisadora/artista/educadora. Percebo a pesquisa como oportunidade, um momento de reflexão, amadurecimento e contribuição com a formação de outras pessoas que estão se preparando para ocupar o solo das escolas, projetos sociais, universidades, assim como venho fazendo ao longo da minha jornada. Ao mesmo tempo, é também um posicionamento político de cooperação com pesquisas e com as novas perspectivas pautadas na descolonização, na afirmação de poéticas brasileiras, na valorização da práxis e da integração com a comunidade, na democratização e acesso à arte. A pesquisa é, principalmente, uma oportunidade para firmar minha posição a favor do desencarceramento, a favor da derrubada dos muros que separam pessoas na sociedade, incluindo os muros das escolas, a favor de rompermos com qualquer tipo de monopólio ou hierarquização dos saberes e a favor da ocupação, legitimidade e compartilhamento de saberes diversos e inventivos em todos os espaços.

Eixo 2 – Por que escrever uma tese?

“Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você”.
Anzaldúa (2020)

Escrever foi uma das formas de reavivar a memória e escolher como colocá-la para o papel, mas, principalmente, de revelar as opressões nos cárceres e, ao mesmo tempo, instaurar nas rotinas das instituições totalitárias – porque elas assim são e serão enquanto existirem – um processo de devir coletivo.

O fato é que todos os caminhos me levaram ao cárcere. Muitos me perguntam o porquê, outros deslegitimam e justificam que não é “meu lugar de fala”. Penso e repenso, nunca sei o que responder, não justifico, simplesmente continuo caminhando, porque não se trata da/do outra/outro, nem de mim, se trata de nós, se trata da insuportável síndrome rizomática de ocupar espaços, pois se eles existem, podem ser ocupados... A grama⁹ brota e se espalha por todas as frechas, muitas vezes em lugares inóspitos, e ninguém quer saber como ela foi parar lá. Sigo, porque desconfio de tudo que é colocado à margem.

Como poetizou Carlos Drummond de Andrade: “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra.” (ANDRADE, 1928, p. 1). Pedra, talvez pedras, que produziram o acontecimento, sem nunca deter a grama.

O cartógrafo não só tem que trabalhar com a circularidade fundamental e reconhecer a coemergência “eu-mundo”, mas, sobretudo, ele precisa garantir a possibilidade de colocar em xeque tais pontos de vista proprietários e os territórios existenciais solidificados a eles relacionados. Seu paradigma não é o do conhecer, mas o do cuidar, não sendo também o do conhecer para cuidar, mas o do cuidar como única forma de conhecer, ou ainda, o paradigma da inseparabilidade imediata entre cuidar e conhecer. Neste sentido, é preciso que se escape da tentação de, frente aos problemas que nos forcem a pensar, apenas em buscar soluções e testar hipóteses. (PASSOS; EIRADO, 2015, p. 122-123).

⁹ Deleuze e Guattari (1995) explicam que a grama é também rizoma, e que “O bom o mau são somente o produto de uma seleção ativa e temporária a ser recomeçada” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 17). Estabelecem alguns princípios para explicar o Rizoma, tais quais: os princípios de conexão e de heterogeneidade; o princípio de multiplicidade; o princípio de ruptura a-significante; os princípios de cartografia e de decalcomania. Justificam que a grama “brota entre: é o próprio caminho” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 25), e desta forma rizomática, ou talvez *gramamática*, me proponho a ocupar espaços de restrição e entender as linhas de fuga que arte pode apresentar.

Assim como no mestrado, escrever essa tese me fez alinhar minha conduta e, antropofagicamente¹⁰, digerir conceitos para aprumar meus passos e legitimar o processo ético/estético/solidário/concreto/continuado que venho experimentando. Precisei de muitas palavras, mesmo porque não sou nada objetiva, mas elas não estão sós, às vezes estão carregadas de intenção e outras vezes elas não dão conta do que precisamos dizer. Manoel de Barros (SÓ, 2008) poeticamente nos diz: “Imagens são palavras que nos faltaram”. Já Boal (2009), de forma categórica, afirma:

As ideias dominantes em uma sociedade são as ideias de classes dominantes, certo, mas, por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de sociedades sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há que inventá-lo! (BOAL, 2009, p. 15).

A necessidade de escrever não tem o objetivo de galgar ascensão na carreira, preciso dizê-lo! Com isso, não estou descredibilizando os benefícios atribuídos àquelas poucas pessoas que obtêm estas conquistas, mas não é o meu caso! Quando escuto uma frase bem comum: “Foi mérito seu!”, sinto arrepios! Pois compreendo e uso a voz de Bento (2022, p. 21) para explicar o seguinte: “[...] a meritocracia defende que cada pessoa é a única responsável por seu lugar na sociedade, seu desempenho escolar e profissional etc. Parte de uma ideia falsa para chegar a uma conclusão igualmente falsa”. Escrevo a tese para saltarmos no abismo, nos deslocarmos e nos perguntarmos a todo instante: podemos nos reinventar? Podemos ser nossa própria alternativa de mudança? Estou habilitada? Não sou professora universitária e isso, inegavelmente, me coloca na situação de um “corpo estranho” no espaço acadêmico, mas estou certa de que existem muitos motivos para “corpos estranhos” escreverem uma tese, revelar suas marcas e se reinventar.

Assim como para Suely Rolnik (1993), o exercício de escrita da tese me leva

¹⁰ Rolnik (1998) explica que a antropofagia é inspirada na “prática dos índios tupis que consistia em devorar seus inimigos, mas não qualquer um, apenas os bravos guerreiros. Ritualiza-se assim uma certa relação com a alteridade: selecionar seus outros em função da potência vital que sua proximidade intensificaria; deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento. E extrapola o sentido literal lembrando do Movimento Antropofágico brasileiro, nos anos 30, que “extraí e reafirma a fórmula ética da relação com o outro que preside este ritual, para fazê-la migrar para o terreno da cultura” (ROLNIK, 1998, p. 134).

[...] a dar conta de uma genealogia ou cronogênese de minha existência e a ir além de sua simples cronologia. Com isso funcionou como precipitador de um trabalho com uma série de marcas e, ao mesmo tempo, com a própria questão da marca. Isto me proporciona recursos para encarnar mais ativamente a trajetória de minha existência, não só no que concerne meu ofício de pensar, em seus desdobramentos no estudo, na escrita e no ensino [...]. (ROLNIK, 1993, p. 14).

Poderia, ainda, listar o prazer pessoal, a curiosidade, os jogos de poder, entretanto, depois de muito refletir sobre os 23 anos dentro de uma universidade como discente e, conforme já mencionei, paralelamente ou intrinsecamente na luta no chão das escolas, nos presídios e nas comunidades, posso afirmar que a produção desta tese é uma necessidade enorme de visibilizar a estranheza, deixar as nervuras descobertas e me posicionar nas fendas desbravadas no caminho. Este é o meu esforço na escrita, na organização e no formato desta apresentação, peço licença para entrar na vida de quem está lendo e agradecer às pessoas que comigo escreveram a tese.

Em outras palavras, o sujeito engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas. O que o sujeito pode, é deixar-se estranhar pelas marcas que se fazem em seu corpo, é tentar criar sentido que permita sua existencialização – e quanto mais consegue fazê-lo, provavelmente maior é o grau de potência com que a vida se afirma em sua existência. (ROLNIK, 1993, p. 242).

Partilhar os caminhos percorridos e os encontros, me desnudar e garantir que “não há, pois, conhecimento sem prática e actores sociais” (SANTOS *et al.*, 2009, p. 9). É, portanto, contribuir com as discussões e ações efetivas sobre o que existe por trás das aparências, das evasões escolares, do encarceramento, dos muros que segregam, dos discursos que invalidam, ou melhor, das “linhas abissais”:

Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de

inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. Este lado da linha só prevalece na medida em que esgota o campo da realidade relevante. Para além dela há apenas inexistência, invisibilidade e ausência não-dialéctica. (SANTOS *et al.*, 2009, p. 23-24).

Escrever uma tese foi uma tentativa de fazer da estranheza meu Sul¹¹, foi criar caminhos que se entrecruzam com vários outros, sem pressa de chegar. Ao seleccionar o ambiente carcerário, especificamente fazer teatro com pessoas encarceradas, inconscientemente ajustei minha forma de ver o mundo, ajustei minha forma de perceber o mundo, passei a encarar os outros e as outras não a partir das oposições e sim das complementaridades. Fiz e faço o exercício constante de suspender o julgamento, como condição imprescindível para a minha própria existência como ser humano, como minha condição de humanidade.

No momento da organização da escrita desta tese, conscientemente escolhi algumas imagens/geradoras e narrativas/geradoras de saberes e fazeres sistêmicos e integrados que possibilitam cartografar a jornada a partir do cultivo da memória, entendendo com todas as forças que “[...] cultivar é diferente de dominar e controlar” (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 143); partindo, ainda, do entendimento do ser humano com relação a sua jornada, com relação ao outro/outra e com relação à natureza. Estes conceitos coadunam com a feitura investigativa da Estética da/do Oprimida/Oprimido enquanto processo de criação e possibilidades estéticas-éticas-solidárias-concretas-continuadas para a construção do pensamento/ação, que não privilegie uma ideologia dominante.

Criei-me na cultura ocidental, minha formação é toda ocidental, nasci na América Latina, no Brasil, no Rio de Janeiro, mas vivo na Bahia, com muito orgulho, há mais de cinco décadas. Obviamente que meu discurso tem raízes profundas no solo em que me criei, mas é exatamente por isso que me esforço para compreender os mundos em suas diversidades e não me encerrar no meu mundo particular. Logo no primeiro eixo, fiz tal qual fazemos no Teatro do Oprimido, me reconheci como parte

¹¹ Faço uma alusão ao conceito de Sul cunhado por Boaventura Sousa Santos *et al.* (2009, p. 12-13): “o Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhante ao do Norte global (Europa e América do Norte)”.

implicada no processo para assim firmar um pensamento estético, o compromisso social/político e os deslocamentos artísticos.

Percebo a tese como uma forma de reinventar mundos, por isso mesmo, escrevo com a alma de quem viveu o que está escrito. Conceição Evaristo (2016, p. 68) diz que: “Escrever é uma maneira de sangrar”. Sei que as formas de sangrar são distintas, e esta é a oportunidades que tive de “ver tudo que se olha, escutar tudo que se ouve, sentir tudo que se toca, ativar vários sentidos e usar a memória dos sentidos”¹² (BOAL, 2009) e assim me colocar a favor do abolicionismo penal e de estéticas que estimulem a capacidade do ser humano ver-se em situação, problematizar o contexto social em suas linhas de forças e articular estratégias de atuação e sobrevivência, seja em cena ou na vida real.

Eixo 3 – Panorama da escrita

“Feta kgomo o tshware motho”¹³
Provérbio bantu

As rotas 1, 2, 3 e 4 desta tese foram praticamente escritas entre 2019 e 2021, organizadas em 2022, durante o período que o Brasil tinha recém-vivido um grande golpe, que não só retirou Dilma Rousseff da presidência da República, mas que também desmontou o país de forma proposital e vil, ameaçando as instituições e aniquilando as políticas públicas. Tudo isso impactou negativamente e de forma drástica a vida dos brasileiros e o futuro da nação em todas as áreas: saúde, educação, meio ambiente, a geração de emprego e renda, o combate à pobreza e à fome, entre outras questões de ordem social e econômica.

Ademais, enfrentamos uma pandemia causada pela COVID-19 e agravada pelo negacionismo do governo, no período de 2019 a 2022, no qual o mundo foi capaz de enxergar as desigualdades de forma nítida. Pesa contra o chefe de Estado deste período um conjunto de inquéritos referentes a seu comportamento antidemocrático e negacionista, principalmente durante a pandemia. Em âmbito nacional e internacional, podemos verificar na mídia que sua gestão carrega rótulo de genocida.¹⁴

¹² Reporto-me ao arsenal de *jogueexercício* do Teatro do Oprimido (BOAL, 2009).

¹³ Tradução nossa: “Justiça significa a restauração do equilíbrio perturbado”.

¹⁴ Compreendendo que genocídio é a “intenção de destruir, no todo ou em parte, grupo nacional, étnico, racial ou religioso” (art. 1º, da Lei de n. 2889/56). O Código Penal Brasileiro prevê, desde 1984, o crime de genocídio cometido por brasileiro ou domiciliado no Brasil, *in verbis*: “Art. 7º - Ficam sujeitos à lei

No caso da pandemia, podemos pensar romanticamente que o vírus foi letal para todos e todas, entretanto conhecíamos a parte vulnerável da população, a maioria dos brasileiros que infelizmente tinham que se virar para driblar a exposição direta ao vírus, seja porque saíam de suas casas para trabalhar, pois tinham que escolher entre se expor ao vírus ou morrer de fome. Além disso, uma vez contaminados/contaminadas, partilhavam o vírus com familiares, pois a realidade de muitas famílias brasileiras é residir em habitações populares precariamente construídas e desprovidas de infraestrutura, muitas vezes casas com um único vão.

Vivenciamos a falta de liderança, a omissão e uma política de extermínio retratada na demora ao acesso à vacina, no sofrimento causado não só pelas vidas perdidas, mas pela insegurança, pela falta de informações, pela ausência de medidas sérias no combate e na contenção da doença e pelo deboche do governo federal com as vítimas da COVID-19, suas famílias e de todos nós, brasileiros.

A radiografia do Brasil deixado por Bolsonaro é caótica, um verdadeiro desmonte do Estado e das políticas públicas.

O governo Bolsonaro chega ao fim do mandato em meio a uma ameaça real de colapso dos serviços públicos. Os livros didáticos que serão usados no ano letivo de 2023 ainda não começaram a ser editados; faltam remédios na Farmácia Popular; não há estoques de vacinas para o enfrentamento das novas variantes da COVID-19; faltam recursos para a compra de merenda escolar; as universidades corriam o risco de não concluir o ano letivo; não existem recursos para a Defesa Civil e a prevenção de acidentes e desastres. Quem está pagando a conta deste apagão é o povo brasileiro (BRASIL, 202b, p. 7).

Essa é uma pequena parte do relatório de transição governamental e, apesar das mortes anunciadas, a nação sobreviveu ao estelionato contra as políticas públicas brasileiras e à extorsão da democracia. A realidade é que o fenômeno da extrema direita cresce em todo mundo, não somente no Brasil, um fenômeno que exalta as desigualdades para exterminá-las.

E é nesse processo que os governos determinam quem pode viver e quem deve morrer, agindo de acordo com o que Mbemb chama de necropolítica.

brasileira, embora cometidos no estrangeiro: I - os crimes: d) de genocídio, quando o agente for brasileiro ou domiciliado no Brasil" (Incluído pela Lei nº 7.209, de 1984).

Com base no racismo, grupos são escolhidos para morrer a partir de um discurso do Estado que os define como ameaça, justificando o seu extermínio para assegurar a ordem e a segurança.

Trata-se de um fenômeno político nacionalista e “patriótico”, fazendo um apelo aos chamados valores tradicionais. É principalmente na extrema direita, mas não só, que estes posicionamentos sobre ordem, segurança e defesa da pátria atraem setores da segurança, desde as forças armadas e policiais até as milícias e a bancada da bala. Um nacionalismo antidemocrático que tem como base o supremacismo branco e o conservadorismo social e religioso. (BENTO, 2022, p. 53).

Contudo, as brasileiras e os brasileiros demonstraram que não poderíamos deixar essa bagunça para as próximas gerações, assim, a resposta democrática foi o resultado das urnas. Apesar da prisão política do grande líder Luiz Inácio Lula da Silva, ele retorna à presidência da República em 2023. Essa vitória significou a proteção dos valores democráticos e a busca por alternativas para lutarmos por transformações econômico-sócio-ambiental-políticas que nos tragam o bem viver coletivo e o direito a uma vida digna de ser vivida.

Gostaria que as palavras do atual presidente da República do Brasil, em sua carta aberta ao povo brasileiro, na qual se compromete com o “Brasil do amanhã”, se estendesse a todas as nações, para que o compromisso de combater as desigualdades e potencializar as oportunidades sejam mundiais. É necessário que sejamos o

[...] país da esperança, do respeito, do emprego, dos salários decentes, da aposentadoria digna, dos direitos e oportunidades para todas e todos, da vida, da saúde, da educação, da preservação do meio ambiente, do respeito às mulheres, à população negra e à diversidade; da integração soberana ao mundo, da comida no prato e, sobretudo, do compromisso inabalável com a democracia. (SILVA, 2022, p. 2).

Apesar da empolgação com o novo momento político do país, escrever essa primeira parte da tese não foi fácil diante do contexto explicitado acima e das particularidades de como vivenciei esse momento.

Depois da prisão do presidente Lula, na época ex-presidente, em 7 de abril de 2018, estava finalizando o mestrado, iniciando o doutorado e vi o dismantelo dos projetos sociais e culturais no país. Passamos a respirar desesperança e desespero. Mesmo assim, fomos para as ruas dialogar e pedir por democracia, porque o Brasil já estava vivendo uma cultura de ódio crescente e a certeza da impunidade

das violências explícitas contra diversidade. O clima ficou muito denso e o medo tomava conta, regredimos drasticamente e faltava perspectiva com relação ao futuro.

Eu vivi a pandemia, consciente dos meus privilégios, mas sobrevivi à pandemia, pude ficar em casa, mesmo com medo da instabilidade do rompimento de contrato de trabalho, o que não aconteceu, mas com a certeza da redução do salário; mesmo assim dava para viver. Porém, a pandemia não veio sozinha na minha vida, só tomei consciência do que estava acontecendo no momento em que a Bahia adotou o *lockdown*. Isso aconteceu no mesmo dia do falecimento de meu tio Anselmo Serrat, como mencionado anteriormente, um trabalhador contundente das causas sociais, um artista das causas sociais, uma pessoa que gerou oportunidade de vida para muitos jovens. Eu aprendi muito com ele. É importante ressaltar que o motivo do falecimento não foi COVID-19. Entretanto, ele foi para um outro plano justo no início da pandemia. Todas essas questões me causaram uma mistura fatídica e me deixei levar por uma sensação de luto que parecia ser eterno, de medo, de tristeza e impotência a cada injustiça, não tinha forças.

Por outro lado, resolvi que precisava reagir, decidi fazer todos os cursos que podia e que não podia, trabalhei como nunca trabalhei na vida, fazia coisas e mais coisas, além do esforço sobrenatural de tentar manter a família em casa, protegida. Um esforço inútil, porque todos precisavam trabalhar, mas isso me gerava muito sofrimento. Mesmo sabendo dos meus privilégios, sofria por mim, pela família, pelo mundo e por qualquer motivo.

Hoje, em 2023, quando tento lembrar tudo que fiz nestes dois anos, não consigo, é tudo muito nebuloso, acho que simplesmente sobrevivi no automático. Parece que a demanda intensa de trabalho não era compatível com as 24h do dia. Ao mesmo tempo, me desespero quando penso que não consegui me dedicar às minhas prioridades, porque de repente o tempo já estava esgarçado; quando parecia que estava sobrando, se tornou escasso. Pessoas como eu, que passam quatro horas do seu dia num transporte coletivo para ir trabalhar, quando sente a brisa de um tempo vasto, o que faz? Sobrecarrega-se novamente. Muitas vezes não diferenciava o dia da noite. Entretanto, o momento não era simples, a ausência de liberdade é devastadora. Mesmo estando em casa, o fato de não poder sair para encontrar a família e os amigos tornava o tempo mais longo e o espaço mais restrito ainda.

Em 2023, escrevi a rota 5 desta tese, sendo que o experimento no presídio feminino aconteceu durante a pandemia, quando tive que inventar estratégias para continuar o trabalho.

Durante a escrita, o contexto social e político estava atravessado pela esperança de novos tempos, a democracia no nosso país começa a se consolidar outra vez. Cavei a oportunidade de ir para Brasília e ver de perto a posse de Luiz Inácio Lula da Silva, um momento histórico. Eu, uma amiga e três amigos, num “Etios”, uma aventura que durou 110h, sendo 34h de ida, 42h de estadia e mais 34h de volta, para vivermos a maior emoção do mundo e deixarmos registrado na memória, na história das futuras gerações, esse momento ímpar que uniu milhões de pessoas de diferentes estados, de diferentes etnias, de diferentes profissões, de diferentes orientações sexuais, de diferentes identidades de gênero, de diferentes idades, de muitas e muitas diferenças, que foram para o Planalto a pé, de carro, de bicicleta, de comboio, de avião. Essa diversidade de gente com uma coisa em comum: a alegria e o orgulho de termos lutado por um Brasil diverso, por dignidade, justiça, reparação e oportunidade para todas e todos. Essa conquista diz respeito a nós, principalmente aos nossos filhos e filhas, netos e netas, bisnetos e bisnetas. Um legado de resistência e de perseverança.

Não foi coincidência pensar nestes dois representantes do nosso país, Dilma Rousseff e Luiz Inácio Lula da Silva, como parte contextualizada na narrativa desta tese. Trata-se não só do momento histórico vivenciado por todas e todos nós, brasileiras e brasileiros, mas também de sustentar o argumento de que precisamos desvendar os olhos da justiça, todas as vezes que esta se deixa inebriar por interesses de outra ordem que não passe pela ilegalidade dos fatos, mas sim por questões políticas e – por que não dizer? – questões de interesse do capital, que tem por proposição a manutenção das discrepâncias sociais. Dilma e Lula foram presos políticos, foram encarcerados em momentos distintos da história. Dilma, primeira presidenta da história do Brasil, sofreu um golpe parlamentar, isso não parece coincidência com o fato de ela ser mulher e conquistar o cargo de mais alto comando na nossa república, um atentado contra a supremacia masculina. É importante contextualizar que, alguns meses antes da sua posse, “[...] a investigação judicial ‘Operação Lava-Jato’ revelou um vasto esquema de corrupção envolvendo a Petrobras [...] políticos dos principais partidos do país foram acusados, inclusive o Vice-Presidente Michel Temer e o Presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo

Cunha” (PROCESSO, 2018, 1’40”). As acusações que pesaram sobre a presidenta Dilma foram: “1) A emissão de 6 decretos de implementação orçamentária sem a aprovação do Congresso e 2) As chamadas ‘pedaladas’: um atraso no pagamento dos subsídios agrícolas dos bancos estatais” (PROCESSO, 2018, 13’03”). A defesa da presidenta Dilma alega que ela agiu conforme o próprio congresso validou ao arquivar o e-mail que explicava a situação. Sobre o primeiro ponto, alegam que este era uma “prática corriqueira que não era considerada ilegal pelo TCU – Tribunal de Contas da União” (PROCESSO, 2018, 13’05”). Sobre o segundo ponto, a defesa menciona que existe uma “Lei desde 1992 que mostra que a gestão do plano é feita por 4 Ministérios e pelo Conselho Monetário Nacional, portanto não tem ato da presidenta” (PROCESSO, 2018, 14’20”).

Entretanto, o golpe parlamentar foi consumado, mas Dilma Rousseff, em suas últimas palavras após o Senado votar, manteve a tranquilidade, e a sua voz emanava a convicção de saber o que estava por trás deste ato.

Hoje, o Senado Federal, tomou uma decisão que entra para a história das grandes injustiças. Os senadores que votaram pelo impeachment escolheram rasgar a Constituição Federal, decidiram pela interrupção do mandato de uma presidenta que não cometeu crime de responsabilidade. Condenaram uma inocente e consumaram um golpe parlamentar. Com a aprovação do meu afastamento definitivo, políticos que buscam desesperadamente escapar do braço da justiça tomarão o poder unidos aos derrotados nas últimas 4 eleições. **O Projeto Nacional Progressista, inclusivo e democrático que represento está sendo interrompido por uma poderosa força conservadora e reacionária, com um apoio de uma imprensa facciosa, vão capturar as instituições do Estado para colocá-las a serviço do mais radical neoliberalismo econômico de retrocesso social. O golpe é contra o povo e contra a nação. É a imposição da cultura, da intolerância, do preconceito e da violência.** Encerro compartilhando com vocês um belíssimo alento do poeta Maiakovski “Não estamos alegres, é certo, mas também, por que razão haveríamos de ficar tristes? O mar da história é agitado. As ameaças e as guerras haveremos de atravessá-las, rompê-las ao meio, cortando-as como uma quilha corta”. Um carinhoso abraço a todo povo brasileiro, às mulheres e aos homens do meu país. E um abraço especial a todos os homens e mulheres que compartilham comigo a crença na democracia e o sonho da justiça. Da justiça em todas as suas dimensões, muito obrigado. (O PROCESSO, 2018, 2’08”59” a 2’11”03”, grifo nosso.)

São dois ícones da resistência e da luta por uma sociedade menos desigual. Dilma foi presa durante a ditadura militar, seus direitos políticos foram cassados por

uma década, foi torturada por dois anos, sofreu o golpe, que nomearam de *impeachment*. Lula foi preso e enquadrado na Lei de Segurança Nacional, criada no período da ditadura militar, quando toda e qualquer manifestação sindical era considerada subversão da ordem política e social. Assim como foi preso por 580 dias, ou seja, um ano, sete meses e um dia, e solto porque as condenações a ele imputadas foram anuladas em virtude de impropriedades no processo que levaram à suspeição do juiz do caso, Sérgio Fernando Moro. Talvez não tenham sofrido as mazelas físicas dos presídios, mas passaram por privação de liberdade e negação de direitos. Todas as demais pessoas presas a que me refiro aqui nesta tese são presos comuns, encontram-se com direitos básicos negados, sofrem o silenciamento e a tortura velada. O encarceramento em massa tem como destino trancafiar pessoas historicamente marginalizadas, como testemunha Lima (2021, p. 81): “Não havíamos sido condenados à morte, mas perdêramos o direito à vida [...]”. Situações distintas, entretanto, as prisões, em qualquer circunstância, atingem a pessoa na sua dignidade de ser humano. A liberdade é uma prerrogativa fundamental dos direitos humanos, é uma necessidade humana.

Fugir ou tentar fugir da prisão não é, por si só, um crime. É apenas uma inflação de caráter disciplinar (falta grave). Entende-se que a busca da Liberdade por ser natural ao homem, não pode ser criminalmente reprimida. Contudo, se o preso praticar um ato de violência contra alguém durante a fuga, será punido com detenção de 3 meses a um ano, além da pena prevista para a própria violência (lesão corporal, homicídio, etc.). Ajudar ou facilitar a fuga de um preso é crime. A pena varia conforme a gravidade da ação. O Código Penal pune também o motim de presos (detenção de 6 meses a 2 anos). (CARVALHO FILHO, 2002, p. 56, grifo nosso).

Com tudo isso, quero dizer que a escrita da tese, assumidamente, caminhou a favor da democracia, e não me furtei da liberdade de fragmentar o instante para capturá-lo e apresentá-lo como parte pulsante da tese, como parte pulsante da vida. Entendo que não há dissociação entre processo de escrita e momento de vida, eles estão imbricados, num jogo, numa troca. Assim como assumo que a escrita é autônoma e, por vezes, por conta própria, muda a direção do que está sendo vivido, até mesmo te contradiz naquilo que estava estruturado *a priori* no pensamento. Escrevia tal qual me sentia, os estímulos precisam saltitar nos dedos; muitas vezes em sua ausência, me rendia e não escrevia. Apesar do novo contexto social e político,

da “Oportunidade pra sorrir e brilhar nossa estrela”¹⁵, minha vida pessoal, no primeiro trimestre de 2023, virou de cabeça pra baixo; me atrasei na escrita, mas não desisti da luta. Todas estas demandas vividas fortaleceram a necessidade de cartografar essa trajetória no sistema prisional, é uma questão de sobrevivência, preciso honrar essas necessidades, porque adiá-la significa brincar com a morte. Percebi, durante a pandemia, que sou responsável por partilhar estes saberes. Não existe o propósito de supervalorizar nenhum feito, nem ter holofotes, mas honrar um compromisso de vida. Escolhi fazer teatro no cárcere, escolhi desmistificar conceitos preconcebidos, seja pela falta de acesso à informação, por reducionismos, por estigmas, entre outros motivos, queria e quero batalhar contra as opressões que minam as relações e que diminuem as pessoas, roubando seus direitos e suas formas de existência.

Desta forma, escrevi a tese como testemunho de muitos encontros, de muitas lembranças, de muitas reflexões, mas principalmente com o compromisso de aderir à luta em favor do desencarceramento, pactuando e divulgando a agenda nacional para combatê-lo, ou seja, lutando pela suspensão de qualquer verba voltada para a construção de novas unidades prisionais ou internação; exigindo a redução massiva da população prisional e das violências produzidas pela prisão; batalhando pelas alterações legislativas para a máxima limitação de aplicação de prisões preventivas; me colocando contra a criminalização do uso e o comércio de drogas; buscando a redução máxima do sistema penal e retomada da autonomia comunitária para a resolução de conflitos; contribuindo com a ampliação das garantias da Lei de Execução Penal; apoiando a proibição da privatização do sistema prisional e o combate à tortura; manifestando-me a favor da desmilitarização das polícias e da sociedade.

Ao romper o silêncio, não pretendo ser a voz dos que vivenciaram e vivenciam cárcere. Isso seria arrogante e presunçoso da minha parte e uma demonstração de que pouco compreendo do meu papel no dismantelamento dessa engrenagem. Ao romper o silêncio, busco perceber minha responsabilidade. Mais do que isso, busco apresentar questões para que, seja como grupo ou como um todo social, percebamos o quanto isso diz respeito a todos nós, cada qual sobre uma perspectiva. Porque precisamos interromper um ciclo de projeção dos nossos medos e do que não queremos do outro. Porque precisamos questionar a ideia de crime como da natureza humana. Porque precisamos nos perguntar o que faz com que certos atos problemáticos sejam considerados delitos e outros não. Porque

¹⁵ Parte do *jingle* “Sem medo de ser feliz”.

precisamos duvidar de quem aponta no outro o criminoso. Porque precisamos refletir sobre uma ferramenta que tem se mostrado das mais ineficazes e nos perguntar porque ainda insistimos nela. Porque precisamos do desconforto para pensar possibilidades outras. (BORGES, 2022, p. 13).

Assim como Borges (2022), não estou usando a tese para me colocar como voz de ninguém, simplesmente pude escolher e assumir o compromisso de fissurar os sistemas opressores fazendo teatro. Possivelmente, existem muitas outras formas, mas essa foi a forma que encontrei de estar em movimento, para reunir pessoas e colocar em prática o principal legado que o teatro me ensinou: me fazer presente, ser colaborativa e transformar substantivo em verbo, desejo e necessidade em ação.

Eixo 4 – Caminhos da pesquisa – Recriando procedimentos rizomáticos

“Repetir, repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”
Manoel de Barros

O primeiro compromisso para cartografar memórias foi observar como as palavras, as imagens e os sons/ruídos se manifestaram, se configuraram e se reconfiguraram nas narrativas. Escrevi espreitando como esse movimento reverberava os saberes, e como as pistas perseguidas sinestesticamente se transformaram em marcas. Tratei de cultivar canais estéticos como procedimento metodológico desta pesquisa. Então, palavras, imagens, sons, movimento e sinestesia foram ecos e ecoaram as descobertas em cada encontro, ou até mesmo nos desencontros, nas andanças. Foram estas andanças sinestésicas que cartografei num mapa da memória simbioticamente marcado pela mistura de vida, arte e pesquisa.

Mas não pára por aí. Primeiro, pela razão mais óbvia: é que enquanto estamos vivos, continuam se fazendo marcas em nosso corpo. Mas também por uma razão menos óbvia: é que uma vez posta em circuito, uma marca continua viva, quer dizer, ela continua a existir como exigência de criação que pode eventualmente ser reativada a qualquer momento. Como é isso? Cada marca tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração). Quando isto acontece a marca se reatualiza no contexto de uma nova conexão, produzindo-se então uma nova diferença. E mais uma vez somos tomados por uma espécie de "desassossego", como diz muito apropriadamente Fernando Pessoa em seu livro que traz esse nome no título, ao referir-se à sensação que este estado nos

produz. E mais uma vez nos vemos convocados a criar um corpo para a existencialização desta diferença. Ou seja, a marca conserva vivo seu potencial de proliferação, como uma espécie de ovo que pode sempre engendrar outros devires: um ovo de linhas de tempo (ROLNIK, 1993, p. 2).

Foram muitos encontros, muitos caminhos traçados, compartilhados, entrecruzados e desencontrados. Encontros e desencontros com espaços de custódia e de prisão. Encontros e desencontros com pessoas que trabalham ou visitam o cárcere. Encontros e desencontros com as escritas e produções de outros autores e autoras, pesquisadores e pesquisadoras, estas aproximações e distanciamentos ajudavam na elaboração de questionamentos. Encontros e desencontros com professores e colegas na academia e fora dela. Encontros e desencontros com a família e amigos.

Entretanto, o principal marco da tese foram os encontros com pessoas custodiadas e/ou presas. Esses, sim, foram processos intensos de investigação criativa e expressiva que marcaram o corpo/pensamento/alma, atravessaram barreiras, criaram fissuras e se reatualizam ao longo do caminho. Rolnik (1993) me possibilitou reconhecer esse estado.

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir. (ROLNIK, 1993, p. 2).

Assim, escrevi sobre nossas contradições, nossas formas de resistir às errâncias no caminho, às alternâncias nas experiências, aos sentimentos, às certezas e incertezas que se diluem e se propagam, às percepções que evidenciam nossas urgências e emergências, registros que se materializam como pegadas do caminho.

Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi descoberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita é medido pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada. (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Meu esforço é conceber a escrita como partilha, como possibilidade de caminhar juntos. Assim como menciona Anzaldúa (2000), também sinto que tudo flui quando a escrita nos surpreende, quando nos desnudamos, quando a articulação acontece. Coloquei-me em risco, não por causa do ambiente da prisão, mas por me aproximar dos *insights* e deixar que eles soprassem sentenças; simplesmente escuto as experiências que se processam no interior da minha intimidade, e o eco estabelece as conexões com os outros, com aquele que não sou eu, aqueles que contribuem com quem sou. As imagens e as palavras escolhidas alinham as rotas e me levaram para as encruzilhadas, propuseram outros acordos metodológicos. E eu, como aprendiz-cartógrafa, sei que não existe neutralidade, experimentei o caos sem extinguir sua ordenação.

A maioria dos manuais de metodologia indica a necessidade de penetrar no campo da pesquisa sabendo de antemão o que se pretende buscar. O aprendiz-cartógrafo inicia o seu processo de habitação do território com uma receptividade afetiva. Tal receptividade não pode ser confundida com passividade. Na receptividade afetiva há uma contração que torna inseparáveis termos que se distinguem: sujeito e objeto, pesquisador e campo de pesquisa, teoria e prática se conectam para a composição de um campo problemático. Aberto à experiência de encontro com o objeto da pesquisa, o aprendiz-cartógrafo é ativo na medida em que se lança em uma prática que vai ganhando consistência com o tempo, marcando o propósito de seguir cultivando algo. Se se tratasse de passividade, estaríamos refém das mudanças exteriores. (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 137)

As pedras, preciosidades do caminho a que me referi acima e agora compartilho, estavam amalgamadas durante a escrita da tese, pois foram 14 anos de projeto de vida no cárcere, foi difícil identificá-las como preciosas. Testando minha inteligência, hoje parece óbvio, mas precisavam ser proferidas como acontecimento, tais quais são: é possível provocar fissuras nas estruturas do presídio? A Estética da/do Oprimida/Oprimido é um vetor de rompimento nestas estruturas ou será que estes processos inventivos, no ambiente carcerário, deslegitimam a potência transgressora da arte, do teatro? Quais as estratégias para desmecanizar o pensamento estigmatizado sobre a personagem do/da preso/presa, na sociedade? Fazer teatro no presídio é “servir a dois patrões”, ou seja, é compactuar com a institucionalização? Quais as intersecções entre os dispositivos do TO e o pensamento pós-abissal, um pensamento transgressor? Espreitar o território prisional e o território acadêmico é uma pista para a configuração existencial?

Esta investigação aconteceu tal qual a preparação para uma viagem e a própria viagem em si. A primeira decisão foi apurar a bússola que apontava para o desejo e se estabilizava nas necessidades. Segundo Santos (2017, p. 24): “O desejo permite a utopia e a necessidade requer estratégias”; ela lista seus desejos e necessidades, e os tomo como meus procedimentos nesta jornada.

Desejo de:

organizar as ideias e escritos corrigidos.
compartilhar as experiências acumuladas.
transformar o caminho percorrido em inspiração.
apoiar os caminhantes em novos caminhos.
estimular aventuras criativas.
presentear com as descobertas
gravar no papel a história tatuada na carne.
fazer arte e escrever a história.

Necessidade de:

afirmar Arte e Política.
sistematizar a experiência.
crítica estrangeira.
fortalecer a luta por justiça.
transformar meu próprio lugar no mundo.
difundir o que creio ser estratégico.
ampliar as alianças.
lutar pela transformação desejada.
crer que outro mundo é possível. (SANTOS, 2014, p. 24, tradução e grifo nossos).

Com a bússola apontada para o Sul¹⁶, organizei minha bagagem de procedimentos rizomáticos, estes deram sustentação a esta investigação sinestésica, pois decididamente cartografar a memória é reviver a trajetória e encontrar suas marcas numa narrativa que entrelaça vida, arte e cárcere. Selecionei três operadores para levar em minha bagagem: 1) a Estética da/o Oprimida/Oprimido e, junto a ela, as descobertas dos seus dispositivos do Teatro dos Oprimidos e do Teatro das Oprimidas; 2) as imagens-geradoras; 3) as narrativas-geradoras. Estes operadores foram na minha mochila de repertórios, e com os quais pude reinventar e contextualizar dinâmicas para o ambiente prisional. A Estética da/do Oprimida/Oprimido se assenta nos direitos humanos e na certeza que todas e todos

¹⁶ Uso a terminologia Sul na perspectiva de Santos (2009, p. 7), buscando nomear o “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a suspensão dos saberes levada a cabo, ao longo desses últimos séculos, pela lógica epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos”.

podem e devem se manifestar por meio de sua arte. Boal (2009) clama pela participação de todos:

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como forma de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la, não basta gozar a arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados.

Em algum momento escrevi que ser humano é ser Teatro. Devo ampliar o conceito: *ser humano é ser artista!*

Arte e Estética são instrumentos de libertação! (BOAL, 2009, p. 19).

No Teatro das Oprimidas, Bárbara Santos manifesta o nascimento de um fazer originário de uma necessidade de mulheres que passam a se articular em rede, e, atualmente, amplia o universo para uma luta antimachista:

O teatro das Oprimidas nasceu de um feminismo intuitivo, desfocado, genérico e sem suporte teórico evidente. Foi sendo construído por meio da própria construção de uma perspectiva feminista na vida das pessoas que o construíram como alternativa concreta. O Teatro das Oprimidas surgiu da necessidade e do desejo de ampliar as possibilidades de atuação, da consciência concreta de olhar para os lados e ver corpos masculinos brancos ocupando quase todos os espaços de visibilidade, de prestígio e de poder. O Teatro das Oprimidas surgiu como resultado da urgência em desenvolver processos de representação teatral que não culpabilizassem as mulheres nem individualizassem a encenação dos conflitos que as desafiam. O teatro das Oprimidas é um processo estético investigativo que valoriza a perspectiva subjetiva dos problemas para explicitar a complexidade das personagens e das situações vividas por estas e, ao mesmo tempo, prioriza a contextualização do problema para revelar os mecanismos de opressão. (SANTOS, 2019, p. 16-17).

As imagens-geradoras foram importantes para desenhar possibilidades de caminhos que despontavam ou se dissipavam na memória. As imagens/geradoras propiciaram a reconstrução de memórias pessoais e coletivas por meio de uma cartografia de encontros, promovidos pelo fazer teatral.

As narrativas-geradoras legitimam os diferentes saberes e fazeres sem hierarquizá-los, são a escritura do mapa de uma jornada de reconhecimento, conhecimento e deslocamentos por cinco rotas distintas. Cada rota, com suas especificidades e desafios, se organiza e se materializa neste papel com referenciais

próprios. Quem sabe os rastros e as sinalizações destas rotas podem servir de “pedras”, talvez preciosas, para próximos caminhantes?

Esses procedimentos se materializaram como dispositivos inspirados no Teatro do Oprimido e Teatro das Oprimidas com intenção de se distanciar de qualquer pensamento positivista, propositalmente dicotomizante e, conseqüentemente, excludente em sua hegemonia, que suprime as outras formas de saber e fazer com objetivo de deslegitimar o outro. A tentativa é seguir percursos com abordagens de libertação.

[...] pensar uma estética da libertação que tenha a desobediência ao Norte capitalista/ocidente hegemônico e seus padrões colonizadores como *suleamento*, *suleando*¹⁷ o olhar, ou melhor dizendo, a percepção. Que não busquem respaldo nas reivindicações de validação de conhecimento de quem os oprime. Implicados com a presença de valores transbordantes de sentidos em suas manifestações que se validem através de seus próprios parâmetros, buscando o fortalecimento e a coesão do grupo que as produziu, forjando uma autonomia que não exclui, mas que localiza, integra, une e emancipa o grupo social frente às suas opressões. (OLIVEIRA, 2022, p. 130).

Esta investigação é sinestésica, no sentido de entrecruzar percepções; não pretende analisar, classificar e hierarquizar; pretende somente ser honesta com o processo tal qual foi percebido, sabendo que percepções não são únicas e nem imutáveis. Adequo a fala de Santos (2018) para melhor explicar os procedimentos desta pesquisa que tenta se livrar das amarras de um modelo opressor que reduz tudo a uma só forma: “Realista, dicotômica, binária, simplista, moralista, elitista, violenta, machista, sexista, racista, conservadora, homofóbica, superficial e, essencialmente, individualista e exclusiva” (SANTOS, 2018, p. 85).

Como estamos falando de arte, especificamente da Estética das/dos Oprimidas/Oprimidos, também falamos de processos-estético-ético-solidário-concreto-continuado, tal qual escrito. Para cartografar a memória, nessa trajetória no cárcere, foi preciso alinhar os planos da cartografia na qual linhas se cruzam fazendo emergir pontos de encontros, e que, por suas características rizomáticas, não possui centro, formando, portanto, um mapa aberto...

¹⁷ Na Nota de Rodapé do texto original, a autora explica que: “Tratando aqui de ‘norte’ como sinônimo de: países colonizadores, capitalistas, hegemônicos, dominantes, ricos, e de sul (Sul Global) como o conjunto de todos os países que passaram pelos processos colonizadores de exploração e pilhagem e ainda hoje vivenciam as consequências sociais, econômicas, geográficas e culturais deste processo histórico”.

[...] é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21).

Mas como explicar um método que não tem centro? Como explicar um método que propõe uma reversão metodológica? Assumindo-o como atitude e vivenciando a caminhada concentrado na experiência, nas pistas deixadas no caminho e nos signos do processo em curso. Ademais, suspender o julgamento e seguir com compromisso, interesse e implicado com a realidade, num movimento atencional, de intervenções (PASSOS *et al.*, 2015, p. 11).

Estas implicações não dizem respeito somente ao “acompanhamento de percurso, implicação em processo de produção, conexão de redes, ou rizomas” mencionados por Passos, Kastrup e Escóssia (2015, p. 10), mas também falam sobre habitar um território existencial.

Dizemos que o aprendiz-cartógrafo tem no início uma tendência receptiva alta, justamente para marcar esse caráter aventureiro e muitas vezes confuso do início de nossas habitações territoriais. Mas tal confusão, de ordem intelectual, é acompanhada de uma atração afetiva, uma espécie de abertura, uma receptividade aos acontecimentos em nossa volta, que nos abre para o encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é. Atentos ao que desconhecemos, com uma tensão fora do foco, orientados por uma atitude de espregueira (*ethos* da pesquisa), o cartógrafo se guia sem ter metas predeterminadas. Seu caminho (*hodós* da pesquisa) vai se fazendo no processo, indicando essa revisão metodológica que a cartografia exige (*hodós-metá*). Por isso a ocupação de um território numa pesquisa não pode ser iniciada com um problema fechado, sabendo de antemão o que se busca. Tal posicionamento fecha o encontro com a alteridade do campo territorial, permitindo muitas vezes só encontrar o que já se sabia ou, que é muito pior, não enxergando nada além dos seus conceitos e ideias fixas. Portanto, para o aprendiz-cartógrafo, o campo territorial não tem a identidade de suas incertezas, mas a paixão de uma aventura. (ALVAREZ; PASSOS 2015, p. 137-138).

O que temos a dizer com relação à memória? A cartografia e a memória são conceitos complementares ou divergentes? Ostrower defende que o ser humano é o único ser que consegue “compreender o instante atual como extensão mais recente de um passado, que ao tocar no futuro novamente recua e já se torna passado”

(OSTROWER, 2010, p. 18-19). Quando rememoro as rotas que vivenciei, assumo que estou trilhando um caminho que atravessa uma memória individual, o conhecimento de mim mesma presente na relação com o outro, e uma memória coletiva, que é política. Todos os feitos e desfeitos presentes, ou quem sabe suspensos nas entrelinhas, implicam essa travessia e atravessam a memória. Esse processo foi um verdadeiro treinamento de reconstituição de momentos vividos, mas principalmente das urgências anunciadas durante o caminho. Como caminhante de territórios existenciais, me comparo ao cartógrafo ao mergulhar numa memória que deve ser lembrada.

O cartógrafo acompanha um processo que, se ele guia, faz tal como o guia de cegos que não determina para onde o cego vai, mas segue também às cegas, tateante, acompanhando um processo que ele também não conhece de antemão. O cartógrafo não toma o eu como objeto, mas sim os processos de emergência do si como desestabilização dos pontos de vista que colapsam a experiência no (“interior”) eu. (PASSOS; EIRADO, 2015, p. 123).

Eixo 5 – Contextualizações

Neste eixo, discorro sobre três planos que atravessam a tese. Contextualizá-los significa apresentar linhas que se retorcem para emoldurar, por alguns instantes, conceitos que se confluem ao longo das rotas.

Plano 1 – O Teatro do Oprimido

O Teatro dos Oprimidos é um método de um fazer teatral político e arrojado, sistematizado a várias mãos, que está a serviço da democracia e de mecanismos de identificação de opressões estruturais e voltado para uma tomada de atitude a favor da transformação social e de uma sociedade mais justa e igualitária.

Existe um vasto material sobre o Teatro do Oprimido, desta maneira, o objetivo desta contextualização é nortear nossa caminhada numa breve retrospectiva sobre o idealizador do Teatro do Oprimido, Augusto Boal.

Augusto Boal, carioca, engenheiro químico, pós-graduado pela Universidade de Columbia, Nova Iorque, em meados dos anos 1950, que posteriormente abandonou a carreira científica pela arte teatral. Ao retornar ao Brasil, exerceu as funções de dramaturgo, diretor teatral e

foi um dos primeiros a colocar em prática um projeto de popularização do teatro brasileiro, projeto cujo objetivo principal consistia em retratar, em cena, a imagem do povo brasileiro, restituir a palavra a esse povo esquecido ou folclorizado em nome dos valores burgueses decadentes e do marasmo intelectual da época. A trajetória de Boal, como a de muitos revolucionários, foi gradativamente construída em observância a uma lógica da criação teatral, qual seja: recusa veemente da arte como isolada da vida. Em 1956, Boal dirigiu o Teatro Arena de São Paulo. A preocupação do grupo de atores que compunha o Arena era a de escapar à moda yankee, sem cair, no entanto, numa mera imitação da Europa. De 1958 a 1967, o Brasil descobriu peças do repertório americano, brasileiro, europeu e quase simultaneamente o sistema de interpretação naturalista de Constantin Stanislavski e a técnica da *Verfremdungseffekt* – distanciamento – de Bertolt Brecht. (BEZERRA *et. al.*, 2022, p. 9).

Durante a ditadura militar, em 1971, Boal foi cassado e precisou sair do Brasil, passando a viver na Argentina. Em 1973, no Peru, participou do Projeto ALFIN (Projeto de Alfabetização Integral), que fazia parte do Plano Nacional de Alfabetização Integral, elaborado pelo Governo Revolucionário Peruano numa campanha para alfabetizar adultos com o objetivo de erradicar o analfabetismo em quatro anos.

[...] Então, inicia a formulação de novos métodos teatrais: primeiros passos na concepção da Poética do Oprimido. Com grande consonância aos princípios de Paulo Freire – que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos – Boal aspirava a uma prática teatral revolucionária, que incitasse os oprimidos a lutarem pela libertação [...]. (BEZERRA *et. al.*, 2022, p. 16).

Uma forma de compreender o método Teatro do Oprimido, em sua globalidade, consiste em assimilá-lo à estrutura de árvore, metáfora esboçada por Boal e aperfeiçoada com a colaboração dos Curingas do CTO-Rio de Janeiro, no ano de 2005.

Figura 2 – Árvore do Teatro do Oprimido



[...] E esta imagem comporta as interdependências das partes, mas as une num todo, imerso ao solo fértil de saberes (história, política, filosofia, entre outros) participação, solidariedade e ética. Este solo nutre toda sua estrutura vertical pensada como um todo. [...] (BEZERRA; REQUIÃO, 2022, p. 181).

Inevitavelmente, com o avanço do Teatro do Oprimido por diferentes países, gerou-se a necessidade de sistematizar o método a fim de manter tanto a substância política quanto a substância estética, evitando assim a fragmentação e dispersão dos princípios desta poética. Mas esse não foi o único motivo:

A urgência apresentada por Boal para encontrar uma forma adequada de representar o método pode ter relação com a consciência da fragilidade do seu estado de saúde. Aos 74 anos e sofrendo de leucemia há mais de seis anos, Boal percebeu a necessidade emergente de sistematizar o método, e procurou encontrar uma imagem capaz de agregar uma representação que fosse capaz de agregar as complexidades e particularidade do Teatro do Oprimido. (SARAPECK, 2016, p. 51).

¹⁸ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/44965696270624875/>. Acesso em: 12 nov. 2022.

Desta forma, a árvore corporifica a estrutura do Teatro dos Oprimidos, considerando a explicação de Bezerra *et al.* (2021, p. 182-183) segundo a qual, nas raízes, encontramos os canais sensíveis e simbólicos de comunicação e expressão: imagem, som e a palavra. A Estética do Oprimido subverte a estrutura dominante que se utiliza desses meios para oprimir e os usa para romper com os mecanismos que oprimem e acirram as desigualdades racial, social e de gênero. Antes de explicarmos as técnicas, é importante verificar que encontramos no tronco da árvore os jogos e exercícios, que Boal nomeia de *joguexercícios*: “[...] fundamentais para o desenvolvimento de todas as técnicas. Esse vasto arsenal auxilia na desmecanização física e intelectual de seus praticantes, estimulando-os a buscar suas próprias formas de expressão” (BEZERRA *et al.*, 2022, p 44).

Boal (2007) organizou o trabalho com os jogos e exercícios em quatro etapas: conhecimento do corpo; tornar o corpo expressivo; teatro como linguagem e teatro como discurso. Podemos encontrar as características dessas etapas no livro *Teatro do Oprimido* e outras poéticas políticas. Posteriormente a publicação do livro *Jogos para atores e não atores* (BOAL, 2007) confere aos exercícios o status de “monólogos corporais” e aos jogos a condição de “diálogos corporais”. Nessa perspectiva, os “joguexercícios” foram categorizados em cinco grupos de acordo com os objetivos descritos abaixo, e que podem ser encontrados no livro de BOAL (2014), (BEZERRA *et al.*, 2022, p. 45).

Sarapecck (2016), curinga formada por Boal, em sua dissertação sobre o Teatro do Oprimido, descreve cada uma das técnicas elencadas na árvore:

O Teatro Jornal (TJ) - “[...] é o conjunto de onze técnicas que procura expor as notícias de jornal de modo a desvendar a verdade, muitas vezes escondida por trás de manchetes tendenciosas e manipuladoras” (SARAPECK, 2016, p. 48).

O Teatro Invisível (TI) - Essa técnica consiste em realizar uma encenação em um “[...] local onde realmente poderia acontecer, de forma que não se perceba que se trata de uma representação. Desta forma, temas importantes e muitas vezes tabus são discutidos entre os atores e espectadores de forma horizontal, dando visibilidade ao que antes passava despercebido” (SARAPECK, 2016, p. 48).

Teatro Imagem (TIIm) - “[...] compreende uma série de jogos e técnicas em que prevalece a linguagem não verbal, em que o diálogo pode ser feito através da linguagem puramente corporal” (SARAPECK, 2016, p. 48).

Teatro-Fórum (TF) - Essa técnica permite que o espectador entre em cena, se transforme em espect-ator, ou seja, “[...] após apresentada uma cena de opressão, os

espectadores devem entrar em cena, substituir o personagem protagonista e, no lugar deste, tentar sair da situação de opressão” (SARAPECK, 2016, p. 48-49).

Arco-Íris do Desejo - É “[...] um conjunto de técnicas terapêuticas que colaboram para a compreensão de opressões internalizadas” (SARAPECK, 2016, p. 49). Por outro lado, Boal (1976, p. 115) acrescenta que: “Independentemente de qual seja o efeito terapêutico que o teatro do oprimido possa vir a ter, este efeito, na medida que se trata de arte, não será obtido senão através dos meios estéticos, através dos sentidos.”

Teatro Legislativo - Foi além da “apresentação teatral e usava os espetáculos dos grupos populares, da época, para gerar leis que beneficiassem a população. O Teatro Legislativo transformou o cidadão em legislador” (SARAPECK, 2016, p. 49).

Na árvore, podemos observar a presença do fruto e do pássaro, que representam as ações concretas e continuadas, a multiplicação do método.

Boal (1977) questiona o papel passivo do espectador – “Espectador, que palavra feia!” (BOAL, 1977, p. 168) – e cria a poética do oprimido, uma proposta onde o espectador entra em cena. “A poética do oprimido é essencialmente uma Poética da Libertação: o espectador já não delega poderes aos personagens nem para que pensem nem para que atuem em seu lugar. O espectador se libera; pensa e age por si mesmo! Teatro é ação” (BOAL, 1977, p. 169).

A Estética do Oprimido é um sistema que não dissocia arte de vida, uma proposição baseada em valores éticos e solidários, que descondiciona o fazer artístico possibilitando a experimentação de diferentes estéticas para que se crie a estética que diga respeito e expresse os valores e pensamento dos seus criadores.

O TO é um método teatral que se manifesta através da Estética do Oprimido, sistema com a mesma base filosófica, social e política, que engloba todas as artes que integram o teatro. A originalidade deste método e deste sistema consiste, principalmente, em três grandes transgressões: 1 — Cai o muro entre o palco e a plateia: todos podem usar o poder da cena; 2 — Cai o muro entre o espetáculo teatral e a vida real: aquele é uma etapa propedêutica desta; 3 — Cai o muro entre artistas e não-artistas: somos todos gente, somos humanos, artistas de todas as artes, todos podemos pensar por meios sensíveis – arte e cultura. (BOAL, 2009, p. 185).

Plano 2 – Teatro das Oprimidas

No final dos anos 1980, Bárbara Santos fazia parte de uma equipe multidisciplinar que capacitava professores da educação no Rio de Janeiro. Acaba por conhecer o Teatro do Oprimido em 1991, quando preparava, para as escolas que faziam a formação, a realização do seminário regional com o tema “democratização das escolas, eleições diretas para diretores das escolas, maior inclusão das famílias e da comunidade na vida escolar”. Conforme explica Santos (2017, p. 17), neste momento, um colega sugere usar o Teatro-Fórum como forma de suscitar discussões proveitosas e democráticas, pois havia participado de uma sessão e ficou impressionado com a técnica. Depois de entrar em contato com a equipe de Augusto Boal para solicitar uma montagem do Teatro-Fórum para este evento e da negação deste pedido, Santos (2017, p. 18) descobre que no Teatro do Oprimido “as pessoas devem ser as protagonistas de suas próprias histórias de vida, utilizando uma linguagem teatral para entender o problema que enfrenta e buscar os meios para superá-los”. Depois disso, decide fazer a oficina de Teatro do Oprimido. Essa escolha acaba por definir o seu destino. Bárbara Santos se torna curinga do Teatro do Oprimido. Formada pelo mestre Augusto Boal, foi coordenadora dos projetos e assumiu a direção artística do CTO (Centro do Teatro dos Oprimidos), compôs a equipe de Augusto Boal durante o seu mandato como vereador pelo PT (Partido dos Trabalhadores), no Rio de Janeiro, e foi grande multiplicadora e colaboradora do método. Em 2001, iniciaram o processo de investigação e sistematização da Estética do Oprimido

Após o falecimento de Boal, Bárbara Santos assume um pensamento mais rizomático, explicitando sua gratidão ao mestre e se debruçando na estruturação da teoria e da prática do Teatro do Oprimido, mas percebendo a necessidade de investir em uma metodologia que aprofundasse as reflexões e possibilidades de superar o patriarcado. Essa demanda surgiu na prática, nos encontros, seminários, oficinas, e gerou inquietações e pesquisas. O Teatro das Oprimidas nasce da necessidade de identificar as opressões estruturais de gênero e raça; da sensibilidade de reorganizar práticas que vitimizam duplamente a oprimida, durante as intervenções nas sessões do Teatro-Fórum. Ou seja, nasce com o objetivo de fortalecer mecanismos em que cada pessoa intervenha do seu lugar de fala e do desejo de ampliar as redes solidárias e de troca. Assim, por meio da publicação do livro *Teatro das Oprimidas, estética*

feministas para poéticas políticas, Santos (2017) consolida uma metodologia teatral feminista e antirracista que deu origem à Rede Ma(g)dalena e “oferece exemplos concretos e instrumentos eficazes para a reflexão crítica, a produção artística para intervenções sociais e a atuação política articulada em redes” (SANTOS, 2017, p. 15). Bárbara compartilha que se descobrir feminista foi um processo “árido e lento”.

O Teatro das Oprimidas nasceu de um feminismo intuitivo, desfocado, genérico, sem suporte teórico evidente. Foi sendo construído por meio da própria construção de uma perspectiva feminista na vida das pessoas que o construíam como alternativa concreta. O Teatro das Oprimidas surgiu da necessidade e do desejo de ampliar as possibilidades de atuação, da consciência concreta de olhar para os lados e ver corpos masculino brancos ocupando quase todos os espaços de visibilidade, de prestígio e de poder. O teatro das Oprimidas surgiu como resultado da urgência em desenvolver processos de representação teatral que não culpabilizassem as mulheres, nem individualizassem a encenação dos conflitos que as desafiam. O Teatro das Oprimidas é um processo estético investigativo que valoriza a perspectiva subjetiva dos problemas para explicitar a complexidade das personagens e da situação vivida por estas e, ao mesmo tempo, prioriza a contextualização do problema para revelar os mecanismos de opressão. (SANTOS, 2009, p. 16-17).

Bárbara Santos, feminista, artista, vive na Alemanha, desde 2009, onde é diretora artística do espaço KURINGA, em Berlim.

Plano 3 – As instituições totais

Escolhi me guiar pelo conceito de instituição total, pois me identifiquei com as escrituras de Goffman ao elaborar este conceito, na perspectiva de tentar entender as mazelas da institucionalização e, conseqüentemente, me aproximar da agenda do desencarceramento, compreendendo que todos os graus de fechamento e de apartamento de seres humanos, nestas instituições, são incompatíveis com seus direitos humanos. Há quem pense nos direitos violados por estas pessoas, nos casos das prisões, e os associe à vingança como alicerce das punições, esquecendo que o fato de alguém estar preso não significa que perdeu seus direitos básicos, seu direito à vida. Essa é uma discussão que perpassa pelas estruturas de poder e principalmente de punição; o fato é que estas instituições são totalitárias e funcionam de forma autônoma com objetivo de padronizar comportamentos.

Voltando ao conceito de instituição total, Goffman (1974) classifica os graus de fechamento destas instituições e apresenta o processo de mortificação dos “eus” padronizados nestas instituições.

Os graus de fechamento destas instituições, ou seja, das barreiras que separam o que está dentro daquilo que está fora, são barreiras físicas, mas também simbólicas, visto que afetam a pessoa e suas relações sociais.

Seu fechamento ou seu caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos. A tais estabelecimentos dou o nome de instituições totais. (GOFFMAN, 1974, p. 16).

Desta forma, Goffman (1974, p. 11) define a instituição total “como um local de residência e de trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por um período considerável de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada”. Classifica estas instituições em cinco categorias:

Em primeiro lugar, há instituições criadas para cuidar de pessoas que, segundo se pensa, são incapazes e inofensivas; nesse caso estão as casas para cegos, velhos, órfãos e indigentes. Em segundo lugar, há locais estabelecidos para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidar de si mesmas e que são também uma ameaça a comunidade, embora de maneira não-intencional; sanatórios para tuberculosos, hospitais para doentes mentais e leprosários. Um terceiro tipo de instituição total é organizado para proteger a comunidade contra perigos intencionais, e o bem-estar das pessoas assim isoladas não constitui o problema imediato: cadeias, penitenciárias, campos de prisioneiros de guerra, campos de concentração. Em quarto lugar, há instituições estabelecidas com a intenção de realizar de modo mais adequado alguma tarefa de trabalho, e que se justificam apenas através de tais fundamentos instrumentais: quartéis, navios, escalas internas, campos de trabalho, colônias e grandes mansões (do ponto de vista dos que vivem nas moradias de empregados). Finalmente, há os estabelecimentos destinados a servir de refúgio do mundo, embora muitas vezes sirvam também como locais de instrução para os religiosos; entre exemplos de tais instituições, é possível citar abadias, mosteiros, conventos e outros claustros. Esta classificação de instituições totais não é clara ou exaustiva, nem tem uso analítico imediato, mas dá urna definição puramente denotativa da categoria como um ponto de partida concreto. (GOFFMAN, 1974, p. 17).

Em se tratando da segunda categoria, que inclui os hospitais de custódia, e a terceira categoria, que inclui os presídios e penitenciárias, a vida das pessoas custodiadas/presas são totalmente reguladas por estas instituições:

Em primeiro lugar, todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade. Em segundo lugar, cada fase da atividade diária do participante é realizada na companhia imediata de um grupo relativamente grande de outras pessoas, todas elas tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas em conjunto. Em terceiro lugar, todas as atividades diárias são rigorosamente estabelecidas em horários, pois uma atividade leva, em tempo predeterminado, à seguinte, e toda a sequência de atividades é imposta de cima, por um sistema de regras formais explícitas e um grupo de funcionários. Finalmente, as várias atividades obrigatórias são reunidas num plano racional único, supostamente planejado para atender aos objetivos oficiais da instituição. (GOFFMAN 1974, p. 17-18).

Goffman (1961, p. 23) menciona ainda que as instituições totais “temporariamente incapacitam a pessoa de enfrentar aspectos de sua vida diária”. O custodiado, a custodiada, o preso e a presa têm seus direitos e suas expectativas minadas. Com isso, direitos básicos são destituídos:

[...] o internado descobre que perdeu alguns dos papéis em virtude da barreira que o separa do mundo externo. Geralmente, o processo de admissão também leva a outros processos de perda e mortificação. Muito frequentemente verificamos que a equipe dirigente emprega o que denominamos processos de admissão: obter uma história de vida, tirar fotografia, pesar, tirar impressões digitais, atribuir números, procurar e enumerar bens pessoais para que sejam guardados, despir, dar banho, desinfetar, cortar os cabelos, distribuir roupas da instituição, dar instruções quanto a regras, designar um local para o internado. (GOFFMAN, 1974 p. 25-26).

Quem está preso tem suas expectativas minadas, ainda tem que passar por testes de obediência que os dirigentes fazem para conseguir a cooperação. Além do despojamento dos bens, ou seja, de seu emprego/carreira, as exposições contaminadoras físicas, sociais e psicológicas. Todos esses aspectos fazem parte dos processos institucionais para modelar o comportamento.

Para o internado, o sentido completo de estar “dentro” não existe independentemente do sentido específico que para ele tem de sair ou ir para fora. Neste sentido, as instituições totais realmente não procuram uma vitória cultural. Criam e mantêm um tipo específico de

tensão entre o mundo doméstico e o mundo institucional, e usam essa tensão persistente como uma força estratégica no controle de homens. (GOFFMAN, 1974, p. 23-24).

Obviamente que não encontramos essa tensão somente nos presídios e hospitais de custódia, podemos perceber essa estrutura até mesmo nas escolas e universidades, mas são nos presídios e hospitais de custódia onde esta tensão é potencializada. Se a totalidade destes espaços fossem questionados – afinal de contas, poderia se apontar, por exemplo, o trânsito entre o dentro e fora da própria pesquisadora – poderia se fazer uma contraposição a essa lógica alegando seu caráter totalitário, opressivo, pois é isso que está no cerne da questão. A prisão continua entranhada na pessoa, mesmo quando ela já se encontra em liberdade.

Eixo 7 – Indicações para a leitura da tese

“Tenho uma confissão a fazer: noventa por cento do que escrevo é invenção, Só dez por cento é mentira.”
Manoel de Barros

As rotas desta tese não precisam ser lidas de maneira linear, pois cada rota se encerra em si mesma. Por vezes, o fluxo das lembranças é indomável, o tempo objetivo da escrita obedece a uma dimensão, e a subjetividade da memória, muitas vezes insubordinada, responde a outra dimensão totalmente distinta. Tentei me organizar em rotas, mas isso não foi sinônimo de estabelecer um cronograma e cumpri-lo, não dependia só da minha vontade. Muitas vezes iniciei uma rota e, no meio do caminho, já migrava para outra. Neste sentido, posso dizer que abandonava o que supostamente compreendemos por um processo lógico cartesiano e ouvia o vento, só isso...

[...] neste movimento em que figuras da realidade subjetiva e objetiva vão se engendrando e outras desaparecendo, movimento que é feito das marcas, suas reatualizações, suas combinações, estamos distantes de uma cronologia de fatos: esta se dá no plano das figuras, visíveis e representáveis, as quais podem ser apreendidas numa sequência linear. Nos encontramos em um outro tempo, que funciona segundo uma outra lógica que não é mais a de uma sequência linear. (ROLNIK, 1993, p. 3).

Estamos falando de colocar corpo/pensamento/memória à disposição. Como explica Rolnik, podemos chamar essa lógica não linear de “cronogênese”:

Podemos designar esta lógica por vários nomes, dependendo do aspecto que queremos destacar. Por exemplo, podemos chamá-la de “genealogia”, se consideramos que se trata da lógica de uma gênese, no sentido não de causa, mas de processo de constituição; podemos chamá-la de “cronogênese”, se consideramos que se trata da lógica da gênese do próprio tempo, na medida em que são como que linhas de tempo que se abrem, estas múltiplas e imprevisíveis direções em que vai se produzindo a realidade. (ROLNIK, 1993, p. 3).

Existe uma implicação direta entre o esforço que faço para pensar, tentando não sucumbir à estrutura e formas do nosso sistema linguístico, minha concepção de vida e a maneira como escrevo. Não me esforço para falar/escrever bonito, mesmo porque não sei fazer isso, acredito que pelas ausências ao longo da minha formação. O intento, aqui, é ser honesta com as memórias, que dizem respeito a um grupo grande de pessoas que participaram e participam ativamente da minha vida, assim como eu participei e continuo participando da vida delas. Uma vez a memória acionada, vinham relâmpagos que me carregavam à força para momentos vividos, que não eram passado e nem presente. De fato, há um diálogo entre esses tempos que reconfiguram e atualizam as ações/pensamentos/escrita.

[...] outra imposição ao método cartográfico – à Experimentação de um modo de dizer compatível com a problemática que nos mobiliza. A cartografia pressupõe uma política de narratividade que permita a dissolência das posições estanques geralmente associadas ao trabalho da pesquisa: aquele que conhece e aquilo que é conhecido. (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 132).

Entretanto, há também um esforço de construir narrativas objetivas e plurais que delatem o “pacto da branquitude” por trás da instituição prisão e do ato de prender – tomando as palavras de Cida Bento (2022, p. 19) –, “[...] visto a urgência de incidir nas relações de dominação de raça e gênero que ocorre nas organizações, cercada de silêncio”. A autora não tratou das prisões, mas apontou nós sórdidos em nossa sociedade que acabam por compactuar com a manutenção da supremacia branca negando qualquer alteração na hierarquização das relações sociais, e, desta maneira, desqualificam e marginalizam homens negros e mulheres negras para salvaguardar seus privilégios. O silêncio nesta organização que prende é ensurdecador! Mesmo

porque quem julga normalmente não tem a mesma cor da pele de quem é julgado, normalmente a elite não tem a menor noção do que se passa na rua, tem como medida uma moral enferrujada que eles não praticam, mas cobram com arrogância e empáfia dos seus diferentes.

Vocês podem me perguntar: mas o que é que uma mulher branca, com seus privilégios, pretende com esse discurso? Assumir que identifico esse pacto e definitivamente quero buscar outros “pactos civilizatórios”. Tenho consciência que não é uma luta individual, e que deve ser coletiva, organizacional, mas sei que posso ecoar essa compreensão nas minhas ações dentro da família, na organização escola pública, onde finquei meus pés, nas universidades, nos presídios, nas comunidades e aonde quer que eu vá.

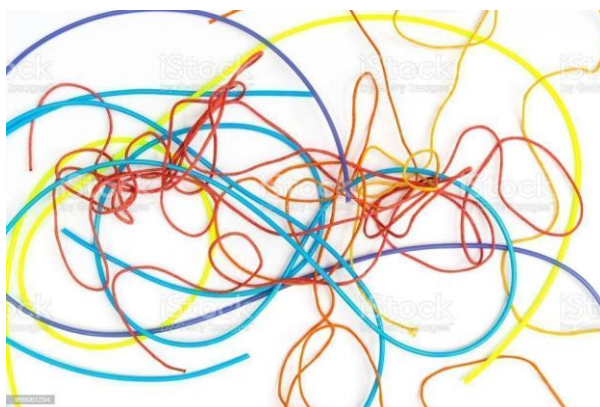
É importante ressaltar que o Teatro do Oprimido e o Teatro da Oprimidas são bases que atualizaram não somente a minha forma de fazer teatro, mas a minha forma de estar no mundo e me perceber; me ajudaram a nomear experiências que eu vivia e sabia que não estavam “adequadas” com as convenções, mas ficava no limiar e muitas vezes desconcertada por não saber se o que fazia era teatro. Entretanto, muitas vezes as técnicas não foram usadas na íntegra, usei seus dispositivos (tento explicar o que concebo por dispositivos ao longo das rotas). Não descrevi detalhadamente o método de Augusto Boal e Bárbara Santos, tampouco esmiucei a trajetória deles. Entretanto, eles estão presentes na escrita das rotas, nas minhas ações na vida e na minha trajetória de ativista e educadora. Neste ponto, compactuo com Rangel (2002, p. 15): “As referências teóricas e históricas, embora se façam presentes, em nenhum momento se tornarão modelos para enquadrar a produção ou identificar e explicar a obra”.

Se coubesse a mim as sugestões da leitura da tese, adoraria que lessem estas linhas como se fossem múltiplos encontros. Encontros em diferentes momentos, com potência distinta, encontro entre todos nós, entre você que está lendo, eu, os autores escolhidos, os e as participantes das oficinas do curso de teatro. Pensamentos que surgem, ações suscitadas, espreitando o que está nas entrelinhas e livre para pensar diferente do que está sendo pensado, acionando as suas histórias, relacionando, estranhando, indagando-se... Gosto de pensar que a tese são histórias vividas, contadas a partir dos fragmentos de outras histórias, pensadas e compartilhadas por outras pessoas. Gosto de pensar que as narrativas articuladas nessa tese, assim como

os rizomas, estão nos nós e entrenós da vida, estão no nosso cotidiano, algumas vezes não reparamos, mas estão lá.

As rotas nada mais são do que itinerários percorridos, caminhos que podem ter muitas direções. São somente a experiência, a andança que as consolidam e, apesar disso, podem se desfazer no momento seguinte, ou alternar, ou se entrelaçar como se fossem emaranhados de linhas em sua multiplicidade, transversalidade e diversidade tanto da escrita quanto dos processos de criação dentro do cárcere. E assim vou tecendo construtos entre o teatro e a prisão.

Figura 3 – Emaranhado de linhas



Fonte: IStock¹⁹ (2022)

Esses itinerários não obedecem aos mesmos procedimentos no formato da escrita, pois foram impulsionados por marcas distintas.

É que no plano das marcas, como vimos, não há unidades discretas, o movimento é contínuo, pontuado apenas por limiares de intensidade em que se produzem diferenças e que são disparadoras de uma cronogênese em múltiplas direções. Ora, dar por terminado um texto, publicá-lo, vem como que fazer um corte e efetuar no visível este devir que se engendra no invisível. (ROLNIK, 1993, p. 14).

Convém destacar que a tese, parte visível do pensamento, não seguiu, propositalmente, o sistema de numeração seguido do enunciado, mas sim um enunciado com o número das rotas para didaticamente favorecer a compreensão da forma escolhida que não trafega somente no campo das aparências, mas no campo da substância foge um pouco de um formato estabelecido, pela necessidade de manter

¹⁹ Disponível em: <https://www.istockphoto.com/br/foto/emaranhado-de-linhas-coloridas-gm986061294-267497069>. Acesso em: 30 nov. 2022.

a coerência entre escrita/pensamento e a vivência. Pois cartografar a memória no cárcere e em outras instituições totais solicitou uma trajetória rizomática e a ruptura com hierarquias epistemológicas, contrariando o modelo linear das ideias. Enumerar seria o mesmo que hierarquizar. Outro ponto se refere à identidade do grupo de pessoas com que me relacionei nesta jornada. Eticamente nomeei os atores/participantes deste processo de forma aleatória com nomes fictícios. Entretanto, para as atrizes/participantes, escolhi o nome dos ventos. Seguindo a construção expressa por Castañeda (1977), considerei os diferentes tipos de vento conforme suas alterações e associei com a personalidade expressa das mulheres nas atividades de teatro, mulheres com quem convivi ao longo do trabalho no cárcere. No caso das atrizes pacientes/impacientes, escolhi o nome das fases da lua, também seguindo a mesma linha, apresentando o ciclo da lua e sua relação com as estações do ano e o ciclo feminino.

Quadro 1 – Tipos dos ventos de acordo com Castañeda

<p>VENTO LESTE Esse vento é a brisa da manhã. Traz a esperança e a luz; é o arauto do dia, vem e vai e entra em tudo. Às vezes é suave e passa despercebido; outras vezes é insistente e aborrecido. Alegre, insinuante, astuto.</p>	<p>VENTO OESTE Vento duro, ou quente ou frio, ou ambos. Um vento do meio-dia. Soprando cheio de energia, mas também cheio de cegueira. Passa através das portas e derruba a parede. Pensativo temperamental, melancólico.</p>
<p>VENTO NORTE Vento duro da tarde. Triste e difícil. Um vento que nunca quer nos deixar em paz. Esfria a pessoa e a faz chorar. Enérgico, dominador, impaciente.</p>	<p>VENTO SUL Vento quente. Aquece, protege e envolve tudo. É um vento da noite para os feiticeiros. O poder dele anda junto com as trevas. Feliz, largado saltitante.</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir de Castañeda (1977)

Quadro 2 – Ciclos da lua e os ciclos femininos

LUA NOVA – INVERNO MENSTRUACÃO Fase reflexiva, do silêncio. Corpo sensível. Confia em seus instintos.	LUA CRESCENTE – PRIMAVERA PRÉ-OVULAÇÃO Renovação. Capacidade analítica, de concentração. Força mental, pensamentos nítidos. Segura de si, inclinações da vida social local.
LUA CHEIA – VERÃO OVULAÇÃO Capacidade de entregar aquilo que ama. Poder de criação, fertilidade e vitalidade.	LUA MINGUANTE – OUTONO PRÉ-MENSTRUACÃO Repensar os desejos. Fase de se curar e avançar no processo de conhecimento. Introspecção.

Fonte: Elaborado pela autora

Na rota 1 “Berros soprados ao vento – Hospital de Custódia e Tratamento (2009)”, dialogamos sobre o encontro entre o teatro e a sua feitura no HCT (Hospital de Custódia e Tratamento). Descrevo as impressões sobre a instituição, o projeto terapêutico e pedagógico do qual fiz parte realizado pela UNIBAHIA, a oficina de teatro e as produções artísticas, os procedimentos com as técnicas prospectivas do arco-íris do desejo, a peça encenada *Vê se vocês me entendem*. Ao mesmo tempo em que narro essas experiências e atividades, problematizo a loucura materializada na institucionalização e na sua psiquiatrização/psicologização e a criminalização da pessoa considerada louca. Essa rota está dividida em sete caminhos: “Os percalços no caminho”; “O Território loucura”; “Micro-histórias de opressões de gênero”; “Autonomia cênica e a construção do espetáculo *Vê se você me entende...*”; “Desafios da estreia e final do projeto”; “Procedimentos para cenas e o uso das técnicas do Arco-íris do desejo”.

A rota 2, “Em busca de uma ética amorosa – Conjunto Penal de Jequié (2010)”, traça a experiência do meu primeiro encontro com a prisão, propriamente dito. Desta forma, problematizo a pena e aponto para o litígio histórico por trás das prisões. Apresento o Conjunto Penal de Jequié, os participantes do curso de teatro, os procedimentos cênicos adotados, o que nomeio de dispositivos do Teatro do Oprimido e da Ética amorosa, e descrevo o espetáculo *História do dia a dia*. Por fim, explico porque levei o Teatro do Oprimido para o presídio. Esta rota também está dividida em sete caminhos: “Contextualizando a escrita”; “Conhecendo o Conjunto Penal de Jequié”; “Artistas? Quem são eles?”; “Os percalços no caminho”; “Procedimentos para

criação cênica”; “O espetáculo”: “*Histórias do Dia a Dia*”; “Por que levar o Teatro do Oprimido para dentro do presídio?” e “Os desafios antes da estreia”.

A rota 3 “Sopros de liberdade – Conjunto Penal Feminino (2014, 2016-2018)” aborda minha passagem pelo CPF (Conjunto Penal Feminino). Foi nesse encontro que percebi as disparidades de gênero, não só aquelas potencializadas no presídio, mas aquelas do dia a dia, que atravessam a todas nós. Essa rota está dividida em três caminhos: “Contextualizando o percurso e desvelando as disparidades de gênero”; “Narrativas-minoritárias de opressões de gênero” e “Procedimentos para criação e as Ações continuadas”. Sendo que caminho “Narrativas-minoritárias de opressões de gênero” se ramifica em outros quatro caminhos: “Primeira narrativas-minoritária”, “Segunda narrativas-minoritárias”, “Terceira narrativas-minoritárias” e “Quarta narrativas-minoritárias”. Coube ainda pensar nas controvérsias de sentido para o uso do termo dispositivos e assumir usá-lo como possibilidades cênicas e nas múltiplas vozes sobre o significado de fazer teatro no cárcere.

Na rota 4 “Outras fronteiras, mesmos muros – Intercâmbio em Córdoba, Argentina (2019)”, relato as anotações do diário de bordo do intercâmbio vivenciado em Córdoba, Argentina, em 2019, cujo principal objetivo foi conhecer o cárcere em outro país, as mulheres que lá habitam e possibilitar trocas estéticas e poéticas na cena e na vida por meio de vídeos gravados pelas mulheres daqui, presas no Conjunto Penal, e vice-versa. Apesar de todo meu esforço, da articulação com a Faculdade Provincial de Córdoba e com a Universidade Nacional de Córdoba, que por sua vez estava em contato com o Ministério da Justiça da Argentina, não foi possível atingir esse objetivo de forma plena.

Na rota 5 “Tecendo sonhos – Processos inventivos no Conjunto Penal Feminino (2018-2022)”, conto as estratégias que usei para manter as oficinas de teatro no cárcere feminino durante a pandemia e seus desdobramentos. As cartas e os sonhos forneceram as pistas para a elaboração das narrativas-minoritárias. Minoritária não no sentido quantitativo, mas sim no sentido de ouvir com proximidade pequenas histórias, histórias de mulheres que se encontram encarceradas, que se dispuseram a fazer teatro e ativam o estado de presença. Discutimos o dispositivo enquanto exercício reverso de experimentação que, por meio da força criativa, estimula o enfrentamento estético de emergências do cárcere. Este trajeto se divide em: “Mapeando os processos inventivos no CPF”; “Dispositivos dos TOs e o Dramaturgia da Coexistência”; “Reinventando os processos criativos no cárcere feminino (2018-

2022)”; “Catataus, Cartas e Sonhários – Narrativas-Minoritárias importam”, “O que são narrativas-minoritárias?”; “As cartas são histórias que precisam ser contadas”; “Os sonhos são histórias que precisam ser recontadas”; “Nossos Encontros” e “Um mito para finalizar”.

Finalizo a tese com o “Compartilhamento de ideias – Alternativas de conclusão”, um espaço onde tento acalmar o fluxo dos pensamentos, apresentar os nós e entrenós desse rizoma que é a pesquisa e organizar a relação entre a memória de uma trajetória no cárcere e a escrita/pensamento desta trajetória. Nesta seção, deixo as marcas conduzirem o processo e sintetizo meus “devaneios”, objetivados em três planos: 1) o plano das artes cênicas: as estéticas, os engajamentos e as subjetividades; 2) entre o plano da memória e o plano da escrita: os problemas, os procedimentos e os desdobramentos; 3) as marcas.

ROTA 1: BERROS SOPRADOS AO VENTO – HOSPITAL DE CUSTÓDIA E TRATAMENTO²⁰ (2009)

Os percalços no caminho

“Institucionalizaram meu poema”
Bubu no HCT (2009)

Não me recordo em que mês essa frase foi dita, entretanto lembro-me exatamente do contexto, foi no dia da exibição do documentário *A casa dos Mortos*, dirigido por Débora Diniz²¹. Estávamos no HCT, em uma sala ampla, mas sem janelas e com pouquíssima ventilação. De um lado, havia uma mesa com uma televisão e um aparelho de vídeo em cima e, ao lado da mesa, uma caixa amplificadora; do outro lado, as cadeiras enfileiradas com alguns “pacientes”²² (os homens) sentados. O Dr. Paulo Barreto Guimarães, psiquiatra e diretor da instituição, algumas/alguns funcionárias/funcionários e nós, equipe da UNIBAHIA, também estávamos presentes. Aparentemente, a exibição do filme foi um misto entre “prestação de contas” da instituição para com as/os funcionárias/funcionários e pacientes e celebração pela atuação deles no processo de filmagem. Entretanto, este evento, que confirmava a presteza da instituição na realização do documentário, não eximia as aberrações institucionais apontadas no mesmo.

Bubu é o narrador do documentário, sua voz costura a história. Na época, era “paciente” do HCT e foi ele quem roteirizou o documentário. Ao perceber que se tratava de um filme sobre a instituição, aproximou-se da equipe de filmagem e, com o passar dos dias, escreveu o poema “A Casa dos Mortos” para apresentá-lo a Débora Diniz, vislumbrando a sua inserção no roteiro. Pelo que conheci de Bubu, seu gosto

²⁰ No site oficial da Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização (SEAP), encontramos a sigla HCT – Hospital de Custódia e Tratamento, ou seja, o termo “psiquiátrico” foi suprimido. Na Lei de Execuções Penais e em alguns estados do Brasil, ainda encontramos a sigla HCTP – Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico. De qualquer forma, os termos são designados para demarcar o local onde homens e mulheres inimputáveis ou semi-inimputáveis cumprem medidas de segurança e internação. Decidi manter a sigla HCT, como se encontra aqui na Bahia.

²¹ Débora Diniz Rodrigues, premiada pesquisadora, documentarista, professora universitária, antropóloga. O documentário *A casa dos mortos* foi realizado no HCT-Bahia.

²² “Paciente” está entre aspas em todo texto por dois motivos: 1) porque ironicamente, apesar de se configurar como hospital, não é esta a forma de tratamento que recebem as pessoas internadas no HCT; 2) faço jus ao termo, mais uma vez me expressando ironicamente, que é necessário ser muito paciente para suportar a ausência de seus direitos, infantilização, submissão, maus tratos, entre outras mazelas observadas neste sistema ligado diretamente à Secretaria de Administração Penitenciária.

pela leitura e pela escrita, acredito que o poema fez uma alusão à obra de Dostoiévski. O poema está dividido em três cenas: 1) “Das mortes sem sinos”, 2) “Das overdoses usuais e ditas legais” e 3) “Das vidas sem câmbios lá fora”. Estas cenas revelam as mazelas da institucionalização e as mortes simbólicas e concretas esquecidas nos “manicômios judiciários”²³. São três histórias e, como já foi dito acima, cada história apresenta uma cena: Jaime, Antônio e Almerindo, homens anônimos, estigmatizados, apontados como perigosos para a vida social, “cujo castigo se traduz na tragédia do suicídio, no ciclo interminável de internações e na sobrevivência à prisão perpétua” (POESIA, 2021). Bubu, o “poeta-paciente”, apontou o *verdictum* que o Estado destina aos “pacientes” encerrados nestas instituições e finaliza o seu poema dizendo: “tomara fosse um *ultimato* à *Casa dos Mortos*”. O documentário é o “esmiuçamento” de um roteiro “real” esquadrihado por Bubu.

Antes da apresentação do vídeo, Dr. Paulo falou rapidamente sobre a participação da instituição no documentário. Alguns “pacientes” se reconheceram durante a exibição, contudo, na maioria do tempo, todos/todas nós permanecemos em silêncio e, no final, aplaudimos, menos Bubu. De forma irreverente, levantou-se e demonstrou seu descontentamento fazendo um discurso que, segundo minha interpretação, versava sobre a tentativa de institucionalização do seu pensamento quando apontaram seu poema para o óbvio, para a denúncia de fatos e não para o esforço de um artista em pleno processo criativo e reflexivo sobre a loucura, como se a potência do seu poema se transformasse em alegoria, decalque da realidade que já seria contada de uma forma ou de outra, e não tivesse força suficiente para ser o ultimato às estruturas de controle que subalternizam o pensamento e dicotomizam sua vida. Esse fato me lembrou dois momentos do texto “A palavra soprada” de Derrida (1995). O primeiro se refere ao sopro como o “roubo” de alguém que reconhece a palavra e alinha numa determinada ordem, em sua própria ordem, ou seja, esse sopro é a inspiração de um corpo assentado nas palavras de um outro corpo que não lhe pertence. A outra imagem que pairou em meus pensamentos foi com relação a Artaud²⁴, mencionado no texto de Derrida. Tentei imaginar o quanto seria contraditório

²³ Manicômios e/ou manicômios judiciários: o nome carrega um conceito ultrapassado. Somente após a aprovação da Lei 10.216 de 2001, substituiu-se a nomenclatura para “instituições de saúde mental”, e consequentemente seu conceito, que passa a se respaldar no respeito às condições de vida humana.

²⁴ Trata-se de Antoine Marie Joseph Artaud, reconhecido como Antonin Artaud. Foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Sua história é marcada por internações em hospitais psiquiátricos. “O homem privado de sua liberdade mais elementar foi também privado de seu próprio corpo. Este mesmo corpo cujo funcionamento anárquico o fez sofrer ‘os estados de dor errante

um ator teatralizar o pensamento de Artaud, ninguém conseguiria a façanha, pois para Artaud sua experiência com a arte é indissociável da sua experimentação da vida, sua palavra não pode ser soprada longe de seu corpo. Comparando a atitude de Bubu com o texto, fiquei pensando: o que se perdeu entre a complexidade da ideia de Bubu e a reconstituição dos fatos? Enfim, naquele momento, Bubu não ficou satisfeito com o acontecimento e, muito possivelmente, esta tese também desencadeará sensações como esta. Aplaudi sozinha a sua fala, ele se retirou do ambiente e todas/todos ficaram se olhando, como se suas palavras não fizessem sentido, ou talvez fizessem tanto sentido que, propositalmente, deixaram-nas se dissiparem na sala sombria enquanto egoistamente retomávamos nossas rotinas.

Hoje me pergunto por que aquela indagação reverberou e ficou presente em minha memória. Onde e quando o ultimato de Bubu ecoará? Investigar o significado da “institucionalização do pensamento” foi a semente no meu caminho na pesquisa. Pergunto-me de quem é a responsabilidade, por exemplo, pela voz solitária de Bubu, que se debatia nas paredes sujas daquela instituição secular, ricocheteando nos outros “pacientes” e incompressível para os “jalecos brancos”²⁵? Quais os limites de uma pesquisa (ou de uma intervenção, atividade etc.)? Quais os compromissos que pesquisadora/pesquisador (professores, artistas etc.) deve assumir e quais as fronteiras a ultrapassar, em se tratando do espaço prisional? Quais as possibilidades de fazer teatro neste ambiente sem se corromper, sem “catequizar moralmente” ou “subalternizar o pensamento” do outro? Qual a abrangência artística/social/política destas intervenções? Quais as implicações e desdobramentos destas intervenções para a comunidade envolvida, considerando que esta comunidade é obrigada a viver

e de angústia’. Mas o terrível estado de reclusão psiquiátrica constituiu para Artaud uma extraordinária experiência cognitiva. Quando voltou a Paris em 1946, depois de passados 9 anos em manicômios, ele se denomina Artaud, o Mômô, como Artaud, o Louco, o Bufão. Depois de ter sido tanto tempo considerado louco, agora ele sentia prazer em se fazer de louco para dizer certas verdades. Uma destas verdades essenciais diz respeito ao nosso corpo. O corpo atual, desconectado da origem, é o resultado de uma manipulação perpétua e perversa em consequência da qual ‘sua anatomia, que deixou de corresponder à sua natureza’, deve ser refeita. No final de sua vida e de seu percurso artístico, Artaud concebe o Teatro da Crueldade como um grandioso projeto éticopolítico de insurreição física: trata-se de transformar a cena para que o homem e não somente o ator possa refazer sua anatomia, possa reconstruir um “corpo sem órgãos”. Este refazer baseia-se na idéia da decomposição e recomposição do corpo e visa essencialmente a desarticulação dos automatismos que condicionam e bloqueiam o indivíduo e o impedem de agir realmente, de modo consciente e voluntário, em cena ou na vida. Depois de Rodez, o Teatro da Crueldade é o teatro de um violento refazer do corpo.” (TEIXEIRA, 1999, p. 191).

²⁵ Alusão ao termo usado por Débora Diniz (2015), no livro *Cadeia: Relato sobre mulheres*, para se referir aos profissionais da saúde que trabalham no sistema prisional.

nestes territórios restritivos²⁶ e a interagir com as demandas ofertadas na e/ou pela instituição?

Durante os nove meses que a UNIBAHIA permaneceu no HCT, esta foi a única vez que o documentário teve destaque ou relevância para/com/entre os/as “pacientes”, atores/atrizes sociais desta trama. Sim, foram nove meses de experiência com teatro em um Hospital de Custódia e Tratamento, foram nove meses duelando: será que a arte desinstitucionalizaria o pensamento das/dos “pacientes” ou será que as restrições do ambiente acabariam por nos institucionalizar? O HCT foi um divisor de águas, que interferiu na minha forma de estar no mundo. Por um bom tempo, silencieei estas experiências, mas hoje acho necessário cartografar meus primeiros passos no ambiente de custódia/cárcere.

Começarei contando como o HCT entrou em minha vida, no ano de 2009. Dilma Carvalho²⁷ me convidou para fazer parte da equipe de profissionais do projeto “terapêutico e pedagógico” que ela coordenou no HCT. Na oportunidade, verbalizou de forma contundente que estava convidando profissionais da área de arte que tivessem “espírito arrojado”. Mencionou, também, que apreciava o compromisso que eu tinha com novos desafios e, principalmente, a minha constante busca em levar arte para espaços de difícil acesso. Demorei um tempo para entender a relação entre o convite e o discurso e devo confessar que os termos “terapêutico e pedagógico” não me atraíam. Sobretudo, me interrogava sobre o território no qual adentrava. Quem eram as pessoas que encontraria lá? Quais seriam as suas urgências? Qual destas urgências trabalharíamos esteticamente? Quais os limites? Pensei também sobre os métodos teatrais e quais limitações viriam junto ao condicionante “terapêutico e pedagógico”. Mesmo com todas as dúvidas possíveis, aceitei o convite imaginando que seria mais um desafio, só não sabia que esta oportunidade definiria o meu fazer artístico, marcaria o início da minha jornada na pesquisa, descortinando um universo onde a exclusão se tornou perceptível, audível, visível, sensível...

²⁶ No sentido físico e simbólico.

²⁷ Conheci Dilma Carvalho na prefeitura de Lauro de Freitas (BA), em 1998, num projeto da Secretaria de Desenvolvimento Social e Cidadania, no qual ela representava como coordenadora acadêmica a UNIBAHIA - Faculdades Integradas Ipitanga, e sua equipe ministrava módulos de cidadania. Eu fazia parte da equipe da prefeitura e ministrava oficinas de dança e teatro. Tratava-se de um projeto no contraturno da escola formal que atendia uma média de 500 adolescentes dos bairros de Itinga e de Portão. Dilma Carvalho coordenou projetos de relevância comunitária, como o curso de alfabetização para adultos no Amapá e o referido projeto no HCT, portanto ela foi responsável pela minha primeira experiência no sistema prisional.

Essa experiência me propiciou a percepção das diferentes configurações que adotamos para lidar com o outro, com aquele que não sou EU. A partir da vivência no HCT, passei a observar as ausências do próprio Estado ao negar os direitos constitucionais de suas/seus cidadãs/cidadãos e, por outro lado, a ausência de nós, cidadãs/cidadãos, que fortalecemos estas arbitrariedades à medida que nos omitimos e/ou naturalizamos as injustiças para com aqueles que não sou EU, mas, sim, as/os outras/outros. Desta forma, mergulhei nos fundamentos do Teatro do Oprimido, especificamente na técnica “O tira na cabeça”, para me guiar nesta jornada.

Contudo, só compreendi de fato o significado do convite quando cheguei no HCT. Aliás, eu nem sabia o que era um Hospital de Custódia e Tratamento, sabia somente que existiam “hospícios ou manicômios”, mas tinha dúvida se essas instituições eram distintas, se uma era sinônimo da outra ou se havia alguma diferenciação. Nunca tinha acessado a ideia de um “manicômio judiciário” ou um “hospital” que custodia pessoas. Deparei-me com um espaço repressor, hostil, nada acolhedor, um território extremamente inóspito, não imaginei que existiam locais como este nem no meu pior pesadelo. Mesmo com toda boa vontade, um hospital de custódia não se parece com o mais caótico dos hospitais do sistema de saúde.

Durante o projeto no HCT, pela própria necessidade da atividade, fiquei instigada a compreender os discursos sobre a loucura. A princípio, pelo viés da escuta, dando aula de teatro, observando e perguntando para as/os “pacientes”, as/os funcionárias/funcionários e especialistas. Posteriormente, busquei aporte registrado por meio da escrita, assim como a UNIBAHIA ofereceu alguns encontros para tirarmos dúvidas com profissionais (terapeutas ocupacionais, psicólogas/psicólogos e psiquiatras) e/ou estagiárias/estagiários das instituições.

O que me chamou muito a atenção neste período foram os conflitos que vivenciei, não sei se pela própria opressão instaurada nos sistemas que privam a liberdade, mas experimentei dilemas, tais quais: qual a contribuição da arte neste espaço? Quais intenções e tensionamentos esta instituição exerce sob a minha pessoa? O fato de estar no HCT me impulsionava para projetar possibilidades artísticas, ao mesmo tempo que já me causava uma tensão inenarrável, me sentia em alerta todo o tempo e com a sensação de que todos meus passos eram vigiados. Tinha pânico de errar ou infringir alguma regra de segurança, precisei atuar no modo de atenção máxima.

Hoje, consigo compreender que a escolha de fazer teatro para revelar e transformar opressões é uma decisão de vida, assim como percebi que a imponência da instituição interferiu na minha forma de apreender o mundo. Os sobressaltos do caminho geraram desvios, “affectos e perceptos”²⁸ capazes de intensificar saberes e transformar a maneira de estar no mundo. As instituições totais nos acompanharão mesmo do lado de fora dos muros que custodiam e encarceram, seja lá qual for a condição desse encontro.

É muito difícil conviver cotidianamente com as regras rígidas, implícitas e explícitas, exigidas por estas instituições. São opressoras as indicações de como devemos nos comportar, o que deve e não deve ser dito, as famosas regras em nome da segurança, olhares e julgamentos sobre nossos corpos, os corpos em constante expiação em seu deslocamento no espaço, ainda mais no nosso caso, considerados artistas, pois no imaginário coletivo somos seres livres e libertos, ou seja, uma/um potencial inimiga/inimigo da ordem, alguém que em algum momento fragiliza o “bom funcionamento” do sistema. Só que esse caótico sistema é falido, e esta ordem, muitas vezes, só faz sentido para aquele grupo que há anos funciona da mesma maneira e se fecha para o novo.

Criei várias estratégias para conseguir ficar atenta a todas as indicações, principalmente com relação ao contato físico, que não deveria existir, mas confesso que na minha primeira aula esse item foi por água abaixo. Sinceramente, não me arrependo, porque o toque humaniza as relações e é uma necessidade tanto no teatro quanto na dança. Foi a partir deste momento que as barreiras se romperam. Obviamente, respeitei à risca tudo aquilo que era lícito, mas decidi reavaliar com cuidado aquilo que era somente uma indicação, um conselho. Considerei a experiência das pessoas que labutam nestas instituições há anos, mas isso não poderia emperrar o meu processo, pois não teria como conduzi-lo com tantos distanciamentos e barreiras. Assim sendo, avaliei meus propósitos e assumi a responsabilidade por minhas decisões.

Meu relato não é regra ou condição, exemplifica os caminhos repletos de possibilidades que trilhamos quando reavaliamos valores e investimos nas relações.

²⁸ Partindo da perspectiva de Deleuze e Guattari (1997a) e de Rolnik (2018), os perceptos não correspondem à percepção, excedem as situações vividas e suas representações. Os affectos não são tratados como afetividade, mas sim no sentido de afetar, perturbar, atingir. Ambos dizem respeito ao vivo em nós mesmos e não podem ser traduzidos em palavras, funcionam de modo extra cognitivo, um saber-do-corpo.

No caso das oficinas de arte no HCT, a proximidade, o respeito ao desejo, à escolha e ao limite do outro geraram relações de confiança e cuidado. Certa vez, um “paciente”, que vou chamar aqui de Murilo, durante um ensaio, me avisou que não poderia ensaiar, porque sentia que iria “surtar”. Então perguntei a ele como eu deveria proceder se ele “surtasse”, e ele respondeu que não tinha certeza, porque ninguém havia perguntado isso a ele antes. Complementou falando que estava desatento, cada vez mais longe, e me pediu para não cobrar nada dele se saísse do ensaio repentinamente. Eu respondi que tudo bem, perguntei se precisava de mais alguma coisa, assegurei que estaria ali para o que precisasse, peguei na sua mão e a apertei para firmar minhas palavras. Ele ficou meio desajeitado, mas correspondeu, abaixou a cabeça e, num rompante, saiu do ensaio. Eu o vi passar várias vezes de um lado para o outro, os “pacientes” que estavam ensaiando me perguntaram se eu iria chamá-lo, simplesmente pedi que cada um se importasse com sua própria vida. Um tempo depois, Murilo se deitou no banco e ficou assistindo o ensaio, me disse que à tarde falaria com a assistente social e que, no dia seguinte, dependendo de como estivesse, participaria do ensaio. Uma coisa importante que aprendi com o Teatro do Oprimido e que é um fundamento para minha postura na vida é saber ouvir o outro com atenção, olhar no olho, ter a certeza de que cada história proferida é uma verdade vivida e, assim, suspender o julgamento e sentir o contexto. A história de Murilo não diz respeito somente a ele, traduz a experiência de outros pacientes, diz respeito ao silenciamento da diferença, portanto diz respeito às estruturas, aos mecanismos de opressão que sustentam estas estruturas. Seu saber tem que ser validado. Agindo dessa forma (confesso que não foi uma decisão estudada, mas sim espontaneamente respeitosa), conquistei o respeito dos participantes da oficina, mesmo e principalmente daqueles que questionaram como seria meu procedimento com Murilo por ele ter se ausentado do ensaio.

Depois da aula, relatei o fato para minha coordenadora. No mesmo dia, à tarde, Murilo foi conversar com a assistente social, o atendimento foi realizado como sempre numa sala cuja mesa e escolta de agentes de segurança limitam qualquer contato. Além disso, sempre ocorrem perguntas repetitivas e, muitas vezes, a infantilização

das/dos pacientes e a indiferença com as respostas. Neste dia, Murilo teve, de fato, um “surto”, precisaram de quatro homens para contê-lo e carregá-lo para ala²⁹.

Em princípio, me senti extremamente sortuda pelo “surto” não ter acontecido durante o ensaio, mas depois essa sensação se transformou em interrogações. Ele sabia que iria surtar? Sim, isso é fato e foi verbalizado. Ele reconhecia os sinais. Portanto, o “surto” é um colapso que eclodiu, mas existiram indícios nessa trajetória, o surto não acontece isoladamente. Então por que os especialistas não consideram o saber dessas/desses pacientes? Por que não criam estratégias, em comum acordo, para lidar com essas crises?

Fiquei imaginando como seria conceituar o “surto” de Murilo como um ponto de crise, algo que gradativamente alcançou o pico, a partir dos princípios do Teatro do Oprimido. Na perspectiva de Boal (1996, p. 71), a Crise seria uma oportunidade única para o “[...] desenvolvimento de uma estrutura de relações humanas na qual diversas alternativas passam a ser possíveis daí em diante.” “E Se...”³⁰ pensarmos no Surto como um momento de Crise? Mais ainda, “E Se...” pensarmos na Crise como Boal (1996, p. 71) propõe: “Na língua chinesa não há um único ideograma para a palavra *crise*, mas dois, um significando *perigo e o outro, oportunidades*”. Talvez assim poderíamos dar uma outra dimensão para o surto de Murilo. Entretanto, estas estruturas opressoras exterminam as oportunidades e investem somente na contenção do suposto “perigo”. Neste caso, o perigo leva o nome da pessoa considerada “violenta”. Todavia, de que tipo de violência estamos falando mesmo? A fúria individual ou as inúmeras e constantes violências impregnadas nas instituições totais? Não estou minimizando um transtorno mental nem o surto psicótico: não é uma situação fácil de lidar. Mas estou chamando a atenção para a função de proteção social destes espaços. Excluir e segregar em nome da falsa segurança da sociedade é o mesmo que varrer para baixo do tapete problemas que devem ser debatidos com afinco, tais como: deixar que o paciente participe dos parâmetros adotados para sua terapia, tratar estes pacientes como adultos, ouvi-los... A diferença não pode ser sinônimo de aniquilação, a diferença deve ser compreendida e legitimada.

²⁹ Ala é um termo usado no HCT para designar espaços fechados por um portão e cadeados, dentro da instituição, que abriga vários outros espaços menores e sem tranca. No HCT Bahia, eram seis alas: A, B, C, D, E e F.

³⁰ “E se...” é uma técnica do Arco-Íris do Desejo.

São muitas contradições, olhar o desconhecido de frente realmente nos assusta. Mas o que é a loucura? Quais os discursos que atravessam esse tema e qual a imagem da loucura que pretendo trazer para essa discussão, visto que o conceito de loucura se modifica através dos tempos e das sociedades, de acordo com os interesses vigente?

Comecei a pensar como a loucura se materializou socialmente e escolhi Foucault (1972) para contextualizar o nascedouro da loucura como modalidade institucional, visto que a instituição é o ponto que me liga a esta história. Assim, sobrevoei a loucura com a finalidade de tentar compreender o controle nos discursos institucionais e a influência destes no nosso modo de pensar o louco que está no HCT. Se pudesse escolher uma imagem poética para compor uma cena de teatro e discutir a loucura em todas as suas dimensões, selecionaria o seguinte discurso de Foucault:

Para a consciência ocidental, a loucura surge simultaneamente em pontos múltiplos, formando uma constelação que aos poucos se desloca e transforma seu projeto, e cuja figura esconde talvez o enigma de uma verdade. Sentido sempre despedaçado. (FOUCAULT, 1978, p. 183).

Uma cena nebulosa, longe de focar somente em seus estágios finais ou iniciais, proponho a reflexão sobre seu “eterno retorno”³¹, a loucura através dos tempos. A tentativa ocidental de explicar a loucura por meio de uma verdade conveniente (aliás, todas as verdades são convenientes) aprisionou os estereótipos da sua imagem, e isto é muito diferente de descobrir seus enigmas. Ao longo dos tempos, enquadraram a loucura em configurações que satisfazem as regras sociais de produção e exclusão das diferenças.

Destaquei dois acontecimentos que marcam a loucura na perspectiva de sua identificação e caracterização como doença moral e mental, ou seja, quando a materialização da loucura acontece por meio da institucionalização. Primeiro, foi a existência de um lugar físico para encerrar a loucura, não só a loucura, mas todo comportamento que moralmente transgredisse e desabonasse o modelo da sociedade. O segundo acontecimento é a materialização da figura do louco como centro para a identificação da loucura.

³¹ Proponho repensarmos a loucura, talvez, e somente talvez, usando Nietzsche, ou quem sabe Artaud, que lucidamente se encontraram com a loucura, desafiaram a moralidade que os amordaçava e criaram alternativa de conviver com a multiplicidade que cabe em cada um de nós.

Estes dois momentos, na obra de Foucault (1978), nos convocam a pensar na cisão entre a racionalidade clássica e a racionalidade moderna: a criação de um Hospital Geral e a psiquiatrização/psicologização da loucura. Uma senda na transição destes dois períodos históricos de dominação da loucura e, conseqüentemente, das instaurações de mecanismos de controle social nos quais o “indivíduo”³² que acaba de emergir passa a ser gerenciado pela sua utilidade social e pelo discurso de liberdade contraditório, que gera somente desigualdades.

Vamos considerar a criação do Hospital Geral, em 1656, século XVII, na Europa, mais precisamente na França, como o marco do *grande enclausuramento*. O Hospital Geral é um espaço físico e palpável destinado a trancafiar e isolar o “outro”, aquele que é diferente, que foge à regra social e à conduta moral convencionalizada no período. E mesmo se passando quatro séculos, verificamos, na citação abaixo, que o conceito do Hospital Geral aproxima-se das características atuais dos HCTs, no Brasil.

O Hospital Geral não é um estabelecimento médico. É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa. [...] O Hospital Geral é um estranho poder que o rei estabelece entre a polícia e a justiça, nos limites da lei: é a terceira ordem da repressão. [...] Em seu funcionamento, ou em seus propósitos, o Hospital Geral não se assemelha a nenhuma ideia médica. É uma instância da ordem, da ordem monárquica e burguesa que se organiza na França nessa mesma época. (FOUCAULT, 1978, p. 57).

Este espaço é fundador da coerção, pretende-se ali excluir e segregar aqueles que supostamente não são úteis socialmente e oferecem “perigo” à norma, assim, seu direito à liberdade é contido. Além disso, o Hospital Geral não era um lugar para tratar, mas sim um ambiente entre a justiça e a polícia para trancafiar a diferença e nomear a loucura.

A partir do século XVII, o desatino não é mais a grande assombração do mundo; deixa também de ser a dimensão natural das aventuras da razão. Assume o aspecto de um fato humano, de uma variedade espontânea no campo das espécies sociais. O que outrora constituía um inevitável perigo das coisas e da linguagem do homem, de sua razão e de sua terra, assume agora figura de personagem. Ou melhor, de personagens. Os homens do desatino são tipos que a sociedade reconhece e isola: existe o devasso, o dissipador, o homossexual, o

³² Quando utilizo o termo “indivíduo”, quero enfatizar o quanto o sistema capitalista individualiza o ser a ponto de enfraquecer a coletividade.

mágico, o suicida, o libertino. O desatino começa a ser avaliado segundo um certo distanciamento da norma social. (FOUCAULT, 1978, p. 117).

O segundo destaque acontece com o processo de humanização moderna, que tem como princípio “docilizar” corpos. No caso da loucura, medicalizando; e no caso da prisão, controlando o tempo-espaço do “indivíduo improdutivo”. No século XVIII, o louco é personificado, trata-se de um ser palpável de “carne, osso e mente”. Assim, a loucura é materializada, diagnosticada, e passa a ser vinculada à vontade, ao instinto e ao desejo daquele que desatina. A loucura, que era controlada pelo saber e pela moral, vai ser subordinada à impossibilidade, à falta de racionalidade, e é vista como delírio. Neste momento, o médico é quem diagnostica a loucura, ou seja, é ele quem procura no ser humano a loucura para curá-la.

“Então, o que é a loucura?” É deduzida de uma análise da doença, sem que o louco fale de si mesmo em sua existência concreta. O século XVIII percebe o louco, mas deduz a loucura. E no louco o que ele percebe não é a loucura, mas a inextricável presença da razão e da não-razão. E aquilo a partir do que ele reconstrói a loucura não é a múltipla experiência dos loucos, é o domínio lógico e natural da doença, um campo de racionalidade. (FOUCAULT, 1978, p. 207).

Racionalizar a loucura significa culpabilizar aqueles que não se encaixam na engrenagem de um grande sistema que dissimula as desigualdades em nome da liberdade individual, que produz privilégios para poucos em detrimento da sujeição da grande maioria. A identificação da loucura segue no avanço do liberalismo, dos aparatos de um sistema capitalista e, posteriormente, do neoliberalismo, na construção de ideais que nos fazem reféns das exigências de um mercado excludente.

Voltamos ao convite da UNIBAHIA para realização das oficinas de arte no HCT. A princípio, foi impactante ver a loucura por meio das vozes que me constituíram socialmente. Deparei-me com meus próprios medos, tive a oportunidade de me olhar profundamente no espelho e não gostei do que vi. A mesquinhez e o preconceito de toda sociedade estavam refletidos em minha imagem, vi o abandono, o controle, a manipulação e a degradação humana cobertos por um véu de moralidades. Percebi a infinitude do mundo ou quantos mundos cabem em um único mundo e, só ali, tive a certeza de que esses mundos não se encerravam em meu umbigo, entendi que minha luta não era somente contra as opressões, mas sim exercitar constantemente, incansavelmente e sem trégua o ato de não oprimir. Muitas vezes, automaticamente,

somos impelidos a julgar, comparar, classificar, enquadrar sob a ótica da semelhança tudo que não sou eu como o outro. Contra tudo aquilo que não conhecemos, criamos barreiras de proteção. Isso não está certo, tampouco errado, mas é uma maneira de dicotomizar a vida e as relações, sem abrir espaço para o novo, para o outro e para vivenciar as diferenças e suas vicissitudes.

Assumi, quase que compulsivamente, o desejo de contrapor o movimento repressivo que nos congela com a fluidez que a arte pode proporcionar, tentando não romantizar, mas sim descortinar injustiças sociais e vivenciar a ética do bem viver, da solidariedade e da resistência, por meio daquilo que escolhi fazer da vida: teatro. Mais ainda, me fez experienciar o Teatro do Oprimido, como cita Boal (1996, p. 42): “O Teatro do Oprimido é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem”. Esse também foi um dos meus objetivos: modificar a minha imagem!

A UNIBAHIA foi contemplada numa licitação da Secretaria de Justiça, Cidadania, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social (SJCDH)³³ para executar oficinas de teatro, dança, música e artes plásticas no Hospital de Custódia e Tratamento. O projeto culminou com a apresentação da peça *Vê se você me entende...*, que integrou essas diferentes linguagens artísticas e foi apresentada no dia 2 de outubro de 2009, e aqui abro um parêntese para mencionar a terrível coincidência da data que marcava os 17 anos do massacre no Carandiru.

Já sabemos que não são de agora as ambiguidades que permeiam um sistema que tranca e custodia a loucura. No século XX, no Brasil, a loucura e o crime foram trancafiados juntos como forma de tirar de circulação as diferenças. Em 1921, no Rio de Janeiro, o primeiro manicômio passa a abrigar o “louco criminoso”, com o manicômio judiciário vinculando-se à Secretaria de Administração Penitenciária e não mais à Secretaria de Saúde. Esta imprecisão se mantém e traz consequências:

[...] não sendo geridos pelo Sistema Único de Saúde, mas por órgãos da Justiça, não estão submetidos às normas gerais de funcionamento do SUS, ao PNASH/Psiquiatria (com única exceção dos Hospitais de Custódia do Rio de Janeiro), ou ao Programa Anual de Reestruturação da Assistência Hospitalar Psiquiátrica. (BRASIL, 2005, p. 22).

³³ “Hoje, na Bahia, a Secretaria responsável pelo aparato da prisão é a Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização (SEAP), que até 2010, fazia parte da Secretaria da Justiça, Cidadania, Direitos Humanos e Desenvolvimento Social” (REQUIÃO, 2016, p. 32).

Os HCTs destinam-se ao cumprimento de medidas de segurança de internação. No caso da Bahia, existe um único “Hospital” para atender todas as comarcas do estado, “bem como à internação provisória para a realização de perícia” (BAHIA, [s.d.]b). Quem são as/os “pacientes”? Mulheres e homens considerados inimputáveis ou semi-inimputáveis. Simples assim? Não! Nada é simples no sistema prisional. As pessoas que se encontram no HCT, assim como em todo sistema prisional brasileiro, em sua maioria, são pessoas negras, semianalfabetas e desfavorecidas economicamente, especialmente no caso do HCT. Mas isso não acontece arbitrariamente, a maioria das pessoas só está ali esquecida, porque o Estado falhou com elas em todos os sentidos, inclusive no que diz respeito ao seu direito básico à assistência à saúde. Entretanto, como acontece o processo de “internação”? Tentando simplificar a explicação, posso dizer que o suposto réu/ré (sim réu/ré, pois trata-se de um processo criminal) passa por uma perícia médica dentro da instituição, ou seja, já internado, que avaliará e analisará a sua saúde mental. O laudo deveria sair em 45 dias no máximo, contudo pode haver pedido de prorrogação. Depois disso, caso seja considerado inimputável, ficará custodiado/custodiada no HCT cumprindo a medida de segurança, ou seja, a pessoa deixa de ser réu/ré para ser um/uma “paciente” internado/internada no sistema judiciário. Confuso, não é? Somente se for considerado imputável cumprirá pena no presídio/penitenciária. Nosso Código Penal não permite que pessoas que não tenham capacidade mental para entender que cometeram um crime “sejam punidas”. Deveríamos nos perguntar, então, o porquê de estarem confinadas em condições tão desumanas, “condenadas” socialmente, abandonadas e estigmatizadas nestas “sucursais do inferno” (VERDADE, 2004). Poderia responder que simplesmente para encobrir nossa hipocrisia: “[...] só toleramos a diferença desde que a diferença esteja mediada por uma forma de controle, por uma forma de segurança [...]” (SEM, 2014).

Existem muitas pessoas que imaginam que quem está internada/internado num Hospital de Custódia cumprirá menos tempo de confinamento, porque o tempo mínimo determinado de internação para tratamento no HCT é entre um e três anos. Quem já entrou no HCT sabe que, mesmo o tempo parecendo relativamente curto, é uma eternidade. O que não é explicitado com nitidez é que para custódia não existe um prazo máximo, este será sempre uma incógnita. Poderia estar falando simbolicamente, porque com certeza estas instituições permanecem na pessoa mesmo quando ela não está mais custodiada, mas estou falando objetivamente, pois

quando falta um mês para terminar o prazo de cumprimento da medida de segurança, a direção do hospital deve mandar um novo laudo ao juiz informando a situação do paciente, e o juiz pode decidir pela liberação ou por um novo período de cumprimento de medida de segurança – estas renovações podem ser solicitadas indefinitivamente. Além disso, algumas vezes os prazos destes trâmites não são cumpridos, o que retarda mais ainda a aflição e o tempo de internação.

Na nossa Constituição Federal não há prisão perpétua, e, portanto, o prazo de uma pena não pode ultrapassar os 30 anos estabelecidos no art. 75 do Código Penal Brasileiro, a despeito das “internações”, que podem atravessar anos. Esta lógica perversa atribui às pessoas custodiadas o status de “delinquente nato”, ou seja, pessoas vistas como risco iminente para a sociedade, e, assim, são abandonadas, segregadas e “enterradas vivas” nestas instituições.

Vejamos o caso de Almerindo, “paciente” do HCT que conheci em 2009 e que exemplifica o abandono “das vidas sem câmbios lá fora”. Almerindo, no dia 22 de setembro de 1981, em Brumado, cometeu um crime que poderia ser enquadrado no art. 129 do Código Penal: “ofender a integridade corporal ou a saúde de outrem”. A pena para o crime que ele cometeu, caso ele fosse imputável, ou seja, culpado, seria de três meses a um ano. Pena que, com um bom advogado, e pelo teor do fato, poderia ter sido substituída por pena alternativa e, no caso da medida de segurança, que ele estava cumprindo há 28 anos de custódia, poderia ter sido substituída por tratamento ambulatorial. Almerindo foi preso em flagrante, seu julgamento aconteceu somente em 1984, quando foi considerado inimputável, e ficou abandonado à própria sorte no HCT, perdeu todos os vínculos familiares e sua vida foi institucionalizada. Este é um dos casos abordados no documentário *A casa dos Mortos* (2008, 18’14”), cuja cena presenciei algumas vezes no HCT. Quando perguntavam a Almerindo “Quem é Almerindo?”, dependendo de quem perguntasse, ele respondia: “Governo dos Estados Unidos”. Se insistissem na pergunta, ele respondia: “Almerindo morreu!”, o que de fato aconteceu socialmente.

Para prosseguirmos com a experiência do projeto da UNIBAHIA no HCT, é interessante sobrevoarmos o movimento da reforma psiquiátrica no Brasil, para entendermos, até mesmo, o significado da presença da universidade no HCT.

Mesmo com as imagens de libertação das correntes que dominavam a loucura e dos discursos de humanização, na modernidade, a tentativa era trancafiar, curar e institucionalizar a loucura. Assim, instaurou-se um processo que violentava corpos e

mentes que desviavam a “normalidade”. Aqui no Brasil não foi diferente, precisou de muita pressão social, se fez necessário um contragolpe para tentar frear as humilhações e atrocidades cometidas em nome de tratamentos para subordinar a desrazão, tais como terapias de choque (eletroconvulsoterapia) e até mesmo a lobotomia.

Com base em documentos oficiais (BRASIL, 2005), a Reforma Psiquiátrica desponta no Brasil no final dos anos 70, por volta de 1978, na transição entre a ditadura militar, quando o Estado repressivo e violento se voltava contra todas/todos que se opusessem ao regime totalitário, e a gradativa reabertura política, que só foi possível pelas pressões dos movimentos sociais e políticos de contestação, resistência a favor da anistia, contra o regime totalitário e as torturas cometidas oficialmente.

A Reforma Psiquiátrica foi uma necessidade, não cabiam as violências imputadas e a tentativa de silenciar as diferenças. Aqui, vamos apontar os principais avanços na perspectiva das políticas públicas. A princípio e de forma geral, vamos partir do conceito elaborado nos documentos oficiais.

A Reforma Psiquiátrica é processo político e social complexo, composto de atores, instituições e forças de diferentes origens, e que incide em territórios diversos, nos governos federal, estadual e municipal, nas universidades, no mercado dos serviços de saúde, nos conselhos profissionais, nas associações de pessoas com transtornos mentais e de seus familiares, nos movimentos sociais, e nos territórios do imaginário social e da opinião pública. Compreendida como um conjunto de transformações de práticas, saberes, valores culturais e sociais, é no cotidiano da vida das instituições, dos serviços e das relações interpessoais que o processo da Reforma Psiquiátrica avança, marcado por impasses, tensões, conflitos e desafios. (BRASIL, 2005, p. 6).

Percebe-se que foi – e continua sendo – uma construção árdua, um processo de mudança de paradigmas do “mandato social da psiquiatria” para um formato que “modifica com responsabilidade a prática asilar” (BRASIL, 2005, p. 6).

É importante que se saiba que a luta para transformar o tratamento de saúde mental no Brasil se iniciou muito antes da Reforma Psiquiátrica Brasileira, por uma mulher à frente de seu tempo, uma voz pioneira no processo libertário da Reforma Psiquiátrica no Brasil. Uma mulher, brasileira, nordestina, a primeira médica psiquiatra no Brasil, a doutora Nise da Silveira, cuja narrativa rompeu estruturas sólidas e

hegemônicas do patriarcado e de verdades absolutas que silenciam a possibilidade de novos fazeres e saberes.

Sua trajetória de vida foi marcada por ações de vanguarda, ocorridas aproximadamente quarenta anos antes do início da Reforma Psiquiátrica Brasileira. Suas ações configuraram-se como crítica e resistência à hegemonia da psiquiatria de sua época. Para garantir transformações fundamentais à vida dos pacientes atendidos, lançou-se a estudos e pesquisas inéditos, consistentes, e proporcionou à terapia ocupacional brasileira um campo de fundamentação teórica e clínica, para o qual apresentou uma orientação própria, registrando os resultados obtidos e observados, comprovando aspectos do tratamento, organizando e cuidando das capacidades criativas e artísticas dos loucos. (CASTRO; LIMA, 2007, p. 373-374).

Nise da Silveira inovou o tratamento psiquiátrico com práticas humanizadas, ao mesmo tempo em que investiu no tratamento extramuros e criou “ateliês de atividades expressivas”, uma forma respeitosa e revolucionária de aliar a arte a suas práticas terapêuticas.

Nise da Silveira é presa como comunista e afastada do Serviço Público de 1936 a 1944. Anistiada, funda em 1946 a Seção de Terapêutica Ocupacional no antigo Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, que hoje leva seu nome. Em 1952, cria o Museu de Imagens do Inconsciente, um Centro de Estudo e de Pesquisa que reúne obras produzidas nos ateliês de atividades expressivas. Também é responsável pela formação do Grupo de Estudos C.G. Jung, em abril de 1955, e no ano seguinte, juntamente com um grupo de pessoas animadas pelas mesmas idéias, dá vida a mais um projeto: a criação da Casa das Palmeiras, uma clínica destinada ao tratamento de egressos de instituições psiquiátricas, onde atividades expressivas são realizadas livremente, em regime de externato. Foi também pioneira no Brasil na pesquisa das relações afetivas entre pacientes e animais, aos quais chamava de co-terapeutas. Como reconhecimento à importância de sua obra, Dra. Nise recebeu condecorações, títulos e prêmios em diferentes áreas do conhecimento: saúde, educação, arte e literatura. Seu trabalho e seus princípios inspiraram a criação de Museus, Centros Culturais e instituições terapêuticas no Brasil e no exterior. Por meio de seu trabalho introduziu a psicologia junguiana no Brasil. (BRASIL, 2006, p. 16).

Poderia dizer que ela usou a arte como ferramenta, o que de alguma maneira desvirtuaria meu interesse, entretanto penso que foi a arte que a utilizou como ferramenta de reparação, humanização e transgressão aos estigmas empoeirados numa lógica cruelmente arcaica.

“Os hospitais, porém, continuam seguindo rotina de raízes em concepções já superadas. Cumpre reformá-los.” “Seja a exposição agora apresentada uma mensagem de apelo neste sentido, dirigida a todos que aqui vieram e participaram intimamente do encantamento de formas e de cores criadas por seres humanos encerrados nos tristes lugares que são os hospitais para alienados.” A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística. E assim, foi inaugurado no dia 20 de maio de 1952 o Museu de Imagens do Inconsciente, cujas raízes estavam nos ateliers de pintura e de modelagem de uma modesta seção de Terapêutica Ocupacional. Atualmente este museu é um centro vivo de estudo e pesquisa. (SILVERA, 2015, p. 19).

A psiquiatra demonstra seu apreço e respeito pela arte. Destaco duas passagens em seu livro logo nas primeiras páginas do primeiro capítulo. Assim, a autora relata a repercussão do atelier no campo artístico:

O atelier de pintura era inicialmente apenas um setor de atividade entre vários outros setores da Terapêutica Ocupacional, seção que estava sob minha responsabilidade no Centro Psiquiátrico Pedro II. Mas aconteceu que desenho e pintura espontâneos revelaram-se de tão grande interesse científico e artístico que esse atelier cedo adquiriu posição especial. (SILVEIRA, 2015, p. 15).

No segundo destaque, a autora evidencia que os fazeres se interconectam por meio dos encontros, cada linha traz em si mesma as diretrizes de um saber construído e escolhido. Boal (1996, p. 115) também pontua que “[...] independente de qual seja o efeito terapêutico que o Teatro do Oprimido possa vir a ter, esse efeito, na medida em que se trata de arte, não será obtido senão através dos meios estéticos, através dois sentidos.” Ou seja, cada um à sua medida valoriza os encontros na práxis.

Conhecedores de arte afirmavam a existência de valores estéticos em obras de esquizofrênicos. Leon Degand, crítico de arte francês, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, veio ao hospital escolher pessoalmente desenhos, pinturas e modelagens, do ponto de vista da qualidade artística, para apresentá-los naquele museu, na exposição 9 Artistas de Engenho de Dentro (outubro de 1949). Tudo isso me alegrava profundamente. Mas sempre me mantive discreta quanto a pronunciamentos sobre a qualidade das criações plásticas dos doentes. Isso competia aos conhecedores de arte. O que me cabia era estudar os problemas científicos levantados por essas criações. E certamente era um problema científico a investigar o fato de que certos esquizofrênicos, inclusive alguns ditos

“crônicos”, exprimissem suas vivências através de formas que os conhecedores de arte admiravam. E, acima de tudo, eu me sentia no dever de ressaltar o aspecto humano desse fenômeno. Foi esse o sentido do prefácio que escrevi para o catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do qual citarei trechos: “[...] os loucos são considerados comumente seres embrutecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos assim rotulados em hospícios sejam capazes de realizar alguma coisa comparável às criações de legítimos artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana” [...] (SILVEIRA, 2015, p. 18).

Uma lástima que, no ano de 2022, tenhamos retrocedido nas políticas públicas voltadas para a saúde mental, ou seja, as internações e medicalização voltaram a vigorar, tudo isso a partir do pós-golpe de 2016, nomeado de *impeachment* presidencial, mais precisamente e piorando bastante quando Jair Bolsonaro assume a presidência da República, em 2019. É importante deixar registrada a falta de políticas públicas coerentes e as ideologias discriminatórias, infundadas e moralistas no atual cenário político. Estes seis longos anos já se iniciaram com a aprovação do teto de gastos públicos durante 20 anos, ou seja, os cortes orçamentários e o desmantelamento da educação, das pesquisa científica, da cultura, da saúde, o sucateamento do Brasil com a venda de suas estatais, os maiores índices de desemprego, inflação em alta, nossas florestas devastadas, os povos indígenas violados em seu direito à terra, estímulo ao porte de armas de fogo como estratégia de segurança pública, a necropolítica³⁴ explícita durante a pandemia de COVID-19, descredibilização da ciências, do poder jurídico, divulgação de falsas notícias como estratégia política, a normalização da ação da milícia e valorização dos pilares antidemocráticos.

Diante de tantos desmandos e desmedidas, as legislações brasileiras referentes à saúde mental não ficaram de fora e também sofreram desregulamentações, incluindo a internação da população de rua e adolescentes, assim como a desassistência à população usuária do atendimento psicossocial no SUS (BRASIL, 2005). Na contramão da luta antimanicomial e da Reforma Psiquiátrica, as verbas do governo federal, na gestão de Jair Bolsonaro, foram destinadas para a manutenção das internações nos hospitais particulares. Este fato evidencia a disparidade no propósito e, conseqüentemente, os direitos humanos são violados,

³⁴ Bento (2022) menciona o conceito cunhado por Achille Mbembe, de acordo com o qual o Estado e governo restringem o acesso de certas populações a condições mínimas de sobrevivência e, com isso, acaba decidindo quem deve morrer

fazendo retroceder os avanços implementados durante os governos Lula e Dilma, que, até 2016, tinham como princípio as resoluções constituídas coletivamente e por meio da participação social, diferentemente do período Temer e Bolsonaro, no qual se minimiza os espaços para discussões, haja vista o veto da Lei 13.840/2019.

Até 2016, com algumas conquistas concretizadas, a proposição era ampliar a acessibilidade e equidade no tratamento das pessoas com ou em sofrimento mental, promover a inclusão social e cidadania destas pessoas, investir na formação e capacitação de profissionais para atuar dentro da nova perspectiva, promover o debate cultural e acadêmico e, principalmente, trazer para o cerne estratégias de aproximação e articulação entre as redes de apoio na eficácia do tratamento.

A travessia desta reforma ainda está em curso, didaticamente pode ser dividida em quatro momentos. O atual que pode ser considerado o quarto, mas com certeza não será o último momento, caracterizado pelo extremo retrocesso das conquistas, conforme mencionado acima.

O início deste movimento centra-se na crítica ao modelo hospitalocêntrico; o segundo momento consiste no esforço para implantação da rede extra-hospitalar; o terceiro momento foi marcado pela consolidação da Reforma Psiquiátrica como política oficial do governo federal, agregou investimentos das três instâncias, federal, estadual e municipal, propiciando maior participação popular nos debates e na fiscalização das ações, incluindo a redução progressiva e programada dos leitos psiquiátricos existentes. Além disso, as redes de apoio foram articuladas e o trabalho multidisciplinar incrementado com estratégia de atenção, tratamento e a obrigatoriedade dos direitos humanos.

Mas, até aqui, não abordamos questões referentes à saúde mental daqueles que “cometeram delitos”, das pessoas que estão nos HCTs, e neste caso temos uma complexidade exponencial e a estigmatização duplamente institucionalizada num espaço de exclusão e violência. É exatamente nos manicômios judiciários, os Hospitais de Custódia e Tratamento, que encontramos “as mortes sem sinos, as overdoses usuais e ditas legais e as vidas sem câmbios lá fora”. Neste processo lento e cruel de higienização, em que direitos básicos são sornateados e a doença mental é associada à periculosidade, nossa hipocrisia impede que avanços conquistados se concretizem de forma prática.

[...] a cessação de periculosidade como critério para a desinstitucionalização dos pacientes, e a rede extra-hospitalar de saúde mental, com seus dispositivos como os CAPS, residências terapêuticas, ambulatórios e Centros de convivência, passa a ser convocada para oferecer tratamento a estes cidadãos, antes excluídos da rede SUS. Este processo, ainda em curso, não se dá sem dificuldades. A construção de novas práticas para um segmento historicamente situado à margem, inclusive do Sistema de Saúde, encontra resistência na rede de atenção extra-hospitalar de saúde mental, na rede SUS em geral, nas comunidades de origem dos pacientes e nos órgãos de justiça, que, não raro, sugerem a reinternação de pacientes em manicômios judiciais mesmo na ausência de novo delito. (BRASIL, 2005, p. 23).

Retomando o ano de 2009, durante o projeto terapêutico e pedagógico no HCT, apesar de ser o primeiro encontro com essa categoria de instituição total, estava atenta aos esforços, que pareciam sinceros e genuínos em uma parte da equipe do HCT, a inércia e acomodação de outra parte da equipe e a ironia e o prazer de vingança estampado na omissão de uma terceira parte da equipe. Observava atentamente os entraves causados pela burocracia do sistema que geram ciclos viciosos de descasos e – por que não dizer? – ilegalidades, mas também observava o comprometimento e a luta pelo tratamento adequado. Reparei, na época, que algumas/alguns “pacientes” eram levados para realizar atividades no Centro de Atenção Psicossocial – Álcool e Outras Drogas (CAPS – AD), apesar do paradoxo da moradia deles ser no HCT, mas ali havia um compromisso em busca de estratégia para desinternação progressiva dos “pacientes”. Assim como vi o esforço para o processo de reaproximação dos vínculos familiares e sociais, apesar disso os dias de visita eram a prova do quanto essas buscas não alcançaram seus objetivos. Além disso, muito subjetivamente, já havia nas entrelinhas burburinho sobre a alternativa dos Serviços Residências Terapêuticas para aqueles “pacientes internados” há muitos anos na instituição. Ou seja, a necessidade de resolver esta problemática urgia, já existiam indícios de que a instituição respondia pela sua ineficácia, pelos casos de pessoas invisibilizadas pelo sistema e – por que não dizer? – pessoas assassinadas socialmente.

Para organizar esse quebra-cabeça, recapitular e perceber algumas situações de perto, além das aparências, voltaremos um pouco no tempo para refletirmos sobre os acontecimentos que impulsionaram a Secretaria de Justiça a promover editais com proposta de “humanização” naquele território. Nada melhor que a arte para amenizar

as asperezas, ou quem sabe camuflar os bombardeios que o HCT - Bahia vinha enfrentando?

Em 2003, muitas denúncias foram feitas e não havia como ocultar a situação de extrema violência contra a vida humana que acontecia naquele local. Foram 20 mortes – 4 “pacientes” morreram de mortes violentas, 15 “pacientes” de morte “natural”, incluindo nessa categoria um caso de tuberculose, e 1 paciente morreu por asfixia mecânica. Além disso, em 2002, o médico psiquiatra e Professor Doutor da UFBA³⁵ foi custodiado no HCT e, de alguma forma, este fato também contribuiu para chamar atenção daqueles que já estavam fiscalizando a instituição: o Ministério Público, a Comissão de Direitos Humanos da OAB, o Conselho Estadual de Direitos Humanos, o Conselho de Psicologia, ativistas das lutas antimanicomiais e antitortura, sociedade civil, todos a fim de exigir justiça, fazer valer a dignidade humana e os direitos das/dos cidadãs/cidadãos custodiadas/custodiados. Assim, esses grupos questionaram o tipo de tratamento disponibilizado para as/os “pacientes” internadas/internados no HCT, a insalubridade e falta de estrutura do espaço, falta de alimentação e medicamentos adequados, falta de funcionários para suprir as necessidades de um Hospital de Custódia, inclusive falta de perito para fazer os laudos. Ainda questionavam as legislações incompatíveis, interpretação equivocada de juízes, dilemas éticos, casos como os de Almerindo, suspeitas de internações que não passavam por julgamento, ou seja, pelas instâncias legais. Muitas mazelas e escândalos estavam em pauta, se fazia necessário amenizar a pressão e responder as indagações, atualizar o sistema para garantir direitos básicos (VERDADE, 2004).

De qualquer forma, e com muitas ressalvas, estávamos ali, nós, profissionais das diferentes linguagens artísticas contratados pela UNIBAHIA para realizarmos as oficinas de arte com a perspectiva de atender as/os “pacientes” e, ao mesmo tempo, deixar um método de trabalho que pudesse prosperar entre os profissionais do HCT. Neste período, que coincidentemente é equivalente a uma gestação humana, muitas/muitos “pacientes”, colocados na condição de conformados, ocuparam a condição de “participantes”, ou seja, seres “ativos” que se propuseram a criar e produzir arte a partir do seu próprio discurso, de sua própria estética, ou de discursos e estéticas inventadas naquele momento, depois de muitas discussões em grupo. Aqui, não pretendo apontar as oficinas como uma fórmula revolucionária com

³⁵ Breno Mascarenhas de Castro.

resultados concretos, mas apontar que realmente mexer nas estruturas cristalizadas faz muito bem, invadir o HCT e fazer arte todos os dias, se ocupando com os pacientes e não com protocolos institucionais, burocráticos e rigorosos, abriu espaço para vida, reflexões e possibilidades de mudanças. Contudo, o projeto foi pontual, arrisco a dizer com o amadurecimento atual que foi pontual como deveria ser, para não se solidificar nas amarras institucionais. Acredito que projetos culturais e artísticos devam circular nestas instituições como estratégia de dismantelar o rigor e reconfigurar relações.

Sendo mais específica e adentrando no projeto em si, as dificuldades enfrentadas nessa caminhada foram enormes, porque o HCT é um espaço conturbado, conforme falamos anteriormente, com barreiras que nem sabemos ao certo seus limites, com restrições visíveis e invisíveis, regras de comportamento que mudam do dia para noite, e isso para todos/todas, inclusive para nossa equipe. A tentativa de amolgar corpos pensantes em pensamento enrijecidos e repetitivos. Quem são os loucos? Era muito conflituoso vivenciar a rotina dos “pacientes”, vê-los tomar medicamentos que, por vezes, invalidavam o esforço de meses de ensaio, corrompiam suas ideias. É terrível perceber o cerceamento da vida, do pensamento e dos corpos, o controle dos desejos e das escolhas, a subalternização dos comportamentos com objetivo de dominação e obediência. Quando nos despimos dos conceitos morais, fica nítido aquilo que Goffman (1974) nomeia de processos de mortificação do “eu”, tiranização do indivíduo através de um processo de infantilização social e as estratégias institucionais de “circuito”³⁶. Este misto entre hospital e prisão imputa o duplo sentido ao castigo e aumenta o tensionamento dos limites entre dentro e fora, entre loucura e sanidade, entre quem tranca e quem é trancado, e impede irreversivelmente a reinserção social, porque o aniquilamento moral, os estigmas e o processo de desaculturação³⁷ fazem parte dos fundamentos destes territórios de vigilância, controle e punição.

Obviamente que toda essa vigilância, controle e punição repercutiram nos procedimentos adotados para a realização das oficinas e, principalmente, no diálogo entre processo de criação, estratégias e escolhas estéticas da peça apresentada. Por

³⁶ Na perspectiva goffmaniana, são processos responsáveis pelo aniquilamento das reações corriqueiras que manifestamos quando somos obrigados a aceitar ordens ou vivenciar circunstâncias ultrajantes no mundo fora dos muros dessas instituições totais.

³⁷ O conceito refere-se ao “destreino”, que o torna temporariamente incapaz de enfrentar alguns aspectos de sua vida diária. Corroboro com o conceito e exemplifico com um acontecimento simples: durante as oficinas levei algumas músicas em um *pen drive*, todos os participantes/impacientes da oficina de teatro ficaram desconfiados, pois não sabiam que objeto era aquele, nem sua utilidade.

outro lado, foram exatamente esses questionamentos e tensionamentos que foram problematizados durante a oficina e passaram a balizar nossas reflexões sobre como iríamos materializar nossa produção teatral.

Quatro questões me inquietavam antes de começar os ensaios: 1) aguentar a pressão, para não sucumbir aos “procedimentos” da instituição, como, por exemplo, a suspensão da atividade sem motivo justificável, ou dar uma atribuição para a/o “paciente” impedindo a participação delas/deles nas atividades artísticas, assim como a demora da instituição para chamar o grupo de participantes. Sendo assim, optei por frequentar cada vez menos a “Casa Branca”³⁸ e me afundar no compromisso com os grupos de arte, trabalhando no pátio; 2) não ceder ao discurso institucional e ao senso comum que julga, condena e quer ver em cena seu desejo de moralidade impregnado em discursos vazios para serem expurgados; 3) pensar em estratégias estéticas que não comprometessem os participantes a ponto de colocá-los em risco depois da apresentação; 4) por fim, retornarei ao início deste ensaio, não queria que nesta experiência a voz das/dos participantes, do grupo de artistas, fosse assentadas em palavras minhas, o sopro teria que ser nosso, todos e todas envolvidos/envolvidas no processo.

O território loucura

“[...] não admitimos que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico quanto qualquer outra sequência de ideias e atos humanos [...]”.

Antonin Artaud (*Carta aos diretores de asilos de loucos*, 1925)

Encontrei nas raízes do Teatro do Oprimido a resposta que fortaleceu a caminhada. Por meio da ética e da solidariedade, estabelecemos uma relação de confiança e criamos um ambiente colaborativo, repleto de desejo de fazer, de conhecer, de realizar e principalmente de deixar o delírio se desenvolver livremente, ou seja, respeitar o processo criativo de cada um e fazer de cada ato um encontro de ideias.

³⁸ Nome com que os “pacientes” batizaram o casarão destinado às atividades administrativas do HCT, fica localizado próximo ao portão de entrada, e é circulado por um espaço que serve de estacionamento para os funcionários. Curioso lembrar que alguns funcionários relataram, apesar de muitos anos na instituição, nunca terem visitado ou circulado por outro espaço no HCT, que não na “Casa Branca”, ou seja, nunca foram na Senzala.

No primeiro mês de atividade, fevereiro de 2009, fizemos um circuito nos departamentos, conhecemos cada setor, as funções, trocamos experiências com os funcionários e, em contrapartida, nos apresentamos e realizamos atividades práticas para os funcionários como forma de socialização, visto que éramos “estrangeiros” na instituição e, sendo assim, muitos olhares curiosos pairavam nos corredores como se fossemos inimigos. As reuniões aconteciam na “Casa Branca”.

Eram reuniões de partilha, entretanto me remetiam aos filmes de terror, havia um clima de suspense pairando no ar. Entre as mazelas, os alertas de como se comportar em um hospital de custódia e a concepção de loucura e “crime”. Múltiplas vozes apontavam que o projeto da UNIBAHIA era utópico, haja vista que o foco foi trabalhar coletivamente e valorizar os saberes das/dos participantes. Compreendemos que não bastaria simplesmente aplicar as oficinas, mas elas precisavam acontecer sem entraves, tínhamos que estabelecer uma relação de confiança com os funcionários e, em parte, até conseguimos. Em se tratando das/dos “pacientes”, precisávamos convencê-las/convencê-los de que poderiam escolher participar ou não das oficinas e de qual oficina participar, pois a participação não era obrigatória. Essa relação foi construída dia após dia, os “pacientes” estavam condicionados a serem conduzidos, a autoestima era nula e muitas vezes não se sentiam capazes nem com forças para escolher e participar das oficinas. Contudo, com o decorrer dos meses, perceberam a oportunidade de transformar a passividade da sua “voz”, uma passividade imposta pela instituição, em “voz” ativa, transformando uma eternidade de monólogos solitários em diálogos calorosos.

O procedimento adotado para iniciarmos as oficinas de arte, em março de 2009, foi convidar os “pacientes” por meio de intervenções artísticas apresentadas para eles pelos profissionais responsáveis por cada oficina, para que, assim, eles pudessem conhecer, identificar e escolher a oficina de acordo com sua afinidade e desejo em participar da proposta. Tudo isso pode parecer algo simples e corriqueiro, mas antes de adotarmos esse procedimento houve muitas discussões entre o grupo da UNIBAHIA e a equipe do HCT, pois o procedimento padrão desses espaços é que os responsáveis pelas atividades pedagógicas e pela terapia ocupacional, aliados à segurança, determinassem a lista com o nome dos “pacientes” e a indicação da oficina.

Aproveito para mencionar que a interação entre os profissionais contratados pela UNIBAHIA foi um ponto extremamente positivo na realização do trabalho, pois

trabalhar em equipe, principalmente nestes territórios de restrição, é sempre muito importante, diria que é uma prática necessária. Não obstante a circunscrição desse relato esteja limitada às oficinas de teatro, é importante destacar que a equipe foi composta por: Cristiano Piton, responsável pela oficina de artes plásticas; Maria Elisa Martinez Alvez, pela oficina de música; por mim, Simone Requião, que ministrava as oficinas de dança e teatro, e Dilma Carvalho nos coordenava. Nove meses de imersão completa, nós respiramos o HCT; fazíamos atividades juntos, ora ministrávamos as oficinas, ora participávamos com os outros participantes/impacientes³⁹ da oficina do colega; discutíamos as dificuldades, as necessidades, os projetos, a história de vida de cada participante/impaciente; fazíamos festas; ocupávamos todos os espaços com imagem, som, palavras e movimento.

Lembro que muitas vezes, por conta da chuva, as atividades eram suspensas e os “pacientes” ficavam trancados nas alas extremamente irritados e frustrados, então colocávamos as botas e íamos de ala em ala para fazer uma leitura dramática, tocar violão, cantar. Uma equipe unida que interagiu entre si e com os participantes/impacientes de forma ética, solidária e afetiva. Esse experimento não só possibilitou nosso crescimento profissional, mas também o nosso crescimento como ser humano, confirmando que “o ato de transformar é transformador”, como nos incita Boal (2009, p. 190). Na oficina de teatro, por exemplo, cada participante/impaciente que era avisado sobre sua “alta médica” treinava outro “paciente” para substituí-lo, com total autonomia, na própria ala e sem que eu tivesse pedido, dando acesso a outros “pacientes” e evitando, assim, que a peça fosse comprometida.

A previsão da UNIBAHIA foi que cada oficina tivesse 20 participantes/impacientes, mas a procura foi grande. No caso da oficina de teatro e dança, foram 120 participantes/impacientes que alternavam a presença: um grupo de mulheres, um grupo com os senhores, um grupo de “pacientes” que durante os ensaios entravam em cena impetuosamente e muitas vezes traziam soluções cênicas, faziam jus ao conceito de *espect-atores*⁴⁰ do Teatro-Fórum, ou observadores ativos do “tira na cabeça”, designação dada a esse grupo foi a de observadores/participantes.

³⁹ Nomeei de participantes/impacientes como maneira de salientar que eles saem da passividade.

⁴⁰ Espect-atores é a nomenclatura cunhada por Boal em suas obras para conceituar o deslocamento do espectador, ser passivo, aquele que observa, em ser atuante, aquele que transforma sua realidade.

O fato é que essas intercorrências funcionavam como um fórum de aquecimento, não planejado, que acontecia sem intenção de ser fórum, mas que dava o termômetro da cena. Um fórum que se tornou parte do processo da construção cênica do grupo fixo de teatro. Boal dá uma pista sobre a importância das interferências destes observadores/participantes para a autonomia na construção da cena, pois era a partir das interferências que surgiam as situações-problemas e/ou as alternativas: “O centro de gravidade localiza-se na sala e não no palco. Uma imagem ou uma cena que não repercute nos observadores não pode ser trabalhada com essas técnicas [...]” (BOAL, 1996, p. 53). Os participantes/impacientes que faziam parte do grupo fixo de teatro, quando não estávamos ensaiando, estavam comigo nas outras atividades, estávamos sempre juntos. Ensaiávamos três vezes por semana, nos dois turnos.

Antes de prosseguir com o relato sobre os procedimentos da oficina de teatro, os processos de criação para a construção cênica e como foi o espetáculo, convido vocês para adentrarem no HCT a partir da observação das imagens abaixo, do espaço físico.

Figura 4 – Um dia de chuva no HCT



Fonte: Jornal *A Tarde* (2020)⁴¹

Figura 5 – Um dia de sol no HCT



Fonte: Fotografia de Cristiano Piton (2018)

⁴¹ Disponível em: <https://atarde.com.br/bahia/hospital-de-custodia-e-tratamento-alaga-apos-fortes-chuvas-em-salvador-1116222>. Acesso em: 4 de set. 2022.

Figura 6 – HCT no horário do banho de sol dos homens



Fonte: Fotografia de Cristiano Piton (2018)

Figura 7 – Atividade da oficina de Artes Plásticas



Fonte: Fotografia de Cristiano Piton (2018)

As imagens são mais fortes quando se reconhece as pessoas nelas, quando a imagem nos remete ao cheiro do lugar, às sensações de apreensão dos primeiros dias e do sentimento complexo e intraduzível de pertencimento nos últimos dias de oficina.

O HCT Bahia é um prédio antigo, bucólico, construído em 1920, para ser uma penitenciária, guarda em suas paredes lamentos, segredos, tristeza e muita dor. Passou a abrigar o “manicômio judicial” em 1973. No térreo, funcionam a escola, um ambulatório odontológico, uma enfermaria, a área de limpeza, a ala feminina e a ala A dos “pacientes” idosos. Nos andares de cima, havia as alas B, C, D, E e um espaço para guardar móveis quebrados. Na área externa, tem um pátio grande com algumas árvores, bancos espalhados, um espaço onde jogavam futebol e um galpão com cobertura – é importante ressaltar que os participantes/impacientes solicitaram que construíssem neste espaço um palco para a apresentação da peça e a solicitação foi atendida. O prédio tem um galpão anexo onde se encontram a lavanderia, uma sala para guardar a roupa “civil” de cada um e seus pertences, a cozinha e os refeitórios dos internos e funcionários. No prédio anexo, funcionavam algumas oficinas, como é o caso da barbearia, aula de pintura e uma biblioteca. No portão de entrada, tem uma guarita para checagem das pessoas e dos carros; era lá mesmo que os seguranças revistam as visitas e os mantimentos trazidos por elas. Na “Casa Branca”, funciona o administrativo, a sala do atendimento psicossocial, sala da segurança, da terapia ocupacional, farmácia, um salão para eventos e reuniões da equipe de funcionários. Em frente à “Casa Branca”, junto a um dos muros, ficam as salas de serviços de segurança e a guarnição da Polícia Militar. Interessante ressaltar que existe uma faixa amarela pintada no chão, bem no quebra-molas, que demarca o limite entre a “Casa Branca” e a “senzala”. Qual a simbologia da faixa amarela? Para os “pacientes”, é o limite entre dentro e fora, no qual gritam suas necessidades. Imagino que a faixa amarela é o símbolo físico da injustiça, da opressão e, metaforicamente, um ponto onde o “oprimido”, considerando o conceito do Teatro do Oprimido, tentará transformar sua situação, mesmo que muitas vezes por meio de berros soprados ao vento na esperança que alguém, em algum momento, escute.

Nesse período, havia pouco mais de 120 pacientes no Hospital de Custódia, uma média de 140. Lembro desse número porque participaram das oficinas 120 pacientes/impacientes, e esse fato chamou a atenção na ocasião do encerramento do projeto da UNIBAHIA. Além da adesão massiva, a instituição não poderia contar com

a enorme plateia de pacientes que normalmente assistia as apresentações de grupos convidados. No encerramento, eles foram os artistas, nossa interferência metamorfoseou conformidade em ação, em vida que pulsa. Assim, mesmo continuando a ser pacientes, tinham outra disposição, passaram a ser pacientes/impacientes, ávidos por vivenciar a arte e, por meio dela, expressar os seus saberes e a intensidade com que sentem a vida.

Por se tratar de um Hospital de Custódia e Tratamento, pela proposta terapêutica e pedagógica da UNIBAHIA e pela minha escolha do método Arco-Íris do Desejo (método de Boal de teatro e terapia), parecia sugestivo que associassem minha abordagem ao método ligado à arteterapia, contudo em momento algum utilizei essa perspectiva. Ao escolher as técnicas introspectivas do Arco Íris do Desejo, me respaldo no pensamento de Boal, que desmistifica essa questão com o seguinte discurso: “Reitero que, independentemente de qual seja o efeito terapêutico que o Teatro do Oprimido possa vir a ter, esse efeito, na medida em que se trata de arte, não será obtido senão através dos meios estéticos, através dos sentidos” (BOAL, 1996, p. 115). Corroboro completamente com esse pensamento e faço dele meu pilar. Sabe-se, também, que o subtítulo deste livro foi somente a estratégia de marketing do editor de Boal, pois o nome da obra seria “O polícia na cabeça”.

As técnicas introspectivas possibilitaram a investigação das opressões internalizadas e, por meio da teatralização, dialogamos sobre a constante luta entre o desejo de experienciar e as ideias de negação que estigmatizam e “invadem o cérebro” de cada participante/impaciente. O desafio do grupo de teatro era buscar formas para que todos/todas os/as “pacientes” pudessem vivenciar suas habilidades e produzir metáforas que levassem os convidados e funcionários de diferentes instituições, que assistiram a apresentação, a refletir e compreender aquilo que Boal (AUGUSTO, 2011, 50’59”) menciona no documentário: “A arte é uma forma especial de ver o real”, portanto, tratamos de pensar em qual moldura social encaixaríamos nossos “delírios”. Produzimos metáforas com o objetivo de criar espelhos para que estes mesmos convidados percebessem que a loucura reside na estigmatização e na negação das diferenças.

Micro-histórias de opressões de gênero

“A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente.”

Machado de Assis (*O alienista*)

Poderia contar a história dos rapazes, participantes do grupo de teatro, como Josualdo, por exemplo, que passou os nove meses do projeto comigo. Nós contracenamos, ele me ajudou a compreender a dinâmica dos pacientes e os mecanismos do HCT, tornou meus dias mais leves e interessantes, vibrava a cada descoberta, colaborava com a elaboração das cenas e estimulava os outros participantes, foi um grande parceiro e me ensinou muito. Poderia, também, contar as histórias de Caetano, Fabiano, Gilberto, entre outros, entretanto vou contar as histórias de Lua Crescente, Lua Nova e Lua Cheia, entre outras poucas mulheres que lá se encontravam, nesse período. Neste momento, ficou nítida a dimensão da complexidade das desigualdades de gênero e a necessidade de esmiuçar as leituras feministas.

Não tem muitas mulheres custodiadas, aparentemente essa situação parece ser mais confortável, contudo isso é pura ilusão. Apesar do quantitativo de mulheres ser menor na única ala destinada a elas, a situação destas mulheres é de extremo abandono, e o estigma que recai sobre a custódia delas é dobrado. A sociedade patriarcal, machista, sexista, misógina, racista e preconceituosa é exponencialmente mais contundente no sistema penitenciário, não faz nenhuma objeção em se mostrar sem máscaras.

Nestes nove meses, nenhuma das mulheres custodiadas no HCT recebiam visitas. Durante as atividades, elas evitavam contar suas ausências e preenchiavam esses espaços criando desculpas para controlá-las.

Uma dessas mulheres tinha vivido em situação de rua, constantemente retornava para o HCT. Entre suas entradas e saídas, fez parte das atividades de dança e sua presença me marcou muito. Quando me preparava para a primeira atividade de dança, levei em consideração aquelas indicações de distanciamento, a política de infantilização em nome da periculosidade e de todas as terríveis narrativas – numa versão unilateral – do motivo pelo qual elas estavam ali. Então, pensei em atividades individuais, com colchonetes bem distantes uns dos outros, separei objetos que não

fossem cortantes ou perfurantes (inclusive cheguei ao absurdo de levar lápis de cera com medo de levar caneta) e, por fim, escolhi as atividades que não despertam emoções fortes para não desencadear nenhum tipo de memória dolorosa, como se isso fosse possível. Inevitavelmente, depois de conhecer o grupo de mulheres, não mantive o planejamento, pois não era necessário, e até me senti envergonhada. Confesso que nos primeiros momentos tive dúvidas e fiquei sem saber como proceder. Entre planejamento e realidade prática, mantive algumas atividades entre indecisões, aproximações e distanciamentos. Lua Crescente, uma mulher negra, alta e gorda, relatou que gostou muito de mexer seu corpo e de mim. Finalizamos a atividade com a pergunta de Lua Crescente se poderia me dar um abraço, e naquele momento percebi que não fazia nenhum sentido ter pensado num planejamento tão cheio de preconceitos que alimentam o sistema e tão distante da minha forma de proceder fora do HCT. Abracei Lua Crescente e as outras mulheres também vieram me abraçar. Conversamos sobre a vida e os desejos de cada uma de nós, expliquei a proposta e falamos sobre as memórias no muro, aquelas que estão separadas entre o lado de dentro e o lado de fora. Naquele momento, em minha primeira atividade, Lua Crescente derrubou o muro e me fez refletir, reconstruir, e deu significado à nossa prática. Desde sua adolescência, ela contava com ela mesma e a rua era a sua companheira. Lua Crescente era louca, ou quem sabe a ineficácia do Estado a enlouqueceu? Loucura ou ausência de direitos básicos? Loucura ou sobrevivência?

Por falar em muro, me lembrei do caso de Lua Nova, que foi muito grave. Lua Nova, mulher branca, magra, cabelos ondulados pretos com muitos fios brancos, era a participante com mais anos de vida do grupo. Ela participou de todas as atividades durante uns quatro meses, se divertia e estava animada, era tímida e nunca faltou aos ensaios da coreografia para a festa de São João. No mês de maio, ela começou a “ouvir” sua filha lhe chamando do outro lado do muro do HCT. Esse foi o início da crise. Com o tempo, ela não conseguia mais comparecer aos ensaios, e eu a visitava na ala. Ela fala da angústia de ouvir sua filha lhe pedir ajuda e ela não poder ajudar. Lua Nova ficou numa situação tão precária e sem cuidados específicos que precisou ser levada de ambulância para um hospital do Sistema Único de Saúde (SUS), estava totalmente desnutrida e desidratada. É importante esclarecer, mais uma vez, que todos os relatos dos “pacientes” durante as aulas de dança e de teatro eram discutidos com a coordenação do projeto e com a equipe do HCT, mas isso não quer dizer que eram levados à sério pelo sistema, pois a naturalização de sintomas, visto que se trata

de um manicômio, gerava omissão e falta de ações concretas para minimizar o sofrimento. Dessa forma, apesar de uma equipe multidisciplinar, a medicalização era a principal alternativa, e muitas vezes tardia, como nesse caso.

Lua Cheia é uma mulher negra, com poucos dentes na boca. Aparentemente sua autoestima era altíssima, adorava ir às festas que aconteciam nas instituições e flertar com os rapazes. Dançava muito e pegava a coreografia rápido, porém se dispersava quando algo era muito repetitivo ou se tivesse algum tipo de dificuldade. Lua Cheia participou na apresentação da peça. Mesmo não tendo muitos argumentos do porquê era bom participar, participava ativamente e nos ajudou muito, inclusive estimulou a participação de outras mulheres. Nos Hospitais de Custódia, o direito à visita íntima é negado, isso incomodava a Lua Cheia, o que a levava a bradar e, por vezes, se colocar em situação de vulnerabilidade a fim de saciar seus desejos.

Logo quando iniciei a oficina, estranhava bastante a postura das mulheres e acabava comparando com a postura dos homens que estavam dispostos a participar, enquanto elas não cumpriam horário. Muitas vezes faltavam por motivos como cólica, dor de cabeça, tristeza, falta de vontade, mau humor, entre outros. Esses motivos não nos eram ditos presencialmente, mas por intermédio daqueles e daquelas que as chamavam. Intuitivamente, solicitei executar essa função, e isso foi muito importante para entender as condições destas mulheres mais de perto. A ala das mulheres tinha um espaço com camas, um banheiro e uma pequena área de concreto com muro alto, mas que permitia o sol entrar, o que servia de desculpa para redução do horário delas no pátio comum. Só que o pátio comum tinha árvores, bastante espaço para se exercitar e ver outras pessoas, mesmo que não tivesse contato direto com estas. Assim, enquanto os homens ficavam “abertos” das nove horas até às onze horas e das quatorze horas até às dezesseis horas, ou seja, quatro horas diárias, as mulheres ficavam “abertas” meia hora no final da manhã e meia hora no final da tarde. Homens e mulheres não se encontravam no mesmo momento do pátio, a maioria das atividades eram destinadas aos homens que tinham acesso a diferentes espaços da instituição, enquanto para as mulheres as atividades eram reduzidas e às vezes orientadas na própria ala.

O projeto da UNIBAHIA mudou, em parte, essa dinâmica, e os encontros entre todos e todas as participantes eram corriqueiros. As mulheres ainda enfrentavam a falta de visita, conseqüentemente, a falta de produtos básicos de higiene e alimentação, visto que só tinham aquilo que a instituição disponibilizava. O sentimento

de culpa por terem “abandonado os filhos e/ou a família” martirizava e se explicitava nos discursos. Percebi, também, que o tratamento infantilizado, por um lado, e acusador, por outro, causava ambivalência no posicionamento destas mulheres. Por mais que saibamos que nossa identidade não se mantém cristalizada, esses opostos entre a não-responsabilidade por seus atos e a extrema responsabilidade por seus atos, inclusive pela repercussão deles para toda família, as fragilizavam e as faziam saltar de um pico para o outro, e a despencar em queda livre.

Percebi que, por trás do meu discurso e de muitos outros iguais e piores, havia a incompreensão das estruturas, das relações, das subjetividades inerentes ao sistema patriarcal. Essa percepção se consolidou no decorrer do meu percurso, fui rememorando e apreendendo aos poucos durante a caminhada. Realmente não se trata de “[...] uma ilha perdida no oceano da razão [...]” mas com certeza passei a desconfiar “[...] que é um continente” (ASSIS, 1992, p. 17) As questões de gênero nos atravessam e são atravessadas pelas questões de classe e raça, no sistema prisional:

[...] as políticas penais estão moldadas por uma gramática simbólica de formas culturais, assim como pela dinâmica mais instrumental da ação social, de modo que, ao analisar o castigo, é preciso contemplar os padrões de expressão cultural (GARLAND, 1999, p. 234).

Autonomia cênica e a construção do espetáculo *Vê se você me entende...*

“Você me entende? Você me entende? Vê se você me entende...”

Josualdo, ator, participante/impaciente

Nomeamos de situações-problemas as opressões que incomodavam os participantes no cotidiano do HCT. Assim, discutíamos e buscávamos alternativas cotidianas, contudo só levávamos para cena aquelas que não causavam prejuízo futuro para eles. Fazendo uma alusão à forma que Boal nomeava seus jogos, “batizei” os pacientes de participantes/impacientes, ou seja, todos que se engajaram e não se conformam mais com a condição de inércia e participaram de forma ativa do teatro e da dança. Como a opressão é inerente a estes territórios, precisávamos escolher o que era necessário, aquilo que se caracterizava como uma urgência para levar para cena, mas que não acarretasse na exposição da pessoa que sugeriu o tema. Considerando as complexidades deste território, selecionamos os dispositivos do Teatro do Oprimido que possibilitassem romper com o silêncio de forma coletiva. O

grupo tinha como fundamento estético produzir imagens, palavras e sons que retratassem as subjetividades dos múltiplos olhares e vozes, mas, acima de tudo, era garantida e respeitada a autonomia nas construções cênicas, a partir da sinestesia e das percepções de mundo.

Aos poucos, os participantes/impacientes foram saindo do anonimato e cada vez mais tomavam parte ativa nas propostas. Cada participante/impaciente tinha seu diário de bordo para registrar tudo que interessasse e ativasse o processo, potencializasse a construção da cena: o passo a passo das aulas, desenhos, cópias de frases significativas, pensamentos e lembranças, sensações das imagens e sons produzidos por meio dos jogos e improvisações, textos teatrais e de textos produzidos por eles. Josualdo, Fabiano, Rodrigo, Márcio, Caetano e Artur produziam muitos textos. Essas experiências geraram cenas. Assim, selecionamos imagens/textos e textos/imagens, imagens/som para discutirmos e depois elaboramos um roteiro. O roteiro era uma verdadeira colcha de retalhos, costurado por todos/todas cujas produções interessavam aos/às participantes. O grupo fixo arrematou a apresentação.

Propus uma oficina de circo que gerou muitas cenas usadas na apresentação, como foi o caso da cena dos malabaristas, na qual eles apresentavam sua técnica, cada um em um espaço. Cenicamente (e na história da vida real também foi assim), esses artistas não conseguiam ser aceitos em nenhum lugar, tentavam interagir com a plateia, mas a indiferença (cênica e real) fazia com que eles buscassem um novo lugar. Assim, eles transitavam e cruzavam a cena até que descobriram no “palco” o lugar comum, um lugar de destaque onde a mensagem seria passada por eles, pois lá eles eram enxergados. Diga-se de passagem que jogaram muito bem os malabares construídos por eles mesmos (durante a oficina).

A outra cena circense foi do tecido, cujo instrutor de tecido Márcio Gabriel, formado na Escola Picolino de Artes do Circo, também participou no dia da apresentação. O tecido dele foi tecnicamente amarrado numa árvore muito alta, testado com todas as regras de segurança, e o participante/impaciente fez o seu número no tecido bem baixo, beirando o solo, piso. O tecido representava, metaforicamente, os suicídios que aconteciam no HCT, principalmente os enforcamentos com lençóis. O tecido mais alto representava o “suicídio verdadeiro”, o tecido mais baixo deixa propositalmente a veracidade do suicídio em suspense. Nesse número, as imagens foram embaladas pela música dos Racionais Mc's, “Diário de um detento”. Aproveito para lembrar que a nossa apresentação aconteceu no dia

2 de outubro de 2009, dia que completou 17 anos do massacre do Carandiru. O texto escrito por Josemir José Fernandes Prado, o Josenir, que posteriormente se transformou em música, teve a parceria e adaptação de Mano Brown, dos Racionais, e é um rap que trata exatamente desta temática.

Outra cena construída a partir da oficina circense foi uma cena cômica encenada por muitos participantes/impacientes. Trata-se de um clássico: “O piquenique”. A cena foi adaptada de uma situação-problema, fácil de ser identificada por todos e que fazia muito sucesso; todas as alterações foram sugeridas pelos observadores/participantes. Cada participante/impaciente que apresentava a cena escolhia como fazer, simplesmente fazendo e alterando alguns elementos. A situação-problema era a alimentação fornecida no HCT, que era terrível. Além disso, ou por causa disso, havia furtos dos alimentos trazidos pelas famílias ou doado por visitantes. O “paciente” que vacilasse, um outro pegava seu alimento e ele ficaria sem, dependendo exclusivamente das refeições do HCT. Dessa forma, os “pacientes” andavam com uma sacola de pano, com uma alça atravessada no peito, onde guardavam tanto seus pertences – tais como o diário de bordo, caneta, revista, dicionário – como guardavam os alimentos que podiam passar pela revista, como, por exemplo, biscoitos sem recheio. Na cena, um personagem fazia um piquenique, daí ficava distraído e o outro pegava seu lanche sem que ele percebesse. Quando percebia a situação, corria atrás do outro personagem e faziam o truque dos baldes com a plateia (parecia que jogaram um balde de água na plateia, mas no balde tinha papel picado). Neste momento eles “rebobinavam” a cena, voltando atrás, para colocar os limites encenados ou (dependendo do dia) dividir o lanche com o outro, eram livres para escolher conforme o desejo do dia. O importante era chamar a atenção para a alimentação do HCT, mencionando que nada daquilo seria preciso se a comida atendesse as necessidades deles.

As mulheres resolveram fazer uma cena de teatro imagem, caracterizando as inúmeras reformas paliativas do espaço físico, que incomodavam e não resolviam os problemas estruturais, como é o caso dos alagamentos quando chove; a parte térrea inunda e isso causa, ainda hoje, inúmeros problemas e desconfortos. A cena foi sugerida porque, de fato, essas reformas estavam acontecendo. Iniciavam com cenas de teatro-imagem, três imagens coletivas que se construía e desconstruía, uma após a outra, com pausas, uma cena de cada vez. Para esse momento, escolhemos ruídos de construção civil, depois uma música eletrônica tomava conta da cena e elas

se dispersaram e dançavam, cada uma do seu jeito e no seu espaço, simulando uma individualidade forçada, como se estivessem solitárias, sem força coletiva, enquanto durasse a música. A situação-problema delas passava também pela indignação com as regras impostas somente a elas, como, por exemplo, de elas só terem direito ao pátio por meia hora em cada turno, de ficarem a maior parte do tempo na tranca, juntas todo o tempo, ou seja, sem nenhuma individualidade. Simbolicamente, também ficava subentendido que, na primeira parte, a rotina e a mecanização impostas a elas, mulheres, pela própria instituição, eram mais maçantes e desiguais; na segunda parte, todavia, sobressaía o questionamento sobre a necessidade de salvaguardar o desejo de cada uma.

Com os participantes/impacientes senhores, a princípio pensei que eles não desejariam participar da apresentação, mas, para minha surpresa e alegria, a participação foi quase uma exigência deles. Muito emocionante essa passagem, porque o trabalho com eles surgiu de uma inquietação minha.

Quando cheguei no HCT, tenho que admitir que sentia um certo medo daqueles homens jogados no chão, boca semiaberta, muitas vezes babando. Outros corriam de um lado para o outro, mãos ásperas, lábio partidos, a maioria sem dentes, cuspiam no chão, falavam coisas repetidas, muitas vezes sem sentido (para mim), e algumas vezes choravam. Confesso que era uma mistura de sentimentos, no começo cheguei até mesmo a sentir repugnância, mas esse sentimento me incomodava muito. Pouquíssimas atividades eram destinadas para eles: as oficinas oferecidas pela equipe da terapia ocupacional, denominadas de oficinas de autoestima, se restringiam, forçosamente, quando conseguiam, a manter hábitos básicos de higiene, tais como: banho, corte de cabelo, de unha, fazer barba. Aqui, abro um parêntese para pontuar que, nessa ação, constavam também ações de os levar para passeios em diferentes lugares, como zoológico e praias, somente aqueles que eram institucionalizados há muitos anos. Isso era maravilhoso, entretanto raro, por conta da indisponibilidade do carro e da limitação de quais “pacientes” poderiam participar ou não da atividade. Mas, de qualquer maneira, era uma ação de socialização louvável, apesar da infantilização, inclusive na cobrança dos resultados e na escolha dos lugares a serem visitados.

Voltando ao meu incômodo, decidi conversar com os “pacientes” individualmente e no local em que eles estivessem. Então, se tinha alguém jogado no chão, eu pedia licença e me sentava ao seu lado, basicamente ficava sentada em

silêncio e lançava uma única pergunta: “O que você mais gostava de fazer?”. Alguns relataram, com pequenas frases, suas lembranças, mas a maioria cantava, cantava e sorria. Isso me mobilizou a saber qual era a data de nascimento deles e a escolher músicas populares do período compatível à época da adolescência e da juventude.

Nas segundas-feiras, no turno vespertino, eu colocava o som bem alto no galpão com as músicas selecionadas para que pudéssemos dançar. Eu convidava um por um para dançar, fazíamos passos juntos, em dupla, de mãos dadas, e dançávamos uma música inteira. Os participantes/impacientes do grupo de teatro fixo me ajudavam com a seleção das músicas, porque conheciam os senhores e selecionavam as músicas que eles gostavam, me ajudavam também na execução da proposta. Eles me achavam “estranha”, mas isso já era normal! Com o tempo, essa ação se transformou num encontro de samba, em que um espaço era organizado para recebê-los, eles chegavam e saíam, voltavam e saíam, ficavam o tempo que quisessem livremente, não havia regras. Disponibilizava as cadeiras em círculo e o centro era reservado para quem quisesse dançar. Eles não eram obrigados a sentar na cadeira, as cadeiras estavam somente disponíveis, não eram obrigados a dançar, mas desejavam. Com o tempo, eles passaram a frequentar a oficina de “autoestima” pela manhã somente para chegarem bonitos no encontro do samba e mostravam o quanto tinham se cuidado, e nós dançávamos muito.

Assim, esse grupo apresentou o samba de roda e, sinceramente, escrevo essas linhas com as lágrimas rolando no rosto, porque sei que o relato não dá conta do ato, não dá conta de um processo que não estava previsto, mas que foi extremamente significativo para mim. Isso não é só um discurso, foi um processo forte ver a velhice e o abandono de frente, sentir repulsa e ver que essa repulsa que não era individual, se instaurava e gerava negação de direitos... Foi feio! Vi nesses senhores as memórias de um tempo perdido que nunca mais será recuperado... Para ser sincera, não consigo descrever a potência desses momentos, porque as lembranças tomam conta de mim... e doem! Essa passagem foi mais importante para mim do que para eles. Até posso acreditar que esses momentos, para eles, possam ter ficado registrados no pequeno acervo de momentos prazerosos, mas sei que os pequenos prazeres são diluídos em delírios que sucumbem à jornada desumana, degradante e de abandono enfrentada. Para os mais lúcidos, esses momentos foram significativamente dolorosos pela compreensão do seu início e fim. Não vou me

aprofundar neste relato, porque percebi que minha ferida ainda está aberta e, sim, essa sensação cabe em uma tese.

Continuando... Senhoras e senhores, como juntar todos estes elementos e mais as produções dos “pacientes” que participaram das outras oficinas, numa única apresentação? A solução encontrada foi alinhar a colcha de retalhos com dois personagens contando a história. Estes personagens não pertencem a nenhum lugar, estão em cena, inertes, paralisados, e a vida para eles não tem o menor sentido. Eles observavam os acontecimentos à sua volta, olhando para público sem nenhuma reação ou espanto, pois esperaram por tanto tempo que nem lembram mais o que estão esperando. Tomamos emprestado alguns elementos de *Estragon e Vladimir de Esperando Godot*, do dramaturgo Samuel Beckett⁴². De repente, um grupo de artistas que viajava por diferentes lugares para apresentar seu espetáculo, verdadeiros saltimbancos, rompe o silêncio e invade o espaço físico e simbólico da cena. Os dois personagens saem da sua zona de conforto, observam o entusiasmo e liberdade de expressão do grupo de saltimbancos e tentam compreender o estranho abismo entre o real e o imaginário.

Na primeira cena, os personagens 1 e 2 esperam, sentados, de frente para o público, apáticos, simplesmente esperam. Escutam o tic-tac do relógio e, bem baixinho, a trilha sonora com a música “Trem caipira”. Em *off*, nomes são verbalizados, nomes verdadeiros dos familiares e amigos dos participantes/impacientes. Os personagens oscilam entre esperança e decepção ao ouvir os nomes, que representam as vozes esquizofrênicas dos delírios e da imaginação. O tic-tac do relógio continua e eles seguem esperando.

Os dois personagens adormecem cada um com uma caixa na mão, cada caixa contém os pertences de cada personagem. O apresentador entra em cena e apita, os personagens fazem movimentos repetitivos e habituais de forma mecânica obedecendo à sequência de apitos e retomam a posição inicial. O apresentador sai de cena apitando. Este esquema se repete três vezes.

Na terceira vez, o apresentador entra em cena apitando, e os personagens, como num jogo de espelho, pegam acessórios nas caixas e se arrumam. Eles esperam as visitas. Neste momento, entram todos os participantes das oficinas de artes plásticas e música, desfilando pelo palco, simbolizando artistas e visitantes

⁴² Samuel Becket foi um dramaturgo e escritor irlandês do século XX. Escreveu peças como *Esperando Godot*, *Dias felizes*, entre outras.

invadindo o espaço, com roupas coloridas. Os dois personagens ficam imóveis, pois estas pessoas não conseguem enxergá-los. O grupo passa direto e vai embora, ultrapassando a faixa amarela. Os dois personagens não podem ultrapassar a faixa amarela traçada no chão, a faixa que simboliza a divisão de dois territórios, daqueles que trancam e daqueles que são trancados, daqueles que ficam e daqueles que vão embora. O apresentador sai de cena apitando.

Os dois personagens dialogam sobre a simbologia da faixa. As imagens geradas e os textos são inspirados, como disse anteriormente, em *Esperando Godot*, de Beckett. Tinha, também, um ato sem palavras (infelizmente, não tenho esse texto que foi construído divinamente por Josualdo). Depois, os dois personagens dormem.

O apresentador entra em cena apitando e dando início ao espetáculo. O texto foi construído a partir de fragmentos selecionados de livros, das discussões, de letras de músicas, ou seja, das anotações dos vários diários de bordo e construídos ao longo das aulas:

APRESENTADOR – Senhoras e senhores, rapazes e senhoritas, crianças... respeitável público... Venho de muito longe e peço a atenção de todos vocês! Saibam que nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que podem ver é real... Estou aqui, e ao mesmo tempo não estou, sou a voz que grita na consciência de cada um de vocês...

O espetáculo que hoje apresentamos aqui se respalda no artigo 141 da Constituição brasileira, artigo que fala sobre a liberdade de manifestação do pensamento! Sim, somos livres para pensar! Hoje contaremos mais que simples histórias, porém para começar, precisamos fazer um pacto de celebração, como num ritual, pois estaremos aqui celebrando a criação e a coragem da realização! Celebraremos esse estranho abismo entre o real e o imaginário e o constante diálogo entre o ser ou não ser, daremos vida aos sonhos e contaremos de que modo algo que não era, passou a ser... (Fragmentos criado a partir dos textos lidos e recriado por Josualdo, Caetano e Alisson, 2009).

A próxima cena foi com o tecido. A trilha sonora foi o beat do rap “Diário de um detento”, dos Racionais, e a leitura de fragmentos da letra da música em *off*. A cena aparentemente é um número circense de tecido, mas a música tinha força suficiente para que todos entendessem o contexto.

Aqui estou, mais um dia
Sob o olhar sanguinário do vigia...

Será que Deus ouviu minha oração?
Será que o juiz aceitou a apelação?

Tirei um dia a menos ou um dia a mais, sei lá
 Tanto faz, os dias são iguais
 Acendo um cigarro, e vejo o dia passar
 Mato o tempo pra ele não me matar

Será que Deus ouviu minha oração?
 Será que o juiz aceitou a apelação?

Cada detento uma mãe, uma crença
 Cada crime uma sentença
 Cada sentença um motivo, uma história de lágrima
 Sangue, vidas inglórias, abandono, miséria, ódio
 Sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo...

Tic tac ainda é 9:40 o relógio na cadeia anda em câmera lenta

Ratatatá, mais um metrô vai passar
 Com gente de bem, apressada, católica
 Lendo jornal, satisfeita, hipócrita...
 [Ehhh] Minha vida não tem tanto valor
 Quanto seu celular, seu computador [?]

Hoje tá difícil, não saiu o Sol
 Hoje não tem visita, não tem futebol

Tem uma cela lá em cima fechada
 Desde Terça-feira ninguém abre pra nada
 Só o cheiro de morte e Pinho Sol
 Um preso se enforcou com o lençol

De madrugada eu senti um calafrio
 Não era do vento, não era do frio... (RACIONAIS, [s.d.])

Sim, esse momento gerou um mal-estar, foi aparente, porque mesmo usando o beat do rap, todos sabiam cantar a letra da música. Além disso, 30 dias antes da peça, um preso havia se “enforcado” com um lençol e outro morreu engasgado com um osso atravessado na garganta, além de uma tentativa de fuga.

O nosso roteiro seguiu com o número do piquenique, malabares, o teatro imagem das mulheres e o samba de roda dos senhores. Por fim, retornou para os dois personagens que estavam congelados no mesmo lugar, tentando terminar de se arrumar com os acessórios da caixa, que perguntam ao público o nome dado à peça: “Você me entende? Você me entende? Vê se você me entende...”

Este foi o roteiro da peça *Vê se você me entende...*, título pensado por Josualdo, cuja proposta foi lançar a frase para a plateia primeiro como pergunta e depois como afirmação e assim ele fez.

Desafios da estreia e final do projeto

Compreendi nesse dia que o caos era reparador da ordem. Confiança era a palavra. Eram muitos participantes, uma loucura! Precisávamos de uma equipe grande para dar conta de arrumar todos, que, a essa altura do campeonato, não se comportavam mais como “pacientes”, mas como artistas, ainda que somente durante aquela tarde do dia 2 de outubro de 2009. Estavam todos nervosos, cheios de exigências com a maquiagem e com o figurino. Montamos, ao lado do galpão, um camarim enorme ao ar livre para que pudessem assistir uns aos outros. O grupo de teatro fixo deu suporte para todos os grupos e ficou extremamente ligado no movimento de todos os participantes; por exemplo, Bebiano sumiu antes da sua cena, porque estava com dor de cabeça, Josualdo me avisou e eu fui buscá-lo na ala. Detalhe importante: todas as alas ficaram abertas, ninguém na tranca, todos os lugares abertos para visitaçãO. O espaço do HCT ficou devidamente preparado para receber as/os “ilustres” visitantes/público. Nunca, durante os nove meses, vi o espaço tão bem cuidado, até o cheiro horrível impregnado em cada fresta sumiu. Difícil ter que lidar com tanta incoerência; por que não era assim todos os dias? Não queria me abater, porque sabia da importância daquele momento para os participantes, e era para eles que eu trabalhava, mas a sensação de ser uma marionete do sistema me embrulhava o estômago.

O público foi composto pelo secretário e funcionários da Secretaria Estadual de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos, funcionários do Hospital de Custódia e Tratamento e da UNIBAHIA, agentes penitenciários e convidados. Eu mesma levei dois convidados: Carla Cristina e Ronaldo, amigos queridos que trabalhavam comigo na Secretaria de Educação do Município de Lauro de Freitas – BA, e maravilhosamente pouquíssimos “pacientes”, pois a maioria estava em cena. 120 participantes/impacientes foram ouvidos, seu talento reconhecido, mesmo que por alguns instantes.

Salles (1998, p. 33) menciona que “Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados”. Acrescento que, nessas combinações, há espaço para diferentes e intensos encontros.

Fomos muito aplaudidos, talvez porque a lógica estigmatizadora dos espectadores, desta vez fazendo jus à palavra (e, posteriormente, explico o porquê),

opere sem esperar nada daquelas pessoas, ou melhor, vê nelas a corporificação de surtos, agressões e violências e, por isso, duvida de sua capacidade. Por que tanta surpresa? Por que eles não seriam capazes? Uma lógica que evidencia abismos para reforçar as diferenças, assim o outro é o outro. Quando acentuo o termo espectadores, é proposital, em contrapartida à proposta do espect-Atores, conceito fundamental do Teatro do Oprimido, idealizado por Boal em suas obras para tratar da transformação do espectador, aquele que delega seus poderes aos personagens, em um ser pensante que age por si mesmo. Tratando-se de espectadores que ocupam altos cargo nas Secretarias de Estado, pessoas privilegiadas socialmente, o nosso objetivo era que eles não agissem no momento da peça, mas que silenciassem seus julgamentos; não interferissem de forma mágica, entretanto efêmera e somente para mostrar o quanto são inteligentes e eficientes, e simplesmente compreendessem. Por este motivo, a peça se chamava *Vê se você me entende...*, uma proposição para dar a oportunidade a estes espectadores de treinarem a empatia e permitindo-lhes ver tudo que se olha, escutar tudo que se ouve, sentir tudo que se toca, ativar todos os sentidos e buscar na memória suas responsabilidades sociais e políticas.

Depois da apresentação, as/os artistas conversaram com os espectadores, o que foi muito importante para autoestima dos participantes. Despedi-me delas/deles, mas não sabíamos como seria o desdobramento, os dias seguintes foram muito tristes... Simplesmente acabou! Acabou o projeto e, assim, acabou o convívio, acabaram os ensaios, os risos, os desafios. Não iríamos mais ao HCT... Passei uma semana em casa, sem coragem de encarar a vida, chorando e lembrando que no começo era só medo, mesmo quando estava na rua, fora do HCT, me assustava cada vez que me deparava com roupas amarelas⁴³. Depois, com o passar do tempo, o medo deu lugar a um grande respeito, à cumplicidade, à parceria e ao desejo de realizar um feito juntos, que dizia respeito ao sopro: arte e vida, num único encontro.

Procedimentos para cenas e o uso das técnicas do Arco-íris do desejo

Lembro-me que escolhi ler o livro *O Arco-íris do Desejo* a fim de buscar alternativas para fazer teatro no HCT, onde as opressões eram internalizadas, mas também explícitas no próprio modelo de tratamento. Além disso, e como já vimos, o

⁴³ As roupas amarelas me remetem às fardas amarelas usadas pelos pacientes do HCT.

estigma é muito forte por se tratar de “loucos que já cometeram delito”. Os pontos que me sustentaram durante todo o caminho foi perceber a necessidade de lutarmos juntos em favor da dignidade dos participantes, de garantir que a voz deles ecoassem e se materializassem nas cenas, promovendo o senso de coletividade imanente ao teatro. Acredito, sem nenhuma demagogia, que aprendi muito mais, como profissional e como pessoa, do que ensinei. A cada encontro surgiam fagulhas de saberes que irrompiam planejamentos.

O primeiro aprendizado que tive foi que a diferença entre a profissional e a pessoa não existe, minhas escolhas pessoais me fazem ser a profissional que sou e vice-versa. O segundo aprendizado, que me acompanhará para sempre, é que formar um grupo de teatro requer a habilidade de transitar pelas diferenças, é importante a formação de um grupo heterogêneo, que a base seja a confiança, desde a prática do mais simples exercício até as mais complexas revelações, seja de uma situação vivenciada, de uma lembrança de tempos remotos, de desejos, saudades, temores... das opressões. Tanto o senso de coletividade quanto a sensação de confiança são alicerces para estabelecer vínculos. O terceiro aprendizado é que o teatro até pode ser terapêutico, mas não tem a menor pretensão de ser terapia. Além das questões acadêmicas, éticas e legais inerentes à cada formação, os processos terapêuticos, mesmo os realizados em grupo, têm caráter individual. Dessa forma, fazer teatro no HCT significa socializar o discurso para se proteger do estigma individual e buscar soluções para as opressões vivenciadas por todos e todas daquela instituição.

É preciso que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e percam as restrições de sua singularidade, de sua unicidade, assim, através da generalização, e não por meio da singularização, abandonamos um terreno mais propício a ser estudado por psicoterapias e nos limitamos a ocuparmos aquilo que é a nossa área e nosso privilégio: a arte teatral. (BOAL, 1996, p. 53-54).

Entretanto, é necessário pontuar que adquirir o caráter simbólico e perder a singularização não tem a finalidade de homogeneizar as pessoas, como é o procedimento padrão do Estado no caso das instituições totais, que destroem a singularidade, institucionalizam e criam uma identidade estigmatizada que permanece por toda vida da pessoa, como no caso dos presídios e hospitais de custódia e manicômios, a fim de obter controle em nome de um “bem-estar” da sociedade. A

estratégia do Teatro do Oprimido é fazer entender que a opressão de uma pessoa não pertence somente à pessoa, é uma opressão da estrutura social cristalizada para perpetuar desigualdades e negar direitos. Boal (1996, p. 53) defende o princípio de que: “Nas menores células da organização social [...] estão contidos todos os valores morais e políticos da sociedade, todas as suas estruturas de dominação e de poder, todos os mecanismos de opressão.” Assim sendo, quando nos preparamos para a cena, já temos a opressão social devidamente identificada e podemos nos preparar para a vida real! Tiramos o fardo da pessoa e apontamos alternativas políticas e sociais.

As principais técnicas introspectivas que usei do *Arco-Íris do Desejo*, de certo que com algumas adaptações, foram: circuito de rituais e máscaras; a imagem do caos; a imagem do tira na cabeça e seus anticorpos; a imagem do arco-íris do desejo. Confesso que as adaptações foram necessárias, porque muitas vezes ficava cansativo para os participantes. É importante mencionar que tenho consciência que as técnicas introspectivas selecionadas devem verter para um conflito principal, ou até mesmo estudar a relação entre pessoas, o que se faz necessário para criarmos o coletivo da forma que fizemos. Já técnicas de extroversão foram fundamentais para a construção da peça e para fortalecer o relacionamento entre os participantes do grupo.

Nos nove meses em que a oficina de teatro aconteceu no HCT, alguns abusos e/ou excessos foram identificados, verbalizados, nomeados, e, em parte, conseguimos polemizar e quiçá reduzir o seu dano. Dou a seguir alguns exemplos. 1) a diminuição das doses dos medicamentos que deixavam os participantes, atores/atrizes, dopados, babando e sem nenhum desejo de vivenciar qualquer atividade. Esta solicitação veio dos próprios participantes, e, no período dos ensaios, conversei com o psiquiatra para que ele pudesse avaliar esta possibilidade e alguns pacientes tiveram sua dose reduzida. 2) A limpeza do ambiente de ensaio, realizada por nós mesmos, revelava o cuidado e dedicação com nossa existência naquele espaço. 3) A construção do palco melhorou muito, pois delimitou o lugar do teatro, e isso era respeitado por todos. Construir um palco foi uma atitude de respeito à escolha dos participantes, tanto no sentido de serem ouvidos quanto de verem valorizada sua escolha artística. No começo das oficinas artísticas, como já foi mencionado anteriormente, muitas vezes a/o participante era retirada/o dos ensaios para ir cortar o cabelo, por exemplo, sem o menor respeito à atividade que estava sendo desenvolvida. A luta para a construção do palco minimizou esse descaso, assim como

reservou um espaço limpo e específico para experimentarmos diferentes técnicas com tranquilidade. 4) Os ensaios mistos com os/as participantes foi uma alternativa bastante tensa, principalmente quando Lua Cheia conseguiu dar “nó em pingo d’água” e se fechou numa sala com outro paciente, mas a coordenadora da UNIBAHIA que estava presente interferiu a tempo, pois, se dependesse da minha reação de bater na porta e pedir licença, provavelmente teríamos que responder por este acontecimento. A questão é que não é permitida visita íntima nos Hospitais de Custódia. Nos presídios femininos esta resolução é relativamente recente (BRASIL, 2011), tampouco é permitido qualquer tipo de relacionamento íntimo entre “pacientes” ou destes com quem quer que seja. 5) Josualdo foi “paciente” do HCT e participante da oficina de teatro, passou os nove meses de projeto lado a lado comigo fazendo teatro. Quando o projeto acabou, sentiu muito. Consegui visitá-lo alguma vez e acompanhei o trâmite da sua aposentadoria, assim como o direcionamento deles para o CAPS do seu município com indicação para dar continuidade às atividades teatrais, depois que cumpriu a medida de segurança, ao meu ver, a uma ação extremamente significativa. 6) Por fim, a psicóloga queria dar continuidade às atividades de teatro no HCT e, para isso, me acompanhou em alguns momentos durante o projeto. Seria o ápice das ações continuadas, contudo, quando se viu sozinha, achou mais prudente manter o atendimento individualizado e as técnicas que ela dominava. Não conseguimos manter a continuidade das atividades teatrais. Refletindo sobre esse ponto, acredito que não é o fato de ser artista ou psicóloga, nem mesmo as especificidades de cada técnica, mas o desejo de descortinar estigmas, “aprender ensinando e ensinar aprendendo” todos os dias e abandonar o julgamento para viver o momento presente, compreendendo que não existe uma história única. 7) A escuta política me propiciou compreender o que Adichie (2019, p. 32) nos ensina: “As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espolar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada”. Assim, não me importava construir monólogos, mas sim abrir possibilidades para o diálogo horizontal, em cada encontro rizomático e “[...] pensar de forma rizomática é pensar nos processos, é pensar nas práticas, na experimentação e nas alternativas. O pensamento rizomático [...] é nômade, plural e agrega a diversidade” (BEZERRA; REQUIÃO, 2021, p. 188). Neste contexto, os aspectos rizomáticos impulsionam-nos a pensar de forma autônoma, tendo o Teatro do Oprimido como fundamento.

Quadro 3 – Descrição das técnicas introspectivas do livro *O Arco-Íris do Desejo* e, respectivamente, a experiência no HCT⁴⁴

(continua)

Circuito de rituais e máscaras
<p>Trata-se da identificação das máscaras sociais que usamos para cada situação. O “protagonista” percebe sua multiplicidade e compreende a luta para se adequar à diversidade no cotidiano. Esta técnica se divide em três etapas: a primeira consiste em improvisações ritualizadas, o “protagonista” deve escolher em média cinco situações onde ele representará a si mesmo e dará indicativos das cenas para os demais participantes com objetivo de improvisarem e perceberem as características mais marcantes de sua máscara em cada cena proposta. Assim, ele define o que quer de cada personagem agindo. Na segunda etapa, tem-se o reforço da máscara, ou seja, o “protagonista” deve exagerar e magnificar sua ação em cada cena-ritual. Por fim, na terceira etapa, o “protagonista” experimenta usar a mesma máscara em diferentes situações, ou seja, com certeza a máscara não se adequará a diversidade das situações. Os demais participantes da cena deverão reagir ao seu novo comportamento, assim o “protagonista” vai verificar “o que aconteceria se...”</p>
Experiência no HCT
<p>Na maioria das vezes, não conseguimos criar as cinco situações, e em todas as situações criadas eles apresentavam a mesma máscara: o papel do paciente. Seguindo essa realidade, muitas vezes sugeri espaços para evidenciar e diferenciar as possibilidades do uso das máscaras, como, por exemplo: situações em casa ou na rua em liberdade, nas atividades desenvolvidas no HCT, na sala do psiquiatra, assistente social ou psicólogo, nas alas, quando recebem visitas e/ou na presença de entidades religiosas. A questão ficava tensa quando o protagonista verificava “o que aconteceria se...”, porque acabava gerando polêmica entre os participantes, muito possivelmente pelo temor de expor suas ideias e serem punidos por isso, ou por estarem compactuando com a revelação de questões silenciadas na instituição. Muitas cenas reproduziam a forma como eram tratados pelos funcionários da instituição e como agiam na máscara de “bom paciente”. Implicitamente mostravam o despojamento dos seus papéis sociais e a rotina enlouquecedora a que eram submetidos. “O que aconteceria se...”, obviamente que esse era muitas vezes o momento que subverteram as regras, poderia dizer que cenicamente. Mas em se tratando do HCT, ou qualquer outra instituição total, acredito que também subverteram as regras na vida real, se é que viver numa instituição é vida real. Mas o fato de reconhecer, organizar e criar estratégias para mostrar pequenas situações explícitas das “mortificações do eu” a que são submetidos é um sinal, mesmo que tímido, de uma insubordinação necessária.</p>

⁴⁴ Observação: para melhor explicar a técnica, manterei a nomenclatura utilizada por Boal, “protagonista” e “antagonista”, em *O Arco-Íris do Desejo*, para facilitar a contextualização. Contudo, deixo registrado que normalmente evito utilizar, principalmente, o termo “protagonista”, pois corroboro com o conceito de Vieira (2017) quando menciona que essa terminologia não contempla as lutas ativistas.

A imagem do caos

(continua)

Muito semelhante à técnica anterior, o objetivo, aqui, consiste em fazer com que o “protagonista” veja-se em uma situação. Assim, poderá se perceber em diferentes momentos de sua vida, as disparidades entre estes momentos e a tentativa de ressignificar o que é necessário. Deverá ficar atento aos momentos nos quais gasta muita energia, que por vezes tem maior ou menor prazer, e quando se sente confuso, com raiva, com dor, e assim por diante. Essa técnica também tem três fases. A primeira é a formação das imagens, na qual o “protagonista” demonstrará cinco ou mais situações do seu dia a dia usando energias diferenciadas para cada situação. O “protagonista” e seu “antagonista” serão substituídos por outros participantes, e as improvisações acontecerão simultaneamente, no modo *doce e suave: lento e baixo*, ou seja, devem falar baixo, articulando bastante e lentamente, com movimentos leves como se estivessem em câmera lenta, pois assim podem observar melhor cada ação. Esse modo estimula a sensibilidade dos participantes e maior acuidade nas relações (BOAL, 1996, p. 74-75). A segunda etapa é a feira, as cenas são improvisadas simultaneamente em três ou cinco *rounds* e o “protagonista” pode dar instruções aos atores/atrizes que o interpretam. Posteriormente, o “protagonista” tem o direito de substituir cada um dos atores/atrizes que ocuparam seu lugar para pôr em prática o que deseja como ideal para cada cena. Na terceira fase, acontece o debate.

Experiência no HCT

A média de situações encenadas eram duas ou três e normalmente tinha relação com os motivos que “supostamente” os fizeram parar no HCT, no caso dos pacientes recentes na instituição, e os problemas vivenciados na instituição, no caso dos veteranos. Certa vez, ao aplicar a técnica, me deparei com uma situação extremamente complexa, na época não sabia direito como me portar e acabei agindo instintivamente. Por mais à vontade que eles ficassem na aula de teatro, sabiam que a vigilância não dava trégua. Um rapaz, que chamarei de Jean, deveria ter uns 20 anos, improvisou a cena onde sofreu violência sexual; sem o menor constrangimento, pelo menos aparente, explicou que queriam fazer ele de mulher. Diante da situação, quem teve que improvisar fui eu, pois os outros pacientes se irritaram com ele, diziam que era falta de respeito comigo. Precisei intervir dizendo que a falta de respeito tinha sido com Jean, pedi calma a todos e perguntei se ele poderia dizer para mim, no modo *doce e suave: lento e baixo* sua indignação, como parte da cena... Na verdade, nesse momento eu queria saber de onde vinha o abuso. Ele respondeu que sim, calmamente. Alternando ansiedade, risos, indignação e inquietação, falou que essa situação terminava ali, que ele queria dormir em paz e não queria mais ter que socar seu agressor. Percebi que a violência vinha de outro paciente, nada justificava, visto que é de responsabilidade da instituição salvaguardar a integridade dos pacientes, mas conseguia vislumbrar a resolução imediata. Jean foi acolhido por mim e por alguns participantes, não me contive e acabei falando sobre o assunto, do meu lugar de fala, talvez um discurso vazio, cheio de medo, porque não sabia medir possíveis consequências de uma fala inapropriada, nem sabia se quem abusou de Jean estava entre nós. Jean parecia não compreender a gravidade da questão, mas obviamente que conseguimos transferi-lo de ala a fim de sanar a situação daquele abuso. No afã

(continua)

de resolver a questão com toda urgência que julgava necessária, mal conseguia concluir a aula. Posteriormente, percebi o meu desconhecimento sobre o tema. As instituições totais, principalmente em se tratando de Hospitais Psiquiátricos, são pensadas exatamente para perturbar e profanar a autonomia do ser, tirar do sujeito toda e qualquer forma de expressão, apagá-los socialmente e, uma vez internado, já existe todo um sistema preparado para “mortificação do seu eu”. Com certeza, riram da minha ingenuidade e inexperiência.

A imagem do tira na cabeça e seus anticorpos

Essa técnica se divide em nove etapas: 1) a improvisação; 2) a formação de imagens; 3) o arranjo da constelação; 4) a informação das imagens; 5) a reimprovisação com as imagens; 6) o fórum-relâmpago; 7) a criação de anticorpos; 8) a feira e 9) o debate. Existem procedimentos comuns às técnicas anteriores; as etapas que se diferem são as 2, 3, 4, 5 e 7. No caso desta técnica, na formação de imagens (etapa 2), o “protagonista” deve esculpir imagens objetivas dos *tiras* que estão em sua lembrança, após a improvisação da cena original, de personagens que causam desejos, fobias, medos etc. Os outros participantes podem acrescentar *tiras* que durante a improvisação perceberam que existia na cabeça do “protagonista”, ou em sua própria cabeça, desde que o “protagonista” aceite, e, sendo assim, podem fazer a imagem com seu próprio corpo. No arranjo da constelação (etapa 3), as “estátuas”, ou seja, a imagem dos *tiras*, devem ser configuradas no espaço pelo “protagonista”, considerando que o espaço central será o seu. Desta forma, a composição terá uma relação entre o que o “protagonista” sente e suas decisões espaciais. A relação entre as imagens, a posição que ocupam e estas observações podem ser pontuadas pelos participantes, desde que sejam pessoais, mesmo que contraditórias. Entretanto, devem ser observações objetivas, separando “aquilo que é” daquilo que “a mim parece”. A quarta etapa, concordo plenamente com Boal, é uma das mais belas, teatrais e emocionantes. O “protagonista” se aproxima das imagens, na ordem de sua preferência e considerando somente os personagens invisíveis para dizer a elas algo referente ao passado, da qual o “protagonista” e a pessoa representada na imagem tenham conhecimento. Cada conversa deve iniciar com a seguinte frase: **“Você se lembra quando...”** e terminar com **“... e é por isso que...”**. O ator que é esculpido não deve mostrar reação, ele foi “formado” como imagem e neste momento passa a ser “informado”, e essa informação ajudará na próxima etapa, na qual vivenciará seu personagem. Neste momento, são testemunhas solidárias. Na quinta etapa, os “antagonistas” tentarão fazer com que a cena acabe da mesma maneira que das outras vezes, mas o “protagonista” deverá modificar a cena segundo seu desejo. O “protagonista” improvisa de forma realista. As imagens podem falar o que vier na cabeça, tomando por base as “informações” passadas pelo “protagonista”, sempre de forma baixa, contínua e longínqua, que dê para o “protagonista” ouvir, mas devem ficar imóveis, somente o “protagonista” poderá movê-las e fazer com elas o que bem quiser. Boal explica que, neste caso, existem dois níveis de espetáculo: realista para os atores e o “protagonista” e surrealista para o “protagonista” e as imagens. Somente o “protagonista” viverá nestes dois níveis. Os demais não dialogam. O objetivo é

(continua)

fortalecer emocionalmente o “protagonista” para que encare os fantasmas, que por vezes nos deixam em um mesmo lugar, cristalizando padrões que precisam ser modificados. A sétima etapa propõe a criação de anticorpos, e, neste caso, o “protagonista” vivencia somente o nível surreal, estará fortalecido pelas sugestões colhidas no fórum-relâmpago e mostrará a cada participante como pretende desarmar os *tiras*. Assim que um participante compreender sua linha de raciocínio o substituirá para que ele passe para outro *tira*, e assim sucessivamente até que os *tiras* tenham diante de si seus anticorpos (BOAL, 1996, p. 172-177).

Experiência no HCT

Só conseguimos fazer a sequência toda com o grupo menor e mais envolvido com o teatro. Com essa técnica, compreendi o caso de Josualdo e de Fabiano. O grande fantasma de Josualdo era a sensação de estar sendo perseguido, pois nunca soube o que aconteceu com as armas que transportava no momento do acidente de carro, ficou internado e desacordado por muito tempo. O acidente deixou sequelas: esquecimento, paralisia no lado esquerdo do corpo, entre outros. O caso de Fabiano, diagnosticado como dependente químico, sem nenhum crime significativo, entretanto sua família tinha grande influência, o HCT passou a ser um local para mantê-lo longe de problemas, ou pelo menos manter sua família longe de escândalos causados por ele. Seu maior fantasma, apesar de não falar abertamente, era a hipocrisia de uma família que gozava de privilégios, inclusive políticos, julgá-lo e afastá-lo socialmente por conta da dependência química.

A imagem do arco-íris do desejo

Essa técnica consiste em fazer com que os “protagonistas” vejam a multiplicidade e todas as nuances dos seus desejos, vontades, emoções e sensações. Essa técnica também se inicia com uma improvisação, dirigida pelo “protagonista”. Assim, teremos uma pessoa-personalidade que desempenha o papel do “protagonista” e outras pessoas-personagens que desempenham os papéis dos “antagonistas”. Depois da primeira etapa, teremos mais nove etapas; essa técnica consiste em dez etapas no total. Na segunda etapa, chamada de “O arco-íris”, o “protagonista” cria imagem dos seus desejos com o próprio corpo, e os participantes até podem propor imagem (com seu próprio corpo), mas é importante que o protagonista eleja se as imagens pertencem, de fato, a ele ou não, porque o objetivo desta técnica é a análise do próprio desejo. Assim, todas as imagens são esculpidas com o aval do “protagonista”. Na terceira etapa, “Breve monólogos, confidências”, todas as imagens estarão alinhadas e o “protagonista” fará um breve monólogo confidencial, iniciando: **“Eu sou assim mesmo porque...”** ou **“Eu não queria ser assim, mas reconheço que...”** ou **“Eu preferia ser ainda, mais assim do que isso...”**. Deve referir-se sempre ao que sente e pensa verdadeiramente. Os atores-imagens utilizarão essas informações para um melhor desempenho nas próximas improvisações. Ainda nesta etapa poderão usar palavras e movimentos, mas sem se desfazer do essencial da imagem, utilizar a imaginação e não apenas a memória. Estas confidências devem ser feitas na frente de todos. Na quarta etapa, a parte assume o todo. O “antagonista” volta à cena e o “protagonista” começa a enviar uma a uma, na ordem que bem entender e pelas

razões que tiver, todas as imagens à cena, e estas terão um tempo para enfrentar o “antagonista” como se a parte fosse o todo. Desta forma, o combate acontece, a princípio de maneira monocromática, uma só cor tomando todo arco-íris. Até que o “protagonista” vai enviando outra e outra imagem, mas somente quando cada cena estiver esclarecida. São várias batalhas, e quando todas as imagens tiverem lutado, passa-se para a etapa seguinte. Na quinta etapa, “O arco-íris completo”, as imagens são enviadas para o campo da mesma forma que anteriormente, só que, uma vez em cena, não saem mais e não param de atuar, pois todas estas imagens são partes de um mesmo “protagonista”. Ele poderá controlá-las ou pelo menos tentar, fazendo uso do espaço, do distanciamento entre as imagens como numa constelação. As imagens se dirigem ao “antagonista” como se estivessem sozinhas com ele. Ele, por sua vez, tratará todas as imagens como se fossem uma só pessoa: o “protagonista”. Na sexta etapa, o “protagonista” toma o lugar do antagonista, primeiro ele organiza sua constelação, depois fica atrás (ou do lado) do “antagonista” para observar e sentir o arco-íris do seu desejo, assim poderá ver como é visto e perceber como é percebido. Depois de algum tempo, ele assume o lugar e o “antagonista” sai de cena. O “protagonista” se dirige a cada um dos seus desejos e, por meio da vontade, tenta reforçar o desejo ou, ao contrário, reduzi-lo: em ambos os casos, os atores interpretando os desejos serão estimulados cada vez mais a se fortalecerem. As imagens continuarão na cena como se nada tivesse sido mudado. A sétima etapa é “A vontade contra o desejo”. Essa etapa é muito importante e dinamizadora, o “protagonista”, energizando sua vontade, deve se confrontar com cada um dos seus desejos. Os desejos aprovados pela vontade serão exaltados e os reprovados se fortalecem com a confrontação. Oitava etapa, “A ágora dos desejos”: aqui o “protagonista” se retira e as imagens dos desejos podem debater, dialogar, agir em relação a todas as demais. É necessário que cada imagem, mesmo que brevemente, reconheça a existência de todas as demais. As relações entre as imagens, no momento da ágora, devem ser apreciadas pelo “protagonista” que deverá ouvir soluções, opiniões e alternativas, para que suas escolhas sirvam de “escritura” para serem lidas. Na penúltima etapa, teremos uma reimprovisação na qual os desejos são despachados, o “protagonistas” e “antagonistas” entram em cena e o “protagonista” é orientado a impor sua vontade. A cena pode ser diferente ou não. Esta técnica finaliza com o debate em que todos podem falar o que sentiram e/ou perceberam. É interessante que o debatedor deve coordenar o debate sem tentar “interpretar” ou “descobrir verdade”, mas sim assinalar as originalidades, os aspectos estéticos de cada intervenção, todos os significantes mais do que significados (BOAL, 1996, p. 185-190).

Experiência no HCT

Na prática do HCT, sempre existe o forte desejo de liberdade. Algumas vezes a vontade parecia disciplinadora, como se os aspectos da institucionalização, de uma conduta moral tomasse conta da vontade e imprimisse a punição como requisito básico para cada desejo.

Fonte: Elaborado pela autora

Se em algum momento houve dúvidas se estávamos fazendo teatro, bastava observar os “conflitos, contradições, confrontação e enfrentamento” (BOAL, 1996, p. 30) que cada participante trazia para cena, e os antagonistas ausentes, ou seja, uma ausência que se fazia presente na cena, mas que também os acompanhavam na vida dentro de uma instituição.

Essa experiência foi o primeiro contato prático com as técnicas do Teatro do Oprimido e o primeiro contato com o ambiente prisional. Tudo muito novo, tudo muito intenso. Estreitar o diálogo entre o dentro e fora, criar esse trânsito por meio do teatro foi uma experiência de aproximação. A “barreira que as instituições totais colocam entre o internado e o mundo externo”, como assinala Goffman (1974, p. 24), é a primeira forma de “mortificação do eu”. Perceber a dificuldade dos pacientes em encontrar o seu papel social me fez compreender o que se passa em instituições como esta. A mortificação do eu é resultado das constantes mutilações na identidade do paciente ao adentrar nestas instituições, assim, eles se despojam dos múltiplos papéis sociais que exerciam no mundo civil. Suas vidas e desejos são padronizados, eles/elas são objetificados, não podem manifestar o desagrado seja qual for a situação. Inclusive, isso pode ser considerado, propositalmente, como um fator de piora no quadro da doença mental. Existe um temor com relação à sua segurança pessoal, assim como existe o medo da exposição contaminadora. As constantes humilhações e os jogos dos privilégios são manejos das instituições para assegurar e manter o controle.

O teatro naturalmente se contrapõe a esta lógica! Será? Não tenho dúvidas de que a experiência de cada participante com seu fazer teatral acendeu a fagulha de um “eu” esquecido, permitiu pequenas “transgressões” à ordem instaurada e ainda ativou o senso de coletividade. Entretanto, será que tudo isso já estava orquestrado, totalmente previsto pelo sistema para demonstrar sua benevolência e humanização? Muito possivelmente sim! Por outro lado, mesmo que forçosamente, abrir os portões do HCT para nós, uma equipe de fora, e posteriormente para as famílias e convidados assistirem à nossa produção, isso foi fissurar a barreira entre o mundo interno e o externo. Tensionou-se o drama de diferenças das identidades, de certa forma isso significa confrontar papéis, significa perceber os outros que habitam um outro que se pensava inabitável. Goffman, referindo-se ao teatro como cerimônia, afirma: “Não se sabe muito bem quais os problemas resolvidos por tais cerimônias, mas sabemos muito bem quais os problemas por elas indicados” (GOFFMAN, 1974, p. 99).

ROTA 2: EM BUSCA DE UMA ÉTICA AMOROSA – CONJUNTO PENAL DE JEQUIÉ (2010)

Contextualizando a escrita

[...] porque assim foi o que o sistema fez com ele [preso], desequilibrou, aleijou mentalmente, fisicamente e espiritualmente [...] você nunca viu uma comunidade primitiva com cadeia, como nunca viu um juiz, também, lá dentro, e nem advogado, não precisa! É a comunidade quem resolve seus problemas e restaura a convivência, porque toda agressão, toda a violência é uma quebra de relações, não existe crime individual, todo crime é social, e você trabalhar para restaurar é restaurar relações quebradas... (SEM, 2014, 39'22").

A citação acima sugere a reflexão sobre a quebra de relações, sobre um sistema social excludente que se retroalimenta da violência, uma engrenagem que não faz questão de analisar o litígio histórico que está na raiz do crime, mas justifica sua estrutura confinando massivamente. No período que estava no mestrado, compartilhei o seguinte pensamento na dissertação:

Não acredito que a severidade das penas, tampouco que a sua longa duração seja capaz de resolver questões que passam por disparidades sociais e políticas. Então, de início, deixo franca a minha total afinidade com aqueles que compreendem o grande fracasso da instituição prisão, cujos efeitos nocivos são visíveis. (REQUIÃO, 2018, p. 21).

Mantenho esse pensamento e acrescento que existe uma “mentalidade”⁴⁵ latente na sociedade que perpetua as disparidades, os abismos, a fim de barganhar a favor de si mesma se eximindo de responsabilidades sociais. Uma mentalidade que não vê sentido em restabelecer relações, tampouco sanar dívidas históricas. É uma mentalidade escravocrata, individualista, gananciosa, positivista, puritivista e punitivista, que se apoia na disseminação do medo como estratégia de dominação e controle. O fragmento abaixo são considerações tecidas por um jurista, ao analisar o diálogo entre um preso e algumas estudantes de medicina.

⁴⁵ No dicionário online Infopédia, uma das definições de mentalidade é: “Conjunto de opiniões ou de preconceitos que informam ou comandam o pensamento de um indivíduo ou de um grupo” (PORTO, [s.d.]). Quando utilizo o termo mentalidade, quero indicar uma parte grande da sociedade “crédula” (que crê empiricamente) num sistema preparado para ser excludente e fincar as diferenças e, assim, delas privilegiar poucos em detrimento de outras tantas pessoas.

[...] esse diálogo, se nós formos entender de um ponto de vista positivista, puritivistas, a gente vai dizer: mas é um cara de pau, isso é um sem vergonha, é um descarado, mas não é isto que está acontecendo. Nesse debate, tem por trás um litígio muito grave, esse litígio o direito penal não atinge, mas esse litígio está na raiz do crime, não que o crime é produto do litígio, mas é o litígio entre o ter e o não ter; é o litígio entre os possuidores e os não possuidores; é o litígio entre estar incluído e não estar... Este é o grande litígio que está por trás do crime. Então, esta coisa de neurose histérica, de crimes graves, de crimes sexuais e tal, existe, existe. Mas o grande problema do crime não é este, isso serve para manchetes de jornal. O que está por trás do crime são os litígios históricos. (SEM, 2014, 45'05").

Entretanto, preciso ser franca e registrar que, antes de colocar o pé no presídio pela primeira vez, a realidade prisional não existia para mim e, como muitas pessoas em nossa sociedade, não me perguntava sobre as disparidades sociais. Simplesmente lia as “manchetes de jornal” e me esquivava daquilo que pensava não fazer parte da minha vida, era algo distante, uma doce, romântica e distorcida visão de justiça.

Retomemos, pois, o diálogo promovido pelo jurista entre um preso e algumas estudantes de medicina; ele propicia a compreensão do quanto, por vezes, nossos valores são invertidos:

[...] o preso, ele perguntou: – “E por que que você tem universidade e eu não tenho? Por que você tem chance de frequentar uma faculdade e eu não tenho?” Aí vem aquela resposta: cada um é cada um! Ah, é! Então, tá bom! Se a lei é esta, cada um é cada um, então obedecemos a lei! Então eu vou ser um, à minha maneira! E aí ele [preso] continuou: – “E vocês na prova, vocês colam?” E elas [estudantes de medicina] refulgaram. [preso] – “Fala! Eu fui franco, eu falei que eu roubo e agora vocês sejam francas... colam ou não colam?” [estudantes de medicina responderam] – “É... a gente cola, mas isso se tornou normal! [preso] – “Pois é, se colar pra vocês é normal, roubar pra nós também é normal!” [estudantes de medicina] – “É, mas não há de comparar roubar um carro e colar numa prova!” [preso] – “Ah, não! Isso eu não posso comparar, você faria cirurgia com um médico que se formou na cola?” [estudantes de medicina] – “Não, não faria! [preso] – “Então, de fato, não tem comparação, porque se eu roubo um carro, eu prejudico uma pessoa, agora se você se forma na base da cola, você prejudica a uma sociedade inteira. Não, isso não tem como comparar, porque colar na prova as consequências são muito mais graves!” (SEM, 2014, 46'15").

Pode parecer exagero, parece que um erro está justificando outro erro, mas trata-se de um pensamento sutil que não se resume somente na falta de oportunidade.

Então qual seria a raiz do problema? Talvez, a meu ver, seja o desequilíbrio, um lado da balança com tudo, e o outro lado sem nada! Além disso, existe a manutenção desta arbitrariedade e a cobrança social de acordo com a qual você só vale o que tem. Recordo de Josualdo no HCT, que me narrou o quanto cobravam dele gratidão pelo tênis de marca usado e algumas roupas de marca usadas que ganhou dos filhos do patrão de sua mãe. Contou-me que não se sentia grato nem equiparado socialmente, sentia muita raiva, porque aqueles “meninos riquinhos, gente boa, eles tinham tudo”, e Gustavo não tinha nada, passava fome em casa e tinha que comer farinha com água para encher a barriga. Gustavo sabia do seu potencial, sabia o quanto é inteligente, comparava a vida boa dos filhos do patrão de sua mãe com a vida dele: “Eles nem se dedicam à escola ou a uma profissão, porque já têm seu futuro garantido”, enquanto Gustavo mal conseguia raciocinar de tanta fome. Além disso, se sentia humilhado por não poder dar uma condição mínima à sua mãe para que ela não precisasse se acabar de tanto trabalhar. Entretanto, confessava o quanto “charlava” com as roupas e tênis com a marca da elite, que chegava nos lugares e era até bem recebido. É sobre ter, não importa quem você seja, estamos falando sobre possuidores e não possuidores. Estamos falando sobre perigosos instrumentos que monopolizam dizendo o que é bom e o que é ruim e “invadem cérebros” por meio dos canais de comunicação a serviço da classe dominante, usando os termos de Boal (2009).

O HCT me deu a dimensão deste outro universo, onde a diversidade é reduzida à marginalidade. Um universo contido em outro universo e, ao mesmo tempo, parte dele. Saber disso, não significava a superação dos meus preconceitos, ainda morria de medo de entrar num presídio. A velha mentalidade era acionada automaticamente e cheguei a pensar que estar preso ou presa poderia ser somente uma questão de escolhas. Como se estigmas fossem uma questão de escolha! Sim, confesso, já tive esse pensamento medíocre!

Mas a ideia de ir ao presídio fazer teatro começava a se materializar em meus pensamentos e me coloquei em situação, decidi me desafiar a ir ao presídio. Esse movimento foi uma grande virada de chave nos resquícios de uma mentalidade vingativa e excludente, intrínseca à sociedade que vivemos e na minha própria formação, uma mentalidade respaldada na lógica meritocrática e punitivista.

[...] nós temos, de um lado, uma parte da sociedade não encarcerada, dita não criminosa, dita não criminosa e que sempre exige cada vez

mais a defesa das suas propriedades, do seu bem-estar, da tranquilidade da sua vida. Contrariamente há um outro grupo que constitui uma ameaça constante a estes bens, entre esse outro lado daqueles que não são possuidores, não são incluídos, uma parcela deles não se conforma com esta situação. Então praticam os crimes e vão para o cárcere, no cárcere não têm os seus direitos defendidos, não têm os seus direitos respeitados, a realidade é esta. (SEM..., 2014, 47'44").

Percebi que pensar sobre a prisão, ou melhor, pensar sobre o crime é pensar em um peso e duas medidas. Fui invadida por questões, dentre as quais: por que a polícia aborda no bairro nobre e dá baculejo na periferia? Por que a legalidade ou ilegalidade é medida pela cor da pele e pela classe social? Por que tantas pessoas encarceradas, mesmo com sua “cadeia vencida”, ao passo que com pessoas privilegiadas os crimes prescrevem? Por que não temos medo e até banalizamos os crimes de colarinho branco, que matam e prejudicam milhares de pessoas, enquanto desejamos a pena máxima para aquele que te roubou na esquina? Novamente penso na balança e percebo que é necessário refletir muito sobre essas questões, começando por questionar a simbologia da venda nos olhos da deusa grega Thémis, emblema da justiça, da imparcialidade. Há que se desconstruir a legitimidade dessa representação, pois só existirá equidade quando nos colocamos abertos para um novo pensamento, um pensamento “pós-abissal”

O outro lado da linha abissal é um universo que se estende para além da legalidade e ilegalidade, para além da verdade e da falsidade. Juntas, estas formas de negação radical produzem uma ausência radical, a ausência de humanidade, a sub-humanidade moderna. Assim, a exclusão torna-se simultaneamente radical e inexistente, uma vez que seres sub-humanos não são considerados sequer candidatos à inclusão social. A humanidade moderna não se concebe sem uma sub-humanidade moderna. (SANTOS, 2009, p. 31).

Definitivamente não sou neutra. Aliás, sempre soube que não é possível ser. Existimos porque nos relacionamos com o mundo e essa relação é feita de trocas, nas quais afetamos e somos afetados. Não temos como negar as marcas dos caminhos, tampouco acredito que existam somente dois caminhos, sei que são muitos e que não se encerram somente nas trilhas que seguimos. Penso que nas encruzilhadas é que nos encontramos. Interligando as pistas do pensamento de Boaventura Santos com o pensamento de Deleuze/Guattari, percebi que seguir o rizoma seria um importante procedimento nessa pesquisa e, como grama, me

entranhei em diferentes espaços-tempos da memória. Os nós, formados pelos encontros das linhas, exigiam de mim um posicionamento, uma legitimidade, uma autoria. Sigo esses deslocamentos estéticos-poéticos-éticos da academia – precisamente na área que atuo, artes cênicas, por meio de um teatro social e político – na direção das pessoas encarceradas e das pessoas que trabalham no sistema, autoras e autores que nos fazem repensar a punição, o encarceramento, e lançam alternativas que propiciam novas formas de enfrentar esses dilemas. Linhas transversalizadas que se cruzam e configuram diferentes encontros. Nada está pronto, é um eterno pensar e repensar, fazer e refazer. Realizar as oficinas de teatro no cárcere e escrever sobre essa experiência, duvidar do que está sendo feito, fazem parte de uma estratégia em que o pensamento se desloca para os desafios de uma realidade prática, da vida que se vive.

Nesta Rota, irei cartografar as memórias da pesquisa realizada no Conjunto Penal de Jequié (CPJ). Reorganizei os escritos provindos das experiências na especialização em Dependência Química, em 2010, pela Faculdade de Ciências da Bahia (FACIBA). A pesquisa gerou o curso de extensão em teatro Ressignificando a História, o qual coordenei e, ao mesmo tempo, foi minha práxis na pesquisa. Esse entrecruzamento das linhas me interessa muito. Basicamente, a condução do curso de teatro no CPJ dava continuidade ao trabalho do HCT, porque era a referência que tinha. Só que desta vez mergulhei nesse universo sozinha, sem uma equipe, mas com os alicerces da experiência anterior, o que me serviu de lastro para resolver desde questões burocráticas, como foi o caso das autorizações necessárias da Secretaria de Administração Penitenciária (SAP)⁴⁶ para adentrar no Conjunto Penal, até à elaboração e execução dos processos de criação e encenação da oficina de teatro dentro do presídio, além da confiança necessária para seguir esse caminho. Entretanto, isso não era garantia de um caminho sem adversidades, mesmo porque o trabalho em equipe, no caso do presídio, é indispensável, pois fortalece as ações e as reflexões, enquanto que sozinha o processo se fragiliza e é preciso resistir muito para não abandonar as atividades práticas diante de tantos desafios. Todo o sistema, ou melhor, as pessoas que fazem parte do sistema te induzem à desistência, foram nove meses de muitos embates.

⁴⁶ Lembrando que, em 2010, chamava-se Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos (SJCDH).

Iniciei a especialização quando estava finalizando o trabalho no HCT, o que me oportunizou observar de perto um grupo de “pacientes” dependentes químicos que foram internados para que o psiquiatra responsável fizesse o laudo de sanidade. Aqueles considerados inimputáveis permanecem lá, os considerados imputáveis, que foi o caso do grupo específico com o qual trabalhei, foram conduzidos ao presídio. Contudo, na prática, os dependentes químicos ficam no limbo das duas instâncias: não eram bem-vindos no HCT, pois eram considerados manipuladores a ponto de atrair olhares desconfiados com o fato de abusarem de quem tem transtorno mental; mas quando transferidos para o presídio, são alvo de manipulação, pois a dependência os torna vulneráveis. Além disso, eles não têm direito ao suporte de uma equipe médica especializada no tratamento da dependência química e das crises de abstinência, visto que na prisão, evidentemente, a abstinência é o único método.

O motivo que me levou ao CPJ foi o estranhamento no sentido ao tentar entender a violência a que é reduzida a imagem da pessoa presa. A fome é um fenômeno violento, mas não estampamos nos jornais o rosto de quem joga no lixo um prato de comida ou se beneficia da merenda escolar indevidamente, tampouco apartamos essas pessoas da sociedade. Também era importante compreender como as relações se quebram? Onde nos perdemos do outro? Quantos milímetros nos distanciam da função seletiva da pena? Qual o objetivo de fazer teatro no presídio? Durante o período que estive no HCT, constatei que o teatro pode criar vínculos fortes e apontar alternativas que identificam as opressões e coletivamente elaborar formas de esquivas estéticas que provocam reconfigurações nas rotinas das instituições. Entretanto, não cabe ao teatro, mesmo usando os dispositivos do Teatro do Oprimido, transformar individualmente vidas, mesmo porque essa concepção forja o pensamento cristão baseado na redenção, reduzindo o preso ao seu ato, imputando a ele toda responsabilidade de um sistema complexo e excludente. Também não nos cabe resolver os abismos sociais, eliminar a seletividade da pena ou garantir os direitos constitucionais... Então, para que fazer teatro num lugar de tantas mazelas? Talvez para experimentarmos formas criativas e coletivas de viver, mesmo em situação de confinamento, experimentamos responsabilidades e o compromisso de contrariarmos o que está dito. O Teatro do Oprimido pode ser uma estratégia para instantes de bem viver, para se reinventar o futuro. O grupo de teatro do presídio tinha muitas coisas para partilhar com o mundo, mesmo que seja um mundo limitado ao espaço que ocupamos. Entre tantas questões, uma certeza se constituía no dia a dia:

formamos um pequeno coletivo com vínculos estéticos que primavam por liberdade, por processualidades imanentes à criatividade, apesar da prisão. De forma intuitiva, nutrimos um solo rico de ética e solidariedade⁴⁷, apesar da prisão. Então, esse é o começo: descobrir coletivamente as fendas no terreno inóspito e partilhar saberes, trocar experiências cênicas e desmistificar a vida.

Reiterando que o Conjunto Penal de Jequié foi uma urgência que se fez presente há pouco menos de um mês para a apresentação da peça *Vê se vocês me entendem...*⁴⁸, no HCT. Pois, sem nenhum aviso, saiu um bonde⁴⁹ para Vitória da Conquista com três participantes importante da peça, fiquei desfalcada em três atores. Por um momento, esqueci que estava no sistema prisional e que existem trâmites com prazos para os laudos, a decisão jurídica e o acatamento da mesma. Igualmente, existem questões estratégicas de segurança, de modo que a transferência do preso não tem aviso prévio. Neste período no HCT, havia muitos dependentes químicos e houve um princípio de “rebelião” que atribuíram a este grupo. Este fato auxiliou o cumprimento, à risca, dos prazos legais para assim garantir a “ordem”. O funcionamento do sistema é repleto de conveniência. Enfim, consegui falar com os participantes antes de eles seguirem viagem. Eles, por sua vez, mencionaram o quanto estavam sentidos por encerrar um processo no meio do caminho e falaram sobre como a oportunidade de fazer teatro produziu novos saberes, pensamentos desafiadores, autonomia para criar, experimentar e construir coletivamente processos estéticos e, com isso, desejar escrever para suas famílias contando o que estavam fazendo. Num rápido relato, mencionaram que fazer parte de um grupo de teatro era diferente do grupo da terapia ocupacional, pois era prazeroso e auxiliava nos difíceis momentos de solidão, de tristeza e até mesmo nos momentos de “fissura”⁵⁰. Essa não era bem a “ação concreta” que estava esperando consolidar, mas naquele momento

⁴⁷ Na imagem da *Árvore do Teatro do Oprimido*, Boal e a equipe de Curingas (grafia com “u”, pois coringa com a vogal “o” refere-se a “Sistema Coringa” proposto por Boal ainda no Teatro Arena) sistematizaram todo o método do Teatro do Oprimido.

⁴⁸ Nome da peça realizada no Hospital de Custódia e Tratamento no encerramento do projeto.

⁴⁹No dialeto da prisão, “bonde” significa veículo utilizado para transportar oficialmente os presos transferidos de um estabelecimento prisional para outro.

⁵⁰ *Craving* ou “fissura” refere-se, na maioria das vezes, a um estado corporal e mental de desejo intenso pelo uso de determinada substância psicoativa, manifestado por certo indivíduo e direcionado a uma droga previamente consumida. Essa descrição é a mais utilizada. Os próprios usuários habitualmente atribuem à fissura a incapacidade de controlar seu desejo pelo consumo, o que os levaria a cometer roubos, furtos ou estelionato. O *craving* é considerado um importante fator de manutenção do uso prejudicial de álcool e drogas, bem como de retorno ao consumo em períodos de abstinência ou não (SANTOS; VECCHIA, 2018).

a própria forma de pensar o teatro se refazia em mim. Já não tinha mais certezas se um teatro para ser visto era o que desejava, as convenções se desmanchavam e o Teatro do Oprimido fazia cada vez mais sentido. A possibilidade de acionar estéticas e não me prender a uma única estética permitia que eu me livrasse da obrigatoriedade da representação e usasse os canais estéticos⁵¹ como dispositivos de liberdade e multiplicidade.

Aproveitei a vivência anterior e organizei o projeto de pesquisa para dar prosseguimento ao trabalho de teatro no cárcere, desta vez no presídio e com um grupo de dependentes químicos. Entrei em contato com a SJCDH, com o diretor adjunto do presídio, a princípio de Vitória da Conquista, Sr. Carlos, e posteriormente com o diretor do Conjunto Penal de Jequié, Sr. Deolindo Gomes da Silva Neto, e segui viagem. Foram nove meses entre o período de estruturação, pesquisa e da execução do projeto. Passava em média uma semana por mês no CPJ para realizar a oficina de teatro com o grupo de dez presos e, quando eu não estava presente, eles davam continuidade às leituras e aos ensaios, conforme o cronograma traçado coletivamente. O cronograma foi um grande achado, uma estratégia muito interessante, repartimos responsabilidade, elaboramos juntos todas as etapas e como coletivo. Tínhamos autonomia e, ao mesmo tempo, compromisso com os procedimentos da encenação e prazos a cumprir. Como sempre, o desejo de fazer teatro foi o principal critério para participação, ninguém era obrigado. Entretanto, nem todas as pessoas que queriam participar podiam, a repressão já acontecia nos critérios regulados na instituição e, também, na forma jocosa com que os funcionários, principalmente os agentes penitenciários chamavam os participantes, em alto e bom tom, no meio do pátio: “Os meninos do balé podem vir, a professora já está esperando”. A velha reflexão sobre a quebra de relações que se retroalimenta da violência.

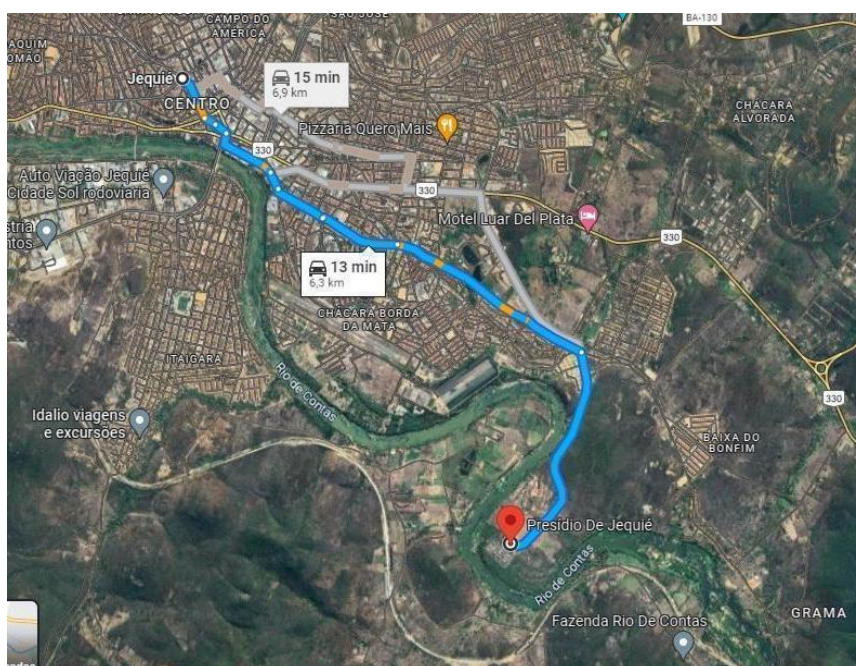
Conhecendo o Conjunto Penal de Jequié

O Conjunto Penal de Jequié está localizado no sítio Pangolândia, s/ n., no bairro de Cachoeirinha, em Jequié, Bahia, e é diretamente subordinado à Secretaria de

⁵¹ Segundo o autor, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias das classes dominantes, que se estabelecem hegemonicamente por meio dos canais estéticos: palavra, som e imagem. Estes canais são “latifúndios dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de uma sociedade sem opressores e sem oprimidos” (BOAL, 2009, p. 15).

Administração Penitenciária e Ressocialização. O local fica aproximadamente a 7km de distância do centro da cidade, na zona rural, e é margeado pelo rio de Contas.

Figura 8 – Mapa calculando a distância entre CPJ e o centro de Jequié



Fonte: Google Maps (2023)

Foi criado pela Lei nº 7.144 de 5 de agosto de 1997 e inaugurado em 27 de agosto de 1998. O estabelecimento foi construído com o objetivo de custodiar presos condenados e provisórios. A princípio, a capacidade era para abrigar 368 presos. Em 2010, no período do projeto de teatro Resignificando a História, já haviam ocorrido algumas ampliações, e a capacidade se estendeu para 416 presos. Quanto ao cumprimento das penas, o Conjunto Penal de Jequié deve atender aos regimes fechado, semiaberto, aberto e, excepcionalmente, custodiar presos provisórios. No caso do regime semiaberto (de forma monitorada) e aberto, alguns presos trabalhavam fora dos muros da prisão. O Provimento da Corregedoria Geral de Justiça nº 03/2016, substituído pelo Provimento da Corregedoria Geral de Justiça nº 04/2017, em documento oficial⁵², estabelece que o CPJ deve atender a dezesseis comarcas⁵³.

⁵² Conferir o site da Secretaria de Administração Prisional do Estado da Bahia (Disponível em: http://www.seap.ba.gov.br/sites/default/files/2017-07/Provimento_CGJ042017.pdf. Acesso em 12 mar. 2021). Este documento também pode ser encontrado no Diário Da Justiça Eletrônico – nº 1.931. Disponibilização: quarta-feira, 28 de junho de 2017, caderno 1.

⁵³ A saber: 1) Boa Nova; 2) Brejões; 3) Ibiraetaia; 4) Ipiaú; 5) Itagibá; 6) Itiruçu; 7) Jaguaquara; 8) Jequié; 9) Jiquiriçá 10) Jitaúna; 11) Maracás; 12) Nova Canaã; 13) Planalto; 14) Poções; 15) Santa Inês; 16) Ubatã.

A área do Conjunto Penal de Jequié é de 100.000m², onde estão distribuídos 16 módulos, sendo que nove são destinados à área administrativa e sete chamados de módulo de vivência divididos em: presídio I e II, penitenciária I e II, semiaberto I e II e módulo feminino. Acho que convém esclarecer a diferença entre penitenciárias e presídios, pelo menos como está descrita na Lei de Execução Penal (LEP). Enquanto as penitenciárias são destinadas para presos já condenados, os presídios abrigam apenas os que ainda não tiveram casos transitados em julgamento ou que estão cumprindo penas em regime aberto ou semiaberto, sendo que na prática muitas variações acontecem.

Figura 9 – Planta do CPJ



Fonte: Tesoura Notícias (2019)⁵⁴

Durante o desenvolvimento do projeto de teatro, no mês de fevereiro de 2010 a população carcerária era de 730 presos (679 masculinos e 51 femininos), excedendo 314 pessoas, ou seja, quase o dobro da capacidade real. Quanto ao quantitativo de presos com relação à distribuição de regime, encontravam-se no Conjunto Penal de Jequié, nesse período: 4 presos no regime aberto, 202 presos no regime semiaberto, 292 presos no regime fechado e 232 presos provisórios. No mês de conclusão do trabalho, junho de 2010, esses dados já se encontravam com os seguintes índices: 810 presos (748 masculinos e 62 femininos), distribuídos nos seguintes regimes: 6 presos no regime aberto, 210 presos no regime semiaberto, 268

⁵⁴ Disponível em: <https://www.tesourasnoticias.com.br/2019/10/122-presos-em-jequie-terao-indulto.html>. Acesso em: 12 ago. 2022.

presos no regime fechado e 325 presos, ou seja, 93 presos provisórios, em quatro meses.

No que diz respeito aos direitos dos presos, de forma geral, no Conjunto Penal de Jequié, eles têm acesso a visitas de familiares e/ou companheiras(os) maiores de 18 anos e visitas religiosas. Salientando que, no período que estava ministrando o curso de teatro, só havia visitação das igrejas evangélicas. São oferecidas três refeições diárias, e os presos e presas têm acesso à assistência social, psicológica e assistência odontológica. Aqui, peço que imaginem: como uma única psicóloga e duas assistentes sociais podem atender à demanda de 810 presos e presas?

Os presos, e não necessariamente as presas, conforme o discurso institucional por questões de logística e de oferta, têm a possibilidade de fazerem cursos de alfabetização e atividades laborativas, que até o mês de fevereiro de 2010 se restringiam à fabricação de bolas esportivas. Existem muitas ressalvas para essa atividade que, apesar de ser considerada laborativa, perpassam por questões de insalubridade, com o agravante de não servir para remir pena, como bem mencionado na citação abaixo:

Nós temos cárceres por este Brasil afora que estão caindo de podre; os pedidos de benefício legais sendo negados por juízes rigorosos, por juízes que sempre estão se posicionando em princípio contra o interesse do preso e dizendo que defendem a sociedade; presídios que não têm oficina, que não têm escola, que não têm trabalho, presídios dos quais o preso a única coisa que ele pode fazer é costurar bola na cela, e isso aí, como é o único serviço que ele tem, não tem, outro juiz não concede remissão de pena, porque aquilo é um trabalho insignificante que ele faz dentro da própria cela. [Narrando como se fosse o preso] “Mas ora, esse é o único que eu tenho pra fazer.” [Narrando como se fosse o juiz] “Então, lamento muito, mas eu não vou lhe dar remissão de pena.” Enfim, chega num ponto de injustiça tal que aí surge a facção. (SEM, 2014, 48’28”).

Importante mencionar, por conta e risco, que este trabalho de costurar as bolas configura uma situação análoga à escravidão, na qual pessoas trabalham para manter-se em “pátios” considerados “menos violentos” e, em contrapartida, devem entregar o quantitativo de bolas estipulado por um sistema escuso. Prefiro passar panoramicamente por esses dois pontos: “situação análoga à escravidão” e “sistema escuso”, porque, dependendo da leitura, estes fatos podem estar em conformidade com a lei, pode simplesmente ser caracterizado como uma regalia para o preso de

bom comportamento, conforme estabelecido no art. 55 da Lei de Execução Penal (LEP):

As recompensas têm em vista o bom comportamento reconhecido em favor do condenado, de sua colaboração com a disciplina e de sua dedicação ao trabalho. Art. 56. São recompensas: I – o elogio; II – a concessão de regalias. Parágrafo único. A legislação local e os regulamentos estabelecerão a natureza e a forma de concessão de regalias. (BRASIL, 1984).

Mas ressalto que, na época, o valor que era pago ao preso não correspondia a 1% do valor da mesma bola vendida nas lojas, cuja marca famosa não irei mencionar. A própria LEP, no capítulo III, em seu art. 28, dispõe que “o trabalho ofertado ao condenado tem a finalidade educativa e produtiva” (BRASIL, 1984). Encontramos nos demais incisos apresentadas as formas como este trabalho deverá ser considerado e aplicado. Assim, localizamos no art. 29 que “O trabalho do preso será remunerado, mediante prévia tabela, não podendo ser inferior a $\frac{3}{4}$ (três quartos) do salário” (BRASIL, 1984). Por outro lado, no parágrafo 2º fica estabelecido que “O trabalho do preso não está sujeito ao regime da Consolidação das Leis do Trabalho” (BRASIL, 1984). Pontuo estas contradições para que possamos perceber como o cárcere é um terreno minado.

No dia 26 março de 2010, foi inaugurada a escola-panificadora, que até junho de 2010 ainda não estava em funcionamento. O consultório odontológico e ambulatorial foi inaugurado no dia 30 de março de 2010, mas também não tive oportunidade de ver seu funcionamento.

O módulo semiaberto II, também conhecido como “pátio dos evangélicos”, tem capacidade de acolher 56 presos. Entretanto, em 2010, no período que o curso de teatro aconteceu, eram mais de cem homens convivendo neste espaço. Homens que cumpriam pena tanto do regime semiaberto quanto do regime fechado, assim como os presos provisórios. Muita dificuldade para compreender as contradições entre o que está escrito e o que se apresenta na prática. O módulo semiaberto II tem um pátio central comum e 14 celas distribuídas nas duas laterais do pátio, sete de cada lado, 12 para abrigar 3 presos/presas de 15,10m², e 2 para abrigar 6 presos e presas 36,60m². Em cada cela tem um banheiro. No módulo, ainda tem o espaço chamado de “base”, local onde os agentes penitenciários zelam pela segurança, e uma sala de convivência destinada à realização das atividades da escola formal, de cursos e

palestras. Os presos deste pátio também participam do curso de alfabetização e da confecção das bolas.

Artistas? Quem são eles?

Respondendo ao enunciado, gostaria que considerássemos, como bem sabemos, a seguinte linha condutora da realidade brasileira:

[...] em pleno século XXI, existe um sistema prisional, cujos presos e presas têm cor, idade e endereço, a “seleção” não é aleatória, a maioria é de jovens, negros e negras, que residem nas periferias. E isso não é um pensamento que criei agora, mas consta nos dados do governo, tabulados nos relatórios das informações prisionais [...]. (REQUIÃO, 2018, p. 26).

Ademais, é interessante lembrar que, apesar do sistema prisional, na figura de seus funcionários, chamar os presos de “artistas”, pejorativamente, como se eles passassem a vida simulando a inocência, esse chamamento não fazia sentido, pois se observarmos os dados do próprio sistema, em junho de 2010, quando o projeto foi finalizado, havia um percentual pouco maior de 40% de presos provisórios, ou seja, daqueles que não têm seus processos transitados em julgado.

Para analisarmos quem é trancafiado no sistema prisional, devemos lembrar de dois outros fatores: a tipificação dos crimes e a divinização da pena. Com relação à tipificação dos crimes hediondos e equiparados, no Brasil, encontramos no sistema prisional, no período de janeiro a junho de 2022, por exemplo, um percentual de 48,51% por tráfico de droga (art. 12 da Lei 6.368/76 e Lei 11.343/06), se considerarmos essa categoria de forma geral, no mesmo período; temos 40,38% de crime contra o patrimônio, ou seja, aqueles cometidos contra os bens móveis e imóveis ou contra a situação financeira de uma pessoa (BRASIL, 2022^a). Se somarmos a estes dados à necessidade de criminalizar aqueles que não têm, que não são possuidores e não estão incluídos, temos uma sentença que esconde o debate real, o que está por trás da “paródia do direito penal”.

Nós pusemos a pena no centro da sociabilidade, e acreditamos na pena, achamos que a pena... a pena... a pena é quase uma divindade! A pena... apesar de todo fracasso... por que toda vez que alguma das funções da pena foi para um banco de provas, foi um fracasso! Mas nós temos uma fé religiosa na pena [...] ninguém adora mais a pena

do que a mídia, porque tem ali um enorme escoadouro. Além do que, a pena é muito boa, também, para esconder o debate político, né? Muito boa, porque ao invés de você discutir a tragédia fundiária brasileira é muito mais fácil você dizer que teve uma invasão, um esbulho possessório, furto, homicídio, legítima defesa, assim você parou de discutir reforma agrária... e tá discutindo canhestamente, imbecilizantemente uma paródia do direito penal... isso é o que você tá discutindo, na verdade, você está escondendo o debate sobre a questão fundiária, sobre a questão da reforma agrária... olhar para criminalização, faz com que você, não precise discutir política... (SEM, 2014, 40'12").

Com relação especificamente ao curso de teatro, o mesmo deveria atender a dois critérios: em primeiríssimo lugar, como já mencionado, o desejo de participar e fazer teatro; o segundo critério era formar um grupo cuja maioria dos participantes fosse de dependentes químicos. Conteí com a participação de Caetano⁵⁵ quando cheguei ao CPJ, ele cumpria pena na penitenciária I e, após verificar seu processo criminal, constatei que deveria cumprir pena no sistema semiaberto. Assim, ele foi transferido para o famoso "pátio dos evangélicos", local onde fui autorizada a realizar o curso de teatro. A participação de Caetano foi muito importante, porque, além da referência e do suporte, a formação do grupo de teatro foi agilizada por ele.

Pedi que Caetano convidasse participantes que reconhecessem o uso e/ou abuso de substâncias psicoativas, considerando o álcool como parte desse contexto. Pessoas duplamente oprimidas e estigmatizadas pelo sistema e no sistema. No grupo formado por Caetano, 25% dos participantes nunca abusou e nem se julgava dependente de substâncias psicoativas, todavia se sentia de alguma forma próximo dessa realidade por vivenciá-la entre os membros da família. O núcleo psicossocial, ou seja, a psicóloga e as assistentes sociais, também colaboraram com a divulgação e até indicaram um participante, que também se encontrava no "pátio dos evangélicos". Apesar de ser preso provisório, ela havia sido detido em flagrante e iria responder por "crime hediondo".

Mas a base do sistema é o controle, e, a princípio, queriam deixar a seleção e formação do grupo por conta de uma "liderança". No caso do presídio na Bahia, essa

⁵⁵ Caetano é o pseudônimo de um jovem de 28 anos, paulista, dependente químico. Foi um dos "pacientes" e participantes da oficina de teatro no HCT que pegou o "bonde" e me deixou "desfalcada" de ator na peça *Vê se vocês me entendem...* Depois de sua passagem no HCT, enviei para o presídio alguns livros e textos de teatro, e Caetano demonstrou interesse em dar continuidade às atividades teatrais. Em 2010, ele se encontrava detido no CPJ. Caetano foi um colaborador importante do curso de teatro do projeto de pesquisa da especialização na linha de Dependência Química da Faculdade de Ciências da Bahia (FACIBA).

liderança é nomeada de “linha de frente”, que é um preso de confiança dos agentes penitenciários que auxilia na execução de tarefas dentro do módulo onde está inserido. Normalmente, as instituições totais (GOFFMAN, 1974) gostam de marcar lideranças, mas no caso do curso de teatro, e por implicância particular ao termo, à função e eleição forçosa de lideranças, optei por solicitar auxílio de alguém que, afinal de contas, já havia participado da atividade teatral e o faria novamente.

Inscreveram-se para o curso de teatro dez pessoas, o número acordado com o núcleo psicossocial, sendo que dois deles “desistiram” por motivos religiosos, porém um deles ajudou na produção do material durante as apresentações e outro teve frequência irregular durante os ensaios. A certificação dependia da presença em 75% das atividades. Nenhum desses participantes, exceto Caetano, havia tido contato com o teatro anteriormente. Em comum, eles tinham o fato de cumprir pena no CPJ, serem pessoas que, mesmo na situação adversa em que se encontravam, dispuseram-se a vivenciar uma proposta artística com compromisso. Outro ponto comum, que se somava às especificidades da especialização, foi que 75% dos participantes já usara substâncias psicoativas de forma abusiva ou experimental, inclusive um deles teve sua primeira experiência dentro do próprio sistema prisional. Com relação à faixa etária dos participantes, sete tinham entre 20 e 30 anos e um deles com idade superior a 50 anos. Quanto à escolaridade, sete participantes, até junho de 2010, não haviam concluído o ensino fundamental e somente um deles havia iniciado curso na faculdade. Com relação ao regime de cumprimento da pena, um preso era provisório, um preso era do regime semiaberto e os outros eram do regime fechado. O curso de teatro aconteceu na sala de convivência. Respondendo ao enunciado com imagens, estes são os artistas no Curso de Teatro no CPJ.

Os percalços no caminho

Quando optei por fazer o curso de teatro no CPJ, estava me aprofundando nas Estéticas do Oprimido e com um desejo enorme de fazer valer esse aprendizado na prática. Queria inventar a minha maneira de fazer teatro alinhada aos fundamentos do TO. Montei um planejamento no qual em todas as aulas aquecemos e desmecanizamos o corpo/mente através dos *joguexercícios*. Boal (2014) explica que a diferença entre os exercícios e os jogos é somente didática. Confere aos exercícios o status de “monólogos corporais” e aos jogos a condição de “diálogos corporais”. Os

exercícios são atividades para sentir o corpo (suas estruturas, as facilidades, os limites) e a sua relação com o espaço (dimensões, volumes, distâncias, peso, velocidade, gravidade), objetos e as relações entre as diferentes forças. Os exercícios são uma reflexão física – introversão. Os jogos “tratam da expressividade dos corpos com emissor, receptor da mensagem” (BOAL, 2014, p. 109), exigem interlocução – são extroversão. Desta forma, o jogo contém o exercício que está contido no jogo e vice-versa. Os *joguexercícios* são, portanto, um arsenal de atividades do Teatro do Oprimido, cujo objetivo é “despertar no corpo humano a capacidade de se expressar através do teatro”. Os *joguexercícios* não têm espírito competitivo e estão distribuídos em cinco grupos: sentir tudo o que se toca; escutar tudo que se ouve; ativar os vários sentidos; ver tudo o que se olha; e a memória dos sentidos.

Desmecanizar o corpo e os pensamentos condicionados pela estrutura coercitiva das prisões para experimentar outros sentidos e, assim, liberar e legitimar ações para vivenciá-las na atividade teatral, sem a moralidade do comportamento padrão do “bom preso”. Para melhor exemplificar, as assistentes sociais e as psicólogas me chamaram a atenção, porque durante as aulas de teatro nós debatíamos de forma enfática e contundente a fim de elaborarmos as cenas e a minha opinião não era a única que valia. Na verdade, eu sugeria, mas não determinava nada! Isso fazia o sistema tremer e ruir como num terremoto. Preso pensar? Preso debater? Preso refletir? Preso elaborar? Preso definir? É demais, não cabe numa lógica que aniquila e uniformiza corpos/mentes. O arsenal do Teatro do Oprimido deu suporte para deixar os corpos/mentes se rebelarem. Isso incomodava muito. Por mais que pareça algo simples, não é! Uma vez um dos participantes, que chamarei de Alisson, no meio de uma atividade teatral com música, me pediu para dançar e mostrar o quanto tinha ritmo. Eu topei o desafio na hora, mas senti o incômodo generalizado. No dia seguinte, disseram que Alisson tinha desistido do curso de teatro. Obviamente, percebi que haviam reprimido o rapaz pela sua ousadia de dançar com a professora, como se eu fosse um ser intocável. Fui muito franca com o grupo. Inclusive, a franqueza é um dos princípios básicos da minha prática, principalmente no cárcere, assim como lançar perguntas com todas as minhas dúvidas é outro princípio. Não se trata de um jogo, não são perguntas das quais já tenho respostas, assim como estou aberta a responder qualquer pergunta que me façam.

Quero entender a lógica, os códigos usados, o pensamento por trás das dúvidas, como se configura cada experiência. Tudo isso são elementos para

construção cênica, para experiência na vida, para construirmos laços. Voltando ao grupo, desmistifiquei o falso desrespeito, pois de fato não havia acontecido. Dialogamos sobre machismo, feminismo, sobre a tensão nas relações de poder e nas suas alternâncias, sobre a reprodução potencializada da violência entre eles. Levamos para cena algumas questões e as cenas mais corriqueiras referiam-se a alternância do poder.

Antes de descrever uma das cenas que me chamou a atenção, gostaria de compartilhar que Alisson voltou a frequentar as atividades de teatro, mas evitava ao máximo fazer dupla comigo.

Voltando à cena elaborada depois do acontecimento descrito, se tratava de um policial que costumava abordar supostos criminosos de forma truculenta colocando o suposto suspeito no camburão, e todos sabiam que “se entra na mala, amanhece na vala” (DARK, [s.d.]). Isso deixava as famílias dos supostos suspeitos desesperadas, e o policial fazia questão de agir assim. Só que esse policial se envolveu num delito e parou na prisão. Depois descobri que essa cena se tratava de um caso real. Qual era a opressão? Identificamos tanto a arbitrariedade na conduta do policial, quanto ele usar o Estado para legitimar práticas ilegais. A princípio, relutei que a solução fosse ele “pagar” por um outro crime. Fora do contexto, me parecia uma solução mágica, até ficar sabendo que o caso não foi contextualizado, mas que era, sim, um caso real, um recado para que eu soubesse que o ajudante que disponibilizaram para me ajudar a carregar o aparelho de som e as malas com figurino, do semiaberto, era exatamente este policial. Ele assistiu à cena e, mesmo podendo interferir, preferiu não fazê-lo. Abrimos para as discussões e ele pôde dialogar, pelo menos com esse grupo, sobre como se sentia, relatando exatamente a alternância e a tensão entre as duas zonas de poder.

Será que fizemos Teatro do Oprimido? Sinceramente, o fluxo constante da prática atravessa teorias, não sigo procedimentos à risca, mas selecionei os dispositivos do TO que me dariam suporte para essa empreitada. Por este mesmo motivo, escolhi a cartografia para acompanhar a “processualidade dos processos de subjetivação” (PASSOS *et al.*, 2015, p. 77), ou seja, processos de criação de subjetividades e reconfiguração de sujeitos múltiplos. Um processo em eterna construção.

As técnicas do Teatro Imagem e Teatro Jornal foram as mais usadas para identificarmos as opressões individuais e acionarmos o entendimento que aquela

opressão não é de uma determinada pessoa, apesar de a pessoa ter vivenciado, mas trata-se de opressões sociais e, por se tratar de um presídio, opressões institucionais. Conseqüentemente, buscávamos formas de esquivas⁵⁶ para trabalharmos as inconformidades, gerando mecanismo de luta contra a opressão de forma responsável, ética e estética; mas também o oprimido não ficava alheio ao “papel” do opressor que o circundava. Conforme Foucault (1979) explica sobre as relações de força e a alternância do poder, todas as pessoas estão envolvidas por relações de poder, e o poder está em toda parte.

É preciso não tomar o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo de um indivíduo sobre os outros, de um grupo sobre os outros, de uma classe sobre as outras; mas ter bem presente que o poder não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem. O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (FOUCAULT, 1979, p. 183).

O próprio coletivo de teatro que formamos, no princípio, reproduzia o jogo de forças do sistema e me colocava em xeque todo o tempo para me testar. Eles definiram papéis e me colocaram no lugar onde, sozinha, teria a responsabilidade e o compromisso com o sucesso ou o fracasso do nosso processo, e eles estavam no papel de coadjuvantes.

No primeiro dia de atividade, estava muito nervosa. Diferente do HCT, que era meu único parâmetro, onde as atividades aconteciam em lugar aberto e muitas pessoas transitavam no espaço, no CPJ era tudo fechado, somente grade e concreto. As atividades de teatro aconteceram na sala de convivência, uma sala grande e fria, com flores pintadas, vogais com carinhas desenhadas e o alfabeto colado nas paredes, possivelmente pela professora da escola formal. Eram imagens totalmente infantilizadas.

⁵⁶ Quando escolho a palavra “esquiva”, sugiro a criação de um movimento de maleabilidade e desvio ao ataque do adversário como meio de fortalecer a defesa e evitar que atitudes precipitadas e impulsivas possam prejudicar.

Muito embora estivesse entrando no presídio pela primeira vez, o nervosismo era com os procedimentos de segurança; apesar de não passar os constrangimentos das visitas, a situação é por si só ameaçadora. Sempre fiz questão de seguir à risca, não tolero nenhum tipo de privilégio. Mesmo quando passava do limite da segurança e entrava no mérito do meu trabalho, tinha paciência para explicar repetidamente. Entretanto, isso me deixava muito nervosa e, apesar de muitos anos, ainda me deixa, porque qualquer motivo pode impedir sua atividade no presídio. Cito um exemplo para ilustrar. Certa vez, saí do hotel e me dirigi ao presídio de moto. Já havia combinado com o mototáxi minhas idas e vindas e, por isso, tinha o número do seu celular, para minha sorte! Estava usando uma calça preta e uma blusa preta e branca e fui barrada na portaria do presídio. Depois de muito esperar, me avisaram que não poderia entrar de preto, porque era a roupa dos agentes penitenciários e eu poderia ser confundida, liguei para o mototáxi, fui no hotel mudar de roupa e escolhi uma roupa azul que, para minha surpresa, também não era permitida, pois era a cor que os presos do semiaberto usavam... Isto foi dito pela mesmíssima agente penitenciária que estava na portaria. Com muita calma, perguntei se existia mais alguma cor que não poderia usar e ela explicou que também não poderia usar amarelo. Agradei, me controlando muito, e voltei ao hotel, troquei de roupa e voltei ao presídio para dar minha aula. Teste de resistência, mas coincidentemente tinham alguns presos do semiaberto que estavam esperando transporte para irem trabalhar e assistiram à cena. Desse dia em diante, quando saía da área administrativa e passava para os módulos, todos os presos, sem exceção, me cumprimentavam e agradeciam a minha determinação. Devo confessar que isso me deu força e resiliência em vez de chorar pela humilhação. Imagino como se sentem as famílias diante das humilhações que são muito piores que estas. Mulheres chegam nas filas às 3 horas da manhã; um dia pode ir de tal forma, no outro não pode mais; um dia pode levar um tipo de alimento, no outro não pode mais; a revista que te obriga a se desnudar, agachar, fazer força... enfim! Eu ainda tinha um ofício da secretaria, o que abrandava as humilhações. Conto esse acontecimento, porque ele foi trabalhado esteticamente e constituiu a minha cena, no espetáculo.

Figura 10 – Ensaio da cena “A Visita”. Eu e Alberto



Fonte: Acervo pessoal (2010)

Depois de todo trâmite da segurança, eu me dirigia para o módulo. Chegando lá, um agente penitenciário voltava a olhar minha bolsa. Abriam o primeiro portão para entrarmos na sala de convivência, depois destravavam o cadeado de um portão que dava para umas salas abandonadas e escuras e para o portão maior do pátio, onde estão todos os presos. Este portão maior era acionado dentro de um espaço chamado de base, pois os agentes não têm contato nenhum com os presos. Depois, o agente se retirava da sala de convivência e me trancava lá dentro. O agente se dirigia para a base, chamava os participantes do curso e abria o tal portão grande, de dentro da base mesmo, e fechava. Cabia a mim abrir o cadeado para que eles entrassem na sala de convivência. Narro esse episódio, porque na última semana de curso muitas situações saíram do controle no CPJ: só no pacato “pátio dos evangélicos”, dois presos foram parar no hospital, tive que intermediar contratempos com participantes do grupo de teatro e, entretanto, nessa última semana de curso me dei conta da potência do teatro na minha vida.

O primeiro pacto que foi necessário fazer dizia respeito à manutenção de um espaço salubre. A sala de convivência precisava ser lavada para conseguirmos fazer atividades práticas. Queriam incumbir os participantes do curso a fazerem a limpeza, sozinhos. Preferi participar da limpeza e fazer disso o início de uma relação que primava por horizontalidade. O local é grande, além das cadeiras escolares

quebradas, armário escolar, paredes infantilizadas, uma mesa para o professor ou professora e um quadro verde, tinha também uma cama para os agentes descansarem e um armário para guardar seus pertences, ou seja: uma sala de convivência com função não definida. No presídio, os nomes dos espaços não são compatíveis com sua função, muitas vezes são até contraditórios.

Figura 11 – CPJ, área dos módulos de vivência



Fonte: Correio da Bahia, 18 de fevereiro de 2023

Figura 12 – Pátio de um módulo do CPJ – intervenção da polícia



Fonte: Site de Marcos Cangussu (2022)⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: <https://marcoscangussu.com.br/interna/conjunto-penal-de-jequie-esta-sob-intervencao-da-seap-e-ssp>. Acesso em: 12 nov. 2022.

Procedimentos para criação cênica

Para falar de procedimentos, a primeira pergunta a se fazer é a seguinte: o que são dispositivos? Porque menciono a utilização dos dispositivos do Teatro do Oprimido no tratamento de possibilidades que atendam às urgências das relações entre o teatro, o presídio e a presente tese, de maneira a encontrar um sentido para essa caminhada, configurando o que Rolnik (1989) denominaria como uma apropriação antropofágica.

A primeira proposição é pensar o que consegui captar do que Foucault (1979; 1987) nomeia de dispositivos. A pretexto de curiosidade, o autor menciona o termo respectivamente 43 e 60 vezes em suas obras *Vigiar e Punir* e *Microfísica do Poder*. Parece que, para ele, dispositivos atendem a uma urgência que se manifesta numa função estratégica. Desta forma, o dispositivo se constitui como rede que se estabelece entre os elementos ditos e não ditos (FOUCAULT, 1979).

[...] um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é uma rede que se pode estabelecer entre elementos [...]. Em segundo lugar, gostaria de demarcar a natureza da relação que pode existir entre estes elementos heterogêneos [...]. Em suma, entre estes elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes. Em terceiro lugar, entendo dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado momento histórico, teve como função principal responder a uma urgência. O dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante. (FOUCAULT, 1979, p. 244).

A segunda proposição consiste na análise de Deleuze (2016b) sobre o conceito de dispositivo de Foucault. Imagetivamente, Deleuze explica o dispositivo como um novelo multilinear, um emaranhado de linhas de natureza e deslocamentos diferentes que se concretiza nos embates simbólicos e das disputas de poder. Deleuze (2016b) diz que a filosofia de Foucault se “apresenta como análise de dispositivos concretos”. Menciona, ainda, que para Foucault estas linhas “[...] não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos, sempre em desequilíbrio” e que é sempre “[...] por via de uma crise que Foucault descobre uma nova dimensão, uma

nova linha” (DELEUZE, 2016b). Destaca os quatro tipos de linha: de visibilidade; de enunciação; de força; e de subjetivação. Os dispositivos são “máquinas de fazer ver e falar”, assim como operam “no vai-e-vem do ver ao dizer e inversamente, ativo como as flechas que não cessam de entrecruzar as coisas e as palavras sem cessar de levá-las à batalha” (DELEUZE, 2016b) e ainda inventam modos de existir. Para Deleuze, os dispositivos não têm aplicação universal e todo dispositivo deveria se deter à “mudança de orientação que se desloca do eterno para o aprender o novo” (DELEUZE, 2016b).

A terceira proposição problematiza a função do dispositivo, na prática cartográfica e a implicação de um processo de acompanhamento dos seus efeitos. Para Passos *et al.* (2015), a função do dispositivo se faz por meio de três movimentos: movimento-função de referência; movimento-função de explicitação; e movimento-função de transformação-produção.

O que caracteriza um dispositivo é a sua capacidade de irrupção naquilo que se encontra bloqueado para a criação, é seu teor de liberdade em se desfazer dos códigos, que dão a tudo o mesmo sentido. O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras. Tais conexões não obedecem a nenhum plano predeterminado, eles se fazem num campo de afecções onde parte podem se juntar a outras sem com isso fazer um todo. Numa cartografia, o que se faz é acompanhar as linhas que se traçam, marcar os pontos de ruptura e de enrijecimento, analisar os cruzamentos dessas linhas diversas que funcionam ao mesmo tempo. Daí nos interessa saber quais os movimentos-funções o dispositivo realiza. Referência, explicitação e transformação são três movimentos-funções a serem explorados quando se está comprometido com o processo de produção de subjetividade (PASSOS *et al.*, 2015, p. 90-91).

Então, o que compreendo por dispositivo do TO? A princípio, são estratégias estéticas de atualização do método em questão, considerando cada ambiente onde é praticado e as possibilidades de transformação ou de esquivas. Cenicamente, o dispositivo provoca deslocamentos, rupturas e desequilíbrios em estruturas engessadas por meio de experimentos criativos e coletivos que sustentam o enfrentamento das situações-problemas e o trânsito entre cena e vida real, os jogos de poder. No caso do teatro no cárcere, escolhi como dispositivo, para fundamentar o processo da teatralidade, a “ética amorosa”, que entrecruza as linhas do “cuidado,

compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (HOOKS, 2021, p. 130) com as complexidades e urgências do encarceramento.

Passei muito tempo achando contraditório alinhar enunciados como amor e teatro. Imagine, então, em se tratando de Teatro do Oprimido? Acreditava que, para lutar contra opressão, era necessário materializar e atacar o opressor, mas isso na prática não era eficiente, porque nem sempre esse opressor era palpável, tratava-se de um sistema. O fato é que, sem perceber, a minha dicotomia emperrava o processo, assim como me limitava a uma única experiência, me conduzia sempre numa mesma direção. O pensamento sensível se fundamentava numa ética amorosa, mas o pensamento simbólico não dava conta dos processos artístico/estéticos. Bastava alguém relacionar a qualidade do meu trabalho com um ato de amor que me sentia desqualificada. Não conhecia o termo ética amorosa quando realizei este trabalho no Conjunto Penal de Jequié, mas, depois que comecei a entender a multiplicidade que atravessa este conceito, compreendi que esse amor já estava presente nas minhas escolhas, na minha forma de me relacionar e no meu trabalho. Confesso que ainda não me sinto à vontade, pois parece que estou abandonando o embate, a luta contra opressões, mas me arrisco a afirmar que a ética amorosa tem sido o principal dispositivo para fazer teatro em ambientes de restrição.

Abraçar uma ética amorosa significa utilizar todas as dimensões do amor – “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” – em nosso cotidiano. Só podemos fazer isso de modo bem-sucedido ao cultivar a consciência. Estar consciente permite que examinemos nossas ações criticamente para ver o que é necessário para que possamos dar carinho, ser responsável, demonstrar respeito e manifestar disposição de aprender. Entender o conhecimento como um elemento essencial do amor é vital, pois somos diariamente bombardeados com mensagens que nos dizem que o amor está relacionado ao mistério ao que não podemos conhecer. [...] Essas mensagens geralmente são trazidas até nós por produtores em busca de lucro, que não fazem a menor ideia de como é a arte de amar, que apresentam suas visões mistificadas porque não sabem de fato como representar genuinamente uma interação amorosa. (HOOKS, 2021, p. 130-131).

Desta forma, não sou “servidor de dois patrões” (BOAL, 2009, p. 185), a definição de uma ética amorosa como dispositivo do TO acrescenta ao solo fértil que ampara a árvore do Teatro do Oprimido o pressuposto de que “todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente” (HOOKS, 2021, p. 123), em consonância com

hooks, que ainda insiste: “Para trazer a ética amorosa para todas as dimensões de nossa vida, nossa sociedade precisaria abraçar a mudança” (HOOKS, 2021, p. 123). No nosso caso, a mudança abraçou a prisão, movimentando a instituição e assombrando o sistema, pois eram muitos elementos usualmente descontextualizados daquele ambiente repressor: figurino, música, leitura de textos, risadas, colaboração e até maquiagem... Quando digo “até maquiagem”, me refiro ao primeiro momento, antes de sermos um coletivo, quando os rapazes do coletivo de teatro ainda se constrangiam com o fato de serem chamados “meninos do balé”. A perspectiva é pensar no amor como fenômeno social capaz de restabelecer relações rompidas e, ao mesmo tempo, praticar e treinar, além da cena, “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” para acionar a ética amorosa e solidária como dispositivo para a transformação social.

No final de *Arte de amar*, Erich Fromm afirma que “importantes e radicais mudanças em nossa estrutura social são necessárias, para que o **amor se torne um fenômeno social**, e não um fenômeno altamente individualista e marginal”. Indivíduos que escolhem amar podem alterar e alteram a própria vida para honrar a primazia da ética amorosa. (HOOKS 2021, p. 123-124, grifo nosso).

Fazer teatro no presídio ativa a coletividade e potencializa as relações de afeto, rompendo a rigidez do cárcere e contrariando o rigor do sistema. Amar pode ser perturbador no presídio, altamente transgressor. Palavra, som e imagem, raízes do TO, canais estéticos que colaboram na elaboração do pensamento simbólico e do pensamento sensível, foram exaustivamente experimentados para travarmos lutas leais. Cultivar essas linhas de pensamentos significa extrapolar o limite da arte em favor da transformação da vida.

As ideias dominantes de uma sociedade são as ideias das classes dominantes, certo, mas por onde penetram essas ideias? Pelos soberanos canais estéticos da Palavra, da Imagem e do Som, latifúndio dos opressores! É também nestes domínios que devemos travar as lutas sociais e políticas em busca de uma sociedade sem opressores e sem oprimidos. Um novo mundo é possível: há de inventá-lo! (BOAL, 2009, p. 15).

E nós inventamos! Cada cena era pensada e produzida por um participante, tinha uma relação direta com a opressão individual vivenciada e com um texto selecionado pelo próprio ator/dramaturgo. Somente a cena, montada pelo sr. Romário

foi inspirada nos vídeos que ele assistiu do HCT, baseada na cena do “piquenique” da peça *Vê se vocês me entendem...*, uma cena engraçada, muito usada nos números de palhaços, mas no caso do sr. Romário não tinha como premissa uma opressão vivenciada. Quando perguntei o porquê da cena, ele argumentou que era uma cena necessária, pois não identificava a opressão, mas tinha um elemento que rompia com a opressão de estar preso, a cena permitia que o riso acontecesse, era bom fazer! Além da sua participação na peça, foi ele quem confeccionou todas as malas cênicas, que mais pareciam malas de verdade.

No período da montagem, o que não faltou foi ajuda e solidariedade dos presos do regime aberto para montarmos a estrutura do espetáculo na área administrativa. O teatro inevitavelmente mobiliza as pessoas no seu fazer. No caso do presídio, o processo gerado poderia ser considerado as sementes da multiplicação, levada pelos pássaros, na simbologia da árvore do TO, assim como era o prenúncio de uma tecnologia social⁵⁸.

Na cena “PRECONCEITO”, partimos do texto de Pirandello *Seis personagens à procura de um autor*. Antes de definirmos as cenas, gostaria de reforçar que esse grupo tinha a especificidade de querer trabalhar com textos de autores conhecidos. Tínhamos vários monólogos e músicas selecionadas e um repertório de cenas que criaríamos por meio de improvisações a partir do teatro imagem e do teatro jornal. A proposta era sempre debater as cenas improvisadas e acrescentarmos elementos, texto, música, objetos... Experimentávamos novamente, sempre sob a orientação do participante responsável pela cena. Este poderia somente orientar ou orientar e participar. Em todas as cenas, os participantes orientaram e participaram da cena. Essa cena aconteceu num bar, onde três amigos se encontraram para jantar e beber juntos. Enquanto conversavam, uma florista tentou vender flores, mas na verdade ela roubou a carteira de um dos rapazes. Na hora de pagar a conta, eles não achavam a carteira, de repente passa por eles um rapaz bem vestido, mas com uma placa pendurada no pescoço: “EX-DETENTO”. Não importava mais nada, todos começam a duvidar dele e apontam em sua direção. A cena congela e o ex-detento dá a fala de

⁵⁸ O termo é utilizado na perspectiva de descrever experiências cujo objetivo se volta para o desenvolvimento da sociedade. A ideia de social se apresenta como alternativa ao capital; considera os saberes dos atores diretamente afetados com o problema; apresenta baixo custo, é sustentável, reprodutível, ajuda na promoção da autonomia dos interlocutores envolvidos, sobretudo nos casos em que o acesso aos direitos está em jogo, dentre outras possibilidades (BRASIL, [s.d.]; UFF. [s.d.]).

seu personagem. O drama para mim está todo nisto: na convicção que tenho de que cada um de nós julga ser “um”, o que não é verdade, porque somos “muitos”; tantos quanto a possibilidades de ser que existem em nós: “um” com este, “um” com aquele. E com a ilusão, entretanto, de ser sempre “um para todos”, e sempre “aquele um” que acreditamos ser em cada ato nosso. Não é verdade! Não é verdade! Percebemos bem isso quando, em qualquer de nossos atos, por um acontecimento infeliz, ficamos como que enganchados e suspensos e nos damos conta de não estarmos por inteiro naquele ato e que seria, portanto, uma injustiça atroz julgar-nos só por isso, mantermos enganchados e suspensos no pelourinho durante uma existência inteira, como se toda ela se resumisse àquele ato!

Enquanto isso, a florista observa a cena contando lentamente o dinheiro da carteira.

Achei que Alberto pensou muito bem na estrutura da cena, na opressão que seria abordada e debatida, assim como deu conta do seu personagem, o ex-detento. Um detalhe fundamental, que chamou muito minha atenção, foi ele me escolher para ser a florista. Experimentamos muitas possibilidades, antes de ele chegar a esta conclusão que partilhou com o grupo. Alberto explicou que a única opção seria essa, sei que nem por brincadeira era pela minha atuação, tratava-se do seguinte: eu era a única pessoa que estava no presídio, mas não estava presa. O furto, da forma que foi praticado, não dá ao preso o status de uma elaboração, pelo contrário, quem furta assim pode fazer isso com qualquer um, e se acontece dentro do presídio, isso é bem grave! Ele não poderia arriscar deixar o estigma para quem está trancado no sistema, portanto, sendo eu, não teria o mesmo peso. Penso que já se trata da ética amorosa se revelando antes mesmo de ser nomeada. Uma curiosidade que chamou a atenção foi o diretor do presídio, que não entrou no pátio feminino para assistir ao espetáculo, viu de longe e, no momento do furto, ele se incomodou e se retirou, sem ao menos saber do que se tratava. Entretanto, quando o espetáculo foi apresentado na área administrativa, digamos que, como diretor, ele foi obrigado a assistir, só que desta vez, ele compreendeu o contexto, comentou sua primeira interpretação errônea e debateu o tema junto com todos nós.

Uma lástima que não tem nada a ver com a cena, mas tudo a ver com o participante Alberto: no dia do espetáculo no pátio feminino, me apresentou sua noiva, eles tinham planos de casar. Alguns meses depois da apresentação, Alberto ganhou

liberdade provisória e, pouco depois de sair do presídio, foi morto... Eu só conseguia pensar na quantidade de planos que ele tinha...

Figura 13 – Apresentação da peça *História do dia a dia*, cena “Preconceito”



Fonte: Acervo pessoal (2010)

O espetáculo *Histórias do Dia a Dia*

S – Estamos presos? (pausa) Hein?

M – Psiu! Precisamos tomar uma decisão!

S – Verdade!

M – Então... vamos esperar...

S – já nos disseram que esperar faz parte da condição humana... E S P E R A R

M – É esperar... esperar... vamos nos abraçar? Quem sabe de alegria ou...

S – E agora, o que faremos já que estamos contentes?

M – Ora... Esperamos... isso! Estou me lembrando! Devemos esperar? É esperar! E S P E R A R...

(Fragmentos do diálogo da peça *Histórias do dia a dia*, 2010)

O título escolhido para a peça foi *Histórias do dia-a-dia*, elaborada a partir de improvisações por meio das técnicas do teatro imagem e o teatro jornal, da seleção de pequenos monólogos extraídos dos textos de dramaturgos, a saber, Samuel Beckett, Tankred Dorst, Luigi Pirandello e William Shakespeare, mas também de músicas, objetos, lembranças, entre outros elementos que auxiliassem a construção. As histórias aconteceram e acontecem no dia a dia do presídio, foram

contextualizadas para abarcar as opressões sociais e desvinculadas das mazelas individuais, de forma que os textos foram gatilhos para associações, discussões, distanciamentos e aproximações com a realidade. As observações destas situações-problemas foram reconfiguradas seguindo o entendimento específico da dramaturgia do Teatro do Oprimido, ou seja, passaram pelo processo de ascense, do contexto particular para o contexto social, do micro para o macro. Situações-problemas que afetam todos os presos e seus familiares. Cenicamente, lançamos holofotes nas opressões. No coletivo, discutimos, não nos limitamos a apaziguá-las, mas, por outro lado, fomos cuidadosos para que a repercussão das cenas não gerasse sanções. Os textos foram adaptados cuidadosamente, e aquilo que queríamos discutir na vida real, estrategicamente abordamos nas cenas. Mesmo num ambiente restrito e hostil, construímos personagens bem-humorados. Este humor não era ingênuo, mantinha um certo sarcasmo, revelando o ser humano em conflito consigo mesmo, que busca incessantemente se ajustar ao meio social, mas é empurrado para a margem e nunca para o centro. Além disso, essa foi nossa estratégia para mantermos os princípios do TO e não nos submetermos à repressão desta instituição.

Estes personagens estavam constantemente se preparando para o acontecimento, para o espetáculo, porém este espetáculo era sua própria vida, a tragédia de um julgamento eterno e a possibilidade de repeti-la muitas vezes de forma diferente. Assim, as cenas traziam as situações vivenciadas no cárcere, os estigmas na passagem pelo sistema carcerário vivenciados pelas pessoas presas e por seus familiares. A música e a coreografia marcavam a troca das cenas, personagens com pensamentos alternando entre o passado, as limitações do momento presente e questionamentos sobre perspectivas futuras. Aprisionados num mesmo espaço, cada um com sua história, mas todos presos ao ato de esperar, a espera era a “personagem principal”, porque sobre ela recaía a responsabilidade do dia a dia daquelas vidas que tentavam não sucumbir à aniquilação de viver e partilhar a convivência em um único espaço. O espetáculo foi dividido da seguinte forma: 1) Abertura – propositalmente, esse era o momento de firmamos um pacto com os espectadores; 2) Arrumando a cena – número circense, no qual os artistas deixam evidente que estão no presídio e precisam literalmente arrumar o cenário para a iniciar a peça; 3) Abertura propriamente dita – dois atores vão cumprir a formalidade de iniciar o espetáculo e se dão conta de que o espetáculo já começou e eles são artistas e “pagarão por isso por toda a vida”; 4) Preconceito – retrata o preconceito referente a um ex-interno, julgado

por uma sociedade que estigmatiza mesmo após o cumprimento da pena; 5) O sonho – a memória de um ator/personagem que conta sua história e a interferência do tempo e do meio social em suas possibilidades de sonhar e projetar o futuro; 6) A visita – a dualidade entre dois seres humanos aprisionados ao tempo e à espera. Um vive dentro dos muros do cárcere e outro, fora dos muros do cárcere. Esta cena trata da opressão vivida pelo preso, mas principalmente a opressão vivenciada pela família no momento da visita; 7) Notícias da Vida Real – apresentação do jornal da vida real, em que o ator/personagem dialoga com os espectadores sobre as possíveis ações que poderia tomar para assumir a direção de sua própria vida; 8) A Persona – os personagens reconhecem a potência da arte, no instante presente, e a possibilidade de metaforizar suas vivências para que reverberem em outros presos e presas, nos funcionários e na direção do presídio. Os artistas ainda elegeram fazer a leitura do texto “O menestrel” para finalizar o espetáculo. Eles se identificaram com fragmentos desse texto e sentiam como se expressassem poeticamente “segredos” não revelados.

O rosto maquiado, com base branca, unificava todos os rostos tornando-nos iguais. Assim, indagávamos a perda da individualidade, como menciona Goffman (1974) quando se refere às instituições totais e de como estas instituições retiram da pessoa ações básicas e cotidianas, como é o caso de “dormir, brincar e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes coparticipantes, sob diferentes autoridades e sem um plano racional geral” (GOFFMAN, 1974, p. 17).

O figurino tinha por base calça branca e blusa com nome da peça para os atores e, para a atriz, a calça era preta e a blusa também tinha o nome da peça. Durante as cenas, acrescentavam-se elementos conforme a proposta de cada cena, corroborando o argumento de que somos muitos, mas ao mesmo tempo somos únicos. O acessório principal de todos os personagens foi uma mala, que além de ser o lugar para guardar os pertences (no presídio os presos guardam seus pertences em sacolas ou em baldes), também simbolizava a possibilidade de partida ou de chegada, as perspectivas de transformação que fortaleciam o ato de esperar... Esperar é uma realidade quando se está encarcerado, espera-se por uma oportunidade, por uma visita, por um “saidão”, por um defensor público, por um médico, e assim por diante.

O cenário era simples, se resumia a um banco, uma cortina preta de fundo, penduradas em cima do banco havia duas placas escritas: opressor e oprimido, e entre a cortina preta e o banco existia uma outra cortina com a bandeira do Brasil.

Havia uma placa móvel na qual se escrevia a sociedade que era colocada em cena quando necessário. Um tapete limitava até aonde os personagens poderiam ir, ou seja, tínhamos um limite, uma restrição definida e toda cena deveria ser resolvida nesse espaço único e pequeno, que comportava muitas pessoas, superlotamos o espaço, conseqüentemente, este espaço abrigava muitas semelhanças, mas principalmente as diferentes formas de pensar e lidar com a realidade vivida.

A trilha sonora foi selecionada de acordo com a necessidade de cada cena e a música de Raul Seixas “Tente outra vez” foi escolhida para finalizar o espetáculo, simplesmente porque mexia profundamente com todos nós, fazia vibrar e estimulava o desejo de colocar em cena essa pulsação da vida e a esperança de dias melhores.

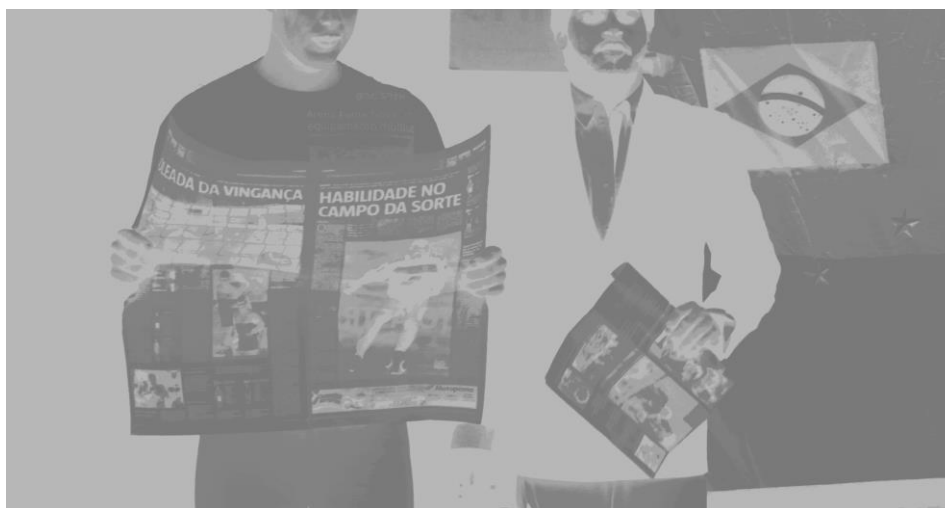
Nossa premissa para apresentação de cada cena era trazer uma opressão para ser debatida, desde a sua feitura até a finalização, aquilo que estava sendo apreciado. As propostas cênicas desconstruíram certezas tomadas como absolutas e fatalistas, desmistificou a figura do preso ao valorizar seu potencial artístico. Quem são os verdadeiros vilões ou heróis? Na peça, assim como na vida, os dois personagens se confundem, mas “se é de batalhas que se vive a vida... Tente outra vez!”. Penso que fazer teatro dentro do presídio, com presos, é de fato levar a sério as transgressões que sustentam o método do Teatro do Oprimido: romper o muro entre palco e plateia; romper o muro entre espetáculo teatral e vida real; romper o muro entre artista e não artista. Corroborando com Boal (1977, p. 126), “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática.”

Figura 14 – Apresentação da peça *História do dia a dia*, cena “A visita”



Fonte: Acervo pessoal (2010)

Figura 15 – Apresentação da peça *História do dia a dia*, cena “Notícias da vida real”



Fonte: Acervo pessoal (2010)

Por que levar o Teatro do Oprimido para dentro do presídio?

Basicamente por três motivos. O primeiro motivo é garantir que a prisão, apesar de todas as castrações, não extermine esteticamente as/os presas/presos. Conhecer e cultivar os pensamentos sensíveis e simbólicos é uma possibilidade de reinventar o futuro. Esta proposição de levar o TO para o presídio para lutar contra o analfabetismo estético, instrumento de dominação dos opressores para invadir os cérebros e

aniquilar as últimas possibilidades de existência, é uma forma de responder ao ultimato de Bubu⁵⁹ e, com isso, romper as estruturas de controle que subalternizam e dicotomizam o pensamento.

O Teatro do Oprimido alinha dois tipos de pensamento: o pensamento sensível e o pensamento simbólico. Segundo Boal (2009, p. 16), “o Pensamento Sensível, aquele que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, pois amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer”, e o pensamento simbólico é a palavra, que pode expandir ou até mesmo delimitar o pensamento sensível, contudo é uma forma de expressão cognitiva e devemos usá-la a nosso favor, tal qual fazem os opressores. Estimular o pensar sensível e simbólico é uma estratégia de apropriação daquilo que foi tomado pelas classes dominantes. Segundo Boal (2009, p. 26): “o Pensamento Sensível é um dinâmico orquestrador das novas informações com as já recebidas e hierarquizadas, com as carências e desejos do sujeito”. Estimular esses “pensamentos” consiste na extrapolação do limite da arte em favor da transformação da vida. Essa conquista não é nada fácil, mas é possível.

Boal (2009), assim como hooks (2019; 2021), defende que o pensamento é ação, mesmo o ato de pensar com palavras tem início nas sensações. Pensar é sobretudo sentir, e o pensamento sensível está sempre ativo, é uma potência criadora de realidades possíveis, existe mesmo quando não os identificamos. Para Boal (2009), a arte se utiliza do pensamento sensível como meio para produzir conhecimento e interferir na realidade. Portanto, se o modo de vida de uma pessoa cria a sua maneira de pensar, e vice-versa, então podemos estimular a sensibilidade para que a rigidez causada pelo encarceramento não atrofie o direito de pensar e, ao resgatar esse direito, possam sobreviver ao caos e até mesmo planejar o futuro.

O segundo motivo é o compromisso que o Teatro dos Oprimidos tem com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, da justiça social e a certeza de ser “possível reverter o curso acelerado da desumanização dos oprimidos” (BOAL, 2009, p. 168). Sobre o documento, convém esclarecer que:

A Declaração Universal dos Direitos Humanos (DUDH) é um documento marco na história dos direitos humanos. Elaborada por representantes de diferentes origens jurídicas e culturais de todas as regiões do mundo, a Declaração foi proclamada pela Assembleia

⁵⁹ “Paciente” do HCT e participante da oficina de teatro. Responsável pelo roteiro do documentário *A casa dos mortos*.

Geral das Nações Unidas em Paris, em 10 de dezembro de 1948, por meio da Resolução 217 A (III) da Assembleia Geral como uma norma comum a ser alcançada por todos os povos e nações. Ela estabelece, pela primeira vez, a proteção universal dos direitos humanos. Desde sua adoção, em 1948, a DUDH foi traduzida em mais de 500 idiomas – o documento mais traduzido do mundo – e inspirou as constituições de muitos Estados e democracias recentes. (UNESCO, 1948).

Considerando a amplitude deste documento e seus respectivos pactos, ainda podemos mencionar a elaboração da Carta Internacional dos Direitos Humanos.

A DUDH, em conjunto com o Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos e seus dois Protocolos Opcionais (sobre procedimentos de queixa e sobre pena de morte) e com o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais e seu Protocolo Opcional, formam a chamada Carta Internacional dos Direitos Humanos.

Uma série de tratados internacionais de direitos humanos e outros instrumentos adotados desde 1945, expandiram o corpo do direito internacional dos direitos humanos. Eles incluem a Convenção para a Prevenção e a Repressão do Crime de Genocídio (1948), a Convenção Internacional sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial (1965), a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres (1979), a Convenção sobre os direitos da Criança (1989) e a Convenção sobre os Direitos das Pessoas com Deficiência (2006), entre outras. (UNESCO, 1948).

As práticas do Teatro do Oprimido comungam com a DUDH, ambos objetivam democratizar e garantir o direito às pessoas de diferentes culturas; fortalecer a coletividade; celebrar as diferenças e as singularidades que compõem cada uma delas e respeitar absolutamente a ideia de sociedade plural. Desta forma, a processualidade singular do Teatro do Oprimido desmistifica a existência de uma única maneira de se fazer teatro, uma única estética, desestabiliza e “rompe as convenções aristotélicas de purificação, transcendendo, ainda, a poética de conscientização de Brecht” (BEZERRA; PARO *et al.*, 2022), para propor um teatro que transforme a cena e, “ao mesmo tempo, ensaie para uma nova e mais justa realidade” (BEZERRA; PARO *et al.*, 2022). Valorizar a multiplicidade significa dizer que a arte não se configura somente a partir dos valores absolutos instituídos pelos meios dominantes. Segundo Boal (2009, p. 168), “A Estética do Oprimido busca seus próprios valores, sua verdade.” Desta forma, para fazer teatro dentro do presídio, é necessário sensibilizarmos a nossa escuta, ampliarmos a nossa percepção de mundo,

entendermos as subjetividades de cada questão colocada na cena, cada questão que diz respeito a vidas.

Boal (1996a, 2009), a partir de suas vivências, entende que o espectador deve ser um participante ativo do processo de criação e os nomeia de espect-atores⁶⁰, aqueles que intervêm na cena numa sessão de Teatro-Fórum⁶¹. No caso do presídio, o preso é espectador de sua vida, pois, na maioria das vezes, eles assistem a própria vida passar com sentimento de inércia. No momento que optam por fazer teatro, optam também por reativar o desejo de lutar por seus direitos e contar sua própria história, desta forma, tornam-se espect-atores da cena e da vida.

O terceiro motivo foi experienciar o deslocamento entre o espaço da prisão e o espaço acadêmico. Este fluxo permitiu abrir portais e me fez perceber as diferentes possibilidades estéticas para transgredir o modelo tradicional de fazer teatro e poder “ver-se em situação”, viver situações e, desta forma, entender as diferentes possibilidades de existências, mesmo em situações adversas. Estes deslocamentos permitiram restabelecer relações por meio do prazeroso ato de criar e principalmente recriar histórias da vida real. Fazer teatro despertou o interesse e promoveu uma mobilização não só de quem participou do curso, mas de todos em volta. Usar o cruzamento de “palavras, sons e imagens” promovido pela “sinestesia” do fazer artístico (BOAL, 2009) e pelo compartilhamento das necessidades coletivas humanizou as relações, até mesmo o olhar dos funcionários do CPJ modificou com relação ao grupo de teatro. Mesmo que por alguns instantes, foram vistos como homens, artistas, responsáveis que pensam e podem produzir arte.

Abro um parêntese para chamar a atenção para um ponto em específico que ficou ecoando nos meus pensamentos quando falamos de humanidade, contudo não estou invalidando o que foi dito acima, mas refletindo sobre as linhas de fuga⁶² a partir da leitura do livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Krenak (2020), sobre os organismos multilaterais que surgiram no século XX, como é o caso do Banco Mundial,

⁶⁰ Espect-atores, nomenclatura cunhada por Boal em suas obras para conceituar o deslocamento do espectador, ser passivo, aquele que observa, em ser atuante, aquele que transforma sua realidade.

⁶¹ Teatro-Fórum é uma técnica do Teatro do Oprimido na qual o espectador entra em cena para experimentar possibilidades e romper com opressões (BOAL, 1996).

⁶² Linhas de fuga, conceito elaborado pelos autores Deleuze e Guattari (1997). São linhas que estão no plano das forças, sua potência acontece por agenciamentos, por encontros, pela inventividade de uma outra forma de ser e estar. Contrasta com as linhas duras. Estas são linhas do plano das formas, do controle, da normatização, da formação de estratos, da identidade respaldada na dualidade. As linhas de fugas são rizomáticas e possibilitam a fluidez e constância no movimento. As Linhas de fuga são possibilidades de construir o caminho ao caminhar, é o estado de devir, de desterritorializar a forma.

da ONU, UNESCO, entre outros, que estão por trás de todos os pactos internacionais, inclusive nos que descrevemos: a Declaração Universal dos Direitos Humanos e a Carta internacional dos Direitos Humanos. Quando o autor lança a pergunta: “somos mesmo humanidade?”, essa pergunta desestabiliza a supremacia humana e nos faz duvidar de certezas, como bem explica o autor:

Essas agências e instituições foram configuradas e mantidas como estrutura dessa humanidade. E nós legitimamos a sua perpetuação, aceitamos suas decisões, que muitas vezes são ruins e nos causam perdas, porque estão a serviço da humanidade que pensamos ser. As andanças que fiz por diferentes culturas e lugares do mundo me permitiram avaliar as garantias dada ao integrar esse clube da humanidade. E fiquei pensando: Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade? Será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para servidão voluntária? Quando a gente vai entender que os Estados nacionais já se desmancharam, que a velha ideia dessas agências já estava falida na origem? Em vez disso, seguimos arrumando um jeito de projetar outras iguais a elas, que também poderiam manter a nossa coesão como humanidade. Como justificar que somos uma humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? (KRENAK, 2022. P. 13-14).

Esses pactos são remendos necessários e urgentes do tecido rasgado que chamamos de humanidade, e dizem muito mais sobre o que perdemos durante o processo civilizatório do que sobre nossas conquistas. Complemento o pensamento com a reflexão de que uma estética do oprimido e da oprimida, enquanto linha de fuga, corrobora com o questionamento de Krenak:

A maioria dos sistemas políticos, como o neoliberalismo – predatório em todas as suas modalidades e não apenas nos seus excessos –, busca sempre mais poder e riqueza sem limites: esta é sua essência e razão! Para tanto, ocupam espaço e oprimem – faz parte da sua natureza [...]. (BOAL, 2009, p. 17).

Penso nas tantas vezes que não percebi os “pequenos tiranos” se manifestarem durante o processo de escrita. Perguntei-me: onde a lógica hegemônica imperou, aquela cobrança civilizatória se fez presente? Não é fácil responder, com certeza devo ter traído meu/minha pensamento/conduita antirracista, anticolonialista, antipatriarcal. Um exemplo que parece simples, mas não é, foi o fato de não ter tido fôlego suficiente para me “explicar” sem recorrer a autores europeus e norte-

americanos. Finalizo perguntando: de que lado nós estamos? Não pretendo dicotomizar, mas acender um sinal de alerta, como o próprio Boal (2009) menciona, pois não dá para atender a dois padrões. Quais as atualizações necessárias para concretizarmos mudanças? Porque não basta fazer a nossa parte, é muito pouco. Temos que invadir todos os espaços, não devem existir fronteiras, devemos implantar a ecologia dos saberes⁶³ como política, precisamos criar vínculos fortes de afetamento. Como nos comportamos quando os holofotes estão apagados?

Os Desafios antes da estreia

O maior desafio da estreia foi o clima tenso instaurado no Conjunto Penal de Jequié. Os ensaios e as apresentações aconteceram no período da copa do mundo, em 2010. A primeira apresentação aconteceria no pátio dos evangélicos, local onde ensaiamos, mas houve pressões internas depois de dois presos precisarem ir para o hospital de urgência. A segurança impediu a apresentação no pátio mencionado e transferiu a apresentação para o presídio feminino e para a área administrativa. Não acredito que caibam aqui as explicações detalhadas do que aconteceu e como aconteceu. Entretanto, convém abrir um espaço para contar o que ocorreu com o artista Caetano.

No mês de maio, Caetano teve acesso ao benefício da saída temporária no período do dia das mães, o famoso “saidão”; esse benefício é previsto na LEP na seção III da subseção II, arts. 122, 123, 124 e 125. Para Caetano, segundo seus próprios relatos e os relatos da sua família, esses dias foram extremamente difíceis. Nos primeiros dias, ele se adequou às regras impostas pela família e pela justiça, mas, conforme o dia do retorno para o presídio ia se aproximando, e diante da possibilidade de não realizar todos os seus desejos enquanto estava em liberdade, acabou utilizando crack novamente. Vendeu roupa, sapato e empenhou objetos de valor para adquirir a droga. A família dele entrou em contato comigo e contou o que havia acontecido, disse que ele tinha sumido e que queria ir para São Paulo ver sua mãe. Fiquei muito apreensiva e devo confessar que, por um lado, fiquei preocupada com ele e, por outro lado, imaginava como concluiria meu trabalho.

⁶³ Nesta proposição, Santos (2009) valoriza os outros saberes produzidos pela luta dos oprimidos ao modelo monocultural, hierárquico e excludente.

No dia que deveria retornar para o presídio, Caetano me telefonou de um telefone público, localizado numa praça em Vitória da Conquista, dizendo que estava tudo perdido, que ele tinha feito tudo errado e que, pela primeira vez na vida, estava com muito medo de morrer. Estava atordoado com voz estranha e falando embolado e baixo. Tranquilei-o e expliquei que tudo aquilo não era o desejado, mas que fazia parte do processo de sua reabilitação, que o fato de ele buscar ajuda era um bom sinal e que ainda havia tempo para ele retornar para o presídio pela porta da frente, com “dignidade”. Pedi que me retornasse a ligação num prazo de 15 minutos, que não saísse de onde estava, pois eu entraria em contato com sua família para que pudessem ir buscá-lo e levá-lo para o presídio. Ele mencionou que estava com receio de retornar, mas não se estendeu no assunto. Liguei para um tio dele, que trabalha com transporte e perguntei se ele poderia ir pegá-lo, porém esse tio estava muito chateado, dialoguei com ele sobre a importância do apoio da família e o convenci a buscar Caetano. Quando Caetano retornou a ligação pra mim, pedi que esperasse onde estava e que não criasse problemas, pois as pessoas estavam chateadas com ele, que tivesse calma e compreendesse que era uma situação delicada para todos. Avisei que ligaria para o vice-diretor do presídio, explicaria a situação e perguntei se poderia me comprometer com seu retorno, mesmo fora do horário estipulado por lei. Ele sinalizou que poderia fazer isso, mesmo porque avisei que, se não fosse assim, chegaria um momento em que não poderia mais mediar a situação, pois ele seria considerado foragido e eu não seria sua cúmplice. Assim, liguei para o vice-diretor do presídio, expliquei a situação e avisei que ele não conseguiria retornar às 17h00, mas que a família o levaria até o portão do presídio. Só que quando Caetano se encontrou com o tio, a conversa já era outra... Falou que não voltaria porque queria ir para São Paulo ver sua mãe. O tio dele me ligou pedindo que falasse com ele novamente, tive que ser mais ríspida, falei sobre minha responsabilidade diante do tio dele e do vice-diretor do presídio e que, se ele confiou em mim, já sabia que essa era a única atitude cabível para ser tomada. Inclusive lembrei que havia conversado com ele sobre o passo a passo do que foi feito e lembrei que dependendo do que ele escolhesse acabaria ali minha intervenção. Falei também sobre os motivos e a importância dele cumprir com sua responsabilidade, inclusive social. Ele respondeu: “Tá, tá, tá! Vou voltar, só tô tomando coragem”. Durante o caminho, o tio dele me ligou inúmeras vezes e, quando chegaram em frente ao portão de entrada do presídio, Caetano me ligou e agradeceu. Disse que, apesar de amar a liberdade, sabia que esse era o único

caminho, que tinha feito besteiras suficientes, que se não voltasse seria foragido, que queria participar da apresentação e que iria se preparar melhor para o próximo “saidão”.

Apesar disso, ele sabia o tamanho da dívida que tinha. Sabia que teria que ajustar os problemas fora dos muros, dentro dos muros. Recair no uso de substâncias psicoativas faz parte do processo, mas como eles mesmos falam dentro do presídio: “Lá dentro, filho chora e mãe não vê!”. Aprender a lidar com a liberdade é uma luta, tudo isso desalinhou sua conduta, mesmo assim não o desestabilizou o suficiente para que ele largasse tudo, se entregasse de vez e sumisse no mundo. Ele buscou uma forma de voltar para o Conjunto Penal e cumprir o resto da sua pena. Isso tem valor, houve uma mudança de atitude. Não que queira atribuir essa mudança somente ao teatro, mas estávamos trabalhando com opressões, tratando os participantes como adultos que são, dialogando e ajustando os desejos e as necessidades com as demandas da estrutura social. Trabalhamos com os valores que Cortella (2005) utiliza nas três perguntas básicas que nos ajudam nas escolhas cotidianas: Quero? Posso? Devo? Essas respostas dizem respeito a uma estratégia que podemos adotar nas relações com o mundo que nos cerca. Portanto, é algo que parte do individual e se dirige ao coletivo, num ciclo que se renova, como se fosse um processo contínuo da dramaturgia do Teatro do Teatro do Oprimido – ascese.

A possibilidade de apreender novos conhecimentos fez com que Caetano pensasse em novas formas de viver em sociedade, afinal de contas não é fácil “optar” por voltar para o presídio e arcar com todas as responsabilidades que estavam em questão.

No mês de junho, retornei ao presídio para finalizar o projeto e apresentar a peça. Caetano estava abatido, parecia um “bicho” acuado, contou que seu pai havia falecido e que ele não teve tempo para lhe dizer o que sentia. Falou que sentiu dificuldade de se concentrar no texto teatral e que tinha uma parte específica do texto que o fazia lembrar do pai:

– Estaria eu a dormir? Enquanto os outros sofriam? Estou a dormir agora neste momento? Amanhã o que direi do dia de hoje, quando me julgar acordado? A quem esperei até o cair da noite? Mas o que haverá de verdade em tudo isso? (Olhando para a mulher) Aquela não se lembrará de nada! (PAUSA). O tempo é largo para envelhecemos. (Escuta atento) O ar está saturado dos nossos gritos, mas o hábito é uma surdina poderosa. (Fixando o olhar na mulher) Também a mim,

um outro deve observar e dizer para consigo... Ele dorme sem saber que dorme. (PAUSA) Impossível prosseguir... (Fragmento do texto *Monólogo para duas personagens*, de autor desconhecido).

Uma boa reflexão sobre o texto, mas uma realidade bem triste e preocupante. O clima era tenso e Caetano demonstrava desorientação e ansiedade.

Caetano poderia ter sido um dos presos que foram conduzidos ao hospital, conforme mencionado. Mesmo sabendo disso, optou por voltar para o presídio. Mas esta é uma outra história. O importante, aqui, é que vocês saibam que a atitude dele foi uma atitude de coragem, e que precisei intervir junto à segurança para que Caetano não voltasse ao pátio. A estratégia foi levá-lo para a Unidade Especial Disciplinar (UED), e lá ele permaneceu. Infelizmente, Caetano não apresentou o espetáculo, mas participou de todo processo, e isso é o que importa.

Enfim, substituímos Caetano, apresentamos a peça, encomendei guloseimas para nossos atores, para que pudéssemos confraternizar depois da última apresentação, e assim foi nossa despedida. O mais interessante foi que, na confraternização, agentes penitenciários, funcionários do presídio, presos do regime aberto e os artistas conversavam, riam, falavam da peça e dos processos de criação. Penso que somente a arte – nesse caso específico, o teatro – pode transgredir a ponto de deslocar hierarquias.

ROTA 3: SOPROS DE LIBERDADE – CONJUNTO PENAL FEMININO (2014, 2016-2018)⁶⁴

“A solidão alimenta a minha esperança de liberdade.
Vai ter o tempo para realizar o meu sonho. A
esperança é a última que morre.”

(Escritos de Brisa Anciã, no CPF, durante o projeto
Dialogando com a liberdade, 2014)

Tudo começou em 2014, quando os percalços do caminho me levaram ao presídio feminino. Minha história no presídio feminino se inicia quando passo a entender com *todos os sentidos* (BOAL, 2014), as desigualdades de gênero, que obviamente são visíveis no nosso dia a dia em todos os enfrentamentos que vivenciamos, cada uma de nós de maneira distinta, mas vivenciadas por todas nós! Não quero replicar o discurso feminista de Friedan⁶⁵ que, ao lutar pela igualdade de gênero, acabou ignorando a interseção entre gênero, etnia/raça e classe. Segundo a análise de hooks (2019, p. 30), “O racismo emerge constantemente nos escritos das feministas brancas, o que só reforça a supremacia branca e nega às mulheres a possibilidade de superar politicamente as limitações raciais e étnicas”.

Reconheço meus privilégios de mulher branca, que sempre precisou batalhar para sobreviver, mas nunca em um lugar de miséria. Nunca consegui fazer as coisas no tempo que socialmente seria ideal, mas também nunca deixei de fazer as coisas que, dentro das minhas possibilidades, coloquei como prioridade. Muitas vezes me perguntei se a minha escolha de pesquisar o cárcere feminino era legítima. Posso dizer com muita tranquilidade que não escolhi. A princípio, precisei trabalhar no HCT porque precisava de dinheiro, estava cheia de dívidas. Nem imaginei que conseguiria dar conta, mas quando me responsabilizo por algo não costumo desistir. Aos poucos, percebi que a questão não era mais o dinheiro: o projeto acabou e resolvi fomentar

⁶⁴ No site oficial da Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização (SEAP), encontramos informações sobre o CPF. Destina-se à custódia de presas condenadas em regimes fechado e semiaberto das Comarcas relacionadas no Provimento da Corregedoria Geral de Justiça Provimento CGJ 04/2017, bem como de presas provisórias da Comarca de Salvador (BAHIA, [s.d.].a).

⁶⁵ Betty Friedan nasceu nos Estados Unidos, em Peoria, no dia 4 de fevereiro de 1921. Foi jornalista e militante feminista. Escreveu o livro *A Mística Feminina*, que se tornou best-seller. Defendia o direito ao aborto, salários igualitários, direitos e oportunidades iguais para homens e mulheres. Essas eram as principais posições da fundadora e primeira presidente da Organização Nacional para as Mulheres. Entretanto, com o desenvolvimento do movimento feminista, Friedan passou a ser muito criticada por grupos feministas. Na década de 1970, quando o movimento feminista se alinhou com o movimento antirracismo e com o movimento gay, seu pensamento destoou dos princípios da 3ª onda feminista e seu pensamento foi considerado burguês e preconceituoso.

projetos para bancar a minha estadia no cárcere. Assim, veio a necessidade de compreender melhor aquele mundo que se apresentava a mim; o mestrado e o doutorado são formas de manter o vínculo com o cárcere, desmistificando e partilhando novos saberes entre os diferentes espaços por onde transito. Fundamentalmente, este é meu processo de pesquisa e meu processo artístico, eles surgem dos encontros, da necessidade e do desejo de descobrir e explorar situações, talvez situações-problemas, que provocam deslocamentos, ou melhor, atravessamentos.

A forma adotada para escrever cada pista, teve influência direta na relação que travei com os “espaços de restrição”, e essas relações constituíram o meu método. A academia, mesmo que na área das artes cênicas, e o presídio, ou seja, as “instituições totais” formam territórios com unidades próprias, “contaminados” pelo meu deslocamento, assim como me contaminei ao fazer parte destes territórios. Entretanto, quando escolhi transitar por eles, meu intuito foi de garantir a inventividade de novos dispositivos e práticas para a encenação e reduzir seu poder de fechamento. (REQUIÃO, 2018, p. 51).

Nesta decisão, não cabia ser somente espectadora⁶⁶, precisava me comprometer com a transformação. As percepções iniciais se tornaram indignações, e as indignações levaram a inúmeros questionamentos que precisei de tempo para discernir, pois adentrei em esferas que não domino, ligadas ao sistema prisional, aos direitos dos presos e presas. Mas, apesar disso, esse caminho me enredou. Continuo olhando de perto este sistema ruído, e tentando descobrir fissuras para fazer o que eu sei fazer, um teatro comprometido socialmente e politicamente.

Levar teatro para o presídio e trazer o presídio para o teatro foi a minha estratégia para fazer ouvir os gritos surdos das mulheres encarceradas e, conseqüentemente, fazer com que o meu grito surdo, por meio do dispositivo do mestrado, fosse ouvido também. Essas foram as estratégias utilizadas para tentar descodificar um saber dominante, e tentar compreender outras dimensões do saber. (REQUIÃO, 2018, p. 19).

Por que voltei minha atenção para o presídio feminino? Tudo começou em 2009, no HCT. Dentre as inúmeras observações, o horário do pátio reduzido para as mulheres me chamou a atenção pelo discurso generalizado com objetivo de justificar

⁶⁶ Espectador ou espectadora é aquele que assiste, que observa somente.

o injustificável, como, por exemplo, quando argumentavam que elas são minoria no sistema. Eu pensava: qual a relação entre ser minoria e a garantia da saúde física e mental do indivíduo, independente do gênero? Outro discurso enraizado refere-se à indisposição das mulheres para aderirem às atividades, e mais uma vez confesso que até eu mesma, algumas vezes, repeti esse discurso. Só que me incomodava tanto que passei a me interrogar: “Por que será?” e fiquei atenta, o que me permitiu entender que, para as mulheres encarceradas, mesmo no caso do HCT, a ausência é a única presença constante. Ausência de visitas, ausência de notícias da família, ausência de condições básicas de higiene, ausência do atendimento à saúde, à justiça, à educação de forma adequada, ausência da seguridade de seus direitos básicos. Como, com tantas ausências, essas mulheres poderiam desejar participar de qualquer atividade que fosse?

Quando segui para Jequié, no Conjunto Penal, tivemos a oportunidade de apresentar a peça *Histórias do Dia a Dia* no pátio feminino. A peça foi elaborada e apresentada por presos durante o projeto Resignificando a História, em 2010. Foi a primeira vez que entrei no pátio do presídio feminino. O pátio estava super limpo e organizado. Fui convidada a entrar em algumas celas, que também eram muito organizadas. Fui bem recebida pelas mulheres, e foi muito tocante ver os bebês no colo das mães, e crianças correndo pelo pátio. Pode até ser uma visão romântica, mas todas pareciam ter responsabilidades com as crianças, como se juntas formassem uma grande comunidade e partilhassem a guarda. Elas me perguntaram por que todos os projetos priorizam os pátios masculinos e, no máximo, era oferecido para elas assistir ao resultado. Elas desejavam participar. Eu não tinha resposta naquele momento, mas pensava que possivelmente porque, muitas vezes, nos preocupamos com a aparência do resultado.

Durante a apresentação da peça, tinha uma cena em que um contador de histórias pede a uma espectadora que escreva seu sonho num papel e o coloque num saco de mágica; o ator falava o seguinte texto:

À medida que as pessoas crescem, os sonhos vão diminuindo de dimensão, quando chegam a adultos já estão completamente atrofiados e o pior é que se esqueceu de como eram... Nunca consegui compreender isso, não há explicação que me convença. (*Pergunta para a pessoa para quem fez a mágica*) O que será feito dos nossos sonhos? (Adaptação e interpretação do fragmento do texto *Monólogo*)

para duas pessoas por Fernando na sua cena “Sonhos” da peça Histórias do Dia a Dia, 2010, no CPJ).

A cena finaliza quando o personagem transforma o sonho da espectadora em flores e entrega para ela. Neste momento, ela olha profundamente para ele e diz: “Eu sonho com a liberdade, não me dê flores, só desejo sair daqui”. Até minha alma congelou neste momento, me dei conta do quanto foi bizarra a ideia de um “rapaz” simpático, heroicamente, transformar um sonho em flores, que foram oferecidas em troca do seu maior desejo, da sua maior necessidade. Como pude deixar passar uma ação que só fortalecia os estereótipos machistas? Vivendo, aprendendo e ficando atenta às sequelas do machismo internalizado.

Figura 16 – CPJ, Pátio Feminino, no dia da apresentação da peça *Histórias do Dia a Dia*



Fonte: Acervo pessoal (2010)

Esse sonho me capturou: liberdade! Depois dessas experiências, pensei bastante na necessidade de trabalhar com mulheres. O Teatro das Oprimidas orientou meus procedimentos criativos de vida e de cena a partir de um conjunto de valores ético-estético-poéticos em consonância com os direitos humanos, e, ao mesmo tempo, possibilitou um encontro fecundo com o feminismo.

Descobrir-se feminista é um processo árduo, lento, que precisa de espaço e tempo. Especialmente para mulheres como eu, que estiveram por décadas entupidas pelo lixo antifeminista largamente disseminado na sociedade, com o objetivo de ocultar, confundir, escamotear a necessidade óbvia de uma atitude feminista diante de tamanha injustiça de gênero. Evidente que os meios de comunicação de massa foram e seguem sendo a grande força antifeminista que visa deslegitimar a luta pelos direitos das mulheres. (SANTOS, 2019, p. 16).

Corroboro com a experiência e a percepção de Santos (2019) antes mesmo de conhecê-la. Desta forma, elaborei um projeto e submeti ao edital de cultura Calendário das Artes, do estado da Bahia, e, por meio de uma premiação, tive verba para realizar o projeto Dialogando com a Liberdade em 2014, no Conjunto Penal Feminino. Tive que tentar algumas vezes antes de ser contemplada, obviamente pelo estranhamento do público e do espaço escolhidos para realização da oficina de teatro. Em 2014, oficialmente comecei a trabalhar com mulheres no cárcere.

No Conjunto Penal Feminino, durante o projeto Dialogando com a Liberdade, conheci mulheres maravilhosas, engraçadas, cheias de vida, obviamente com muitas opressões, assim como eu e você que está lendo. Saliento que meu objetivo não é comparar as maiores e menores opressões e nem minimizar a degradação causada pelo encarceramento, mas pontuar “quão tênue é o limite que nos separa tanto da liberdade como do encarceramento” (REQUIÃO, 2018, p. 59).

Havia opressões inerentes ao cárcere e às relações que lá se constituem obrigatoriamente, mas também estavam presentes as opressões da vida anterior à condição de encarceramento, opressões afetivas, falta de oportunidades, dependências químicas etc., que se revelavam por meio do teatro. Então, tentávamos acionar os dispositivos para identificarmos estas opressões em seu caráter social e buscarmos alternativas para rompê-las ou, pelo menos, fortalecer o coletivo.

Depois desse projeto, veio o mestrado e, em agosto de 2018, o doutorado, sempre buscando alternativas para permanecer no cárcere feminino, onde cada encontro é um novo encontro, novas experiências de vida. Para fazer teatro no cárcere, é necessário ter repertório, perceber as demandas e horizontalizar as relações, criar um terreno fértil com ética e solidariedade. Não existem soluções mágicas, mas estratégias de coexistir e denunciar o sistema. No presídio, não existe a prioridade da visitante/pesquisadora ou de seja lá quem for. Cada dia é um dia, não adianta impor um ritmo, tem que se andar no ritmo de quem está lá dentro.

A dissertação *Prisão, Pistas e Encadeamentos: uma experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF) - Salvador* (REQUIÃO, 2018) problematizou as vivências do projeto Dialogando com a Liberdade contemplado no edital do Calendário das Artes em 2014. Neste contexto, ofereceu uma oficina de teatro intitulada “Reencontro com o presídio”.

O referido projeto possibilitou que 22 mulheres se encontrassem com o teatro durante os cinco meses de oficina de teatro. As cenas foram criadas a partir de textos retirados dos escritos em cadernos que tinham a função de registrar histórias importantes, memórias, desejos e tudo aquilo que elas quisessem escrever. Esses textos ou seus fragmentos foram selecionados, discutidos, organizados e transformados em cenas. Posteriormente, foram encenados no presídio e gravados por atrizes que se disponibilizaram a participar do projeto voluntariamente, fazendo a leitura para que fossem veiculados nas rádios da Bahia. Participaram dessas encenações nomes como Aicha Marques, Daniela Rosa, Eveline Ferraz, Tatiane Carcanhollo e Dayana Main.

As oficinas de teatro “Reencontro com o presídio” tiveram as suas atividades acontecendo no CPF entre os anos de 2017 e 2018, durante a pesquisa de mestrado. O formato de oficina não tinha o objetivo de finalizar com uma mostra, foram dez encontros, perfazendo basicamente 30 horas. Cada oficina se encerrava em si mesma, no próprio dia, um formato um pouco diferente, mas preferi considerar o que aprendi no projeto anterior: quanto maior o envolvimento das presas, quanto maior a participação e o desejo de fazer a atividade, mais obstáculos eu teria por parte da estrutura do presídio. Infelizmente é assim que funciona. A cada novo encontro, tínhamos algumas participantes assíduas, outras novas, outras que faltavam por conta das demandas pessoais ou aquelas requisitadas pelo próprio sistema. Nada disso interferiu na oficina, entretanto mudaram meu horário várias vezes, o que gerava uma desorientação para aquelas que eram assíduas.

Contextualizando o percurso e desvelando as disparidades de gênero

“Noite em claro, muita tensão, um espirro sai como um barulhão... [...] é assim, a existência do preso é assim...”

(Monólogo de Rajada de Vento, na cena “Triagem”, no CPF, durante o projeto Dialogando com a liberdade, 2014)

A vida de uma mulher presa é tensa! Sim, é muito mais tensa que a vida de um homem preso. Os agravantes passam pela questão de gênero.

Somente depois das experiências no HCT e no CPJ, constatei as vulnerabilidades e subjetividades no que tange aos direitos das mulheres no sistema prisional. As punições são físicas, morais, psicológicas, emocionais, espirituais e judiciais. O próprio sistema só começou a registrar a existência e as particularidades das mulheres nos presídios no ano de 2014, conforme descrito no texto abaixo:

É dentro desse contexto que o Departamento Penitenciário Nacional comprometido com a melhoria dos serviços penais, lança, de forma inédita, a primeira versão do INFOPEN MULHERES. Espera-se que a publicação contribua para identificar perfis específicos das mulheres em situação de privação de liberdade, e para a melhoria das práticas institucionais, bem como para as pesquisas e formulação de políticas públicas de proteção a este público.

(nota de rodapé do documento oficial) Importante registrar que o lançamento do INFOPEN MULHERES alia-se à primeira meta da Política Nacional de Atenção às Mulheres em Situação de Privação de Liberdade e Egressas do Sistema Prisional - Pnampe, instituída por meio da Portaria Interministerial nº 210/14, pelo Ministério da Justiça e Secretaria de Políticas para as Mulheres, que prevê a criação e reformulação de bancos de dados em âmbito estadual e nacional sobre o sistema prisional. (BRASIL, 2014b, p. 5-6).

Na minha prática, observei que as ausências de direitos, muitas vezes, eram justificadas de maneira nada coerente, as arbitrariedades pareciam estar interiorizadas e, se tratando de uma sociedade cuja base é patriarcal, naturalizadas, inclusive. É imputado à mulher presa o estigma do erro cometido. Talvez até seja melhor dizer que, na maioria das vezes, o maior erro desta mulher foi justamente coadjuvar no erro do outro. Além do “erro”, também lhe são imputados o estigma e o peso da desigualdade em função do gênero. Aqui, abrimos um leque de outras arbitrariedades que passam pelas questões raciais e de classe. Destaco os dados de janeiro a junho de 2022, disponíveis na plataforma do Sistema de Informações do DEPEN (SISDEPEN) 2022⁶⁷, por serem os mais atuais, de acordo com a qual 67,81% das pessoas presas, homens e mulheres, são pretas ou pardas. Busquei dados sobre a escolaridade na plataforma, mas nada encontrei. Quem o sistema prisional quer encarcerar?

⁶⁷ Criado pelo Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN), no ano de 2021.

As desigualdades e a saga que essas mulheres atravessam durante o encarceramento acontecem de maneira dura e violenta, começando pelo que poderia ser considerado simples, por exemplo, os espaços físicos das prisões e penitenciárias. Estes espaços são totalmente inadequados e/ou pessimamente adaptados para suas necessidades básicas, principalmente nos casos de gestantes, puérperas e aquelas que estão amamentando seus filhos e se preparando para o momento da separação. Neste momento de separação, todo sistema faz questão de enfatizar o fardo que esta mulher tem que carregar, punindo-a com abusos psicológicos em vez de cumprir o que está disposto na lei. Escutei e ouvi frases do tipo: “Se queria entrar pra vida do crime, por que engravidou?”. Destaco o relato de uma funcionária que dizia: “Odeio presa” (mencionando a festa do Dia das Crianças no CPF).

“[...] era para as crianças, que pagam pela inconsequência de suas mães, que deveriam pensar neles antes de fazerem o que fizeram para estarem aqui neste lugar. Onde já se viu isso? É feio demais, principalmente sendo mulher”. Quem pensa assim, só esquece que não se trata de escolha, na maioria dos casos, trata-se da ausência dela. (REQUIÃO, 2018, p. 77).

A separação entre a mãe encarcerada e a criança nascida durante o cumprimento de sua pena é sempre abrupta: elas têm que deixar suas/seus filhas/filhos com outras mulheres ou colocá-las/los para adoção; a maioria dos presídios e das penitenciárias não tem berçários, creches ou ambiente para acolher crianças. Lembrando que essa inadequação é uma violação à Lei de Execução Penal nº 7.210, de 11 de julho de 1984, que determina em seu art. 82, parágrafo 1º, que “as mulheres deverão ser ‘recolhidas’” em estabelecimento próprio e adequado à sua condição pessoal (BRASIL, 1984). A forma que esta separação é concretizada também deveria estar em consonância com a Resolução CNPCP nº 4 de 15 de julho de 2009, Norma Federal que foi publicada no Diário Oficial em 16 de julho de 2009, no art. 2º.

Deve ser garantida a permanência de crianças no mínimo até um ano e seis meses para as(os) filhas(os) de mulheres encarceradas junto às suas mães, visto que a presença da mãe nesse período é considerada fundamental para o desenvolvimento da criança, principalmente no que tange à construção do sentimento de confiança, otimismo e coragem, aspectos que podem ficar comprometidos caso não haja uma relação que sustente essa primeira fase do desenvolvimento humano; esse período também se destina para a vinculação da mãe

com sua(seu) filha(o) e para a elaboração psicológica da separação e futuro reencontro. (BRASIL, 2009b).

Assim como, no art. 3º do mesmo documento, encontramos:

Após a criança completar um ano e seis meses deve ser iniciado o processo gradual de separação que pode durar até seis meses, devendo ser elaboradas etapas conforme quadro psicossocial da família, considerando as seguintes fases:

- a) Presença na unidade penal durante maior tempo do novo responsável pela guarda junto da criança;
- b) Visita da criança ao novo lar;
- c) Período de tempo semanal equivalente de permanência no novo lar e junto à mãe na prisão;
- d) Visitas da criança por período prolongado à mãe.

Parágrafo único. As visitas por período prolongado serão gradualmente reduzidas até que a criança passe a maior parte do tempo no novo lar e faça visitas à mãe em horários convencionais. (BRASIL, 2009b).

Ademais, o simples fato de não levarem em consideração que mulheres menstruam é inaceitável. O absorvente não é considerado item básico de higiene, portanto, o Estado não se responsabiliza em fornecer, conseqüentemente, só quem tem família, recebe. Se as Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIPS) doarem, as presas também terão acesso, caso contrário, elas acabam usando miolo de pão ou qualquer outro material inadequado e insalubre. Todo mês, elas são obrigadas a se lembrar das inúmeras ausências.

Entretanto, a pior parte ainda está por vir. A Lei nº 13.434, de 2017, em seu parágrafo único, decreta que: “É vedado o uso de algemas em mulheres grávidas durante os atos médico-hospitalares preparatórios para a realização do parto e durante o trabalho de parto, bem como em mulheres durante o período de puerpério imediato.” (BRASIL, 2017). Contudo, durante muitos anos as mulheres pariram algemadas, com seus pés amarrados, extremamente maltratadas, como se tivessem que pagar com mais dor sua condição de presa gestante. Não podemos pensar que estes acontecimentos foram simplesmente descasos, mas que foram casos de torturas consentidas. Por que levaram 33 anos para regulamentar o art. 199 da Lei de Execução Penal (BRASIL, 1984)?

Até quando Senhor...

Será que vou ter que sofrer mais do que sofro?

Será que vou ter que chorar mais do que choro?

Será que vou ter que sentir mais do que sinto?

Será que vai ter que doer mais do que já dói?

Será que deixei de ser humana para ser animal?
Até quando a sociedade, a lei, as pessoas, a justiça... me olhará como marginal?
Será que vou ter que rogar?
Será que vou ter que chamar mais do que eu chamo?
Sim, tenho certeza: Deus, Nosso Senhor, me ouve...
Tenho plena certeza que tudo isso vai mudar.
Aí vou ser livre e então só terei uma única coisa a dizer: obrigada, Senhor Deus, por existir na minha vida! (Vento Alísio, Projeto Dialogando com a Liberdade, 2014).

Reitero que a vida de uma mulher presa é tensa e acrescento que não são poucas as provações mesmo antes do julgamento, pois ao longo dos oito anos desenvolvendo atividades na prisão com mulheres, constatei que, em se tratando de Brasil, a média de presas provisórias gira em torno de 40%.

O Sistema Prisional é um ambiente machista com regras que têm o objetivo de dificultar o bem-estar e a solidariedade entre as mulheres presas. Normalmente, essas mulheres não recebem visita e, quando recebem, na maioria das vezes são de outras mulheres, as suas mães. Presenciei no CPF que, nos dias de visita íntima, as presas se deslocavam para a unidade de seus companheiros, nunca ao contrário. Os locais para visita íntima não estão em funcionamento na maioria dos presídios femininos ou, em presídios mistos, nos pavilhões das mulheres. Isso é bem significativo, não é?

Outra incongruência reside na Lei n. 13.257, editada dia 8 de março de 2016, a qual alterou artigos do Código de Processo Penal, consolidando o que poderia ser um avanço para o direito das mulheres presas no Brasil, pois possibilita que mulheres amamentando ou com filhos de até 12 anos incompletos possam solicitar a prisão domiciliar no caso de serem presas preventivamente. Obviamente que não é isso que vemos nos presídios. Segundo o relatório do *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias* INFOPEN, junho/2017 – que só foi publicado em 2019 –, havia 37,67% de mulheres presas provisoriamente nos cárceres do Brasil. O relatório não apresenta a condição específica das provisórias no que se refere a quantas são mães de filhos menores de 12 anos e quantas estão grávidas nos presídios. Inclusive, na metodologia não é mencionado objetivamente se as mulheres custodiadas fazem parte dos percentuais apresentados. Quanto ao número de crianças, de forma geral, nos estabelecimentos prisionais encontramos 705 crianças; e o número de gestantes ou mulheres amamentando são de 538 mulheres nos estabelecimentos prisionais (SILVA, 2019). Considerando somente que 37,67% das mulheres que estão presas são provisórias, que as prisões provisórias podem durar muitos anos para serem

julgadas, deduzimos que, junto à edição da lei, deveriam constar, nos relatórios oficiais, os dados referentes a esta realidade. Os marcadores sociais de classe, gênero, raça/etnia, orientação sexual e geração apontam a resposta. Entretanto, acrescento a esta lista os ciclos de manutenção do poder, para chegarmos no caso da ex-primeira-dama do estado do Rio de Janeiro, Adriana Ancelmo, que, no dia 17 de março de 2017, pouco mais de um ano depois da edição da Lei 13.257, foi autorizada a cumprir a prisão provisória em casa e, assim, cuidar dos filhos de 11 e 14 anos (BENEFÍCIO, 2017). Está errado? Não, mas todas deveriam ter acesso à lei. Quem o sistema prisional quer encarcerar?

Outro dado importante é uma tabela que enfatiza a complexidade do encarceramento no que tange às taxas de mortalidade no total da população brasileira e da população prisional em 2016, de acordo com o tipo de óbito.

Tabela 1 – Comparação entre as taxas de mortalidade no total da população e entre a população prisional em 2016, de acordo com o tipo de óbito

Tipo de óbito	Total Brasil		Sistema prisional	
	N	Taxa por 100 mil mulheres	N	Taxa por 100 mil mulheres
Homicídios	4.645	4,5	11	30,3
Suicídios	2.396	2,3	10	27,5
Causa desconhecida	2.471	2,4	5	13,8

Fonte: BRASIL (2017)⁶⁸

A desproporcionalidade entre o dentro e o fora é gritante em se tratando do risco de morte. Dentro do sistema o risco é iminente. Violência? Descaso? Omissão? No HCT, os internos conseguem morrer com um osso entalado na garganta, se enforcam com lençóis em situação onde seus pés conseguem tocar o chão. Nos presídios masculinos, os presos apanham de pauladas envolvidos nos colchões para não deixar marca externa. Nos presídios femininos, as mulheres apanham e ninguém escuta, elas ficam trancadas nas celas onde ninguém vê, ninguém sente falta da sua existência. Em todos os espaços mencionados das prisões, tem pessoas com doenças graves sem cuidados médicos adequados, entre outras situações bem conhecidas, como superlotação, celas insalubres, com precárias condições de higiene

⁶⁸ No enunciado da tabela consta uma nota de rodapé com numeração 11, que será descrita tal qual apresentada no relatório: “Para o total de homicídio de mulheres registrado no Brasil em 2016 utilizouse como fonte o Mapa da Violência 2018 - IPEA. Para o total de suicídios e mortes por causa desconhecida foram considerados os valores informados no último relatório, onde a fonte de dados foi DATASUS 2015.” (BRASIL, 2017, p. 60).

e alimentação, falta de infraestrutura, falta de profissionais etc. A demanda de programas educacionais e laborais não são suficientes para o número de presos e presas e, muitas vezes, as exigências não são compatíveis com a realidade de quem se encontra encarcerado. Violência? Descaso? Omissão?

Quem se preocupa em buscar uma resposta? Por isso, insisto que o grito de quem está preso é surdo, ou seja, não queremos escutá-los; mas eles existem. Talvez, esse seja um dos motivos pelos quais estou nas prisões tentando compreender a diferença entre ouvir e escutar politicamente. No meu trabalho de conclusão de curso (REQUIÃO, 2022), menciono que a escuta política vem da responsabilidade de “escutar tudo que se ouve”⁶⁹, de treinar os sentidos para não ouvirmos somente o que nos é conveniente, cortar na carne e compreender as diferenças impostas socialmente, economicamente, etnicamente... Venho me colocando como espect-atriz dos sujeitos e das sujeitas dessa fala, dessa realidade, para que, juntas, mesmo distantes, possamos denunciar e buscar alternativas estéticas, éticas, políticas e até mesmo acadêmicas para manter a urgência na pauta do encarceramento e engrossar o discurso sobre o abolicionismo penal.

No início de 2023, estava no ponto de ônibus, no Campo Grande, na cidade de Salvador, Bahia, e tinha uma mulher esbravejando sobre o absurdo de um preso ou uma presa receber um salário mínimo. Sem nenhuma paciência internamente, mas com muita didática para explicar e não perder a oportunidade de desmistificar este mito que sempre escutamos, argumentei que tal afirmativa não procedia. Falei que ela ou eu, que trabalhamos e pagamos nossos INSS, também estamos passíveis de cometer um delito, e se isso acontecer, nossos dependentes recebem o auxílio-reclusão, somente isso. Parece que minha didática pouco adiantou, porque a mulher fatalmente achou que eu estava defendendo bandido e saiu de perto de mim esbravejando. É incrível como no imaginário as pessoas ainda acreditam que as prisões estão cheias de “assassinos em série”. Isso significa que, para estas pessoas, as pequenas corrupções do dia a dia não são crimes, porque crime só é crime quando os outros cometem.

Ironicamente, a imagem midiática do encarcerado de alta periculosidade, de um “assassino em série”. É uma imagem

⁶⁹ Trata-se de uma categoria do Teatro do Oprimido. As cinco categorias são as seguintes: sentir tudo que se toca; escutar tudo que se ouve; ativar os vários sentidos; ver tudo que se olha, e a memória dos sentidos (BOAL, 2014).

sensacionalista! Todos os casos de homicídio e latrocínio somados não correspondem nem a 13% da população carcerária, segundo dados do INFOPEN de 2014. Com essa explicação não quero vitimizar quem está encarcerado, tampouco invisibilizar os efeitos da violência cometida, mas pontuar que tanto o punitivismo, quanto uma mídia que reforça a ignorância, o medo e a violência do próprio Estado jamais darão conta de resolver os problemas da segurança pública de um país com enormes discrepâncias econômicas, sociais, políticas. É um cenário bem definido, temos de um lado o senso comum clamando por vingança, do outro temos os dados do próprio Estado que atestam sua inoperância apontando que os crimes contra o patrimônio e da Lei de drogas correspondem a 74% dos encarcerados no país, além disso, a maioria destes crimes não ocorre com uso de violência. (REQUIÃO, 2018, p. 140).

Com relação à distribuição dos crimes, se analisarmos o recorte de gênero, pode-se dizer que:

O encarceramento feminino obedece a padrões de criminalidade muito distintos se comparados aos do público masculino. Enquanto 25% dos crimes pelos quais os homens respondem estão relacionados ao tráfico, para as mulheres essa proporção chega a 68%. Por outro lado, o número de crimes de roubo registrados para homens é três vezes maior do que para mulheres. (BRASIL, 2014a, p. 30).

Se pensarmos que mais da metade dessas pessoas, mesmo diante de pequenos delitos, cumprem penas de até oito anos, chegamos à conclusão que encarcerar é um pacto a favor da manutenção do racismo estrutural e do abismo entre as classes sociais. Sim, porque seria muita ingenuidade pensarmos que quem está encarcerado são os grandes traficantes, aqueles grandes empresários das indústrias de bebidas, cigarros, remédios, ou aqueles agentes públicos que alimentam o poder paralelo etc. etc. etc.

O discurso de epidemia e de amedrontamento da população em relação às substâncias ilícitas cria o caldo necessário para a militarização de territórios periféricos sob o verniz de enfrentamento a esse “problema” social. Sendo assim, o sistema mantém em funcionamento de sua engrenagem pela criminalização, pelo controle e pela vigilância ostensiva desses territórios e por extermínio que se justifica e tem sustentação social de jovens supostamente envolvidos no pequeno tráfico. O tráfico lidera as tipificações para o encarceramento. (BORGES, 2019, p. 22).

Aprisionam como única solução para camuflar os verdadeiros conflitos sociais e políticos. A Lei nº 11.343 de 2006, chamada Lei de Drogas, é um dos argumentos

no qual se baseia e se legitima o superencarceramento, conforme pensa Borges (2019).

A esta altura dos acontecimentos, poderíamos nos perguntar: qual a função da pena? Exatamente a partir dessa pergunta que me reencontro com Foucault e me encontro com teorias voltadas para o abolicionismo penal, por meio de autores como Hulsman, Virilio, Christie, Mathiesen e Zaffaroni. Zaffaroni (SALA, 2012) defende que a pena é simplesmente um jeito de canalizar a vingança, porque o direito penal não consegue racionalizar a pena. A única justificativa plausível para sua existência é a própria contenção do poder punitivo, porque de outro jeito acaba o Estado de direito e vem o massacre, o genocídio. Existe um grande abismo entre o que a pena deveria ser e a que ela se presta, pois não consegue ter caráter preventivo em casos de crimes graves, não tem caráter de ressocializar, em qualquer que seja o caso, e nem repara a vítima.

Se pensarmos juntos e juntas na superlotação dos presídios, nas pilhas e pilhas de processos aguardando julgamento, na criminalização de quase tudo que existe, somados a quem de fato está cumprindo pena nos presídios, verificamos que a lógica é perversa, conforme Foucault explica:

[...] nessas condições seria hipocrisia ou ingenuidade acreditar que a lei é feita para todo mundo em nome de todo mundo; que é mais prudente reconhecer que ela é feita para alguns e se aplica a outros; que em princípio ela obriga a todos os cidadãos, mas se dirige principalmente às classes mais numerosas e menos esclarecidas; que, ao contrário do que acontece com as leis políticas ou civis, sua aplicação não se refere a todos da mesma forma; que nos tribunais não é a sociedade inteira que julga um de seus membros, mas uma categoria social encarregada da ordem sanciona outra fadada à desordem. (FOUCAULT, 1987, p. 229).

Então seria correto afirmar que a pena existe para regimentar o sistema socioeconômico, segregando nas prisões aqueles que o Estado negligenciou?

Guardei uma imagem importante: a de que construímos sistemas abstratos para nos sentirmos em segurança como civilização e trabalhamos para aperfeiçoar estes sistemas; mas, os elaboramos com tantos detalhes e as condições para as quais foram criados mudam tanto que, com o tempo, toda esta construção não serve mais para nada. A distância entre a vida e a construção torna-se tão grande que esta acaba desmoronando... (HULSMAN, 1993, p. 29).

Como o desmoronamento anunciado do sistema prisional acontecerá? Permitindo que presos e presas se matem dentro do próprio sistema e lavar as mãos justificando que o problema é a guerra entre facções? Ou abolindo as penas de prisão? Os autores acima citados acreditam nesta solução. Temos que rever o significado das punições que esteiam as relações da nossa sociedade.

O sistema de justiça criminal tem profunda conexão com o racismo, sendo o funcionamento de suas engrenagens mais do que perpassados por essa estrutura de opressão, mas o aparato reordenado para garantir a manutenção do racismo e, portanto, das desigualdades baseadas na hierarquização racial. Além da privação de liberdade, ser encarcerado significa a negação de uma série de direitos e uma situação de aprofundamento de vulnerabilidades. Tanto o cárcere quanto o pós encarceramento significam a morte social desses indivíduos negros e negras que, dificilmente, por conta do estigma social, terão restituído o seu status, já maculado pela opressão racial em todos os campos da vida, de cidadania ou possibilidade de alcançá-la. Essa é uma das instituições mais fundamentais no processo de genocídio contra a população negra em curso no país. (BORGES, 2019, p. 21).

Temos cada vez mais que repensarmos o modelo de sociedade que construímos e perpetuamos somente para manter os privilégios de uns, em detrimento da miséria de outros. Talvez a solução esteja no treinamento sugerido pelo TO: sentir tudo o que se toca; escutar tudo o que se ouve; ativar os vários sentidos; ver tudo o que se olha; e ainda ativar a memória dos sentidos. Talvez a solução esteja em aprendermos com os povos originários que, para se restaurar relações, é necessário se comprometer. Se pensarmos em termos práticos, talvez a solução esteja em responsabilizar 1,1% da população milionária do mundo pelo combate à vulnerabilidade alimentar e pela moradia dos 98,9% da população. Talvez a solução esteja em obrigar o Estado a reparar todas as violências cometidas ao longo do processo civilizatório e em nome dele.

Narrativas-minoritárias de opressões de gênero

“[...] é que a vida é um fenômeno narrativo, e a maneira como nós relatamos as nossas histórias, mesmo as mais cotidianas, possibilita que pessoas se aproximem e se afastem de nós.”
Renato Noguera (2020, p. 56)

São inúmeras as narrativas testemunhadas no cárcere. Selecionei aquelas que, ao longo do projeto, ecoaram na boca, no corpo, no pensamento e na dor de tantas outras mulheres e não necessariamente e somente na primeira mulher que a proferiu. Estas narrativas se transformaram em cenas com potência de gerar conceitos e sustentar as semelhanças e os desvios entre o Teatro do Oprimido e das Oprimidas e a minha maneira de fazer teatro no presídio.

Quando utilizo o conceito de narrativas-minoritária, faço uma alusão às *micro-histórias*⁷⁰ que propiciam a contação de histórias de grupos marginalizados, deslocando a perspectiva do modo positivista de contar as histórias heroicas das grandes figuras para enfatizar a narrativa de minorias. Entretanto, quando falamos em minorias, não estamos falando de números, conforme conceitua Deleuze.

As minorias e as maiorias não se distinguem pelos números. Uma minoria pode ser mais numerosa que uma maioria. O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme [...]. Ao passo que uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo. Pode-se dizer que a maioria não é ninguém. Todo mundo, sob um ou outro aspecto, está tomado por um devir minoritário que o arrastaria por caminhos desconhecidos caso consentisse em segui-los. Quando uma minoria cria para si modelos, é porque quer tornar-se majoritária, e sem dúvida isso é inevitável para a sua sobrevivência ou salvação. [...] Mas sua potência provém do que ela soube criar, e que passará mais ou menos para um modelo, sem dele depender. O povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque não são vividas num mesmo plano. (DELEUZE, 1992, p. 214).

Essas narrativas-minoritárias têm a mesma força que o oprimido na concepção de Boal (1996a; 2009) e Santos (2017), na qual o oprimido reúne estratégias para sair da condição de vítima das circunstâncias e fazer a revolução, mudar a realidade. Da mesma maneira, as mulheres no cárcere – e apesar dele – lutam para se manterem vivas em meio a toda adversidade e exploração. Contudo, é necessário coletividade, não adianta romantizarmos achando que uma andorinha só faz verão, porque não faz. A luta é coletiva. Borges (2019, p. 73) lança a seguinte pergunta: “Mas quais seriam as alternativas apontadas para lutarmos contra mais essa instituição fundada e fortalecida com base na punição notadamente de pessoas negras?”. Na busca por uma resposta, ela prossegue:

⁷⁰ Menezes (2021) apresenta o conceito dos historiadores Carlo Ginzburg e Giovanni Levi. Trata-se do deslocamento do modo positivista de fazer história para focar em histórias geralmente ignoradas, de grupos marginalizados.

Angela Davis afirma em diversos textos que transformações reais na vida da população negra e, conseqüentemente, sistêmicas e para todos e todas devem ser radicais. Se não tivermos medo de adotar uma postura revolucionária – se desejarmos, de fato, ser radicais em nossa busca por mudança –, precisaremos atingir a raiz da nossa opressão. Afinal, radical significa simplesmente “compreender as coisas desde a raiz”. Nesse sentido, entendo que nossas respostas e nossa organização para o tema do encarceramento têm a ver com a defesa intransigente do desencarceramento. (BORGES, 2019, p. 73).

Desta forma, a autora faz uma lista de possibilidade para esvaziarmos as prisões femininas, desde as prisões provisórias, responsáveis por 40% das mulheres presas; e aqui eu acrescento as mulheres grávidas e com filhos até 12 anos, conforme estabelecido na lei.

Primeira narrativa-minoritária

Logo no início do projeto Dialogando com a Liberdade, Vento Leste me abordou de forma bem diferente da hierarquização com que os rapazes do CPJ estabeleceram a relação deles comigo. Eles me colocavam na posição de encenadora e, portanto, responsável pelas cenas, assim como queriam textos de autores conhecidos para servir de inspiração para as improvisações. Resumindo: queriam me testar, ver se eu era competente, se daria conta de todas as exigências, como eu reagiria à adversidade do local e me colocavam em xeque o tempo todo.

Vento Leste, de forma bem natural, propôs uma parceria para as montagens e processos criativos. Na proposta inicial do projeto Dialogando com a Liberdade, selecionei textos de escritoras mulheres para leitura e/ou encenação, pois pensei que as exigências seriam as mesmas que os rapazes do presídio masculino, e me antecipei a isto. Só que fui surpreendida! Vento Leste questionou o porquê dessa escolha antecipada e afirmou: “Queremos falar sobre a nossa vida e não sobre a vida de outras mulheres, mesmo que tenham sofrido o que nós sofremos, queremos falar da gente” (REQUIÃO, 2018). Isso mexeu com as estruturas de uma forma extremamente positiva, gerando reflexões e mudanças de estratégias.

Vento Leste era despachada, muito engraçada e extremamente solidária com as outras mulheres no presídio, bem-humorada, auxiliou e montou a cena de Redemoinho, sua companheira de cela. Sua cena foi sobre o momento da saída do

presídio, a chegada do alvará de soltura. Um momento significativo e muito emocionante, pelo menos pra mim que pude ver a cena real algumas vezes. É um momento em que todas as presas comemoram a saída de uma delas com uma canção e, de forma geral, batendo com os canecos nas grades. A pessoa que está saindo cumprimenta todas as presas, fala e escuta palavras de incentivo e de força. Todas as vezes que presenciei essa cena me emocionei muito, nó na garganta e lágrimas nos olhos. Essa emoção dura pouco, porque nem sempre a porta de saída é realizada como deveria. Já presenciei casos que juntamos dinheiro para que a ex-presas pudesse pegar ônibus, pois ninguém a esperava e ela não tinha dinheiro. O Conjunto Penal Feminino

[...] ganhou o prêmio referente à “Porta de Saída” das mulheres encarceradas, que significa a articulação do CPF com os centros de referência e de apoio à família para que se minimize a vulnerabilidade das mulheres quando saem do presídio, possibilitando acesso à rede de assistência. (REQUIÃO, 2018, p. 128).

A cena de Vento Leste aparentemente não aborda todas essas questões, uma cena em que a maior opressão era não sucumbir à espera. Uma subjetividade muito objetiva na prisão. Inclusive, se pensarmos por uma perspectiva mais tradicional, a cena não apresenta um conflito e havia uma resolução externa, o cumprimento da lei. Na perspectiva de Vento Leste, o conflito real era a própria espera, não sucumbir à situação do encarceramento e aos medos e inseguranças com relação ao que vem depois de um alvará de soltura. Vento Leste era presa sentenciada a 10 anos de prisão, sabia que esperar era o que restava. Talvez por uma questão estética, talvez pelo tempo de condenação, no final da cena Vento Leste congelava com as mãos grudadas na grade e dizia: “Liberdade! Venci! Tchou, meninas!”. Mudei várias vezes o local da cena para ver se ela parava de usar a grade real da sala polivalente onde ensaiávamos, e deixá-la à vontade para ultrapassar as grades simbólicas, mas ela interrompia a cena ali, nunca passou para o outro lado. No momento da roda de conversa, todas essas questões vieram à tona. Entre nossa conversa, fiquei ciente de que, depois de livres, muitas mulheres não tinham recursos nem para tomar um ônibus para suas residências, se é que tinham residências. Outras já tinham seu destino traçado quando saíssem do cárcere, pois recebiam suporte de advogado, apoio para família, entre outras necessidades que o Estado não pode garantir.

Segunda narrativa-minoritária

Vento Noroeste, que verbaliza não querer encontrar seu marido na próxima visita íntima no presídio masculino, mas temia as consequências da sua ausência, pensava em todas as possibilidades, que posteriormente foram encenadas. Mas é relevante entendermos que nem sempre essas possibilidades são aquelas que aqui do lado de fora, vivendo a vida em liberdade, entendemos como ideal, do tipo: “Diz que não vai mais!” Ou quem sabe: “Denuncia ele!” Esse tipo de atitude dentro de um presídio pode significar a morte. Eu sei que fora do presídio também, mas no presídio é preciso configurar no espaço limitado e restrito: o controle, o poder e a corrupção. São muitos elementos potentes juntos, quase uma bomba prestes a explodir. Portanto, antes de assumir que fazíamos Teatro das Oprimidas, preferi adotar que usássemos os dispositivos do Teatro das Oprimidas, compreendendo por dispositivos “os fluxos imprescindíveis para a resolução da situação no micro, no campo individual”.

Não se trata de terapia ou assistencialismo, mas de justiça e responsabilidade social. A opressão transitou do micro para o macro, reverberou no macro, contextualizamos e compreendemos a complexidade das causas. Nosso compromisso, também, é traçar estratégias e acionar as redes de apoio na busca de soluções. Uma vez a opressão identificada, nosso próximo passo era definir a ação concreta coletivamente e acompanhar o desenrolar da situação, estas alternativas é o que compreendo por dispositivos do T. O. (REQUIÃO, 2022, p. 52).

Essa citação refere-se a um trabalho realizado com jovens residentes na periferia de Camaçari, um município baiano. No caso do presídio, esse conceito se aplica em parte, porque não existem redes de apoio. As presas não contam nada a seus familiares para não os envolver. Também não contam aos funcionários, mesmo se tratando das assistentes sociais e psicólogos, porque será registrado e isso pode depor contra ou a favor, e isso significa perder ou ganhar o benefício das “regalias”, segundo a lei. Por fim, poderiam contar com as outras presas, mas estas pouco podem fazer e também existe a probabilidade de as informações virarem moedas de troca. De qualquer forma, conseguimos dentro do grupo de teatro uma coesão que unia as mulheres assíduas do grupo, durante a pesquisa de mestrado, e elas se apoiavam e

perceberam com muita nitidez que o problema de cada uma dizia respeito ao problema de todas.

Na cena de Vento Noroeste apareceram soluções temporárias do tipo: fingir que estava doente para ganhar tempo, telefonar⁷¹ para a sogra e pedir que ela intermedeie a questão. Vento Noroeste refletia sobre seu futuro. Segundo suas narrativas nas rodas de conversas, seu envolvimento com o crime foi somente para manter a relação com seu companheiro, mas se deu conta de que estava pagando um preço muito alto para provar sua lealdade e seu amor. Entretanto, não era cogitado, em nenhuma das hipóteses, dizer a ele que não queria manter essa relação e tudo que ela significava. Provavelmente a “liberdade” dela, mesmo estando presa, assustaria ele.

Terceira narrativa-minoritária

A cena deu origem à narrativa. Na cena, Vento Ministeral chega ao presídio, passa pela triagem, depois de uns 10 dias chega na cela e encontra Vento Sul, que já estava presa. Vento Ministeral dá os pêsames a Vento Sul pela morte do seu companheiro, como se Vento Sul já soubesse do fato, mas ela não sabia e teve que segurar o sofrimento, pois não sabia se a notícia era verdadeira ou somente parte de um jogo, daqueles que a gente vê nos filmes, mas que acontecem na cadeia. O fato é que ela não conhecia pessoalmente Vento Ministeral. Quando Vento Ministeral chegou ao presídio, ficou em média dez dias na triagem⁷², enquanto Vento Sul já tinha passado por esse procedimento e estava na cela. Mesmo na triagem, quando chega uma presa, todas ficam sabendo. Coincidentemente, se é que coincidências existem, Vento Ministeral ficou na mesma galeria que Vento Sul. Ela fez questão de trazer a fragilidade de não poder confiar em ninguém, de como isso é difícil. Depois da atuação, Vento Sul não conseguiu segurar as lágrimas, e chorou, mas disse que aquele choro não era de fraqueza, era um desabafo, “algo que preciso colocar para fora, mas lá dentro não dá”. A cena foi realizada algumas vezes e todas elas tentavam resolver a falta de acesso à informação externa em casos como estes, ou seja, ela

⁷¹ Nos pátios dos presídios, tem telefone público e elas podem usar. Normalmente uma mulher é escolhida para administrar a fila, organizando o dia e horário que cada uma pode usar.

⁷² A triagem é um local inicial de isolamento, no próprio presídio, para o/a preso/presa ao chegarem na instituição prisional. Na triagem, os presos ou as presas são submetidos a procedimentos e avaliação médica. Ali a pessoa começa a se despir de si mesma para assumir sua trajetória como preso/presa.

não era oficialmente casada com ele, portanto, oficialmente não precisava ser comunicada do seu falecimento.

Quarta narrativa-minoritária

Selecionei para partilhar o caso de Vento Oeste. Na primeira improvisação, ela contou com a ajuda de Vento Centro-Oeste, uma companheira de galeria, e também foram presas juntas. Não dava para compreender a cena com precisão, era uma cena com imagens conforme solicitado no início da atividade e, ao final da cena, Vento Oeste chorou muito. Depois de muitas rodas de conversa e, neste caso, de conversar em particular, Vento Oeste contou que ela e Vento Centro-Oeste passaram a noite numa casa onde os companheiros guardavam drogas e armas no dia em que a polícia deu o popular baculejo, ou seja, fez a busca pessoal e prendeu em flagrante todos que estavam na casa. Tanto Vento Oeste quanto Vento Centro-Oeste eram presas provisórias. Nas conversas conosco do projeto, elas não negaram saber do envolvimento dos companheiros, mas disseram não ter nenhum envolvimento com o crime. O companheiro de uma delas conseguiu responder em liberdade, mas elas não! Vento Oeste estava grávida e pariu seu filho dentro do presídio. Com poucos meses de parida, levaram o bebê para ficar com sua sogra, com quem ela não tinha vínculo. Pela fragilidade em que ela se encontrava, perguntamos se ela realmente queria manter essa cena, pois tínhamos programado apresentar várias cenas no dia do encerramento. Sua resposta foi sim, pois ela queria mostrar que cercearam a sua liberdade e seus direitos de uma só vez e que desejava que ninguém mais passasse por isso. Ela elaborou e dirigiu a cena, pediu que apresentássemos a lei, porque ela sabia da existência, demos o apoio necessário. Vento Oeste não faria a cena, pois para ela não se tratava de uma personagem, as outras mulheres se prontificaram a fazer a cena, pois não era somente o desejo de Vento Oeste, mas uma necessidade, um alerta para o sistema.

Figura 17 – CPF - Projeto Dialogando com a Liberdade - Ensaio da cena “DEVOLVA-ME”



Fonte: Acervo pessoal (2014)

Cena “DEVOLVA-ME”

Ruído do martelo do juiz batendo na mesa três vezes.

VOZ - *Deve ser garantida a permanência de crianças no mínimo até um ano e seis meses para as(os) filhas(os) de mulheres encarceradas junto às suas mães.*⁷³

Mãe encarcerada - Vamos levá-la! Foi a frase que ouvi.
Em três dias tudo mudou.
Levaram B dos meus braços, o meu maior amor.
Se doeu? (tom de deboche).
Te conto como me senti:
Engasgada... quando minha sogra a levou, ela nem chorou, isso é o que mais me dói.
E eu... não tinha escolha!

VOZ – *Após a criança completar um ano e seis meses deve ser iniciado o processo gradual de separação que pode durar até seis meses, devendo ser elaboradas etapas conforme quadro psicossocial da família.*

Mãe encarcerada – Amordaçada: E eu... não tinha escolha!

Ruído do martelo do juiz batendo na mesa três vezes.

VOZ – *Considerando as seguintes fases: Presença na unidade penal durante maior tempo do novo responsável pela guarda junto da criança; Visita da criança ao novo lar.*

⁷³ Com relação às falas da VOZ, vide trechos da Lei CNPCP nº 4 de 15 de julho de 2009 (BRASIL, 2009b).

Mãe encarcerada - Com pés e mãos atadas: E eu... não tinha escolha!

VOZ - *Período de tempo semanal equivalente de permanência no novo lar e junto à mãe na prisão; Visitas da criança por período prolongado à mãe.*

Mãe encarcerada - Hoje ao telefone ela não fala mamãe. Palavra santa e perfeita. Eu esperava ouvir. Talvez eu nem mereça, mas eu esperava ouvir. Papai é o que ela diz.

Ruído do martelo do juiz batendo na mesa três vezes.

VOZ - *As visitas por período prolongado serão gradualmente reduzidas até que a criança passe a maior parte do tempo no novo lar e faça visitas à mãe em horários convencionais.*

Mãe encarcerada - Me visitar, não quero. Se ela vier não deixo mais tirarem ela de mim. **(Grito)** Chega!!! Não quero mais falar sobre isso.

Procedimentos para criação e as ações continuadas

Escolhi as cenas acima para refletirmos sobre os dispositivos do TO, que são flexíveis e rizomáticos, compreendendo o rizoma conforme aponta Bezerra *et al.* (2021, p. 187): “No rizoma cabe a mistura de lógicas distintas, as misturas não precisam ter as mesmas estruturas, funções, categorias”. E os dispositivos se ajustam a diferentes situações. A flexibilidade não está somente entre o dentro e fora do cárcere, pois existiram grandes diferenças entre os dispositivos usados no presídio masculino e no presídio feminino. Na verdade, esses dispositivos se encontram no “trânsito entre identificar a opressão, compreender sua origem na estrutura social, trabalhar a opressão na cena e desdobrá-lo na vida real” (BEZERRA *et al.*, 2021, p. 187). No presídio, é mais difícil desdobrar na vida real tal qual deveria acontecer, porque são muitos os cuidados e as medidas de segurança para preservar os participantes do grupo. Acontecem, mas de forma muito sutil.

É imprescindível compreendermos que os dispositivos não têm a função de tornar a especificidade daquela pessoa o cerne da questão, como se fosse um caso isolado, ou como se não considerássemos o contexto social ou fôssemos salvadores da pátria. Os dispositivos do TO são mecanismos pensados para visibilizar, por meio de processos de criação (Canais Criativos e da Dramaturgia da Coexistência etc.), as

opressões. Seria o dispositivo do dispositivo de Foucault (1987; 1979) que metaforicamente é reconhecido como aparato que mantém o exercício do poder dentro do corpo social. No nosso caso, o dispositivo do TO é aquele que espreita o exercício de poder e esteticamente o denuncia, fatura seu rigor. Se muito perigoso for, até mesmo cria mecanismos de esquivas, para apontá-lo subjetivamente por meio dos arsenais disponíveis no TO.

No momento do projeto no CPF, entre os anos de 2014 e 2018, não havia formulado ainda o conceito de Dramaturgia da Coexistência, mas já a vínhamos realizando.

A Dramaturgia da Coexistência nada mais é do que o nome que dei para a escrita destas narrativas, as narrativas-minoritárias, de maneira que justificasse as similaridades, desvios, as múltiplas possibilidades de conexões entre a minha práxis e a práxis do TO. Com isso não quero dizer que criei algo inédito, simplesmente estou sendo honesta em dizer que as misturas aconteceram e que não segui literalmente e na íntegra a metodologia do TO, mas que também nunca me distanciei de princípios básicos, tais como identificar a opressão e, com isso, buscamos as formas de transformá-las, mesmo no presídio.

Coexistência, segundo o site Conceito de, “é a situação que ocorre quando um sujeito ou uma coisa existe ao mesmo tempo que outro ou outra. Coexistir, em outras palavras, implica uma existência simultânea” (COEXISTÊNCIA, [s.d.]). No nosso caso, na prática teatral, a coexistência já está imbuída nas estruturas dramáticas, porque suscita conflitos, personagens, realidades distintas. Portanto, cada narrativa escrita já é uma performance do que acontece no cotidiano. Também podemos pensar que o conceito, visto tal qual foi escrito, remete às transgressões sugeridas no TO, no qual palco e plateia, espetáculo teatral e vida real, artista e não artista coexistem no espaço estético e coexistem na vida real

Entretanto, acrescentamos que a Dramaturgia da Coexistência foi a possibilidade de criar ações/escrituras a partir das vivências no presídio por meio dos fundamentos do TO. Criações e criadores se deslocavam no tempo, no espaço real e estético, com temas reais na busca de estratégias de transformação. Trata-se da construção de textos que motivaram a investigação acerca das complexidades das opressões. Uma busca por revoluções diárias e, até mesmo, fazer ecoar fora dos muros do cárcere todas as ausências vividas dentro de seus muros. A Dramaturgia da Coexistência permitiu que estas mulheres adentrassem na estética do TO, mas que

tivessem a liberdade para exercitar sua própria experiência e validá-la a partir da solidariedade da coletividade.

Os detalhes da escritura individual transitaram para o coletivo, tínhamos consciência da importância do deslocamento na investigação da opressão, do particular para o contexto social, sabíamos que os personagens oprimidos deveriam estar motivados para a luta e não serem vítimas que não reconhecem que estão oprimidas, estudamos seus desejos e suas necessidades, assim como apontamos os perigos e as oportunidades no caminho. (REQUIÃO, 2022, p. 69).

Uma pessoa encarcerada se fecha num casulo, pois precisa se preservar ao máximo para sobreviver. Contudo, com o grupo de teatro, conseguimos escrever a muitas mãos, e estas muitas mãos se uniram e reconheceram a potência da solidariedade. O princípio desta escrita foram lembranças urgentes, que se transformaram em partituras, que compuseram os monólogos partilhados e a criação de cada cena e, dependendo do caso, a gravação de áudios veiculados nas rádios da cidade. O eco da voz dessas mulheres atravessou os muros do cárcere e alcançou outros espaços. “A dramaturgia coexistiu com o amadurecimento do grupo” (REQUIÃO, 2022, p. 69). Constatei, por meio de uma roda de conversa, que fazer teatro pode ser libertador, simplesmente pela capacidade, no seu sentido mais amplo, de transgredir barreiras, conectar pessoas e fazer de cada ato um motivo de celebração. Para isso, precisamos desaprender o que nos ensinaram, os discursos patriarcais que nos silenciam e nos distanciam. Fazer teatro é praticar narrativa-minoritária no sentido de fortalecer nossa voz, descobrir ou redescobrir nossos poderes, estou falando do poder de rir escancaradamente, construir laços fraternos com outras mulheres, suspender a culpa que nos aflige em nossos cárceres interiores. Perguntei a estas mulheres/artistas como foi sua experiência com o teatro, e elas validaram as minhas suposições, elas mesmas deram voz a seus desejos, àqueles que nos é dito que não podem ser ouvidos, imaginados ou vividos. Sim, é sutil, mas um espelho, a escolha do figurino, conversar, ouvir e ser ouvida, se expressar, se maquiar são pequenas ações proibidas no cárcere, adormecidas na memória dessas mulheres, que o ato de fazer teatro despertou e materializou. Foram momento de conexão com a inventividade, com liberdade, com a autonomia, a possibilidade de alianças fraternas, momentos de simples e profunda diversão, “sentir a alegria” por alguns instantes pode ser a possibilidade de “sentir a liberdade em si”:

Vento Minimal - Eu acho que o teatro é importante porque a gente aqui dentro já vive o teatro, né? A gente tem que fazer as coisas aqui, que a gente não quer, porque às vezes é obrigado, para cumprir regras, entendeu? E aí, pra mim também faz parte do teatro, o dia a dia da gente, então não é nem muito difícil pra gente desenvolver nada aqui dentro, porque lá fora a gente já desenvolve praticamente as mesmas coisas, só que sem figurino, só de farda. E, também, porque ocupa a mente da gente, entendeu? A gente aprende a desenvolver várias coisas, que serve pra gente lá fora. O teatro também poderia servir pra gente lá fora.

Vento Sul - Eu nunca imaginei participar de teatro. Então, por mim, estar aqui eu acho ótimo, eu já me saio mais de lá, já não é uma coisa trancada [...] estimula muitas as palavras... A gente conversa, brinca, dá risada [...] tô sentindo a liberdade dentro de mim, maquiagem, espelho, outras roupas diferentes, eu me senti a liberdade, sentir a liberdade em mim [...].

Vento Sudoeste - O teatro é importante pra eu me comunicar mais com as pessoas, porque eu sou... aqui dentro do complexo, eu sou muito fechada, não converso, não brinco. Então, quando eu venho para o teatro eu já me solto um pouco, converso, dou risada, porque eu sou muito fechada... então, o teatro pra mim aqui é muito importante.

Vento Sudeste - Usar a roupa que quiser, poder se divertir, só senti isso... alegria!

ROTA 4 - OUTRAS FRONTEIRAS, MESMOS MUROS - INTERCÂMBIO EM CÓRDOBA, ARGENTINA (2019)

Contextualizando a relação entre o intercâmbio e o cárcere feminino

Viajei para Córdoba no ano de 2019 com o objetivo de conhecer o cárcere feminino em outro país da América Latina e realizar oficinas de processos de criação e reinvenção com mulheres encarceradas, usando os dispositivos do Teatro das Oprimidas.

Por que o desejo de ir para outro país? As leituras que vinha fazendo sobre criminalidade e justiça penal na América Latina e Caribe me provocaram a entender as similaridades e diferenças entre os sistemas carcerários na América Latina e me senti “atraída” para conhecer o sistema carcerário de outros países.

Sabendo das dificuldades de acesso e todo processo de restrição das instituições prisionais, entrei em contato, por correio eletrônico, com diferentes universidades com curso de teatro a fim de conseguir, através da universidade, o suporte e a articulação necessárias para visitar os cárceres, com intenção de ministrar oficinas nesse espaço nos distintos países. Em contrapartida, me disponibilizei a ministrar oficinas de teatro usando os dispositivos do Teatro dos Oprimidos, e partilhando minha pesquisa com alunos, professores e interessados no tema. Esperava compreender se nesses países havia e como funcionavam as atividades de teatro no contexto de cárcere e a respectiva participação das universidades nestes espaços, para agregar essa nova experiência à minha pesquisa de doutorado. Obtive duas respostas: uma foi da Universidad Provincial de Córdoba, em Córdoba, Argentina, e a outra foi na ISA Universidad de las Artes, em Havana, Cuba. Por questões de tempo, viabilidade econômica e proximidade no diálogo, escolhi para o primeiro intercâmbio a Universidad Provincial de Córdoba.

Antes de viajar, conversei sobre a viagem com o grupo de mulheres do Conjunto Penal Feminino (CPF), Salvador (BA), e gravamos alguns vídeos com apresentação delas e curiosidades sobre mulheres encarceradas em Córdoba. O objetivo quando cheguei em Córdoba foi fazer o mesmo, mas não foi possível. A proposta era simples, uma troca, um compartilhamento, entretanto não se consumou! Assim como no Brasil, as pessoas ligadas a estas instituições prisionais dão desculpas inúteis, mas sabemos que o maior temor delas é revelar o falido e opressor sistema

prisional, no qual administram as dimensões do silêncio destas instituições, muito mais efetivas no sistema prisional feminino.

Descrição do intercâmbio

Cheguei em Córdoba dia 17 de agosto, e no dia 20 de agosto fui muito bem recebida pela secretária de extensão e relações institucionais Mariela Edelstein e sua coordenadora María Laura Chauvet, ligadas à área de Internacionalización e Interculturalidad, da Secretaría de Extensión y Relaciones Institucionales da Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Elas já tinham uma agenda organizada com várias atividades, dentre elas conhecer as faculdades, seus respectivos diretores e professores e, mais especificamente, dialogar sobre minha pesquisa com a reitora Raquel Krawchick e o vice-reitor Jorge Omar Abel Jaimez. Também deveria acompanhar a reitora nas reuniões com o ministro da Justiça e Direitos Humanos Julián María López e sua equipe, incluindo a secretária de Organização e Gestão Penitenciária Cecilia Antonia Lanzarotti, com a finalidade de organizar minha visita ao cárcere. Ao mesmo tempo, a universidade se interessou em reativar o vínculo que havia perdido entre universidade e o cárcere. Desta forma, solicitou minha consultoria no que se tratava das questões específicas de teatro no cárcere. Participei de reuniões com a equipe do Ministério da Justiça e com a equipe da universidade para sugerir e articular propostas.

Durante as reuniões na UPC, fui apresentada a duas professoras que tinham vínculo em outros espaços de meu interesse: a professora Carla Herbstein, que me apresentou ao grupo de pesquisa do Observatorio de Derechos Humanos, ligado à Secretaria de Extensión y Vinculación Universitaria da Universidad Nacional de Córdoba. Consegui participar de algumas reuniões, fui apresentada à coordenadora do grupo, Rossana Gauna, e aos estudantes, que em sua maioria são da área de direito. Compreendi os procedimentos que eles usam para a entrada no cárcere, os cursos que eles oferecem aos presos, a metodologia aplicada e as dificuldades enfrentadas. Contudo, devo confessar que me desmotivou bastante quando percebi que o teatro era usado somente como ferramenta de apresentação e socialização, pois o objetivo maior era inculcar nos presos maçantes conteúdos sobre direitos e deveres do cidadão e comprovar, por meio de avaliações, se esses conteúdos foram assimilados.

A outra professora foi Daniela Blasco, que me possibilitou adentrar no Centro Socioeducativo Complejo Esperanza, ligado à Secretaría de Niñez, Adolescência y Família, onde adolescentes cumprem medida socioeducativa de internação. Este encontro foi mais proveitoso, pois no dia 6 de setembro, participei da roda de conversa e dialoguei com 30 educadores sociais sobre o Teatro dos Oprimidos e das Oprimidas – perspectivas gerais e desenvolvimento de propostas com jovens em situação de privação de liberdade. A roda de conversa teve duração de três horas. Dando continuidade à atividade, no dia 11 de setembro, ministrei uma oficina prática de jogos do Teatro do Oprimido e Oprimidas para os mesmos educadores sociais, também com duração de três horas. Além disso, ministrei, no dia 16 de setembro, uma oficina especificamente para as únicas seis meninas (e as três educadoras sociais que as acompanhavam) que se encontravam privadas de liberdade no centro socioeducativo. A proposta da oficina foi usar o Teatro das Oprimidas para uma proposta expressiva com jovens.

Centro Socioeducativo Complejo Esperanza

Foi muito emocionante realizar a oficina com as adolescentes. Gosto de trabalhar com o público de adolescentes e jovens. Na Escola Picolino de Artes do Circo, onde coordenei o projeto social por dez anos, atendemos adolescentes que cumprem medidas socioeducativas, muitas vezes com liberdade assistida. Contudo, não havia experimentado trabalhar com adolescentes em ambiente de restrição. Essa demanda foi extremamente desafiadora, pois se é difícil aceitar o encarceramento, tal como ele é, com adultos, imagine se tratando de adolescente?

Antes de chegarmos no Complexo Esperanza, aproveitei para abrir um pequeno parêntese para refletirmos sobre a contradição entre o nome da instituição, sua função e o que acontece na prática. Vê-se logo que o espaço físico realmente é maravilhoso, uma enorme extensão de terra arborizada, com parques, granja, campos esportivos e espaços para caminhadas, contudo não havia nenhum adolescente ocupando estes espaços. Existia também uma piscina que foi interditada, segundo informações, para evitar acidentes. Apesar de belíssimo e arborizado, o complexo é muito distante do centro, o acesso é extremamente difícil, até mesmo para os trabalhadores da instituição, e isso piora bastante em se tratando das visitas de familiares, que moram em distintas cidades.

Figura 18 - Entrada do Complejo Esperanza

Fonte: DND - Dosis de Noticias (2018)⁷⁴

Outra revelação que, mesmo se tratando de meninas adolescentes, corrobora as disparidades de gênero, foi a área destinada para as adolescentes. Dentro desse espaço, com construções horizontais e cercas com arames farpados, aparentemente sem nenhum muro externo que evitasse a fuga, existia uma muralha, que mais parecia uma barreira de proteção dos castelos medievais, de concreto e vertical; e justo esse lugar é reservado para as meninas. Seis meninas que tinham medo de dormir sozinhas, cheia de saudade da família, isoladas dentro do próprio isolamento. Elas estão restritas a essa área, não saem e, se precisarem sair, não pode ser nos horários dos outros adolescentes. Descobrimos que uma das adolescentes ainda era criança, tinha treze anos, ou seja, não deveria estar ali. As arbitrariedades, falta de bom senso e o emaranhado burocrático cruzam fronteiras.

As meninas que cumprem medidas socioeducativas em privação de liberdade, assim como as mulheres encarceradas, falam muito sobre a importância de expressar o que pensam, usar o corpo, poder falar o que sentem, criar e recriar. Poder fazer isso, mesmo que por alguns minutos, traz a sensação de liberdade. Percebi a unanimidade do discurso entre elas de que a relação entre o corpo e o tempo está interligada à noção de liberdade. A oportunidade de usar o corpo e articular os pensamentos para se expressar e criar possibilita viver o tempo presente. Para sobreviver à privação de liberdade, por vezes, o pensamento vagueia entre o passado e o futuro, principalmente se tratando de meninas ainda muito jovens. O tempo presente não existe, se enrijece junto com o corpo/mente, como se congelassem; perder a liberdade aciona o modo automático de fragmentar a existência.

⁷⁴ Disponível em: <https://dosisdenoticias.com/2018/03/detiienen-a-un-menor-de-san-francisco-y-lo-trasladan-al-complejo-esperanza/>. Acesso em: 12 ago. 2022.

Assim, a pessoa presa “paga sua dívida” com a sociedade e seu tempo passa a ser vigiado, desde o horário em que acorda até o horário em que vai dormir, suas atividades são reguladas, assim como a quantidade de seu alimento sem preocupações quanto à sua qualidade, dentre outros fatores que objetivam “docilizar seus corpos” e “mecanizar sua conduta”, para assim adestrá-los. Os objetivos de “docilizar” e “mecanizar” podem parecer coerentes quanto a sua forma de escrita, contudo na prática da oficina de teatro no presídio ficou perceptível como a padronização do indivíduo e a restrição da liberdade, agregados à repetição e ao adestramento de suas condutas, funcionam como uma doutrinação ineficaz que fragmenta a pessoa, afetando as suas decisões, reflexões e autonomia, o que no caso da presa acaba sendo um fardo dobrado, pois a solidão é ensurdecadora. (REQUIÃO, 2018, p. 23).

As atividades artísticas, nesse caso o Teatro das Oprimidas, literalmente quebram a repressão, mesmo não nomeando essa repressão de presídio, porque trata-se de adolescentes, encontramos novamente a “zona de transgressão, no espaço inventado para produzir teatro” (REQUIÃO, 2018, p. 55). Este espaço “não é nem o presídio, apesar de estarmos dentro dele, nem o teatro, apesar de usarmos seus elementos, mas um espaço em suspensão” (REQUIÃO, 2018, p. 56). Complemento afirmando que é um espaço onde conseguimos viver o presente passageiro. Só me dei conta disso quando uma das meninas se sentou sozinha, começou a chorar e disse que se sentiu com muita liberdade, mas que nunca tinha vivido nada igual, nem mesmo na rua, e perguntou se precisava estar presa para sentir essa sensação. Falou sobre a saudade e o medo que sente da liberdade.

Usei os jogos do arsenal do Teatro das Oprimida, fizemos cenas usando o Teatro Imagem, finalizamos elaborando bilhetes para nós mesmas valorizando o que nos fortalece e nossos desejos. Participaram das atividades as adolescentes que cumprem medidas socioeducativas, as agentes e educadoras sociais, e isso foi muito interessante, pois nos momentos de criação, naquela zona fronteira, as hierarquias se diluem temporariamente.

Figura 19 – Jogos do Teatro das Oprimidas no Complejo Esperanza



Fonte: Acervo pessoal, fotografia de Daniela Blasco (2019)

Figura 20 - Cena “Caindo na rede” - Complejo Esperanza



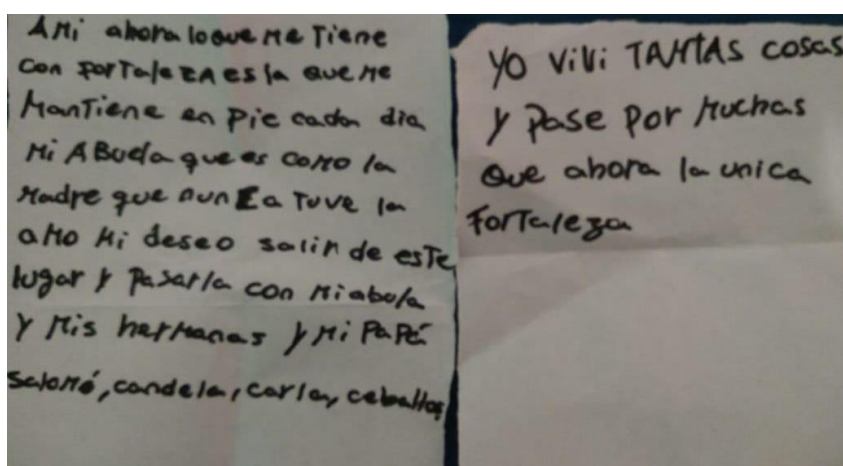
Fonte: Acervo pessoal, Fotografia de Daniela Blasco (2019)

Figura 21 – Cartas da pessoa para nós mesmas - Complejo Esperanza



Fonte: Acervo pessoal, Fotografia de Daniela Blasco (2019)

Figura 22 - Cartas - Complejo Esperanza



lo que me fortalece son las caricias de mi abuela y lo que más deseo es ser libre y feliz...

FORTALEZA: MI FAMILIA ME DA LA FUERZA QUE NECESITO
DESEO: MI LIBERTAD PARA PODER ESTAR CON MI FAMILIA Y LA LIBERTAD DE MI HERMANO PARA QUE VOLVAMOS A ESTAR TODOS JUNTOS DE NUEVO

Fonte: Acervo pessoal, Fotografia de Daniela Blasco (2019)

Teatralidade e Memórias: Dispositivos do Teatro do Oprimido - Oficina e Conversação

Além das atividades descritas acima, ministrei duas oficinas de teatro e três rodas de conversas destinada para alunos e professores da Universidad Provincial de Córdoba, convidados da Universidad Nacional de Córdoba, professores que trabalham no cárcere indicados pelo Ministério da Justiça e para o público interessado. A oficina de teatro se intitulou Teatralidade e Memórias: Dispositivos do Teatro do Oprimido para a Construção Cênica⁷⁵.

Figura 23 – Oficina Teatro do Oprimido - *Joguesexercícios*.
Escola Roberto Arlt da Faculdade de Arte e Desenho da UPC



Fonte: Acervo pessoal (2019)

Essas atividades foram enriquecedoras para minhas práticas, tivemos uma média de 150 pessoas participando.

A metodologia proposta para as oficinas se fundamentou no câmbio entre memória e teatralidade, na perspectiva da caixa de memória⁷⁶, que já venho utilizando ao longo da minha jornada como professora de teatro e encenadora. Pedi que os participantes selecionassem e levassem um objeto para a oficina. Este objeto deveria

⁷⁵ As oficinas aconteceram na Faculdade de Educação Física no dia 5 de setembro; na Faculdades de Arte e Desenho, no dia 6 de setembro; na Faculdade de Educação e Saúde, no dia 12 de setembro; e na Faculdade de Educação e Saúde, no dia 13 de setembro, todas com duração de 4 horas. As rodas de conversa sobre Teatro das Oprimidas e dos Oprimidos, articulados com minha pesquisa, aconteceram na Escola Roberto Arlt da Faculdade de Arte e Desenho e na Faculdade de Educação Física nos dias 9 de outubro e 5 de setembro, respectivamente.

⁷⁶ Caixa de memória ou de repertório, método que usei em alguns experimentos com teatro para guardar os momentos significativos capturados no cotidiano, uma forma de materialidade das sensações, guardá-las, compartilhá-las e depois transformá-las em cena.

ter uma história a ser contada. No primeiro momento, cada participante se apresenta e conta a história do seu objeto para os outros participantes – a partilha. No segundo momento, organizamos as narrativas, agora considerando um certo distanciamento do objeto, cada participante não tem mais uma relação pessoal com o objeto, esse objeto é apresentado pela sua relevância para a humanidade/comunidade – o desapego. Por fim, discutimos o que estava por trás das lembranças teatralizadas, para identificar opressões coletivas e partimos para a cena, para a busca de estratégias de transformação social.

Figura 24 - Oficina Teatro do Oprimido - Faculdade de Educação e Saúde da UPC



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia Celli (2019)

Figura 25 – Oficina Teatro do Oprimido - Faculdade de Educação e Saúde da UPC



Fonte: Acervo pessoal. Fotografia Celli (2019)

Mas e o cárcere? Quando iniciaria a oficina no cárcere?

Como era de se esperar, tudo no começo sempre parece fácil, todas as negociações apontavam para encaminhamentos satisfatórios, mas a prática mostra uma realidade bem diferente. A reunião com o ministro foi maravilhosa, inclusive ele já tinha ouvido falar da minha pesquisa por conta dos encontros que participei na Universidade Nacional de Córdoba, pois o projeto do grupo de estudos no cárcere que mencionei anteriormente é ligado ao Ministério da Justiça e Direitos Humanos. Em seguida, houve reuniões com a secretária de Organização e Gestão Penitenciária Cecilia Antonia Lanzarotti e sua equipe.

Depois desta reunião, me dei conta das dificuldades que iria enfrentar. A secretária iniciou seu discurso explicando o compromisso e preocupação do ministério com as mulheres encarceradas, falou que tinha uma equipe forte de assistência e psicólogos para dar atenção a essas mulheres e mencionou o que não poderia esconder: houve cinco suicídios na prisão feminina. Desta forma, a secretaria orientou que as atividades desenvolvidas evitassem as interações entre as mulheres e que, de forma alguma, fossem estimuladas a falar sobre suas queixas, ausências, dores e

desejos. Resumindo o contexto, a secretária não queria que levássemos uma oficina de teatro, ela propunha uma atividade em que não houvesse interação, reflexões e troca de experiências – e não existe possibilidade de se fazer teatro assim. Não me admirei dos casos de suicídios, visto que tratam as ausências coletivas como histeria individual. Usei todos os argumentos possíveis e o máximo que consegui, ao longo da minha estadia em Córdoba, foi dialogar com professores de artes dos presídios e os respectivos diretores, compreender como trabalhavam e saber como o teatro se incorporava ao contexto prisional. Visitei o presídio feminino Estabelecimento Penitenciário nº 3 para Mulheres algumas vezes junto com representantes da UPC, mesmo sem possibilidade de realizar a oficina de teatro; sempre estávamos monitoradas e sem chance de manter um diálogo mais próximos com as mulheres encarceradas; mesmo assim, as conhecemos durante as visitas nas oficinas de artesanato, corte e costura e cabeleireiro. Não importa se a localidade é na Bahia, Brasil, ou Córdoba, Argentina; mesmo a gerência do presídio sendo exercida por mulheres, estas acabam perpetuando o estereótipo feminino por meio, dentre outras coisas, de atividades que se destinam a “docilizar” e reduzir as presas às expectativas de uma sociedade machista e patriarcal.

Uma das visitas foi num dia de festa, entretanto com a participação de poucas mulheres presas, que se revezavam entre assistir e participar das apresentações de coral e dança tradicional. Deixando bem evidente, essas duas modalidades não são oficinas, são atividades organizadas somente para os dias de festejos, ou seja, atividades para dar visibilidade à instituição. Conheci as dependências do presídio feminino, contudo não conheci as galerias; pareceu-me muito organizado, limpo, pintado e conservado, mas é um lugar frio, nos dois sentidos! Fiquei feliz de ver que a sala destinada para os filhos das mulheres encarceradas é ampla, bem cuidada, com muitos brinquedos e livros. A diretora do presídio era nova no cargo e parecia ter muito receio da repercussão do que eu poderia escrever, pois a todo momento me perguntava qual era a minha impressão. Um fato curioso aconteceu e reforçou a contradição no discurso da diretora. Mesmo com todos os cuidados que tiveram para que não ficássemos sozinhas com as presas, não houve jeito, uma presa aproveitou a oportunidade para se fazer ouvir. Enquanto a diretora explicava todos os feitos e pontos positivos do presídio feminino, ouvia-se a voz de uma presa, bem de longe, lá na galeria, gritando para que nós, visitantes, pudéssemos ouvi-la, esbravejando que tudo aquilo que víamos era somente aparência. A diretora

explicou que essa presa era a “única” insatisfeita e também um pouco louca. Não é necessário comentar este episódio e o quanto ele revela as discrepâncias nos presídios, principalmente no presídio feminino. O sistema é assim, as pessoas que estão em seus cargos se preocupam em demonstrar sua eficiência, números, estruturas e se julgam “donos de vidas”, condicionam e manipulam para ter suas expectativas atendidas, mas não dão conta de atender às necessidades básicas de quem está sob sua custódia. O acontecimento descrito só acirra a certeza de que a restrição para as mulheres tem um peso maior, e isso é extremamente cruel.

Não era meu objetivo visitar o presídio masculino, mas todas as portas se abriram para a visita. No presídio masculino Estabelecimento Penitenciário nº 2, inclusive, tinha aula de teatro, numa ala destinada para dependentes químicos. Tive a oportunidade de conhecer os professores de teatro Alicia e Diego antes mesmo da visita ao presídio, pois os dois participaram da oficina de teatro que ministrei na UPC. Eles são irmãos e trabalham no cárcere há bastante tempo. Então, na visita ao presídio masculino, participei da oficina de teatro, assisti as cenas que o grupo preparou – sim, havia um grupo com 10 presos – e, apesar da ressalva das cenas, gostei muito do convite. Dialoguei com o grupo, falamos sobre teatro, cárcere, sobre os desejos de cada um, lanchamos juntos, recebi presentes. É sempre assim, a diferença de oportunidades no presídio masculino com relação ao presídio feminino é gritante.

Concluo esta rota destacando dois pontos: 1) mudamos de país, mas a lógica das pessoas que mantêm o sistema prisional funcionando é a mesma, o sentimento de vingança é estampado; 2) com relação às oficinas, trabalhei teatralidade e memória como dispositivos do TO com objetivo de experimentar a desconstrução e decodificação de “objetos repressivos” para reconfigurá-los esteticamente.

ROTA 5 - TECENDO SONHOS - PROCESSOS INVENTIVOS NO CONJUNTO PENAL FEMININO (2018-2022)

“Tenho afirmado incansavelmente que as prisões são espelhos da sociedade. Ou seja, refletem todas as brutalidades e violências pelas quais estabelecemos as relações sociais cotidianas e mostram como nossas instituições, de fato, funcionam. A dimensão da recusa, em um sentido psicanalítico, subverte uma dinâmica na qual fazemos do outro o monstro que, em realidade, somos nós. Esse processo, por sua vez, desencadeia uma série de políticas e práticas para controlar, subjugar e silenciar esse outro.”

Juliana Borges (2020, p. 11)

Na rota 5, os encontros do teatro no cárcere acontecem no Conjunto Penal Feminino (CPF), em Salvador (BA), durante a pandemia. Descrevo os caminhos, seus desdobramentos e as reflexões que surgiram durante a escrita desta rota. O Conjunto Penal Feminino é um espaço já conhecido, as funcionárias e muitas mulheres presas também, mas cada momento nesse território é único, cada encontro tem suas particularidades.

No período da pandemia, as prisões brasileiras suspenderam as visitas. Em alguns casos, suspenderam até mesmo a visita dos advogados. Poderíamos pensar que essa ação foi uma medida sanitária de proteção, mas isso não faz sentido, visto que todos os funcionários da instituição continuaram a trabalhar, entrando e saindo dos presídios. Se a preocupação fosse a de resguardar as presas, que liberassem, então, todas aquelas que estavam processadas, ou seja, que aguardavam julgamento. Essa foi mais uma forma de silenciamento. No painel de monitoramento da COVID-19 (BRASIL, 2022a), dos 123.269 casos confirmados de COVID-19 nos presídios do Brasil até o dia 24 de julho de 2022, mais de 10% foram a óbitos.

Há a dimensão do silêncio que é consentimento, abrindo-se duas chaves: um consentimento construído em processo e outro imposto. Mas considero que há, ainda, outra dimensão: a do silêncio como negação contínua diante do que nos assusta, porque pode falar muito sobre nós mesmos.

As duas últimas dimensões articuladas, prioritariamente a última, me vêm à mente quando penso em prisões. Primeiro porque, ao não falarmos das prisões, consentimos com a situação de total desrespeito ao humano vivenciada e reproduzida cotidianamente nesses espaços. Mas, na segunda dimensão, algo se torna mais complexo. (BORGES, 2022, p. 11).

Romper o silêncio é responsabilidade. Comecei a me incomodar com a situação e manutenção do isolamento das pessoas encarceradas durante a pandemia e, por isso, me perguntava: quais as suas necessidades? Quais eram os seus medos? Como enfrentar esse vírus numa situação tão insalubre? Qual o sentimento diante da escassez total de notícias? Como controlar o que não tem controle? Como calar a angústia de não saber se seus filhos, seus pais e seus entes queridos conseguiriam driblar o vírus? Em minha cabeça latejava, quase no ritmo de um aviso luminoso, a frase famosa e desconcertante, cujo sentido no período de isolamento se potencializava: “Aqui [no presídio], filha/filho chora e mãe não vê”. Precisava retomar as atividades, precisava saber o que estava acontecendo.

Tive várias ideias, mas nenhuma foi aceita e/ou viabilizada pela administração do presídio. Após um ano, pensei em usar os sonhos como estratégia, pois não existem limitações para os sonhos. Todas sonham, mesmo que não consigamos lembrar. O fato é que esta ideia permitiria que eu estivesse em atividade com o grupo de mulheres, mesmo não estando presente, pois não seriam necessárias aulas presenciais ou virtuais, não tinham impeditivos plausíveis. Só pediria que anotassem os sonhos, estes sonhos poderiam ser pistas. Resolvi trabalhar as três instâncias dos sonhos: o sonho sonhado, o sonho que se refere aos desejos e os sonhos compartilhados. Essa ideia foi aceita, consegui a autorização para dar início ao projeto, ou seja, comprei os cadernos (que chamei de “sonhários”), fiz a divisão em três partes com *post-its* e gravei um vídeo explicando a proposta para as mulheres encarceradas. No vídeo, explicava uma proposta bem simples, pelo menos aparentemente: antes de dormir, elas deveriam focar a atenção na seguinte frase: “Vou sonhar, vou lembrar e relatar”. No dia seguinte, escrever/desenhar no caderno os sonhos sonhados e as sensações que causaram. A outra dimensão poderia ser escrita/desenhada quando desse vontade ao longo do dia: escrever/desenhar os desejos, dos mais primordiais até os desejos futuros. Pedi também – esse achei que seria o mais difícil – para que fizessem o esforço de se reunir e compartilhar os sonhos. Para meu engano, em parte, essa situação gerou duas questões, a saber: 1) mulheres que não se aproximavam passaram a se conhecer, estimulando a solidariedade entre elas; 2) no período presencial, quando fomos montar as cenas, algumas mulheres relataram que não compartilharam seus sonhos, porque isso poderia vulnerabilizá-las, então muitas vezes contavam somente para a companheira da cela. Dois lados de uma mesma moeda. Enfim, voltando ao início do projeto, a coordenadora da

segurança da época, que chamarei pelo pseudônimo de Sra. Auxiliadora, se comprometeu em, antes mesmo de distribuir os cadernos, apresentar o vídeo para as mulheres presas no CPF, e assim o fez. Aqui, abro um parêntese para mencionar que, neste período, a segurança do presídio apresentava uma postura mais solícita com os projetos em execução.

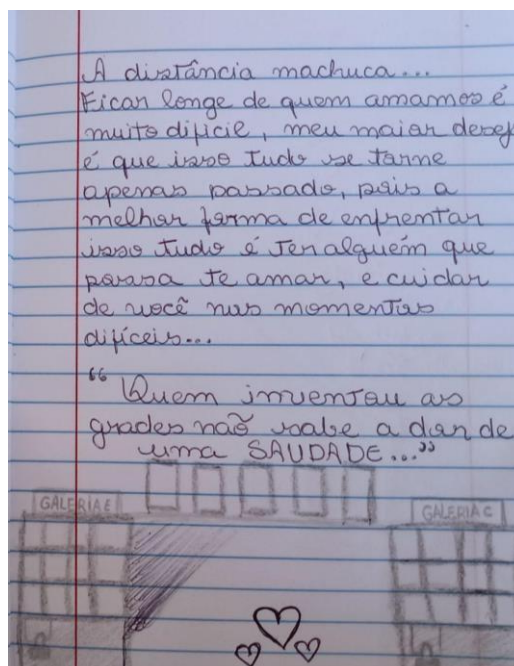
Figura 26 – Os sonhários e demais materiais entregues no CPF



Fonte: Acervo próprio (2019)

Por outro lado, após este momento de euforia, como uma dedicada cartógrafa-aprendiz que sou, não sabia como seriam os encontros, nem o que esperar deles, visto que os mesmos não aconteceriam no plano virtual e nem no plano presencial. Basicamente pertenciam a um plano material, se considerarmos que a única conexão eram os cadernos e, possivelmente, a vontade de escrever/desenhar neles. Não tinha absolutamente nada em mente, só o desejo de saber o que estava acontecendo lá dentro, naquele lugar onde filha/filho chora e mãe não vê!

Figura 27 – Pensamento de Vento Minuano, participante da oficina de teatro



Fonte: Acervo Pessoal (2022)

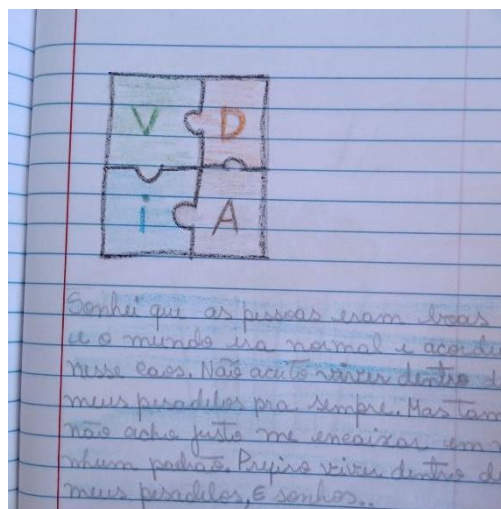
Quando a angústia causada pela pandemia batia forte em mim, eu precisava respirar fundo e pensar onde cada membro da minha família se encontrava e se estavam em segurança. Isso aliviava meu coração e, mesmo sem ter controle nenhum, sentia que estava tudo sob controle. Logo depois, vinha a segunda onda de angústia, quando imaginava o pânico das pessoas: filhas, mães e avós encarceradas, que não tinham essa informação, que não tinham como saber se as pessoas que amam estavam bem. O que ampara psicologicamente e espiritualmente estas mulheres? Os medicamentos? O que amparou a todas nós, pessoas reconhecidas socialmente como mulheres? O isolamento foi cruel com a gente. Além de todas as demandas habituais, tivemos que administrar questões referentes a nossa sobrevivência física, moral e intelectual. Neste período, muitas pesquisas apontavam para o aumento da violência doméstica contra nós, mulheres, e a redução das nossas produções acadêmicas em consequência do cuidado com a família que, convencionalmente, nos é imputado.

Passado esse momento e com a logística organizada, iniciou-se a fase dos questionamentos internos: por que sonho? O que sonho tem a ver com o Teatro das Oprimidas? Será que estava esgarçando demais o conceito de dispositivo? Espreitar os sonhos não causaria mais sofrimento? Será que esta proposta acabaria

psicologizando as situações ao invés de denunciar as situações-problemas e, por conseguinte, fugiria dos fundamentos coletivos do teatro, depositando na pessoa a responsabilidade da resolução de conflitos?

Precisei cartografar as marcas, as pegadas na minha memória para compreender de onde surgiu essa ideia de usar os sonhos para fazer teatro. Confesso que em alguns momentos me parecia uma ideia totalmente descontextualizada, pelo fato de o sonho ser individual. A primeira coisa que me veio em mente foram as leituras das obras de Carlos Castañeda, nas quais me reconheci, por um bom tempo, como aprendiz que trilhava o “caminho do conhecimento”, tratando “o mundo como um mistério infindável e o que as pessoas fazem como uma imensa loucura” (CASTAÑEDA, 1971, p. 204). Sim, pensava exatamente assim! Desta forma, reli aleatoriamente os livros, saltitando de um livro para o outro livremente e buscando o que faria sentido. Não sabia ao certo o que estava procurando. Contudo, uma vez a palavra lançada, deveria sentir seu sopro no meu corpo. Até que a imagem de uma ponte surgiu em meus pensamentos. Uma ponte que nos conecta com o nosso duplo, ou seja, com os tantos eus que cabem em mim, mas também com os reflexos dos outros e das outras pessoas que fazem parte do meu universo. Isto começou a fazer sentido. Pensei que essa imagem era a capa de um dos livros de Castañeda, mas não era, acho que sonhei com isso. Enfim, metaforicamente funcionou e gerou quatro pistas: 1) não existe somente um eu, aquele que cometeu um delito. Este ponto nos faz pensar tanto no direito que temos de não sermos estigmatizados e reconhecidos somente pelo ato cometido, como também nos livrarmos da falsa ideia de termos uma identidade fixa e imutável. 2) Este aspecto se relaciona diretamente com os princípios do TO que tenho como fundamento; os eus que para Castaneda são considerados o “Nagual e o Tonal” ou o “Sonhador e o Sonhado”; para o nosso fazer teatro, podem ser exatamente o plano entre “vida real e a cena”, ambos necessários para imprimirmos no mundo o nosso ponto de vista estético e político. 3) Não estamos sós; apesar de únicos, nossos conflitos, que parecem apontar somente a dimensão individual, sempre se referem e se refletem na dimensão social, opressões encobertas que precisam ser espreitadas. Experimentar, experimentar e experimentar muitas vezes as alternativas cênicas para compreender que o salto consiste na caminhada coletiva, não existem soluções mágicas. 4) Por fim, a saga de um eu que percebe o “modelo opressor da sociedade” e questiona a cegueira da justiça. Não dá para viver num constante “pesadelo”, tampouco se “encaixar” numa sociedade tão excludente.

Figura 28 – Reflexão de Brisa, participante da oficina



Fonte: Acervo pessoal (2021)

Os símbolos oníricos não devem ser interpretados como isso ou aquilo, e sim com isso e aquilo, dada a mais franca multiplicidade de sentidos possível, derivados das tantas associações fonéticas e semânticas, inclusive polissemias intra e interlinguísticas. Codificadas nesse amplo espaço linguístico, as relações compartilhadas de ideias e afetos permitem a construção de uma experiência autobiográfica que combina a educação formal e informal na gênese de pessoas únicas. Perspectivas originais, sujeitos de fato, verdadeiros pontos de vista. O espaço mental não é infinito, apenas vastíssimo. (RIBEIRO, 2019, p. 335).

Durante esse processo de responder os questionamentos e compreender o que estava buscando, voltei a anotar meus sonhos, entretanto percebi uma enorme dificuldade em lembrá-los e em investir nas diferentes dimensões e perspectivas sobre sonhar. Ribeiro (2019, p. 86) defende a tese de que, por meio dos sonhos, podemos “simular possíveis soluções ou alternativas” para vida. Ele cria uma aliança entre o sonho e a memória e pontua que os sonhos podem ser a “chave para resolução de problemas” (RIBEIRO, 2019, p. 87). Então, logo cheguei a mais uma pista: será que esses sonhos poderiam funcionar como mais um dispositivo estético? Uma estética inclusiva e compartilhada de imagens e narrativas? Mas o que as ligaria e como, a partir delas, desbravar situações-problemas?

Então, me parece que não esgarcei tanto o conceito de dispositivo, ao contrário, comecei a entendê-lo melhor, e ele se reconfigurou, nesta etapa. O sonho, possivelmente, é uma estratégia da nossa memória/corpo para reconfigurar os repertórios armazenados durante a vida e, assim, atualizá-los. Ribeiro (2019, p. 17) alega que “A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido”. Portanto, a ação de se colocar à disposição para sonhar, se esforçar para lembrar do sonho e depois escrevê-lo/desenhá-lo é uma oportunidade potente de aprendizado criativo e de construção de narrativas significativas, narrativas-minoritárias, que

podem “simular futuros possíveis com base nas memórias do passado” (RIBEIRO, 2019, p. 37). Complemento essa sentença dizendo que, além de simular o futuro e atualizar o momento presente, investimos nas relações, num bem viver compartilhado, mesmo no cárcere.

Como cheguei a esse pensamento? Não estamos falando somente de um sonho sonhado durante a noite, mas também de restaurar os sonhos sonhados quando acordados, movidos por desejos e por necessidades, sejam elas básicas e/ou o planejamento de vida futura. Entretanto, temos nos sonhos compartilhados a expressão maior da coletividade, porque diz respeito à renovação do olhar, do ouvir, do sentir, do perceber. Compartilhar sonhos é uma tentativa de experimentar a confiança, sair do ciclo do medo de ter que “matar ou morrer” ao se encontrar com o outro ou com a outra, é realizar esse encontro em outra dimensão, na dimensão da afetividade.

Culturas de dominação se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir a obediência. Em nossa sociedade, falamos muito de amor e pouco de medo. Todavia, estamos terrivelmente apavorados o tempo todo. Como cultura, estamos obcecados com a ideia de segurança. Contudo, não questionamos por que vivemos em estado de extrema ansiedade e terror. O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. Ele promove o desejo de separação, o desejo de não ser conhecido. Quando somos ensinados que a segurança está nas semelhanças, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça. Quando escolhemos amar, escolhemos nos mover contra o medo – contra a alienação e a separação. A escolha por amar é uma escolha por conectar – por nos encontrarmos no outro. (HOOKS 2021, p. 129).

Estamos falando de laboração, de disposição para sonhar, de coletivizar e posteriormente transformar nossa matéria-prima em cena, em questões que precisam ser discutidas. Mas também estamos falando em rede de apoio, em juntar, em lutar contra os medos. Por outro lado, não é tão simples para quem está preso, tudo poderia ser extremamente frustrante, porque entre o sonho e a realidade existe um abismo de 15,10m², muitas vezes até o pensamento não encontra espaço suficiente para progredir.

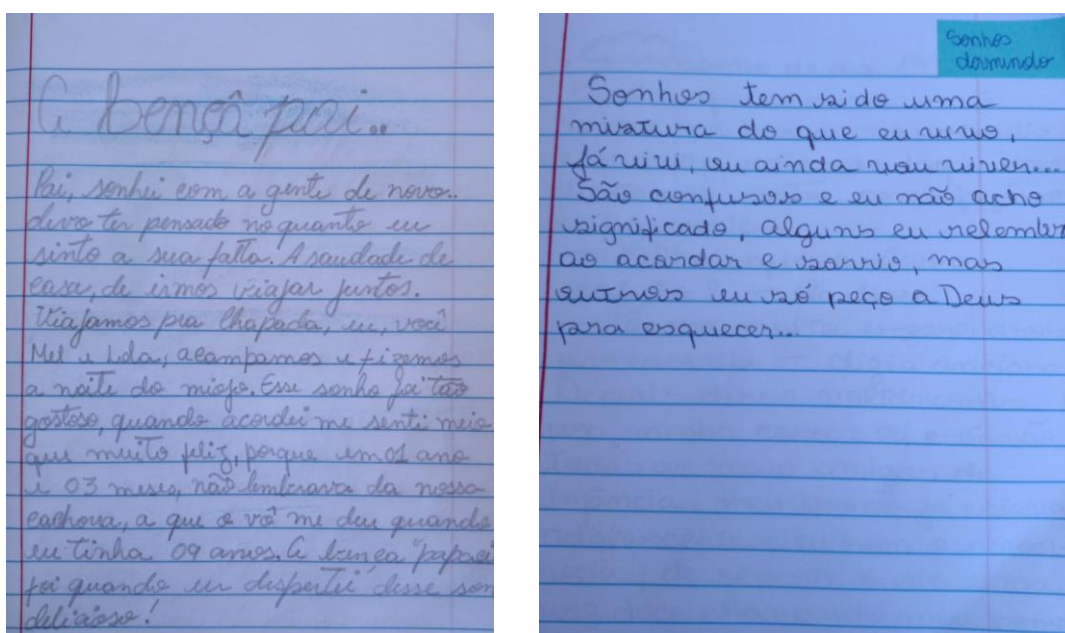
O sonho é essencial porque nos permite mergulhar profundamente nos subterrâneos da consciência. Experimentamos no transcorrer desse estado uma colcha de retalhos emocionais. Pequenos desafios, modestas derrotas e vitórias cotidianas geram um panorama onírico

que reverbera as coisas mais importantes da vida, mas tende a não fazer sentido globalmente. Quando a existência flui mansa é difícil interpretar a algaravia simbólica da noite.

Por outro lado, [...] na vida de sobrevivente de guerra, do presidiário ou do mendigo, o sonho é um tobogã de afetos em ponto instantâneo de vida e morte para ver e dor nos extremos desejantes. (RIBEIRO, 2019, p. 18).

O abismo é real, o “tobogã de afetos” também é real, eles já existem e são mantidos assim por século. Pior é quando nos sentimos no direito de tomarmos do outro a possibilidade de escolher, seja para poupá-los ou porque não acreditamos que ele consiga. Não faria isso! Expliquei a proposta e deixei que elas, as participantes da oficina, escolhessem se queriam participar.

Figura 29 – Sonhos sonhados



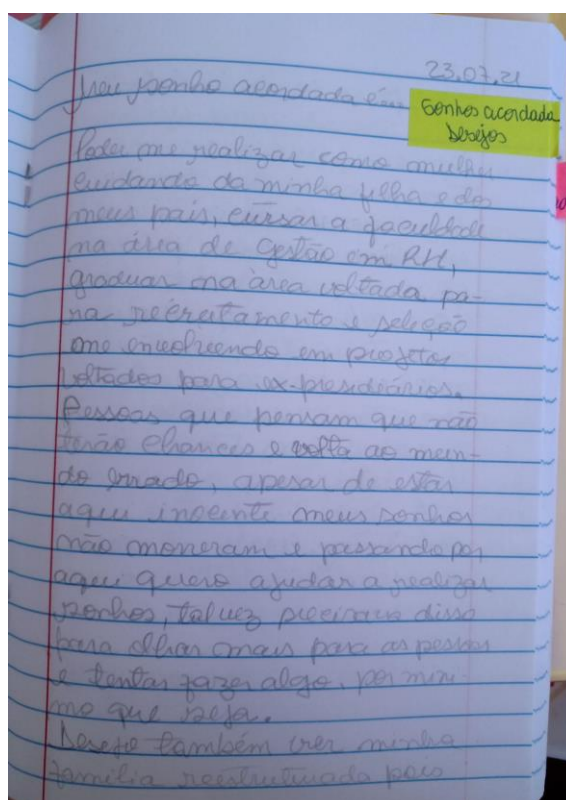
Fonte: Acervo pessoal (2021)

Os sonhos se tornaram um acontecimento. No primeiro momento, a ideia era mandar levar e buscar os cadernos por entrega, sem a minha presença, por conta da pandemia, mas achei que isso não faria sentido, porque teríamos que ter intermediárias entre nós, e essas intermediárias seriam as agentes penitenciárias, isso poderia coibir a escrita e gerar um desconforto. Solicitei que me deixassem ir buscar e levar os cadernos. Acabei conseguindo ficar numa sala, que era um dormitório e que ficava vazia no turno da tarde, assim pude ler os cadernos lá mesmo

para devolvê-los no mesmo dia. Cada vez que lia, escrevia um bilhete partilhando um sonho meu, agradecendo a partilha e abrindo um canal para o diálogo.

Pensei muito nas ausências e nas urgências ou emergências que ficavam evidenciadas na escrita, na necessidade de reorganizar a vida, de rever a família, de cuidar dos filhos, de provar a inocência, entre muitas outras demandas implícitas nestas narrativas que por vezes revelavam a solidariedade que a rigidez dos muros e grades não consegue apagar. O que eu quero dizer com isso? Tal qual descrito no sonho abaixo, mulheres que pensam em ajudar a outras mulheres presas, depois que cumprirem suas penas e saírem do presídio. Mulheres que, durante o projeto Dialogando com a Liberdade, escreveram a cena de outras mulheres que queriam suas ideias escritas no papel, e mulheres que aqui, neste projeto, escrevem os sonhos das outras e traduzem com palavras seus desenhos, simplesmente pelo fato das companheiras de teatro, de cárcere, de uma parte de suas vidas, não saberem ler e escrever.

Figura 30 – Sonhos Desejos



Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Compreendi durante a escrita desta tese que cartografar significava, para além de procurar “métodos” que coubessem na realidade e/ou adequar a realidade ao “método”, encontrar o seu próprio caminho e criar redes de apoio e proteção. Cartografar exige precisão, exige uma postura de afirmação do devir pela diferença, a partir dos encontros nutridos no solo fértil da “ética e solidariedade”. E é exatamente por isso que nos confere autoridade.

O rigor aqui é mais da ordem de uma posição ontológica do que metodológica, intelectual ou erudita: é um rigor ético/estético/político. Ético porque não se trata do rigor de um conjunto de regras tomadas como um valor em si (um método), nem de um sistema de verdades tomadas como valor em si (um campo de saber): ambos são de ordem moral. O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. Estético porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. Político porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir. (ROLNIK, 1993, p. 7).

Os procedimentos estéticos, éticos e políticos me conduziram a adentrar no mapa das urgências/emergências. Pareceu-me razoável entender melhor o significado, o conceito da palavra urgência e emergência.

Encontrei numa busca simples no Dicio - Dicionário online de português:

Substantivo feminino

Característica ou estado do que é urgente: a urgência da vida moderna.

Circunstância ou situação grave: urgência oncológica.

O que necessita de resposta imediata; pressa: tem urgência nesta situação?

Circunstância que, por ser muito delicada, séria ou grave, possui prioridade em relação às demais: casos médicos de urgência.

[Etimologia] (origem da palavra **urgência**). Do latim *urgentia*.ae.

Urgência é sinônimo de: premência, necessidade. (URGÊNCIA, [s.d.]).

No mesmo Dicio, as definições de emergência são as seguintes:

Substantivo feminino

Ocorrência de perigo, situação crítica; incidente, imprevisto: saída de emergência; em caso de emergência, puxe a alavanca.

Dispositivo que, instalado em alguns aparelhos e máquinas, deve ser usado em situações extremas.

Parte do hospital ou instituição hospitalar que se destina a atender os casos e pacientes que precisam de apoio imediatamente; pronto-socorro.

[Botânica] Protuberância ou saliência de epiderme das folhas e caules.

Ação ou estado daquilo que emerge, que aparece, surge; aparecimento, surgimento.

[Expressão] Ponto de emergência. Ponto de onde sai um raio luminoso que atravessou um meio; lugar em que uma fonte sai da terra.

[Etimologia] (origem da palavra **emergência**). A palavra emergência deriva do latim “energentia”

Emergência é sinônimo de: aparecimento, surgimento, pronto-socorro. (EMERGÊNCIA, [s.d.]).

Enquanto linguagem, não me pareceu distinta a noção entre urgência e emergência, até mesmo me pareceram sinônimos, entretanto o que me chamou a atenção foi a produção de metáforas possíveis a partir da configuração de emergência, tanto como dispositivo para ser usado em situações extremas, quanto pelas expressões sugeridas: “Ponto de onde sai um raio luminoso que atravessou um meio” e “lugar em que uma fonte sai da terra”. Isso toca no conceito de oprimido criado por Boal (2009), se pensarmos no oprimido como um ser ávido por reconhecer a situação-problema e buscar estratégias para modificá-la, romper a opressão para jorrar inventividade.

Na arte dos oprimidos – quer se trate de poeta solitário ou criação coletiva, em que vários cidadãos-artistas pintam um mural, compõem uma canção ou constroem um espetáculo com palavras, sons e imagens –, o processo criativo é o mesmo: **os artistas têm que se desviar do óbvio e penetrar na verdade escondida.** (BOAL, 2009, p. 106, grifo nosso).

Desta maneira, os sonhos seriam e foram dispositivos do TO que reconfiguraram a forma de fazer, pois o ato do fazer se estendia para além do momento da oficina. Sonhar/compartilhar/criar se tornou uma constância inventiva do nosso processo. O dispositivo do sonho compartilhado aciona a criação e senso de coletividade:

Para que os oprimidos se libertem das injustiças que sofrem é necessário criar sua própria lei e assumir o poder que dela emana, poder que só se consegue com a participação ativa na vida social e política, com organização e com o bom uso da força dela decorrente. O homem só é presa fácil, e a solidão é alucinógena. (BOAL, 2009, p. 72).

A coletividade é crucial para não ser “presa fácil” nessa trajetória, de reviravoltas e assentamentos de pensamentos. Preciso mais uma vez, antropofagicamente, engolir alguns conceitos e regurgitá-los para melhor compreender essa jornada, essas unidades vivas que me atravessam e que cobraram de mim sua existência: 1) dispositivos; 2) narrativas-minoritárias; 3) dramaturgia da coexistência. Quais as suas convergências e divergências? De que matéria essas unidades vivas se alimentam? Mais ainda, preciso saber de que vida eles vivem? Quais liberdades carregam? Quais verdades revelam?

A verdade de uma possível democracia é a livre manifestação do pensamento, a compreensão das necessidades individuais e coletivas e o debate sincero e aberto entre os oprimidos, desde que seja seguida de ações concretas possíveis e reais. Não basta pensar! A ação é necessária, ou sobrevém a nefasta e mortal Melancolia! (BOAL, 2009, p. 33).

Agir, assumir as diferenças; elas existem e é preciso reconhecê-las; e, mesmo assim, confiar nas semelhanças. Estabelecer conexões entre os saberes-fazer dos TOs⁷⁷ consolidados e reconhecidos com a forma que venho praticando. A necessidade de nomear o que se está produzindo. Mas isso não seria aprisionar essa escrita e amarrar a experiência? Essas unidades vivas não perdem, no seu “batismo”, a multiplicidade nas verdades que carregam. Neste caso, nomear é cuidar, e posso justificar o motivo. Quanto mais me aprofundo no uso e no estudo do Teatro do Oprimido, mais compreendo o esforço de Boal em sistematizar o método. Por se tratar de um teatro cujos procedimentos são populares, como é o caso dos jogos e exercícios, o TO se multiplicou exponencialmente; a preocupação de Boal era manter os princípios éticos e políticos para que não se diluíssem nas andanças. Essa é uma questão que também vivenciei com Anselmo Serrat, no Circo Picolino. Totalmente legítimo o esforço de manter coeso aquilo que foi sistematizado. Merecidíssimo o

⁷⁷ Uso a sigla TOs para me referir ao Teatro dos Oprimidos e ao Teatro das Oprimidas, ao mesmo tempo.

reconhecimento de “[...] uma caminhada de mais de 50 anos de militância artística, marcada essencialmente por sua coerência política” (BOAL, 2009, p. 12). No entanto, sabemos que somos responsáveis, mas não temos o domínio daquilo que colocamos no mundo. Boal sabia disso melhor que ninguém, sabia da importância da contextualização, porque ele próprio fez isso para sistematizar o método do TO. Por conta desse imenso respeito à sua obra, especifiquei o que entendo como *dispositivos* do Teatro do Oprimido e do Teatro das Oprimidas (TOs), como os aplico. Não vamos esquecer que, como seres humanos que somos, mesmo aqueles que praticam Teatro do Oprimido, temos vaidades e muitas vezes elas se sobrepõem. O fato é que não quero me colocar na berlinda, me declarando seguidora de um método, pois tenho uma dificuldade enorme, em se tratando de processos criativos, de seguir regras, seguir um passo a passo. Na verdade, seleciono o que acho pertinente, potente e adéquo à necessidade do momento, do grupo, do espaço, do tempo. Junto alguns *joguexercícios* entre eles, gerando outras dinâmizações, utilizo outros exercícios existentes com algo que pensei e quero experimentar ou com as propostas criada no próprio grupo com quem estou trabalhando.

Agora, assumidamente compactuo e sigo os princípios éticos, solidários, políticos e sociais do Teatro do Oprimido na perspectiva esquerdista de atuar no mundo, e com o feminismo interseccional do Teatro das Oprimidas. Não sei se, necessariamente, consigo ter a desenvoltura estética para alcançar os resultados desejados em cada técnica do Teatro do Oprimido, e muitas vezes tenho que aprender com o meu erro, mas meu investimento seguro é no processo, na tecnologia social que o TO nos proporciona.

Dispositivos dos TOs e a Dramaturgia da Coexistência

Há algum tempo que venho tentando dar vida a esse termo, que já existe, mas me parece escorregadio para justificar o meu fazer. Em uma das rotas, crio um sentido articulando-o com a explicação de outros autores, e mesmo assim não é fácil explicá-lo pela própria multiplicidade que nele incide. Aparentemente é uma estrutura rígida, palpável, visível, um aparato certo, mas penso nesse dispositivo como um condutor que, para além da forma física e certa, conecta interlocutores com a dimensão de suas emergências.

Assim, os dispositivos são condutores ou articuladores de rupturas que se formam a partir do entrecruzamento de linhas elásticas e flexíveis ou rígidas e inflexíveis. Capazes de tensionar códigos que dão a tudo o mesmo sentido, mas ao mesmo tempo podem desfazê-los e deslocá-los para outros lugares. Os dispositivos forjados no TO foram pensados para provocar fissuras que levam a outros agenciamentos necessários.

Vamos pensar em exemplos práticos: a Dramaturgia da Coexistência foi o dispositivo com eixos éticos, solidários, políticos, sociais e feminista dos TOs, mas em termos técnicos, improvisou sua existência, pois não era nem a Dramaturgia Simultânea e nem o Teatro-Fórum. Se fôssemos apresentar, se ganhasse o nome de espetáculo, não faria sentido trocar com espectadores que são agentes do Estado cuja função é coibir. Mesmo que não fosse para esse grupo de espectadores, digamos que fossem assistir os membros da família ou da igreja, que está sempre no cárcere; mesmo nessa situação hipotética, existe um moralismo impregnado e até mesmo uma subalternidade. Os familiares, por exemplo, têm receio das sanções, isso impediria que ocorressem discussões justas que questionassem opressores reais ou até mesmo o sistema de encarceramento racial e de classe. Tampouco essas discussões apontariam para a manutenção sórdida deste sistema no cotidiano desumano nas unidades prisionais e nas ausências de condições básicas de sobrevivência.

Confesso que não saberia mediar essa situação. Com isso, não estou fugindo da discussão, ao contrário, estou chamando para a discussão, para a necessidade de discutir o fórum em algumas circunstâncias. Aliás, nem sou eu quem chamo para essa discussão, Santos (2019) sinaliza a importância dessa reflexão quando menciona a insatisfação da forma como eram abordados os temas ligados à opressão contra a mulher no Teatro-Fórum.

Seguíamos vendo, e também produzindo, peças em que as oprimidas eram convertidas em vítimas do destino, responsáveis/culpadas pela injustiça que enfrentavam, que frequentemente estavam convidadas a se justificar diante de seus opressores. Faltavam grupo de mulheres, facilitado por mulheres que refletissem e pesquisassem formas de representar as especificidades das opressões que vivenciavam. (SANTOS, 2019, p. 47).

Inevitavelmente, conforme Santos (2019, p. 42) explica, “[...] o Teatro do Oprimido nos ensina a trabalhar com um teatro de perguntas”, mas me parece que

para provocar fissuras no presídio é necessário estratégias reversas ao enfrentamento ostensivo, e a arte é uma delas. Como fazer se sabemos de antemão que o debate está fadado a perder força? Ou se tivermos que nos sujeitar ao discurso das instituições? Ou se inevitavelmente a ira provocada pela denúncia recair sob forma de sanção, aquelas invisíveis para quem está do outro lado dos muros? Não sei se faz sentido. Talvez os dispositivos sejam as escolhas das armas que iremos lutar, porque a luta é fato, mas talvez deixar dúvidas reverberar mais numa instituição totalitária que se prepara ofensivamente para combater a insubordinação da arte no cárcere. Isso me lembrou a passagem de Boal pelo acampamento de camponeses e a decepção de Virgílio⁷⁸. Neste sentido, não posso contaminar as pessoas com meus desejos revolucionários e, de repente, ir embora para viver minha vida e dormir tranquilamente na minha cama, no meu quarto, na minha casa, porque a outra/o outro ficará lá para sofrer as consequências de uma revolução que talvez não fosse a dela/dele, mas sim sobre ela/ele. É sobre isso que devemos pensar.

O dispositivo tem essa propriedade de espreitar o melhor momento, considerando sempre as emergências dos interlocutores, sem estereótipos. Muitas vezes achamos que estamos priorizando a necessidade da outra/do outro, mas estamos somente valorizando nossas vaidades, estamos pensando na visibilidade pessoal, tirando o holofote do cerne da questão e colocando na nossa ascensão, nas nossas lutas pessoais. Entretanto qual é o cerne da questão? Acredito que voltar para os eixos éticos, solidários, políticos, sociais e feminista dos TOs, perceber que o inimigo não é o outro preso da facção rival, porque o sistema está tão superlotado que pouco se importa com as matanças entre pessoas presas.

[...] Dois ladrões considerados passaram a discutir

⁷⁸ Em *O arco-íris do desejo*, Boal (1996a, p. 18-19) relata que, certa vez, ele e seu grupo estavam em um vilarejo no Nordeste, numa liga camponesa. Apresentaram um musical para uma plateia de camponeses, que por sua vez se emocionaram com o que haviam assistido. O texto heroico convocava a todos a derramarem o próprio sangue pelas terras. No final da peça, Virgílio, um camponês da vila, se aproxima para elogiar o fato de pessoas tão jovens e da cidade pensarem como ele e terem consciência e gosto pela terra. Acabou pedindo para que o grupo de atores, incluindo Boal, pegasse seus rifles e os acompanhasse na luta pela terra. Boal, apesar de satisfeito por ter passado a mensagem, explicou que os rifles eram cênicos. Virgílio continuou a convocação dizendo-lhe que isso não era problema, pois ele emprestaria as suas armas. Boal teve que explicar-lhe que eles eram atores e que não pegavam em armas de verdade, aquilo que apresentaram era uma encenação. Virgílio constata que o sangue derramado a que os atores se referiam deveria ser o sangue dos camponeses e não o deles. Boal, por sua vez, se dá conta da complexidade de se fazer um teatro que indica o que o outro deveria fazer, um teatro que passa uma mensagem, sem o protagonismo do espectador. Desta forma, encontra na frase de Che Guevara o entendimento para o acontecido: “ser solidário significa correr o mesmo risco”.

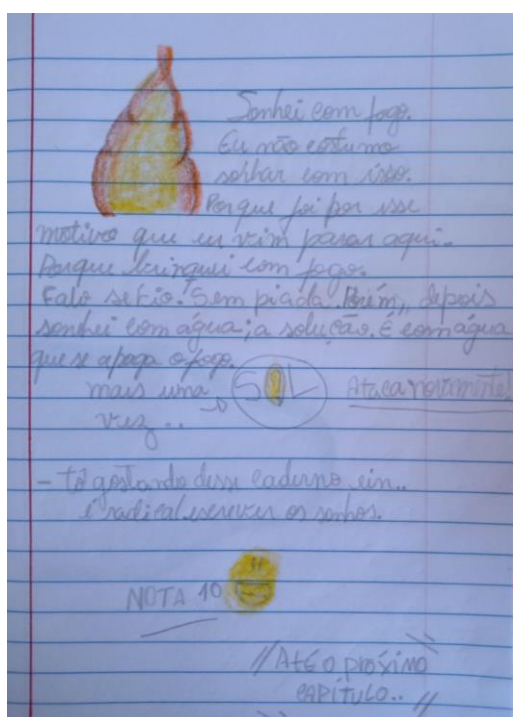
Mas não imaginavam o que estaria por vir
 Traficantes, homicidas, estelionatários
 Uma maioria de moleque primário
Era a brecha que o sistema queria
 Avise o IML, chegou o grande dia
 Depende do sim ou não de um só homem
 Que prefere ser neutro pelo telefone
 Ratatatá, caviar e champanhe
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil
 Como modess usado ou Bombril
 Cadeia? Claro que o sistema não quis
 Esconde o que a novela não diz [...] (RACIONAIS, [s.d.], grifo nosso).

Não estou tecendo uma crítica ao Teatro-Fórum, mas tentando compreender se ele já está vivido na constância do processo, no ato de estar no cárcere fazendo arte, porque é enlouquecedor o tamanho da rigidez que precisa ser flexibilizada no cárcere por meio do teatro. Instituições totais tentam minar com todas as forças e de todas as formas as subjetividades da arte. Óbvio que existe uma amabilidade, um jogo: – “Eu te deixo fazer teatro, apesar de não fazer o menor sentido, mas vê lá o que vai ser feito, porque assim como eu te deixo, posso criar o motivo que te proibirá” –. A rivalidade é o instrumento que o sistema alimenta para se fortalecer. Alimenta tanto com relação a quem está preso, quanto com relação às pessoas que levam sua força de trabalho para os presídios. Criam competição pelo uso do espaço para ministrar a aula, impossibilidades nos dias e horários, mudanças bruscas da rotina. As tentativas de intimidação vêm de todas as partes, a presença do teatro causa incômodos, é uma apreensão constante. As mulheres presas são encorajadas a trocar de atividades; encorajadas não é bem a palavra, porque não é uma simples sugestão, mas a sugestão de quem tem o poder... Como elas poderiam negar? Como sei disso? Sou insistente, não escuto somente os argumentos institucionais, mas toda vez que havia uma desistência no teatro, eu ia perguntar à própria participante o motivo. Percebi tanto no desvio dos olhares como nas palavras veladas que existia algo mais que um simples “Não vou mais participar”, pois elas cavavam uma oportunidade para me perguntar: “Professora, eu continuo sendo aluna do teatro, né? Vou fazer parte da peça? Porque me colocaram aqui na biblioteca no mesmo horário da sua aula”. Esse foi o caso de Vento Centro-Oeste e Vento Leste em 2014, ou seja, o subtexto era: quero fazer parte desse coletivo, me reconheço nele e por isso me afastaram. Digo isso sem medo de estar errada.

Em qualquer população de presos, a primeira característica que ressalta é a ausência da solidariedade completa, resultado das condições próprias da vida cativa, também estimulada pela administração, para quem não interessa uma população coesa, pelas dificuldades que apresentaria em relação ao controle que se deseja exercer. Essa falta de solidariedade é ainda mais sentida em prisões femininas [...]. (LEMGRUBER, 1999, p. 91).

Além do fortalecimento individual e coletivo, e principalmente por isso, o cerne da questão consiste no reconhecimento de direitos que, inevitavelmente, a arte proporciona, o direito de pensar esteticamente.

Figura 31 – Sonho de Brisa e sua impressão sobre o sonhário



Fonte: Acervo pessoal (2021)

Faz parte da nossa estética criar condições para que os oprimidos possam desenvolver sua capacidade de simbolizar, fazer parábolas e alegorias que lhes permitam ver, a distância, a realidade que devem modificar. (BOAL, 2009, p. 122).

Confesso que sempre relutei e fui contrária ao discurso de amorosidade, pois me parecia enfraquecer qualquer luta contra opressões, mas virei essa chave no sentido de destrancar, de abrir portas, de compreender o sentimento afetuoso como um valioso dispositivo, uma maneira de afetar o outro e se deixar afetar, deixar o imprevisível atuar e, ao mesmo tempo, distinguir quais os recursos dispomos naquele momento para fazer a revolução e fazermos com o que temos! O que não se pode é

desistir, arrumar desculpas, esperar a condição ideal, porque são as pequenas lutas que nos fortalecem para as grandes batalhas.

Não vamos nos esquecer de que em todas as sociedades existem oprimidos e opressores em todos os níveis da vida social. Os que oprimem impõem aos oprimidos sua visão do mundo e de cada coisa desse mundo, para que sejam obedecidos e reine a sua paz. Para se libertarem, os oprimidos devem descobrir sua própria visão da sociedade, suas necessidades, e contrapô-las à verdade dominante, opressiva. (BOAL, 2009, p. 106).

Além disso, como defende Ashley (2021, p. 75): “O maior contrabando que uma pessoa pode infiltrar numa prisão é a alegria”.

O termo *dispositivo* me coloca num lugar mais inventivo, transformo a árvore do Teatro do Oprimido em rizomas, horizontalizando a copa da árvore: ações concretas e continuadas no solo fértil de uma ética amorosa⁷⁹ e de solidariedade⁸⁰. Os nós de cada encontro geram as intensidades de cada dispositivo para o enfrentamento desta ou daquela situação-problema, das opressões estruturais e/ou estruturas opressivas cotidianas. Sim, o dispositivo é uma ruptura de códigos para reinventá-los. Foucault o descreve nestes termos:

A respeito do dispositivo, encontro-me diante de um problema que ainda não resolvi. Disse que o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. E isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (FOUCAULT, 1979, p. 139).

Compactuo com Foucault (1987; 1979) ao explicar dispositivos como estratégias e ao afirmar que estão sempre inscritos num jogo de poder. No caso dos dispositivos do TO, teria que acrescentar que, para utilizá-lo, temos que inverter a

⁷⁹ O conceito de ética amorosa de hooks (2021, p. 130) pressupõe a utilização de todas as dimensões do amor em nosso cotidiano: “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento.”

⁸⁰ Julita Lemgruber (1999) menciona que a solidariedade, principalmente nos presídios femininos, é minada a fim de se manter o poder e a obediência.

lógica “dominante”. Aproximo-me na direção Passos *et al.* (2015), mas não me reconheço na necessidade de achar os movimentos-funções dos dispositivos na tríade: referência, explicitação e transformação. Esses três movimentos-funções são usados quando se está comprometido com o processo de produção de subjetividade.

Nas duas formulações do conceito, o dispositivo tem uma regularidade, e talvez seja isso mesmo, mas pensar no dispositivo como inversão da lógica dominantes nos dispositivos do TOs não seria já ter extraído dele a sua regularidade e estar vivenciando a sua força desviante de repetição?

O que caracteriza um dispositivo é a sua capacidade de irrupção naquilo que se encontra bloqueado para a criação, é o seu teor de liberdade em se desfazer dos códigos, que dão a tudo o mesmo sentido. O dispositivo tensiona, movimenta, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras. Tais conexões não obedecem a nenhum plano determinado, elas se fazem num campo de afecções onde partes podem se juntar a outras sem com isso fazer um todo. (PASSOS *et al.*, 2015, p. 90).

A Dramaturgia da Coexistência e a Dramaturgia dos Sonhos são dispositivos de bricolagem estéticas que acolhem as técnicas dos TOs, as técnicas inventadas a partir de uma escuta política, de emergências a serem visibilizadas e da busca de alternativas para resolvê-las.

Reparei que desde o meu primeiro contato com as instituições totais, no HCT, usei os cadernos como recurso para cultivar narrativas. Um campo fértil, eles foram verdadeiros aliados, seja no formato diário de bordo, diário pessoal, caderno de desenhos, sonhário, nos papéis de cartas e nos próprios catataus⁸¹, porque muitas vezes aproveitavam as folhas e/ou a capa dos cadernos para escrever os catataus. Estes registros tinham algo de muito peculiar, porque invertiam as posições normalmente estabelecidas nos espaços prisionais e principalmente nos HCTs. Aquele que não está preso usa o caderno para fazer anotações sobre quem está presa/preso e sobre os pacientes, a exemplo de psicólogos, psiquiatras, assistentes sociais, professores, pesquisadores etc. Neste caso, eles quem possuíam os

⁸¹ No dialeto do presídio, catatau designava os bilhetes que presos e presas entregam às/aos agentes penitenciárias/os para pleitearem solicitações básicas. Também podem solicitar que entreguem o catatau no setor específico. As solicitações dos catataus podem variar, a saber: pedido de atendimento médico, comunicação com a família, mudança de cela por incompatibilidade ou ameaça, entre outros.

cadernos e poderiam anotar o que quisessem. Recordei-me de Gustavo no HCT que confessou que só confiou em mim porque eu não ficava anotando tudo que ele falava.

Estes registros são marcas e deram suporte às narrativas, seja para montar as cenas, seja para escrever a tese, seja para espantar a solidão. A verdade é que essas narrativas-minoritárias fazem parte da minha trajetória seja no HCT, como mencionei, em formato de diários de bordo, seja na troca de cartas, textos e livros com os participantes da oficina de teatro no CPJ, seja com os diários das mulheres no CPF e agora com os sonhários e as cartas. Talvez, inconscientemente, o hábito de Anselmo de escrever em inúmeros cadernos tenha me influenciado.

Reinventando os processos criativos no cárcere feminino (2018-2022)

Durante o doutorado, iniciado em 2018, mesmo ano que defendi o mestrado, até o período que antecedeu a pandemia, no ano de 2020, mantive as oficinas de teatro dentro do cárcere. Depois disso, voltei para o cárcere no corpo a corpo praticamente em outubro de 2021. Em alguns momentos, mais afastada e em outros, mais ativa. No primeiro semestre de 2019, acompanhei duas colegas, alunas da licenciatura em teatro na UFBA, que estavam cumprindo o componente Estágio I, um estágio de observação, oportunizando a entrada delas no cárcere e a observação/participativa na oficina. Neste caso, nem caberia outra forma de observar, por princípios básicos da horizontalidade, além do quê, no cárcere, o que ninguém precisa é de olheiro. Portanto, as meninas faziam as atividades junto com todas nós. Nestas oficinas, experimentamos as técnicas do Teatro das Oprimidas focando principalmente em fazer um teatro investigativo que se presta a entender aquilo que nos interessa enquanto coletivo, que, mesmo sendo de mulheres, majoritariamente mulheres presas, isso não significava que as necessidades e visões de grupo eram iguais. Queríamos destrinchar nossas dúvidas, trocar experiências, perceber quais imagens colam na gente e nos influenciam, e criar um território de contestação, luta e estratégias solidárias de transformação (SANTOS, 2019). Relendo as anotações das colegas, fiquei bastante confiante que estávamos caminhando juntas.

Mesmo com todas as dificuldades próprias das prisões e, guardadas as devidas proporções em nossas vivências e processos, pude constatar como Bárbara Santos (2019) se referia às experiências do Laboratório Madalena:

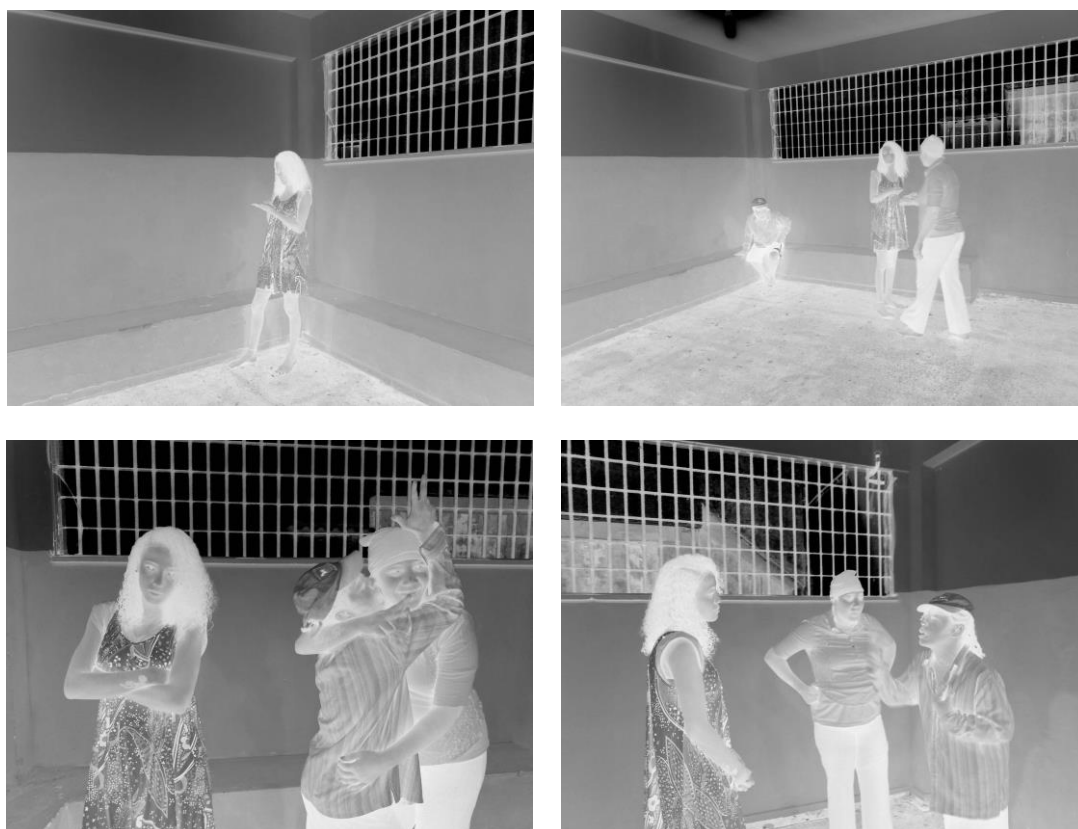
As participantes se sentem encorajadas a contar suas histórias quando percebem que estas são quase como ecos de histórias alheias. O processo potencializa identificação e sororidade, por meio da escuta de suas próprias palavras na voz da outra; da percepção de si na declaração de identidade da outra; da autoimagem na pintura da outra; e no reencontro do sonho esquecido no poema da outra. Aproximação que facilita a compreensão coletiva das complexidades emocionais e dos contextos sociais que englobam e reforçam essas opressões e também fortalecem para o enfrentamento dos desafios colocados. (SANTOS, 2019, p. 51).

Muitos desafios são enfrentados no cotidiano do cárcere, o maior deles é sobreviver às mazelas do encarceramento. Um grupo com 30 mulheres se reúne para fazer teatro e discursar esteticamente, isso é no mínimo desafiador. As imagens abaixo correspondem às cenas de um espetáculo fórum que elaboramos para, excepcionalmente, tratar de opiniões preconceituosas, discursos que reproduziam a supremacia do patriarcado e causavam opressões na convivência diária entre mulheres. Inclusive, o caso/cena era semelhante na maioria dos aspectos com o motivo que levou uma das participantes do grupo para o cárcere. Era opressão dentro de opressão e potencializada dentro de uma cela, ou seja, imprensada por três paredes e uma grade de ferro. Duro demais de suportar.

O indutor da proposta foi uma notícia polêmica que as mulheres escutaram na TV. Contextualizamos tal fato a partir da técnica do Teatro Jornal, fazendo teatro notícia. Discutimos a situação-problema apresentada a partir da seguinte informação: de um lado, uma mulher casada que trabalha muito para sustentar a família. Do outro lado, o seu marido, desempregado, que se “sentia abandonado pela esposa” e acabou traindo sua esposa com a própria sogra. Ela, desconfiada da traição, segue o marido até o motel e descobre que sua mãe é a amante do seu marido. Qual foi a opressão identificada? Depois de muito fazermos e refazermos as cenas e de discutirmos várias questões sobre os estereótipos no papel imputado à mulher, compreendemos que o machismo estava impregnado tanto na atitude do marido quanto na falta de sororidade da mãe, mas também falamos sobre a responsabilidade afetiva; sobre possibilidades de outras formas de relacionamento e expectativas; sobre a necessidade de verbalizarmos nossas vontades, mesmo quando elas não correspondem ao padrão; sobre as máscaras que acabamos usando por conta da lógica patriarcal, dos relacionamentos abusivos que aceitamos e em muitos casos da violência física sofrida e silenciada há muitos anos. Como já mencionei, esse é o motivo de algumas participantes se encontrarem presas.

Neste caso, o fórum causou polêmicas e desconfortos, mas foi “eficaz”, estávamos em segurança e convictas de que precisávamos dessas reflexões, de alternativas para pensamentos ávidos por mudanças e por abandonarmos antigos padrões.

Figura 32 – Sequência da cena “A traição”



Fonte: Acervo pessoal (2019)

No segundo semestre, viajei para Córdoba (AR) com objetivo de conhecer os presídios. Aproveitei para produzir um vídeo com perguntas das mulheres presas no CPF para as mulheres presas em Córdoba. A intenção era criar uma rede de diálogos, mesmo que remotamente, assim, teríamos perguntas e respostas como indutor das discussões estéticas/éticas, favorecendo a pesquisa sobre as complexidades vividas por mulheres presas em diferentes países e contextos. Uma pena que não funcionou, nem é preciso especificar os motivos, só a ideia de rede já aterroriza o sistema totalitário.

Figura 33 – Jogos do Teatro das Oprimidas no Complejo Esperanza



Fonte: Acervo pessoal, fotografia de Daniela Blasco (2019)

Volto à experiência no período da pandemia, no qual, driblando as adversidades, conseguimos retomar a comunicação com as mulheres presas no CPF por meio dos sonhários, cadernos de registro dos sonhos. Isso aconteceu nos meses de junho e julho de 2021. Só consegui retomar de fato presencialmente em outubro de 2021, finalizando em dezembro do mesmo ano, quando fizemos uma festa de Natal e, por meio de uma campanha, compramos presentes e panetones para as 30 participantes da oficina.

Se tem uma coisa que aprendi na Escola Picolino e na ONG Viva a Vida, foi celebrar as conquistas. Sim, com comida, presentes, diversão, arte e dignidade. Os anos de 2020 e 2021 foram duros, precisávamos confraternizar. As mulheres não quiseram somente receber os presentes, elas pediram para fazermos os jogos teatrais, riram e se divertiram. “Embora essas atividades raramente causam mudanças estruturais em uma prisão, elas podem ajudar aquelas que estão dentro dos muros a sobreviver a cada semana, dando-lhe [algum tipo de] alegria e esperança...” (LUCAS, 2021, p. 100). A afetividade derruba barreiras.

Catataus, Cartas e Sonhários - Narrativas-Minoritárias importam

Na etapa presencial, investimos nos sonhos para as mulheres sentenciadas e processadas, sendo que, desta vez, não consegui juntar os dois grupos, pois as oficinas aconteciam em horários e dias diferentes. Apesar de saber que está instituído na Lei de Execução Penal (LEP), no art. 84 (BRASIL, 1984), que o preso provisório ficará separado do condenado por sentença transitada em julgado, na prática não funciona assim. No CPF, eles dividem o pátio entre provisórios e sentenciados por turno, mas isso não chega nem perto do que está posto na LEP, que estabelece critérios para essa separação considerando tanto a sentença (se já foi sentenciado ou não) quanto a tipificação do crime. Podemos pensar que essa separação se destina a salvaguardar a própria segurança das pessoas presas, mas também sabemos que não é esse o caso, trata-se muito mais de mecanismos de controle do presídio do que da segurança delas. No caso do CPF, o seguro se constitui de uma cela separada do pátio para a triagem e uma cela fora do pátio para resguardar as presas que correm risco de morte. Estas sim, dependendo do caso, têm que ser protegidas contra possíveis atentados e desavenças por conta do tipo de crime pelo qual responde. As mulheres do seguro neste período (ênfase neste período para ressaltar que a rigidez da estrutura não sucumbe aos temperamentos) eram muitas e todas estavam mal acomodadas numa cela pequena; mulheres idosas dormindo no chão estavam tensas, tristes e sem muitas expectativas; elas optaram por elaborar cartas em seu processo criativo.

Com relação aos catataus, desejei usá-los. No presídio masculino, também fazem uso dos catataus, em tiras de papel, como estratégia para conseguirem ser ouvidos em suas necessidades pela equipe dirigente do presídio. Contudo, não me senti autorizada a usar os catataus como um indutor dos processos estéticos. Não daria para partilhá-los no grupo, mas o teor dos seus conteúdos era discutido naturalmente durante as atividades de teatro.

Os catataus são bilhetes emergenciais que as presas enviam para as prezadas, ou seja, para as agentes penitenciárias, que, por sua vez, organizam as demandas, para dar uma devolutiva ou não. Bilhetes pedindo para ir ao médico, inclusive porque precisam de remédio para conseguir dormir, ou para assistente social falar com a família, pois têm muito tempo sem receber visita, sem saber notícia dos filhos e familiares. Numa dessas tiras de papel, tem condensado o sofrimento de uma mulher

que não vê a filha pequena há dois anos, talvez ela nem a reconheça mais. Tem pedido de “muda” de cela e galeria por incompatibilidade nas relações, com vários escritos demonstrando o limite num grau máximo de estresse. Tem solicitação para adquirir informação sobre o andamento do processo e para falar com o advogado e defensor público. Tem pedido de alimento, alguns até com a marca especificada, de roupa de frio e roupa íntima. Tem solicitação para que se resolva questões da insalubridade como entupimento do boi⁸². Tem solicitação de ventilador por causa do calor e das muriçocas. Tem pedido de um rádio para ter uma orientação do tempo e ouvir os cultos. Tem bilhetes sucintos sem nenhuma firula, tem bilhetes bem elaborados e outros com uma cordialidade imensa, de quem se humilha para conseguir ser atendida em sua necessidade básica, em seu direito constituído.

Todos esses “catataus” contêm uma assustadora exposição da intimidade que não precisaria ser explicitada se não fosse a tamanha omissão do sistema. É preciso saber ler as entrelinhas dos “catataus”. A necessidade de ser extremamente cordial para tentar ser atendida, o medo ser mal interpretada pela equipe dirigente e pelas companheiras de cela, o perigo iminente. São resumos breves de situações duradouras que estão no limite, precisando de intervenção. Um catatau em especial me chamou a atenção, estava bem amassado, não estava dobrado, estava rasgado em um quarto da parte do papel. Reconheci que era uma das participantes da oficina de teatro.

(Nome da autora)

(frente)
 Bom dia prezada!
 Eu estou no (Seguro)
 tem assuntos quer
 eu não gosto de falar
 na frente delas porque
 as (elas) não entende
 vai falar que eu quero
 passar na frente delas
 + não é isso elas pode
 interpretar isso
 mal. Pla evitar contem
 e rasgue não mostre

(verso)
 Obs Assim quer ler rasque p/
 ninguém ver!
 com migo atendimento no social
 OK! (silencio) OK!
 pois estou preza
 eu não tenho nenhuma visita
 ja tem 9 mēses
 total preza pois
 a minha sogra
 está com a minha
 filha (nome da filha) ela
 só tem 9 anos.

⁸² No dialeto do presídio, boi significa o vaso sanitário.

a ninguém resposta
falar particular. Ok!

Ok! Agradeço pela
compreensão.

(Catatau, 2021, de uma mulher de Valença, presa no CPF,
participante da oficina de teatro)

Com medo de ser vista e ter sua intimidade revirada, ela expõe o sentimento de mais uma das ausências no presídio, a ausência de privacidade, de não saber em quem confiar, de ter sua vida à mercê da instituição, e de não saber se isso será o suficiente para sobreviver simbólica, física e emocionalmente.

Outros dois “catataus” me despertaram curiosidade não só pelo que estava escrito e pela forma incisiva, mas também pela parceria. A primeira autora pedia uma explicação do porquê estava na “tranca”⁸³, afirmava que não tinha feito nada para estar em isolamento. A segunda autora justificava que a colega não sabia a regra, não sabia que no dia de visita não poderia ir ao pátio sem farda; quando foi avisada, voltou para cela e colocou a farda.

Os “catataus” não foram usados de forma explícita no arsenal das narrativas-minoritárias. Baseamo-nos nas cartas e principalmente nos sonhos.

O que são narrativas-minoritárias?

No presídio feminino, aprendi com as mulheres presas que não fazia sentido algum selecionar textos de diversos autores e autoras importantes, textos com dramaturgias interessantes para fazer teatro, quando o prioritário era falar de nós mesmas, falar do cotidiano, de questões emergenciais no momento presente, questões que dizem respeito às lutas diárias enfrentadas no cárcere, da luta para não sucumbir pela ausência de liberdade e das pessoas envolvidas no nosso fazer. Mas elas também queriam falar sobre os prazeres, amores, acontecimentos engraçados. E por que não? A opressão está entranhada nesse território, e rir pode significar fissurá-la. Não se trata somente de colocar em dia pautas emergenciais, mas de estabelecer que o pessoal é político. Talvez sem consciência da origem conceitual, mas com toda certeza os pressupostos do pensamento feminista contemporâneo tinham germinado no CPF. Falar e escutar de forma sensível é um ato ético, estético

⁸³ No dialeto do presídio, “tranca” significa o isolamento em uma cela.

e político, é arte. Isso gera confiança, isso gera autonomia, isso gera senso de coletividade e horizontaliza as relações.

No Teatro do Oprimido, a solidariedade exige horizontalidade: uma relação entre sujeitos. A relação que coloca o sujeito frente a frente em igualdade de condições para o diálogo, inclusive em condições diferentes. Horizontalidade que permite o encontro entre interlocutores que se olham nos olhos por considerarem-se mutuamente possuidores de saber de capacidade e de direito de expressão. (SANTOS, 2014. P. 101, tradução nossa).

Essas narrativas têm a força da experiência vivida e, ao mesmo tempo, no momento de configurar-se como cena, têm a responsabilidade de apontar a opressão e criar estratégias para romper muros e convocar espectadores para testemunharem sua existência. Por isso são minoritárias, por serem fruto de silenciamentos, ausências, emergências, por serem fruto da exclusão e, mesmo assim, resistirem e serem colocadas no mundo. Existe uma força na experimentação, em fazer teatro no presídio: “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer.” (DELEUZE, 1992, p. 136). Assim como nos TOs corpo/pensamento/ação se materializam nas narrativas e palavras/imagens/sons/movimentos são produzidos, estas estéticas subvertem a lógica do opressor. O opressor não espera, porque ele subjuga. Boal (2009, p. 22) enfatiza que “O falso e ideologizado conceito dominante de Estética favorece a ideia competitiva do neoliberalismo”. Devemos inverter essa ordem descobrindo uma forma colaborativa de fazer teatro. “A Estética do Oprimido é uma proposta que trata de ajudar os oprimidos a descobrir a Arte descobrindo a sua arte; nela, descobrindo-se a si mesmo; a descobrir o mundo, descobrindo o seu mundo; nele, se descobrindo. Se eu não sei quem sou, serei cópia.” (BOAL, 2009, p. 170). Não precisamos ser cópias, buscamos autenticidade, não para sermos verossímeis, mas para descobrirmos quantas estéticas cabem na configuração dos nossos fazeres. As narrativas-minoritárias confrontam os limites do cárcere, são elaboradas dentro, mas ganham o mundo, até mesmo no escrito desta tese. “Como é possível defender a multiplicidade cultural e, ao mesmo tempo, a ideia de que existe apenas uma estética, válida para todos? Seria o mesmo que defender a democracia e, ao mesmo tempo, a ditadura.” (BOAL, 2009, p. 15).

Apesar disso, algumas narrativas-minoritárias também podem ser histórias de uma vida imaginada, no sentido de serem reproduzidas por forças opressoras. Em sua estrutura, movimentam-se entre desejos/necessidades, desejos/questões, desejos/reproduções; essas reproduções fogem de uma estética libertadora e até mesmo caem no decalque de uma realidade moral e dicotômica que reforça subalternidades. Não é fácil! São limites que nos confundem, um pensar, que além de ser ação, acontece na presença, apresenta muitas armadilhas. No entanto, não há nada a fazer senão, parodiando Deleuze, experimentar, experimentar, experimentar... até que se faça diferente e que o novo se reconfigure na organização do caos e, aproveitando o trocadilho, que se faça caos de novo. As narrativas-minoritárias são autônomas e vivas. “O que caracteriza o inumerável não é nem o conjunto nem os elementos; é antes a conexão, o <e>, que se produz entre os elementos, entre os conjuntos, e que não pertencem a nenhum dos dois, que lhe escapa e constitui uma linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 587). Linha de fuga essa que até pode ser capturada, mas tenta se deslocar ao máximo da história que traçaram para elas.

As cartas são histórias que precisam ser contadas

As mulheres do seguro carregam um estigma a mais que as outras mulheres no cárcere. Elas estão no seguro para serem resguardadas, porque correm risco de morte, muito possivelmente o crime cometido não é tolerado pela população carcerária, ou a “sociedade cativa”, como nomeia Sykes (1958).

Este grupo de teatro (2021), especificamente, tinha a característica distinta dos outros grupos de teatro (2014 e 2017, 2018) que também estavam no seguro. Os motivos eram os tensionamentos na prisão. No contexto anterior, as mulheres que ficavam no seguro participavam das aulas da escola formal e das atividades de teatro juntas com outras, mas neste novo momento o procedimento era diferente. Isso implicava na impossibilidade de relação extra cela. E no seguro não tem pátio, é só a cela, o que significa 24 horas juntas compartilhando forçosamente todas as atividades. Além disso, a condição na cela se tornou insalubre, porque o número de mulheres era bem menor que o espaço disponível. O grupo que se formou eram mulheres com mais idade e todas sabiam ler e escrever muito bem. Apesar de participarem de todos os encontros, sem faltas, o entusiasmo escapava-lhes. Nem precisavam falar sobre o abandono e a solidão, estampados em suas faces abatidas e no pedido envergonhado

por absorvente e um sutiã – a fragilidade se revela sutilmente nos gestos contidos. Não tinha pensado nas narrativas-minoritárias pelos indutores das cartas, esta opção resolvemos juntas, pois elas não queriam fazer o mesmo que as outras mulheres. As cartas, diferente dos catataus, eram escritas com objetivo de interação, e elas mesmas faziam a triagem do que seria parte dos jogos e da cena. Entretanto, como tratava-se de opressões introjetadas, adaptei as técnicas do Arco-íris do desejo para percebermos quais os “tiras na cabeça”⁸⁴ que não as deixavam dormir, reclamação frequente e, possivelmente, apesar de não ter sido verbalizado, motivo para preferirem as cartas ao invés dos sonhários.

As cartas deveriam ser endereçadas, tivemos cartas para autores de livros solicitando alteração na sua escrita, para a justiça fazer valer os direitos humanos, para Deus e até mesmo uma carta de perdão contextualizando os motivos pelos quais a autora estava encarcerada.

Pensei na possibilidade de trocarmos cartas dentro do complexo, seria um projeto que necessitaria de autorização e de bastante fôlego, mas elas não queriam. Queriam escrever para quem desse vontade, para superar a dor das ausências. A proposta prática não era fazer a leitura da carta, mas discutir as ideias centrais, sem a necessidade de entrar nos detalhes, salvo algumas exceções. Normalmente contextualizamos as cartas, em círculo e com essa base. Contávamos história iniciando sempre pelo “o que aconteceria se...” e falávamos a situação-problema, a partir daí a história era complementada pelas outras participantes. A história circulava umas cinco rodadas, dependendo do número de participantes. Nem sempre montávamos as cenas, mas para fazer era necessário identificar a situação-problema por meio do Teatro Imagem. Uma vez pronta, a autora poderia intervir e modificar a cena. Na outra etapa, ela ocupava o lugar das imagens, uma de cada vez, para que as participantes pudessem ver a cena. A autora tinha a oportunidade de passar por todos os personagens da sua história. Por fim, improvisam usando “fala” e sabendo que a autora teria a autonomia para intervir e mudar o rumo da cena toda vez que sugerisse “o que aconteceria se”. Finalizávamos sempre com uma roda de conversa contextualizando socialmente a situação-problema. Este procedimento nem sempre

⁸⁴ Quando Boal viaja para a Europa, 1976, percebe que as opressões que encontrou em Lisboa e na França eram opressões introjetadas, diferentes das opressões conhecidas nas vivências na América Latina. Assim, descobriu que o tira na cabeça dos participantes não se referia às opressões, tais como: “racismo, sexismo, condições de trabalho, salário, polícia, etc.”, mas sim à “solidão, incapacidade de se comunicar, medo do vazio, e outras” (BOAL, 1996a, p. 23).

funcionava, as cartas eram bem complexas e com situações delicadas, muita responsabilidade se fazia necessária, principalmente na montagem das cenas. Selecionei três cartas bem intrigantes, pareciam o roteiro de um filme que num dado momento fica inverossímil.

Figura 34 – Carta de Arrependimento

Uma carta p/ Deus, no momento só posso contar com Ele, sei que Ele nunca me abandonará.

Aos 19 anos, fiz algo muito ruim a uma família chilena, minha primeira prisão foi em 2011 fiquei 8m e 6 dias presa, período que me senti um lixo.

(Daí fiquei em liberdade provisória e em 2013 fui sentenciada em 22 anos e 02 meses fiquei foragida por quase 09 anos e perdi todos os recursos, agora só me resta uma reclusão criminal.

Em 2020 exatamente em 30 de junho, fui deixada um mês fora de casa e só voltei p/ lavar apenas dois meses uma de roupas e outra com sapatos, mas o meu ex companheiro não aceitou o término do relacionamento e fomos parar na DEAM no Engenho Velho de Brotas e lá ele resolveu falar o meu verdadeiro nome que até então eu usava era de Manuela Ferreira, e ali naquele momento eu perdi o chão e chorei muito sabia que uma longa jornada me esperava na prisão, e aqui estou.

Estou reclusa há 11 anos e 05 meses e acredito uma hora nesse lugar parece um dia e um dia parece um mês. No final a conta sempre chega.

OPTAMOS POR TRABALHAR AS
SEGUINTE SITUAÇÕES-
PROBLEMAS:
VIOLÊNCIA DOMÉSTICA E O
TEMPO

Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Figura 35 – Carta para o falecido

Bom, pai que hoje é tarde para te dizer estas palavras pois hoje vai mais ou menos se encontrar o aniversário de nós. Mas gostaria que soubesse que a eu fui duas vezes ao tempo, eu tinha feito tudo de família, vivia com saudade e não tinha cometido o que eu fiz. Pais eu sou muito com você, mas mesmo assim poderia ter sido um fim diferente. Você me deu um filho lindo para Pedro, não se esqueça os momentos ruins, mas dos bons também. Mas simplesmente os diários não são pelo dia e por um ato impensado. Fiz com que minha família fosse destruída. Hoje meu filho está com sua mãe, as crianças dela provavelmente sabem que ela está cuidando dele, eu estou presa a 5 anos e 8 meses e não sei de onde ela tá. Mas é com muito amor e respeito, pois talvez não queira saber tudo para ser uma família feliz, mas de uma hora para outra tudo se mudou, a violência começou, agredir me comia nos dias um ao outro até que simplesmente aconteceu uma tragédia. Mas não tenho culpa de você, foi de você com carinho, pois mesmo diante de tudo, você acabou me deixando lá e não que você tenha sido Deus no dia a vida e por ele sabe e tem o direito de nos ajudar de novo ao seu tempo. Um abraço muito amoroso todos os dias de tudo que quiser, os seus pais e os seus. As crianças não são apenas, e tudo foi um aprendizado em minha vida. Mas hoje não quero o seu poder, pois sei que Deus tá me ajudando.

Salvador 26.07.21
apirati

OPTAMOS POR
TRABALHAR A
SEGUINTE
SITUAÇÃO-
PROBLEMA:
VIOLÊNCIA
DOMÉSTICA

Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Figura 36 – A visita

22/30/21
Queria escrever um carta para meu padrinho
nô que mora no Rio de Janeiro em tempos
dos dois talares, estou com muita saudade
de ti e minha irmã, já tem 50 anos quer.
Eu quantas vezes ela veio em Valença e
não viu ela a saudades e grande de mais.
Também já fez anos que eu não vejo meus
filhos pois eles moram longe as vezes lá
hora eu tinha contato com eles e aqui no
fazendo perdi o contato deles tanto antes
Queria escrever a carta para você (a) para
quer eles mim disse uma carta para eu
sair da qui para a vida da minha filha
quer esta lá hora ela tem apenas 8
anos de idade ela é uma criança pois a
minha sogra não vive de mais e não tem
dinheiro para cuidar dela ou eu mãe dela.

OPTAMOS POR
TRABALHAR AS
SEGUINTE SITUATÕES-
PROBLEMAS:
DIREITOS DA PESSOA
PRESA.

Quer o que (a) se lembre de mim.
Tive um pouco de bom senso como amigo
porque eu estou aqui pela uma algarada
injusta pois sou inocente eu peço a Deus
Todos os dias pois já tem 8 meses quer
eu estou presa longe da minha filha
Agatha Kellek, pois eu estou sofrendo
muito com a distância dela.

Fonte: Arquivo pessoal (2021)

Os sonhos são histórias que precisam ser recontadas

Aqui, chego na encruzilhada desta rota: os sonhos. Nesta encruzilhada, senti o fluxo do vento que vem das quatro direções. Achei uma passagem escrita por Castañeda (1977) muito interessante, ele faz uma correlação entre os ventos e as mulheres, explica que as guerreiras que descobrem o seu vento aprendem seu propósito mais rápido.

Há quatro ventos, assim como há quatro direções. Isso, claro, é para os feiticeiros e o que fazem os feiticeiros. Quatro para eles é um número de poder. O primeiro vento é a brisa da manhã. Traz a esperança e a luz; é o arauto do dia, vem e vai e entra em tudo. Às vezes é suave e passa despercebido; outras vezes é insistente e aborrecido.

O outro vento é o vento duro, ou quente ou frio, ou ambos. Um vento do meio-dia. Soprando cheio de energia mas também cheio de cegueira. Passa através das portas e derruba a parede. Um feiticeiro tem que ser muito forte para lidar com o vento duro.

Depois temos o vento duro da tarde. Triste e difícil. Um vento que nunca quer nos deixar em paz. Esfria a pessoa a faz chorar. O Nagual disse que ele tem tal profundidade, porém, que vale bem a pena procurá-lo.

E por fim há o vento quente. Aquece, protege e envolve tudo. É um vento da noite para os feiticeiros. O poder dele anda junto com as trevas.

São esses os quatro ventos. Também estão ligados aos quatro pontos cardeais. A brisa é o Leste. O vento frio é o Oeste. O vento duro é o Norte. E o quente é o Sul.

Os quatro ventos também têm personalidade. A brisa é alegre, insinuante e astuta. O vento frio é temperamental, melancólico e sempre pensativo. O vento quente é feliz, largado e saltitante. O vento duro é enérgico, dominador e impaciente. (CASTANEDA, 1977, p. 35).

Essa é a potência dos sonhos, uma roda de mulheres distintas, que apesar do cárcere, apesar “dos corres” do dia a dia, se reúnem para falar de seus sonhos e seus desejos. Um círculo de força onde tecemos inventividade com criatividade e esperteza. A imagem dos ventos/direções/personalidades, na verdade, remonta aos deslocamentos e às intemperanças dos caminhos, talvez tenhamos que aprender a lidar com as diferentes possibilidades, com as nossas diferenças, com todos os ventos que nos habitam, que sopram em nós e contra nós. Uma metáfora potente dos nossos encontros.

A proposta não era esmiuçar as teorias sobre os sonhos, tal qual Ribeiro (2019) fez em sua tese com toda a maestria de um neurocientista. Portanto, não vamos percorrer os caminhos desde os primórdios da humanidade para tentar descobrir como eram os sonhos pré-históricos e se as cenas de caça nas pinturas rupestres se tratavam de sonhos. Não vamos reconstituir a descoberta do fogo como um elemento capaz de afastar predadores e, conseqüentemente, permitir que nossa espécie tenha tempo para dormir e sonhar. Também não vamos analisar como a aquisição e a diversidade de palavras influenciaram na complexidade das narrativas dos sonhos, ou tentar desvendar as visões dos sonhadores que dialogam com o mundo dos espíritos. Não vamos tentar entender os sonhos premonitórios ou percorrer as narrativas mitológicas, tampouco iremos fazer um retrospecto dos sonhos nas antigas civilizações, nem dar uma volta aos mundos ocidental e oriental desvendado a potência dos sonhos de grandes líderes. E também não adentraremos nas áreas da biologia molecular, da neurofisiologia e da medicina para explicar os sonhos, porque Ribeiro (2019) já prestou esse serviço para a humanidade. Também não vamos adentrar nas teorias dos sonhos no século XX: “os psiquiatras Sigmund Freud (1856-1939) e Carl Jung (1875-1961) fizeram da interpretação desses registros uma nova ciência sobre a mente humana: a psicologia profunda” (RIBEIRO, 2019, p. 17).

As noções sobre inconsciente antecedem a “Freud e seu discípulo e rival Carl Jung, entretanto, é com eles que o conceito de inconsciente passou a ocupar um lugar central na psicologia” (RIBEIRO, 2019, p. 32). Tanto para Freud quanto para Jung, o sonho é uma manifestação do inconsciente, uma parte da psiquê que é inacessível à consciência imediata. No entanto, há diferenças entre eles que se dão na forma como abordam e interpretam o fenômeno do sonho. Para Freud, o sonho é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente reprimido. Ele argumentava que os sonhos eram uma forma de permitir que os desejos proibidos e perturbadores se expressassem enquanto eram disfarçados e censurados pelo ego. Assim, a interpretação dos sonhos exigia uma análise detalhada do conteúdo manifesto – aquilo que é lembrado conscientemente do sonho – para descobrir o conteúdo latente, o desejo inconsciente que está sendo expresso. Por outro lado, Jung via os sonhos como uma forma de comunicação entre diferentes níveis de consciência, inclusive o inconsciente coletivo e o inconsciente pessoal. Ele percebia que os sonhos não eram apenas desejos reprimidos, mas também preocupações, conflitos e aspirações mais amplas do indivíduo e da humanidade em geral. Para Jung, a interpretação dos

sonhos envolve uma exploração do símbolo e da mitologia associada a essas imagens, a fim de descobrir seu significado mais amplo. Apesar das diferenças, ambos reconheciam o sonho como fonte de informações valiosas sobre a psiquê humana.

Freud e Jung criaram as bases de toda essa compreensão. Em suas obras surpreendentemente coesas, jogaram luz nos recessos de nosso próprio comportamento pelo exercício magistral da indução, dedução e abdução. Sua inclusão no panteão dos grandes cientistas da humanidade não exige apenas compreender e valorizar seu legado, mas também defendê-los de diversas acusações a eles imputadas com maior ou menor justificativa, muitas delas de cunho moral. Se Freud e Jung forem medidos com a mesma régua aplicada a outros gênios da humanidade, sua defesa fica fácil, pois excluir todos os outros seria simplesmente desastroso. (RIBEIRO, 2019, p. 347).

Esta breve contextualização foi somente para adentrarmos naquilo que me interessa discutir: o sonho como elemento transgressor dentro do presídio. Assim como hooks (2021), Noguera (2020) e Ribeiro (2022) defendem o amor como um ato subversivo, por analogia penso no sonho como ação capaz de desconstruir a lógica de rivalidade e o estigma para construir um movimento com propósito coletivo.

Entre as capacidades ancestrais que precisam ser recuperadas, o sonho tem lugar central. A sociedade dos brancos desaprendeu a arte de sonhar, que exige **memória, intenção, interpretação e coletivização** das imagens oníricas pela narrativa ao despertar. Segundo o Xamã e yanomami Davi Kopenawa, “os brancos não sonham tão longe quanto nós. Dormem muito, mas só sonham com eles mesmo”. A atrofia da capacidade de sonhar reflete o sequestro do desejo pela relação desmedida com as mercadorias. (RIBEIRO, 2022, p. 68, grifo nosso).

Esses foram os pilares selecionados: memória, intenção, interpretação e coletivização. O sonho é matéria vasta, é fonte de inspiração e criação, não pelo seu significado, mas por sua força intangível. O corpo e a mente podem estar aprisionados, mas ninguém aprisiona um sonho, ele tem força própria, é incontrollável. A ação de lembrar do sonho e a intenção refere-se ao propósito, à decisão de iniciar um movimento subversivo e transgressor. Interpretar, no nosso caso, era o ato de sentar em círculo e, juntas, encontrarmos as situações-problemas, deixar “o raio luminoso atravessar o meio” ou deixar a “fonte sair da terra”, e assim deixar jorrar ideias, o poder do riso, da celebração. Depois fica mais confiável identificarmos as

situações-problemas e, juntas, buscarmos alternativas, tecermos juntas, ou seja, ver a outra, entender o que importa para ela, vermo-nos no ato de ver.

Sempre fomos capazes de observar uma diferença entre a experiência desperta e o mundo dos sonhos, então decerto conseguimos trazer para a vigília histórias deste outro mundo. O tipo de sonho a que eu me refiro é uma instituição. [...] Foi ali que eu atinei que tinha algo na perspectiva dos povos indígenas, em nosso jeito de observar e pensar, que poderia abrir uma fresta de entendimento nesse entorno que é o mundo do conhecimento [...]. Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural em que, de manhã cedo, as pessoas contam os sonhos que tiveram. Não como uma atividade pública, mas de caráter íntimo. Você não conta o seu sonho em uma praça, mas para as pessoas com quem tem uma relação. O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra [...]. (KRENAK, 2020, p. 35-37).

Coproduzir alternativas em grupo, na cena, ou seja, coletivizar e potencializar essas experiências criativas para sobreviver ao cárcere: “Quando faço teatro sinto a liberdade em mim, me sinto a liberdade” (Redemoinho, participante da oficina); “Tô gostando desse caderno sim... é radical escrever os sonhos” (Brisa, participante da oficina). “Muitos artistas, filósofos e mesmo cientistas devem suas melhores ideias à inspiração nascida do súbito do inconsciente” (RIBEIRO, 2019, p. 38). No nosso caso, além da inspiração, sonhar foi uma maneira de resistir fazendo teatro.

Nossos Encontros

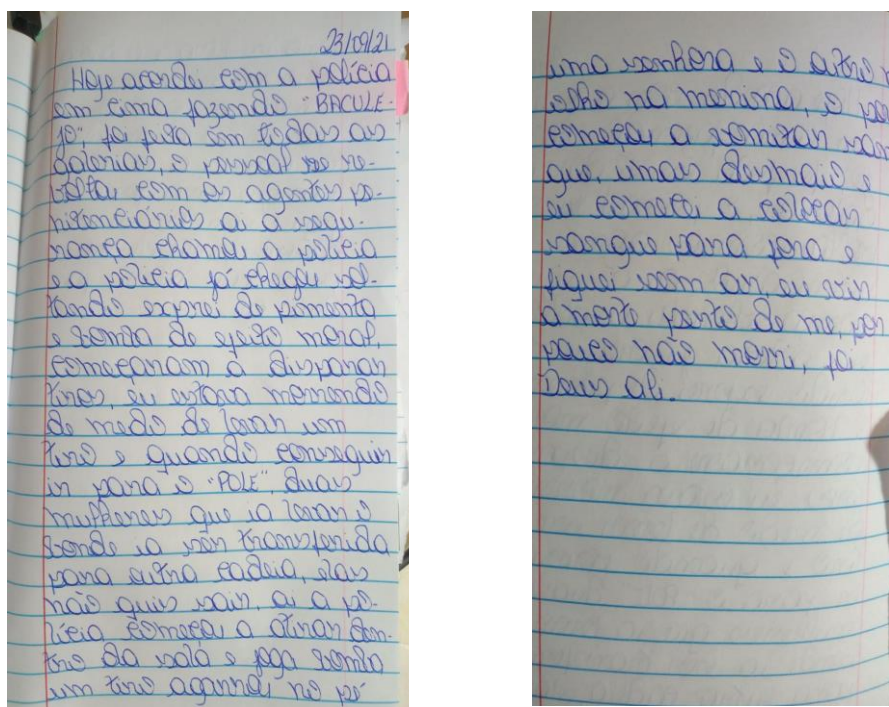
Começamos efetivamente em outubro, antes disso a comunicação era realizada pelos cadernos e, eventualmente, alguns encontros informais quando eu estava na instituição para fazer a leitura dos sonhários.

No primeiro dia da oficina, o clima no presídio estava tenso. Fui para o polivalente⁸⁵ e, como sempre, fiquei aguardando a agente penitenciária chamar as mulheres. Muitos minutos depois, o grupo de mulheres entrou no polivalente animado, foi uma festa. Muitas mulheres já eram conhecidas. Assim que sentamos para começar a atividade, uma participante me perguntou se eu soube do “baculejo” ostensivo que aconteceu no dia 23 de setembro de 2021. Eu não sabia. Suspenderam o fluxo das leituras dos cadernos, mas não soube o motivo. Depois dessa informação,

⁸⁵ Polivalente é um salão, o maior espaço fechado no Conjunto Penal Feminino, onde diferentes atividades acontecem.

procurei no jornal: realmente aconteceu, mas foi noticiado no jornal como uma contenção à “tentativa” de rebelião. A participante da oficina continuou sua fala e disse que nunca sentiu tanto medo: “Eu urinei nas calças”. Todas as mulheres foram colocadas no Polivalente, muitas não conseguiram nem vestir a blusa da farda, ficaram de sutiã mesmo, a polícia usou spray de pimenta e bala de borracha. Segundo o jornal, as presas fizeram três agentes penitenciárias de reféns. Não falei nada, mas me perguntei como elas conseguiram essa proeza, em que momento? A título de esclarecimento, quem faz a revista/baculejo é a polícia militar. Fiquei sem entender se a polícia militar foi acionada para fazer o baculejo ou para conter uma possível rebelião, com reféns?

Figura 37 – Desabafo - O dia do baculejo



Fonte: Acervo pessoal (2021)

Enfim, a lembrança do dia deixou as mulheres muito revoltadas, e elas falavam de como a prisão era “maquiada”, tudo pintado nas áreas de visita, elas mesmas quem pintavam, mas lá dentro as celas estavam em péssimas condições, tudo infestado de baratas, os ratos saindo pelo boi. Revelaram até mesmo o incômodo com as marcas de sofrimento deixadas na cela por outras mulheres, disseram que se sentiam oprimidas e queriam tecidos ou tinta para cobrir a dor estampada nas paredes.

Explicaram que, com a restrição das visitas por conta da pandemia, estavam sem absorvente, aparelho de barbear, papel higiênico. Contaram sobre a precariedade da alimentação, que muitas vezes era servida “azedada”. De repente, Redemoinho me cobrou a atividade de teatro, perguntou se não iria falar nada sobre os cadernos. Sim, era o momento de começarmos! Reafirmei a proposta sobre os sonhos, falei sobre os sonhários, elas comentaram que estavam tendo muitos pesadelos, principalmente depois do “baculejo”. Vento Norte avisou que não compartilharia seus sonhos com outras mulheres, porque era reservada e não queria intimidade com ninguém. Vento Norte fez parte do grupo de teatro em 2019. Tranquilizei a todas explicando que não precisavam escrever sem ter vontade, nem partilhar nada que não quisessem, que fizessem aquilo que estivesse ao alcance de cada uma. Desmistifiquei o mito de que a seriedade do trabalho ou da atividade está vinculada à obrigação, ao desgaste e à total ausência de prazer e de alegria. Sempre explico a necessidade do riso e da ajuda mútua! Essa questão é muito complexa e perpassa pela lógica cristã, patriarcal e capitalista. No presídio, principalmente as mulheres associam os jogos teatrais à banalidade, e perguntam: “Que horas vamos começar a aula?”; “Hoje, só vamos brincar, não vai ter aula, não?”. Afirmam ainda que não podem perder tempo brincando. Consegui aos poucos mostrar a importância das técnicas usadas, na prática, não só para o processo de criação cênica, mas para a vida e para estabelecer relações mais harmoniosas. Não era mais o caso desse grupo, porque muitas participantes fizeram teatro comigo, anteriormente. Mesmo assim, destaco a situação de Vento Norte que, depois da primeira semana de atividade, passou a partilhar seus sonhos, participava dos jogos e se divertia muito. Desde 2019, ela sempre iniciava as atividades muito rígida e cobrando seriedade das outras participantes, como se isso desse o tom da responsabilidade e compromisso, só ia se soltando aos poucos. Com o tempo, me revelou o seu conflito, sentia um remorso insuportável quando estava feliz, mesmo que por alguns instantes. Quando ela se liberava e brincava, isso causava uma divisão e ela questionava se o teatro não estaria desviando-a do seu caminho na fé. Isso não era uma questão somente de fé, mas sim de penitência, que já havia “invadido seu cérebro”. O cumprimento da pena vai além das mazelas que já conhecemos, está impregnado na alma da pessoa. Esta é a herança de culpa que foi deixada para nós mulheres, não precisamos aceitá-la, mas essa compreensão é um longo processo.

Voltando ao encontro, Ventania, participante da oficina, ainda estava muito indignada com a situação do “baculejo” e voltou ao assunto relatando que a bala de borracha atingiu e machucou muito o pé de uma senhora presa. Ela pediu à defensora pública para checar as câmeras que ficam no polivalente que deveriam ter registrado a ação da polícia, mas foi informada que as câmeras estavam quebradas. Na verdade, até aquele momento, eu não sabia que havia câmaras ali, me deu até um frio na barriga, a sensação de estar sendo vigiada é muito ruim.

Combinamos que seriam dez dias de oficina usando os sonhos e cartas como indutores do processo de criação para a encenação. Falei um pouco sobre um artigo que li de Nogueira e Barreto (2018), o qual referia-se à cosmovisão ubuntu e teko porã, que pressupõe uma ética em favor da vida, na qual todos os seres são sujeitos implicados politicamente com o cuidado e de acordo com a qual devemos praticar a infancialização, cuja premissa implica uma atuação com comprometimento e disponibilidade para afetar o mundo, vivenciar uma experiência no modo infantil, no sentido de potência criativa, colaborativa, que reinventa o mundo, que reelabora a realidade em favor da vida.

Neste mesmo dia, consegui fazer o Toré Yanomami⁸⁶, e aproveito para frisar que essa atividade mexeu com todas nós, parecia um chamamento, passou a fazer parte de todos os nossos encontros. As primeiras vezes com os nossos nomes, depois com o nome dos sentimentos que experimentamos durante os encontros e, por fim, nos últimos encontros, conseguimos chegar em uma única palavra para reverberar o que todas nós queremos e desejamos umas para as outras: “I E A E, I E A E, I E A E!!!”. Entoamos juntas algumas vezes a palavra: “Liberdade!”

Ainda nesse primeiro dia de atividade, levei um barbante com alguns nós e uma caixa de chocolate. A proposta era desatar *nós*, só que coletivamente. Para isso, elas deveriam montar uma estratégia, porque ninguém poderia largar o barbante. Posteriormente, falamos sobre os nós, como eles se apresentavam para cada uma e como trabalhá-los colaborativamente. Com relação ao chocolate, a dinâmica foi a seguinte: cada mulher escolhia um chocolate e presenteava a outra mulher do grupo,

⁸⁶ No livro *Teatro das Oprimidas*, Bárbara Santos (2019 p. 86-87) relata que aprendeu esse jogo-dança com o curinga (grafia com “u”, pois coringa com “o” refere-se a “Sistema Coringa” proposto por Boal, ainda no Teatro Arena), a Luiz Vaz, e guardou na memória afetiva para incluí-lo no Programa do Laboratório Madalena. O Toré Yanomami tem base numa lenda sobre o povo Yanomami que crê que a alma do nome da pessoa está guardada nas vogais do nome. Assim, o som das vogais é emitido e sua sonoridade cria o ritmo e a conexão entre as pessoas que participam dessa roda.

falando suas qualidades. Posteriormente, elas poderiam trocar o sabor do chocolate por outro que gostassem mais e dividir o chocolate que sobrou.

A estrutura dos encontros, visto que seriam somente dez, considerava a partilha dos sonhos e as relações com o percurso conceitual do Teatro das Oprimidas. Não tratei como laboratórios, mas como oficina, pois não daria tempo para aprofundar o suficiente e precisava adaptá-los aos meus desafios: tempo, pesquisa e intempéries do presídio. Mantive os pontos de partida elaborados por Santos (2019, p. 80) como guia, salvo algumas adaptações, a saber: **1) História, filosofia e ancestralidade:** investigar esse imaginário coletivo e as imagens construídas coladas no inconsciente coletivo. No nosso caso, usamos como disparadores os sonhos. **2) Ponto de vivência:** a vida cotidiana, as experiências concretas que nos revelam como esses imaginários influenciam as mulheres em seus contextos sociais. No caso da nossa oficina, dois tipos de experiência se revelaram: a) no contexto fora do cárcere: as pressões e sobrecargas que as mulheres enfrentam por serem consideradas as principais responsáveis pela sobrevivência da família e a única cuidadora dos filhos; os abusos e violências a que são submetidas nas relações por conta de dependências química, emocional, financeira, principalmente no caso das mulheres em situação de rua; b) no contexto no cárcere: o estigma duplo por ser uma mulher e ter cometido um crime. Diga-se de passagem que homens não sofrem com esse estigma no cárcere. Essa mulher passa a ser vista pela sociedade e pela família como uma pessoa que “escolheu”, que “optou” abandonar a família e, principalmente, os filhos. Aqui, surgiu uma questão que foi considerada o ponto crucial da oficina, como romper o arquipélago: **3) Desafios - Movimentos sociais:** Qual o desejo de transformação? Por qual caminho? Como construí-lo?

Tomei essas perguntas com base para cada oficina. Não daria para se aprofundar em todos os atos estruturados na base conceitual do Teatro das Oprimidas. Então, transitei entre eles de forma crescente, focando muito no segundo e quinto ato: imagens incorporadas e imagens a serem construídas.

Basicamente, a estrutura da oficina de teatro era a mesma para os dois grupos: processadas e sentenciadas. A sensação que tinha do primeiro grupo era que as mulheres eram mais afoitas; o fato de não saber a sentença, nem dos detalhes da audiência causa muito desconforto. Neste grupo, elas se manifestaram de maneira mais imediatista, como se não tivessem tempo a perder e quisessem colocar em cena tudo que fosse possível. No segundo grupo, as mulheres agiam de forma mais

comedida, como se tivessem entendido que não adiantaria nada correr. Foram muitos experimentos que conectam os temas dos sonhos e as disparidades de gênero, principalmente em se tratando do sistema punitivo. Os dois grupos deixaram evidente que reconheciam a invasão dos cérebros e a necessidade de compreendermos onde isso tudo inicia para podermos escolher e não sermos escolhidas, mas, principalmente, compreenderam que os sonhos são dispositivos que pertencem a elas. No dia em que ninguém estiver no presídio ministrando uma oficina de teatro, ou seja lá o que for, elas podem compartilhar sonhos e se ampararem nos dias de pesadelo.

O encerramento foi um dia de atividade comum, com um lanche especial em que nos preparamos para apresentarmos o que vínhamos ensaiando há algum tempo para nós mesmas. Obviamente que, antes do Natal, fizemos a nossa confraternização.

O primeiro grupo das processadas apresentou quatro cenas: “Traição”, “Violência sexual”, “Sonho atrás das grades” e “Liberdade”. Todas as cenas tinham intervenção do fórum feita por elas mesmas. Depois fizemos uma grande roda para conversarmos sobre o processo. Nesse momento acontece algo bem interessante, elas disseram que queriam fazer uma cena do teatro imagem, só que seria uma junção de todas as cenas. Cada grupo de cena escolheria uma imagem e faria uma sequência na qual retrataria o que as levou ao presídio, depois a possibilidade de sonhar de diferentes formas e, por fim, o sonho/desejo que é a liberdade. Foi muito bonito a elaboração, e mobilização delas para fazer esse momento acontecer como se fosse necessário foi quase que um presságio para o futuro.

O segundo grupo das sentenciadas se subdividiu em dois. Um fez um rap; nesse grupo, trabalhamos muito com músicas; a letra da música versava sobre as péssimas condições do cárcere e a falta de visita. A base eram os sonhos compartilhados e o sonho/desejo de comer bem e ter boas condições para sobreviver ao cárcere. O outro grupo retratou o que Foucault (1979) denominou como arquipélago carcerário ou punitivo, onde a punição estava presente nas diferentes instâncias da vida: casa, trabalho, escola, prisão. Criaram cenas que demonstraram o ciclo de opressão.

Rap da Galeria

E aí minha filha,
como é que você tá?
Ohhhh! Minha mãe,
aqui na cadeia tá difícil, mas tá dando para levar

De vez em quando fico a fim de desistir,
mas lembro que tenho que voltar pra casa.

De madrugada faz um puta frio,
sem cobertor,
eu já dormi até no chão,
eu não tinha rádio e nem televisão.

Escuta, filha, tenha calma,
as coisas já vão melhorar,
tenha fé em Deus,
que um dia as grades vão se abrir... porque Deus vai derrubar

Aqui nesse presídio é muita perseguição...
só conseguimos suportar, porque temos Deus no coração

Quando vamos dormir
oramos a Deus em pensamento
perguntando a ele quando vai acabar esse tormento.

Quando acordo de madrugada
Que procuro alguma coisa pra comer aí eu lembro que só tem
Farinha com água...

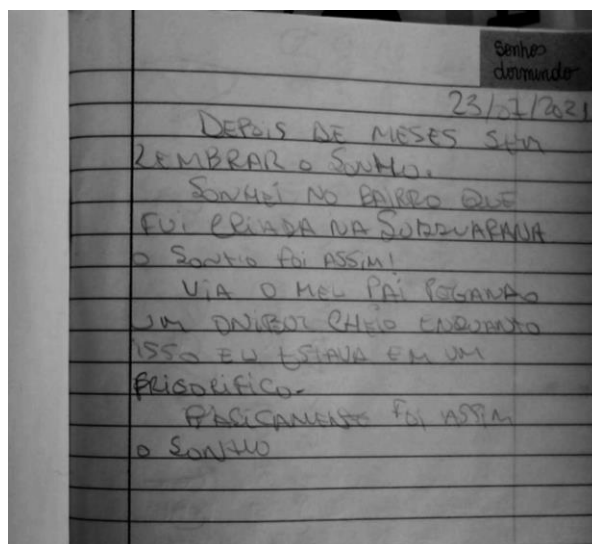
A comida aqui se chama rampa
todos os dias nos fica à espera do que vamos almoçar
De vez em quando eles mudam...
mas na maioria das vezes, nós só come frango.

Aqui é só sofrimento
tem dia que já acordamos
com a polícia dizendo: Acorda que hoje é dia de procedimento.

Nesse procedimento
nós passamos por muitos constrangimentos
temos que expor nossos corpos
nossa alma e, se vacilar, até nossos pensamentos.

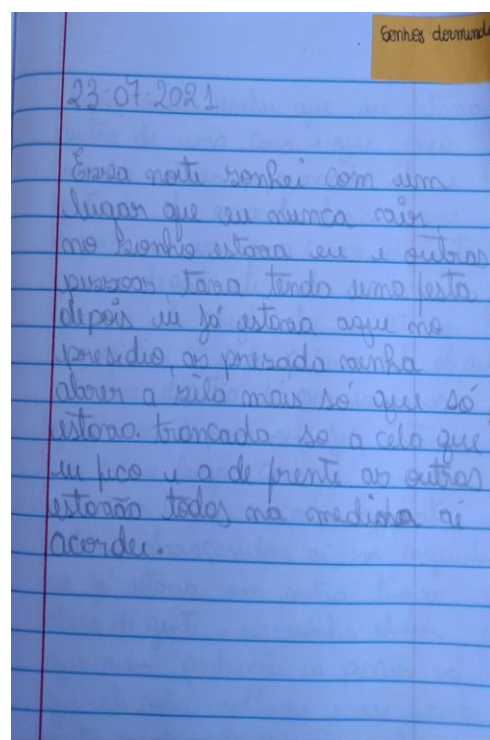
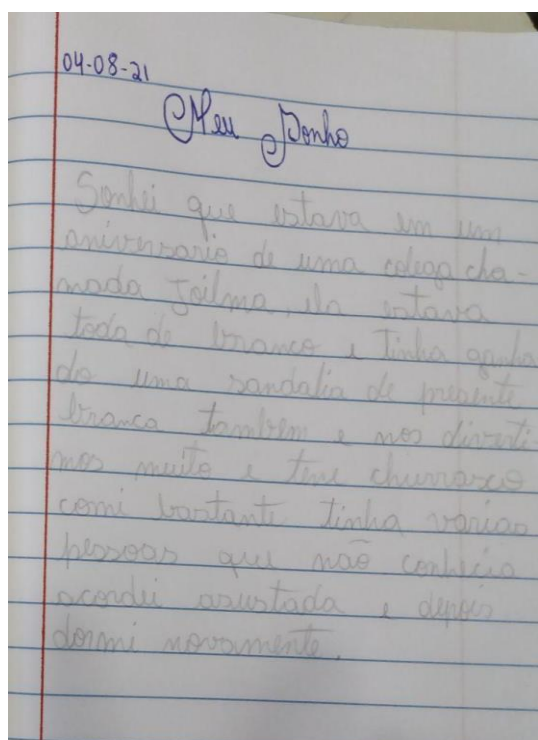
Nós a Deus oramos
Pedindo liberdade
Só nós sabemos o sofrimento
que passamos atrás das grades. (Autoria coletiva de mulheres em
situação de cárcere no CPF, 2021)

Figura 38 – Lembrando sonho



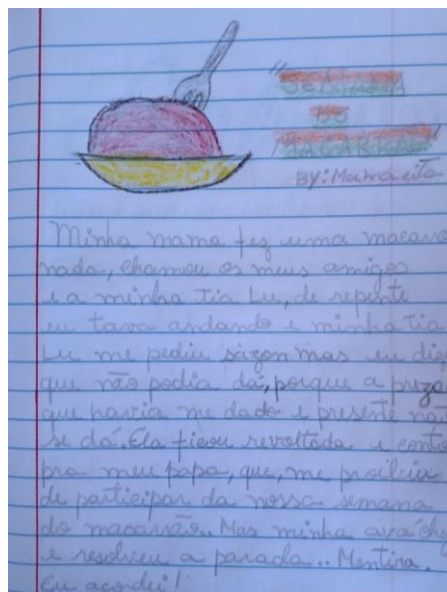
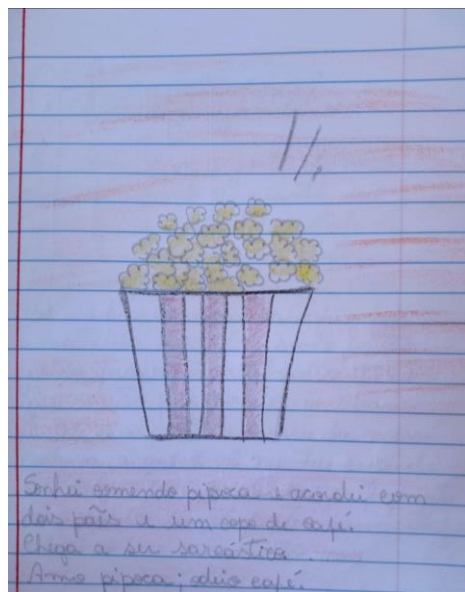
Fonte: Acervo pessoal (2021)

Figura 39 – Sonhos em lugares diversos



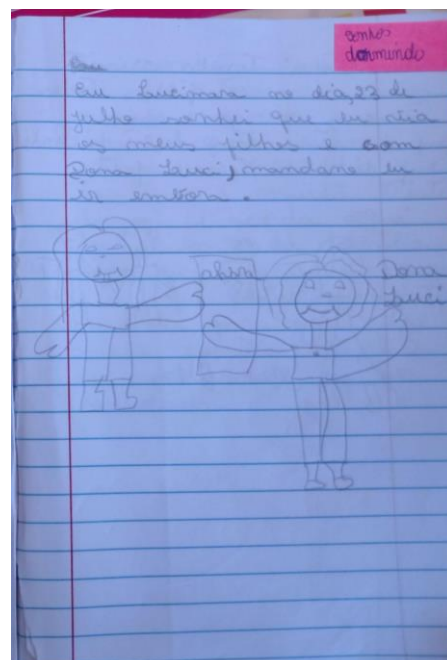
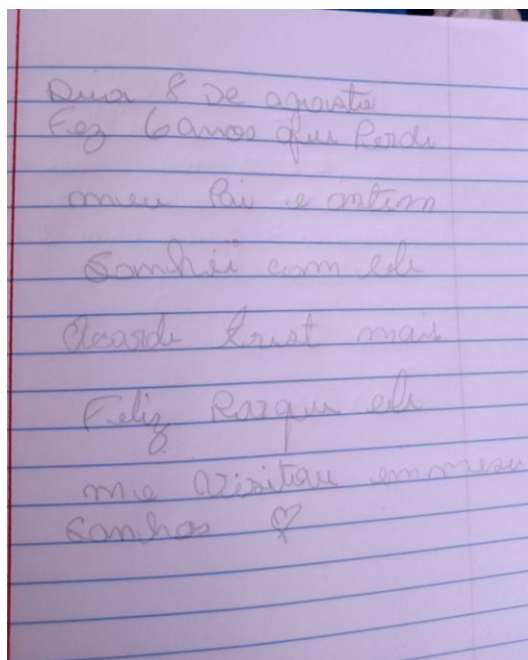
Fonte: Acervo pessoal (2021)

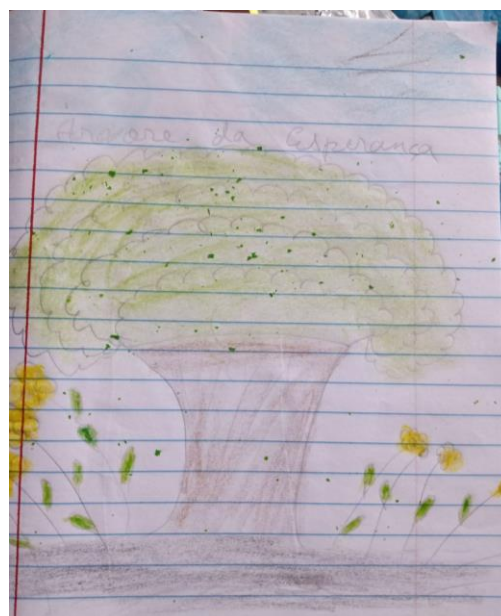
Figura 40 – Sonhos com Comida



Fonte: Acervo pessoal (2021)

Figura 41 – Sonhos com a família





☁️ sonho de dia 17/07/21
 Sonhei que a minha mãe
 vinha me visitar no presídio
 e quando saíamos daqui íamos
 direto pro xalão, como fazíamos
 antigamente...
 - Filha, quer cortar o
 cabelo? - ela disse.
 - Bueno muito, esperei anos
 por esse dia - dizia ansiosa.
 Depois disso voltáramos
 pra minha casa e lá estavam
 todos os meus amigos de
 infância, meu irmão já estava
 adolescente e eu nem o reconheci,
 de repente ouço uma
 voz doce chamando meu nome.
 Era ela, Deise, a mulher da
 minha vida, que aparecia
 toda de branco, e com uma
 flor no cabelo, e ao chegar
 perto de mim dizia: "sempre
 estive aqui."
 FIM

☁️ sonho de dia 23/07/21
 Sonhei que estava tomando
 um churrasco com
 minha cadela Januza
 (que já faleceu) e de repente
 ela saiu correndo numa di-
 reção que eu não via, quan-
 do sai procurando encontra-
 va uma casa bem velhinha
 e cheia de lá crianças
 chamando pela mãe, de ime-
 diato corri para ver o que
 era, chegando lá, duas
 meninas gêmeas me abraça-
 vam e diziam "ainda bem
 que você chegou mamãe", e
 eu saí da casa com elas
 no colo pois eram bem
 pequeninhas e voltava pro
 quintal de casa, e lá estava
 minha cadela chorando e
 me esperando, parecia tudo
 muito real.
 FIM

Figura 42 – Sonhar com a liberdade e acordar na cadeia

É triste quando você dorme e sonha com a liberdade e acorda atrás das grades ou chique, tanto aqui na cadeia, mas nada disso adianta. AFFF...
 Santa hii quero ir pra casa.

Fonte: Acervo pessoal (2021)

Figura 43 – Coração preso

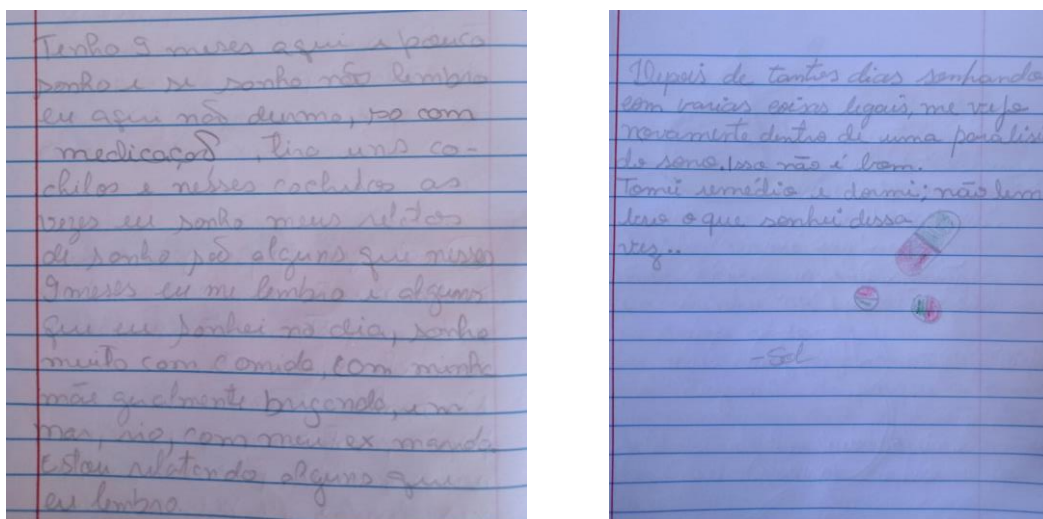
página 1

página 2

1º primeiro de agosto
 Vou começar pelo primeiro que sempre nesta madrugada de primeiro de agosto.
 Sonhei com muito medo, sonhava que chegaria em minha casa e perguntaria para a minha mãe se a comida tá pronta, mas em vez de perguntar se a comida tá pronta perguntei se a rampa tá pronta, minha mãe respondeu a filha rampa, você não tá mais presa você agora tá em casa no momento em que ela mandava o prato eu via uma manivela dar que pegamos a comida na (cadeia) as mes-

no tempo eu falava minha mãe por que é uma galinha malvada e não um prato, foi onde ela começou a chorar para mim e eu perguntaria por que a senhora tá triste se eu tô aqui, ela me respondeu, você tá triste não seu coração tá preso a muitas coisas foi onde mim assustei e mim deparei que tudo não passava de um sonho pois acordei e aqui estava entre quatro paredes esperando que o sonho vir realidade.

Fonte: Acervo pessoal (2021)

Figura 44 – Medicação

Fonte: Acervo pessoal (2021)

Um Mito para finalizar

Segundo uma antiga tradição budista da Índia, assim se inicia o mito do encontro de Buda com Angulimala contado por Sidarta Ribeiro (2022, p. 7):

[...] um jovem brilhante de origem bramânica, perturbado pelas manipulações malignas do seu mestre, foi convencido a colecionar os dedos de mil pessoas diferentes e passou a viver na selva como um assassino sanguinário. Conhecido por usar em torno do pescoço um colar feito com as falanges de suas vítimas, respondia pela alcunha de Angulimala, que significava “guirlanda de dedos” na língua pali.

Instaurou-se, então, um pânico na população, o rei sentenciou sua busca e execução e enviou seus soldados para prendê-lo. A mãe de Angulimala, desesperada, tentou procurá-lo na mata. Buda se inteirou da situação e decidiu também procurá-lo para evitar que mais um crime horrível acontecesse. Ele já havia matado 999 pessoas e teria que completar sua missão, faltava mais um dedo na sua guirlanda. Esse fato me lembrou o caso de Jaime no HCT. Ele verbalizou que mataria 21 pessoas e já tinha matado 20, inclusive uma no próprio HCT e, por isso, ficou numa “cela” isolada, onde acabou cometendo suicídio e completando a saga.

Ao ver o vulto de uma mulher na mata, Angulimala se preparou para completar a missão, mas, ao reconhecer sua mãe, hesitou.

No mesmo momento surgiu o Buda. Angulimala imediatamente decidiu fazer dele a sua última vítima, poupando a mãe. Sacou o punhal e investiu contra o Buda, mas este continuou a se mover, e Angulimala, por mais que se esforçasse não conseguia alcançá-lo. Ao perceber que não o apanharia gritou: “Pare!”. O Buda retrucou: “Eu parei, foi você que não parou.” Angulimala ficou confuso com a resposta, e o Buda explicou: “Digo que parei porque desisti de matar qualquer ser vivo e medito para nutrir o amor e a paciência.” Você, entretanto, não desistiu de matar seres vivos e não cultua nem amor, nem paciência. Você é, portanto, aquele que não parou. Por que faz tantas coisas irreversíveis?” (RIBEIRO, 2022, p. 8).

Naquele momento ele alcançou a iluminação, conseguiu perceber o que tinha feito, se arrependeu e escolheu ser discípulo de Buda. “Muitas pessoas, entretanto, questionam o Buda sobre as chances de aquela mudança ser real. [...] A esses céticos, Buda respondia: ‘Ele fez tantas maldades porque sua mente estava ferida e sofria de dor e raiva’” (RIBEIRO, 2022, p. 9).

Achei o mito interessante, principalmente quando analisei as duas inspirações que Ribeiro (2022) destaca, pois elas têm relação direta com o Teatro das Oprimidas. A primeira diz respeito ao “forte cuidar do fraco”, das relações de poder, de estruturarmos o “xeque-mate” no opressor, para que ele saia da sua posição de opressor. A segunda refere-se às/aos oprimidas/oprimidos, para que estes se fortaleçam e busquem estratégias para abandonar o lugar de presa.

O objetivo não é reproduzir histórias, tampouco buscar sua moral, mas sim saber que em cada história contada sempre haverá um pouco de nós, daquilo que pensamos, um pedacinho de vida que vivemos, afinal de contas, escolhemos atualizá-las cada vez que narramos para outros ouvirem. Quando as histórias partem dos nosso sonhos, como foi o caso no presídio feminino, é um alerta para assumirmos a autoria das nossas contações e, com isso, cada vez mais, construirmos rodas de sonhos, roda de histórias e roda de saberes, com troca, com olho no olho, com escuta política e solidária, com a convicção de que fazemos parte de um mesmo tecido e precisamos nos curar e curarmos o mundo com empatia (RIBEIRO, 2022) – sobretudo com os cuidados que Boal (2009) lança sobre o termo⁸⁷ – e assim adotarmos uma postura ativa e transformadora diante das adversidades.

⁸⁷ Quando alguém, reconhecido por suas virtudes, carisma ou feitos espetaculares, artista ou atleta, elogia uma mercadoria na mídia – produto que não usa ou sequer conhece –, faz um uso criminoso da empatia. Crime que, no nosso Código Penal, é conhecido como falsidade ideológica. A empatia – instrumento de convencimento e poder – pode ser benéfica quando o personagem com o qual nos

O mundo está cheio de feridas, precisamos revisitar nossa ancestralidade, nos conectarmos com tudo de precioso que existe, mas também temos a obrigação de nos livrarmos daquilo que Ribeiro (2022, p. 36) chama de “lixo tóxico, neuroses atávicas, poluição mental e miséria comportamental”. Nossa tradição patriarcal deixa um legado de disparidades, de injustiças, no qual sistematicamente predam os mais fracos, isso tudo porque o patriarcado tem por base a raiz

[...] da domesticação e da escravidão. Fazem parte desta tradição o racismo e a homofobia, que oprimem minorias de variados tamanhos; o machismo que oprime mais de metade da população mundial; e o classicismo que opine a quase totalidade das pessoas na terra. Nossa ancestralidade está intoxicada e doente de patriarcado a milênios (RIBEIRO, 2022, p. 43).

É imprescindível lutarmos por uma sociedade justa e igualitária, “sem opressores e oprimidos” (BOAL, 2009, p. 15). Mas como faremos isso? Com certeza absoluta, será necessário escolher fazer a diferença todos os dias, em todos os lugares que frequentamos. Não é uma escolha fácil, mas a única opção de preservação da humanidade. Fazer a diferença, desde a menor ação praticada até as lutas mais complexas contra as opressões estruturais. Possivelmente, as linhas de fuga potencializam encontros inventivos que contrariam a lógica dominante, manobras de resistência para enfrentarmos as opressões.

deixamos empatizar, tanto no teatro como na vida cotidiana, produz ideias e emoções que ajudam o nosso desenvolvimento intelectual e emotivo. Torna-se daninha quando imobiliza os espectadores inoculando-lhes ideias e emoções ordinárias e falsas, como a luz ofusca cangurus. Essa delegação de poderes que o espectador oferece ao personagem – que passa a agir, sentir e pensar em seu lugar, fazendo-o pensar, agir e sentir como ele – é uma perigosa renúncia à cidadania, porque o espectador, imobilizado, se torna vítima passiva e não parceiro (BOAL, 2009, p. 88). Ainda podemos acrescentar as reflexões de Boal sobre o termo: “A empatia criada com o artista, transformada em mimetismo, suspende nosso senso crítico. Imobilizados, corpo e mente, ficamos à mercê de ralos pensamentos e reles linguagem. Roupas e moda, maneira de andar e gestos, temas da trivial conversação, *fast-foods* e refrigerantes que promovem diabetes e obesidade, tudo isso são ordens que os espectadores, por mimetismo inconsciente, cumprem” (BOAL, 2009, p 151).

COMPARTILHAMENTOS DE IDEIAS - ALTERNATIVAS DE CONCLUSÃO

Reservei este espaço para compartilhar as ideias, as marcas, a reconfiguração entre o que foi vivenciado ao longo de uma trajetória no cárcere e a escrita não só desta trajetória, mas do reconhecimento de *nós* e *entrenós* desse rizoma que é a pesquisa. Não cabia nas rotas estas reflexões, pois entre a memória e a escrita jorravam pensamento com fluxos próprios, e o estreitamento deles para caber na tese, a catação das palavras, no momento da concretização da escrita, impossibilitava de deixá-los lúcidos.

Para praticar o pensamento deste modo, aquilo para o que temos de nos tornar dotados é então, fundamentalmente, a capacidade de nos deixarmos estranhar pelas marcas; ora, para isso não há método, mas um longo e sutil aprendizado que só acaba na morte; uma delicada preparação onde se opera uma verdadeira torsão em nosso modo de subjetivação, torsão que nunca está definitivamente conquistada. “A inteligência vem sempre depois”, frase de Proust que encanta Deleuze, e que continua assim: “a inteligência só é boa quando vem depois”. O que Proust/Deleuze querem dizer é que a inteligência, neste modo de exercício do pensamento só é boa quando vem assessorar a criação de um corpo conceitual que seja a escultura feita com a matéria-prima de uma dada marca; ou dito de outra forma, a inteligência só é boa quando é usada a serviço de uma escultura do tempo, a serviço de um devir-outro. (ROLNIK, 1993, p. 5).

Sintetizando meus “devaneios”, precisei objetivar a pulsão de ideias em três planos, quais sejam:

- 1) O plano das artes cênicas: as estéticas, os engajamentos e as subjetividades;
- 2) O plano da memória e o plano da escrita: os problemas, os procedimentos e os desdobramentos;
- 3) As marcas.

O principal desafio da tese consistiu no chamamento que nos lembrava a necessidade de sair das zonas de conforto, sair de nossas bolhas e nos comprometemos socialmente e politicamente com a comunidade encarcerada. Um chamamento para entendermos que nunca haverá justiça se não houver responsabilidade de uns para com os outros, o que acontece na coletividade diz respeito a todas e todos nós, não tem como fugir... Nunca haverá justiça se nosso

modelo ético e de verdade não consegue reconhecer a humanidade no outro. Nunca haverá justiça enquanto uma criança morrer de fome ou por falta de atendimento médico. Nunca haverá justiça se as escolas/universidade não se descolonizarem, não derrubarem seus muros. Nunca haverá justiça enquanto se encarcera para justificar e alimentar as estruturas hegemônicas que lucram com a pobreza, a doença e a desinformação.

A escolha do Teatro dos Oprimidos e das Oprimidas e suas estética respondia à inquietação de encontrar maneiras de fazer teatro, transgredir as convenções teatrais e derrubar muros entre espetáculo teatral e vida real, palco e plateia, artistas e não-artistas. Principalmente, pelo compromisso com os direitos humanos e o engajamento social e político, além da preocupação em articular redes e realizar ações concretas e continuadas.

Entretanto, percebi que cada coisa tem seu contexto e sua história, e os meus desvios nos procedimentos me levaram a pensar na ideia de dispositivos como disparadores de outros rumos. Tentei nomeá-los durante algumas rotas, mas a totalidade ainda me escapa, porque estrategicamente não são potentes o suficiente para reverterem a lógica dominante.

As estéticas dos TOs não se reduzem aos procedimentos artísticos e estão presentes na escrita, na forma de pensar. Não são movimentos dissociados. No eixo 1 da tese, por exemplo, pedi licença para me apresentar, dizer quem acho que sou e deixar minhas inquietações/opressões expostas, e segui caminhando em busca de alternativas coletivas para respondê-las. Foi desta forma que ensaiei a escrita da tese. Nas práticas do TOs, também ensaiamos a transição entre as opressões particulares para o contexto social. Questionei-me muito sobre a escrita do Eixo 1, que poderia parecer narcísico. Entretanto, como poderia falar de uma memória cartografada sem previamente me apresentar?

Usei os canais estéticos – palavra, imagem e som – como aliados e, como pretende Boal (2009), como canais que as classes dominantes, os opressores, usam para nos alienar, para “invadir nossos cérebros”. Mas devemos usar desses mesmos canais para travar lutas sociais e políticas e, estética e concretamente, reinventar o mundo. Acresça-se a isso o movimento e a sinestesia como possibilidade estética de entrelaçamento, de conectividade entre os pensamentos simbólicos e sensíveis, entre a caminhada e a escrita.

Na prática do teatro no presídio, esses canais são cultivados como procedimentos de criação e inventividade. Quando menciono cultivado é porque deve ser tratado com gentileza. Em todas as etapas é preciso ter cuidado e dedicação, pois a repressão no presídio é intensa e não se expressa somente na materialidade de um sistema que impregna os corpos/mentes nem nos agentes do Estado que devem assegurar a ordem, mas também na própria “sociedade cativa”. Uma palavra maldita tem peso de punição. Quando o grupo de participantes se reconhece como coletivo de teatro, obviamente que acontece uma reorganização interna cujos métodos de seleção nem sempre são inteligíveis, mas há uma fluidez nas relações que permite uma abertura para o experimento, num espaço de suspensão, num entrelugar, um tempo outro, num riso espontâneo que a liberdade tocou.

Quando me refiro ao grupo estou falando de nós, porque propus e ao mesmo tempo participei das experimentações, assim como participei das proposições feitas pelo grupo. Busquei a horizontalidade nas relações. Contudo, sei as sequelas deixadas nos cérebros invadidos pelos opressores, assim como reconheci que sou parte do coletivo de teatro, mas não sou parte da “sociedade cativa”. Compreendendo os tensionamentos, aproximações e distanciamentos, resolvi investir na transgressão, na fissura de barreiras entre o dentro e o fora dos muros que separam, classificam e hierarquizam pessoas; em fissura das barreiras que reduzem nossos sonhos, restringem a mobilidade, desacreditam o corpo/mente/saberes, padronizam o ser/fazer, roubam as relações e limitam a existência. Trouxe o cárcere para fora do seu muro e levei possíveis mundos para dentro dos muros do cárcere, mesmo com todos os problemas e contradições com as quais me deparei.

As subjetividades se manifestaram durante os encontros no cárcere, encontros para fazer teatro, para contar história, para falar sobre a vida... Encontros permeados pela ética amorosa que, antagônica à hostilidade do cárcere, cultiva valores, como respeito, responsabilidade cuidado, compromisso, confiança, e conhecimento, como defende hooks (2021), e desvelam as emergências/urgências das pessoas encarceradas. Entretanto, surgiu um *nó*, pois, entre a busca de alternativas estéticas e a busca de alternativas emergenciais, existe uma limitação que deve ser debatida. Entrelaçar caminhos em diversos espaços e propiciar que as ideias de desencarceramento cheguem em diferentes instâncias da sociedade não é o mesmo que desencarcerar; estar presente na instituição prisional e, somente por sua presença e continuidade na sua atividade, coibir o tratamento ostensivo não significa

que ele não irá acontecer na surdina da noite; denunciar as opressões, seja de forma estética ou política, não quer dizer que serão exterminadas. Tais constatações não constituem razões para cruzarmos os braços, mas sim para entendermos que não existe um momento ideal. Existe uma necessidade de mudanças de paradigmas, que também não acontecem do dia para noite, mas é na constância e na união de pessoas com esse mesmo objetivo que fortalecemos a luta.

Só preciso pontuar que o teatro não é a salvação, o teatro é um dispositivo de acesso ao conhecimento, às subjetividades, ao pensamento simbólico, sensível e crítico, ao consumo e à produção estética, à vivência coletiva com autonomia e não com obediência e servidão, de construção de metáforas, de transformar suas opressões em cena descobrindo potencialidade e estratégias de enfrentamento. Esses mecanismos articulados têm força e pulsão de vida, “sangue no olho”, vontade de mudança. O mito da ressocialização, que tentam atribuir ao ato de fazer teatro no cárcere, nem resvala no meu pensamento, porque não faz sentido apartar para socializar através do isolamento e condicionamento forçados. Falar em ressocializar significaria compactuar com uma lógica excludente que inverte valores. Assim, o teatro no cárcere tem interesse em questionar os abismos sociais, seus porquês e aprofundar as discussões seguindo na direção de propostas que assegurem os direitos humanos, que vislumbram o desencarceramento, através de ações concretas e continuadas. Não podemos fazer parte de um sistema de ajustamentos de pessoas às instituições prisionais.

Inegavelmente a memória tem um fluxo próprio, cartografar os distintos momentos da experiência no cárcere foi um desafio. O recorte parecia estar definido, porque se tratava do cárcere, mas a memória não segue procedimentos organizados, salta de um momento para outro sem critérios, sem a cronologia estruturada. Muitas vezes, uma vivência que havia sido guardada placidamente, vinha com uma força avassaladora, uma vez rememorada. Por outro lado, escritos bem elaborados perdiam o sentido quando relidos e rememorados. Não existe um domínio, seus lampejos despontam para serem revividos e surgem de uma forma outra, com outras nuances. Mesmo quando se pensa em não deixá-los aflorar, eles tomam a autoria da escrita. A memória é subversiva, a escrita margeia estas conexões e contorna o caminho, entretanto este caráter atribuído à escrita não garante sua objetividade na trilha. Então, o vento sopra embaralha tudo, entrelaça pensamentos e faz valer o propósito da jornada.

Este foi um grande desafio: qual era a minha problemática? Como formular uma problemática numa tese em que o sujeito-trajeto-objeto se imbricam, se fundem? Como delimitar um problema em meio a tantos fragmentos de memória? Precisei respeitar meus processos, minhas verdades. Usei a lista da Bárbara Santos (2014) de desejos e necessidades⁸⁸ como procedimento. Vasculhei todas as memórias escritas, mudei a distribuição das rotas algumas vezes, dialoguei com elas novamente e percebi que o desejo latente, aquele que “permite a utopia”, era: contrapor o movimento repressivo, que nos congela, com a fluidez que a arte pode proporcionar, tentando não romantizar, mas sim descortinar injustiças sociais e cultivar a ética do bem viver, da solidariedade e da resistência, por meio daquilo que escolhi fazer da vida: teatro. Realizar experimentos criativos e inventivos e escrever histórias que fissurem realidades opressoras. Uma vez descoberto meu propósito, precisava entender as emergências, ou seja, cada necessidade requer estratégias sensíveis com potência de afetar realidades, por meio de processos de criação libertadores. Antropofagicamente, ajustei a lista de Santos às minhas necessidades, conforme aprendi com Rolnik (1998), e destaquei o que me convém: afirmar arte e política em todos os espaços e instâncias por onde circulo; sistematizar a experiência vivida no presídio transgredindo a rigidez da instituição presídio e a instituição universidade; fortalecer a luta por justiça; transformar meu próprio lugar no mundo e lutar por um mundo digno de se viver. Voltei ao começo: cartografar as memórias das experiências no cárcere seria achar as marcas desse processo? Compreendi que as marcas que me foram lembradas por Rolnik (1993) eram minhas pistas e o meu próprio fazer, por vezes tortuoso e por vezes reverso a lógica cartesiana, mas um caminho a ser experimentado que implicava desafios, pois esse era o método. Exatamente o que me estimulou foi me permitir caminhar rizomaticamente entre a memória, a escrita e perceber suas articulações, para expressar na tese as marcas do caminho, as narrativas-minoritárias que, entrelaçadas, se transformam em potência, têm força e ganham vida.

Em um sistema acêntrico, como conceber a direção metodológica? A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de

⁸⁸ Santos (2017, p. 24) faz uma lista de desejos e necessidades que fortalecem os princípios do Teatro do Oprimido, ao mesmo tempo explica que o desejo permite utopia e a necessidade requer estratégias. Entre desejos e necessidades, a autora escreve esse livro e trilha seus caminhos rumo ao Teatro das Oprimidas.

metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: *metá-hódos*. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (*hódos*) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. Com isso não se abre mão do rigor, mas esse é ressignificado. O rigor do caminho, sua precisão, está mais próximo dos movimentos da vida ou da normatividade do vivo, de que fala Canguilhem. (PASSOS *et al.*, 2014, p. 10-11).

Algumas dúvidas atravessaram todas as rotas: será que fazer teatro no presídio desinstitucionalizaria o pensamento de quem está encarcerado, ou será que as restrições do ambiente carcerário institucionalizariam a feitura do teatro? Qual o lugar do teatro no cárcere e quais os possíveis desdobramentos artístico/social/político destas intervenções? Por que dispositivos dos TOs? Será que estamos somente decalcando a realidade, catequizando moralmente, subalternizado o pensamento do outro? Neste ponto, é importante pensarmos que existe um grande risco, sim. Autores como Goffman (1974), Sykes (1958) e Lemgruber (1999) discorrem sobre as privações e adaptações no ambiente prisional, no cárcere feminino, apontando padrões de conduta produzidos pelo isolamento e mencionam qualquer atividade extra à rotina do preso/presa ou paciente como entretenimento; a importância se mede por sua utilidade, como se fossem parte de uma estratégia para conformar a pessoa presa ou paciente na sua carreira institucional. Essa não foi, declaradamente, a nossa intenção. Queríamos fissurar a rigidez das estruturas que investem pesado em desumanizar pessoas. Queríamos somente apontar a humanidade que habita em cada pessoa que se encontra presa, e não é o teatro que faz isso, o teatro somente não as deixam esquecer. Precisamos transgredir essa lógica do encarceramento, da punição, da revanche. Chamo de transgressão todos pensamentos/ações que contraria a rigidez do ambiente coercitivo.

Quando criamos vínculos e trabalhamos amparados na ética amorosa, já estamos transgredindo. A escuta sensível e política é uma transgressão; a risada, o toque e a entrega durante os *joguexercícios* também são transgressores; ter autonomia para defender seus pensamentos, seus personagens e construir a cena é uma transgressão poderosa. A Estética do/da Oprimido/Oprimida inevitavelmente cria fissuras quando provoca o entendimento das opressões em seu trânsito do particular para o contexto social, porque é nesse trânsito que fortalecemos estratégias para

romper com o silêncio de forma coletiva. Fissurar a política de silenciamento institucionalizada nos presídios é a maior das transgressões.

Entretanto, é importante entendermos a diferença entre provocar e resolver, somos limitados em nossas ações, mas temos o propósito de manutenção, de não deixarmos a humanidade enferrujar. Venho reinventando formas de atuar no cárcere para não mecanizar a prática, porque, se assim for, as fissuras se estabilizam, e a estabilidade é preguiçosa. Assim, mudo as dinâmicas e busco o caos para reorganizá-lo, esta é forma de me esquivar da rigidez e ser inclusiva. Os fundamentos, os valores permanecem. Estimulo outros dispositivos de criação e invenção mantendo a construção de narrativas-minoritárias nos diários de bordo, nos sonhários ou nas cartas, nos diálogos, na maneira de organizar o pensamento.

Esses são os mesmos procedimentos que utilizo para pensar/escrever. Sou guiada pelas Estéticas do/da Oprimido/Oprimida, Imagens/geradoras e Narrativas/geradoras para escrever o que por elas é sugerido. Não adianta forçar, a única certeza é que, se não estiver caminhando, a dificuldade de escrever é grande, as imagens e narrativas só são geradoras no movimento da vida. O caminho aqui cartografado é íntimo da obra de Lygia Clark, “Caminhando”:

[...] é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. Inicialmente, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha. (CLARK, 1963, n.p.).

E, por escolha, fiz dos meus caminhos possibilidades inclusivas de encontros em defesa da liberdade.

As Marcas...

As palavras escritas nesta tese são as marcas de muitas vidas vividas...

Escrever para mim é na maioria das vezes conduzido e exigido pelas marcas: dá para dizer que são as marcas que escrevem. Aliás só sai um texto com algum interesse quando é assim. Aí escrever traz notícias das marcas e tem o poder de ampliar minha escuta a suas reverberações: é como um escafandro que possibilita mergulhar no estranhamento com mais coragem e rigor. (ROLNIK, 1993, p. 9).

A marca que reivindico, aqui, tem relação direta entre o feminismo da quarta onda, tendo o abolicionismo penal como possibilidade de luta contra opressão.

O feminismo da quarta onda além de ser radicalmente anti-imperialista e pacifista inclusive por entender que em todo o mundo as mulheres são as primeiras vítimas da ocupação colonial e da Guerra também se posiciona contra o próprio sistema penal, deixando para trás as antigas demandas punitivistas em relação ao problema da violência de gênero e se aliando nesse ponto, ao movimento abolicionista penal. (MENESES, 2021, p. 39).

A marca que quero registrar é a necessidade de cultivar a vida e semear a arte em favor da humanidade. Reconhecer o estrago causado por um sistema pautado nas desigualdades e na dominação do outro que visa o lucro, o acúmulo e a concentração de riquezas é o primeiro passo na tentativa de reduzir seus danos, invertendo a lógica da opressão e ofertando redes cada vez mais coesas de apoio e solidariedade. Isso com a intenção de eliminarmos os arquipélagos de punição e rompermos com os ciclos de opressão.

[...] pensar uma estética da libertação que tenha a desobediência ao Norte capitalista/ocidente hegemônico e seus padrões colonizadores como *suleamento*, *suleando* o olhar, ou melhor dizendo, a percepção. Que não busquem respaldo nas reivindicações de validação de conhecimento de quem os oprime. Implicados com a presença de valores transbordantes de sentidos em suas manifestações que se validem através de seus próprios parâmetros, buscando o fortalecimento e a coesão do grupo que as produziu, forjando uma autonomia que não exclui, mas que localiza, integra, une e emancipa o grupo social frente às suas opressões. (OLIVEIRA, 2022, p. 130).

A marca que persigo como pessoa/pesquisadora/inventora/sonhadora são as linhas de fuga que me livram de qualquer conformismo e me habilitam a estar no mundo e reinventá-lo.

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há

nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. Vê-se que a linguagem, para o cartógrafo, não é um veículo de mensagens e salvação. Ela é, em si mesma, criação de mundos. Tapete voador... Veículo que promove a transcrição para novos mundos; novas formas de história. (ROLNIK, 1989, p. 2).

A marca que materializo é a percepção subversiva de uma arte atenta...

Isto posto, não se pode dizer que todas as verdades se equivalham, que tudo é igual, com igual valor e peso: os esforços pela humanização da humanidade elegem como verdade suprema o avanço social em direção a uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, em todos os campos da vida humana: política, social, familiar e todas mais que possam existir. Não podemos lutar contra as opressões e continuarmos, nós mesmos, sendo opressores. (BOAL, 2009, p. 33).

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. 1. ed. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGUIRRE, C. Cárcere e sociedade na América Latina, 1800 – 1940. In: MAIA, Clarissa Nunes *et al.* (orgs.). *História das Prisões no Brasil*. Vol. I. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 131-149.
- ANDRADE, Carlos Drummond. No meio do caminho. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, a. 1, n. 2, p. 1, jul. 1928.
- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view%20/9880/9106>. Acesso em: 2 abr. 2023.
- ASSIS, Machado. *O alienista*. 22. ed. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- ATHAYDE, Celso; MV BILL. *Falcão: Mulheres do Tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- AUGUSTO Boal e o Teatro do Oprimido. Diretor: Zelito Viana. Produção executiva: Vera de Paula. Produção: Patrícia Chamon. Rio de Janeiro: MAPA, 2011. 1 vídeo (62 min). Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=2083009291743175>. Acesso em: 12 mai. 2022.
- BAHIA. Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização. Conjunto Penal Feminino. SEAP. [s.d.]a. Disponível em: <http://www.seap.ba.gov.br/pt-br/unidade/conjunto-penal-feminino>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- BAHIA. Secretaria de Administração Penitenciária e Ressocialização. Hospital de Custódia e Tratamento. SEAP. [s.d.]b. Disponível em: <http://www.seap.ba.gov.br/pt-br/unidade/hospital-de-custodia-e-tratamento>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BENEFÍCIO dado à mulher de Cabral é raro 1 ano após mudança na lei. *A crítica*. 20 mar. 2017. Disponível em: <https://www.acritica.net/editorias/geral/beneficio-dado-a-mulher-de-cabral-e-raro-1-ano-apos-mudanca-na-lei/195019/>. Acesso em: 13 jun. 2022.
- BENELLIE, Sílvio José. A Instituição Total como agência de produção de subjetividade na sociedade disciplinar. *Estudos de Psicologia*, Campinas, v. 21, n. 3, p. 237-252, set./dez. 2004.
- BENÍCIO, Eliene *et al.* Anselmo Serrat: Um inventor de sonhos. *Revista Repertórios*. Salvador, a. 22, n. 33, p. 200-215, 2019.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BEZERRA, Antônia et. Al (org.). *Teatro do Oprimido e Universidade: experiências pedagógico-artivista e(m) redes para esperarçar*. Volume II. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo, 2021.

BEZERRA, Antônia Pereira. Verdade na Cena, Verdade na Vida: Boal e Stanislavski. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 413-430, mai./ago. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 2 jun. 2022.

BEZERRA, Antônia Pereira; REQUIÃO, Simone. Cartografia do Teatro das Oprimidas no Cárcere Feminino: da árvore ao rizoma. *In: BEZERRA, Antônia et. al. Teatro do Oprimido e Universidade: experiências pedagógicas-artivistas e(m) redes para esperarçar*, volume II. Rio de Janeiro, Mundo Contemporânea, 2021. p 175-196.

BEZERRA, Antônia; PARO, César Augusto; COUTO, Michele Cristine Assis; REQUIÃO, Simone. *O Teatro do Oprimido - Ontem, hoje e sempre*. Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022.

BOAL, Augusto. *200 Exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro, RJ: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BOAL, Augusto. *O arco íris do desejo*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1996a.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Augusto. *Teatro Legislativo. Versão Beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças e ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BORGES, Juliana. *Encarceramento em massa*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BORGES, Juliana. *Prisões: espelho de nós*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2020.

BRASIL, Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária. *Relatório de inspeção em estabelecimentos penais do Estado da Bahia*. Brasília: Ministério da Justiça, 2013a. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seusdireitos/politica-penal/cnppc-1/relatoriosde-inspecao-1/relatorios-de-inspecao-2013/relatorio-de-inspecao-conjunta-ba-versao-final.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2020.

BRASIL, Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária. *Relatório de inspeção em estabelecimentos penais do Estado da Bahia*. Brasília: Ministério da Justiça, 2015. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/seusdireitos/politica-penal/cnppc-1/relatoriosde-inspecao-1/relatorios-de-inspecao-2013/relatorio-de-inspecao-conjunta-ba-versao-final.pdf>.

[1/relatorios-de-inspecao-2015/relatorio-de-inspecao-conjunta-bahia-2015_ versao-final.pdf](#). Acesso em: 14 out. 2017.

BRASIL, Ministério da Justiça. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN*. Julho de 2014. Brasília: Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN), 2014a. Disponível em: http://www.justica.gov.br/seusdireitos/politicapenal/documentos/infope_dez14.pdf. Acesso em: 12 dez. 2017.

BRASIL, Ministério da Justiça. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN – Junho de 2016*. Brasília: Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN), 2016. Disponível: http://www.justica.gov.br/news/ha-726-712-pessoas-presas-no-brasil/relatorio_2016_junho.pdf. Acesso em: 12 dez. 2017.

BRASIL. Câmara dos deputados. Centro de Documentação e Informação. *CPI Sistema Carcerário 2009*. Brasília: Edições Câmara, 2009a. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/2701>. Acesso em: 11 nov. 2017.

BRASIL. *COVID-19, Painel de Monitoramento do Sistema Prisional*, DEPEN. Brasília: Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN), 2022a. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/covid-19-painel-de-monitoramento-dos-sistemas-prisionais>. Acesso em: 12 ago. 2022

BRASIL. GABINETE DE TRANSIÇÃO GOVERNAMENTAL. *Relatório Final de Transição Governamental*. Brasília: Gabinete de Transição Governamental, 2022b. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2022/12/Relatorio-final-da-transicao-de-Lula.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2023.

BRASIL. *Lei nº 13.434*, de 12 de abril de 2017. Acrescenta parágrafo único ao art. 292 do Decreto-Lei no 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), para vedar o uso de algemas em mulheres grávidas durante o parto e em mulheres durante a fase de puerpério imediato. Brasília, DF: Presidência da República, 2017. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2017/lei/L13434.htm. Acesso em: 18 mai. 2017.

BRASIL. Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. Tecnologia Social. *Site do MCTIC*. Brasília, [s.d.]. Disponível em: https://antigo.mctic.gov.br/mctic/opencms/ciencia/politica_nacional/social/Tecnologia_Social.html#:~:text=Tecnologia%20Social%20%C3%A9%20entendida%20como,Debate%20%2D%20Tecnologia%20Social%20no%20Brasil. Acesso em: 15 jul. 2022.

BRASIL. Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Política Criminal e Penitenciária. Resolução no 4, de 15 de julho de 2009. *Diário Oficial*, Brasília, DF, Seção 1, p. 34-35, 16 jul. 2009b. Disponível em: <https://www.normasbrasil.com.br/norma/?id=111431#:~:text=Resolu%C3%A7%C3%A3o%20CNPCP%20n%C2%BA%204%20de%2015%2F07%2F2009%20Norma%20Federal,encaminhamento%20das%20%28os%29%20filhas%20%28os%29%20das%20mulheres%20encarceradas>. Acesso em: 25 ago. 2022.

BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento Penitenciário. *Levantamento Nacional de Informação*. Brasília, 2022. Período de Janeiro a Junho de 2022. Disponível em: <https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjojY2Q3MmZlNTYtODY4Yi00Y2Q4LWFZDUtZTcwOWI3YmUwY2lyliwidCI6ImViMDkwNDIwLTQ0NGMtNDNmNy05MWYyLTRiOGRhNmJmZThlMSJ9>. Acesso em: 23 set. 2022.

BRASIL. Ministério da Justiça. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – INFOPEN mulher – Junho de 2014*. Brasília: Departamento Penitenciário Nacional (DEPEN), 2014b. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/noticias/estudo-traca-perfil-da-populacao-penitenciaria-feminina-no-brasil/relatorio-infopen-mulheres.pdf/view>. Acesso em: 20 jan. 2023.

BRASIL. Ministério da Justiça. Resolução CNPCP nº 4, de 29 de junho de 2011. Recomenda aos Departamentos Penitenciários Estaduais ou órgãos congêneres seja assegurado o direito à visita íntima a pessoa presa, recolhida nos estabelecimentos prisionais. *Diário Oficial da União*, Brasília, jun. 2011. Disponível em: https://www.normasbrasil.com.br/norma/resolucao-4-2011_115294.html. Acesso em: 4 nov. 2022.

BRASIL. Ministério da Saúde. Centro Cultural do Ministério da Saúde. *Nise da Silveira: Vida e Obra*. Cartilha de Monitoria. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 2006. Disponível em: http://www.ccms.saude.gov.br/nisedasilveira/pdfs/cartilha_de_monitoria.pdf. Acesso em: 22 nov. 2022.

BRASIL. Ministério da Saúde. *Reforma Psiquiátrica e política de saúde mental no Brasil*. Conferência Regional de Reforma dos Serviços de Saúde Mental: 15 anos depois de Caracas. Brasília: OPAS, nov. 2005. Disponível em: https://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/Relatorio15_anos_Caracas.pdf. Acesso em: 18 ago. 2022.

BRASIL. *Recomendação no 44, de 23 de novembro de 2013*. Dispõe sobre atividades educacionais complementares para fins de remição da pena pelo estudo e estabelece critérios para a admissão pela leitura. Brasília, DF: Conselho Nacional de Justiça, 2013b. Disponível em: <https://atos.cnj.jus.br/atos/detalhar/1907>. Acesso em: 28 ago. 2020.

BRASIL. *Lei nº 7.210, de julho de 1984*. Institui a Lei de Execução Penal. Brasília, DF: Casa Civil, 1984. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/ConstituicaoCompilado.htm. Acesso em: 23 ago. 2018.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2009.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdades no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

CARRANZA, Elías (org.). *Criminalidad, cárcel y justicia penal en América Latina y el Caribe: cómo implementar el modelo de derechos y obligaciones de las naciones unidas*. México: Siglo XXI Editores; Instituto Latinoamericano de las Naciones Unidas para la Prevención del delito y Tratamiento del Delincuente; Instituto Raoul Wallenberg de Derecho Humanos y Derechos Humanitario, 2009.

CARVALHO FILHO, Luís Francisco. *A Prisão*. São Paulo: Publifolha, 2002.

CASTANEDA, Carlo. *Viagem a Ixtlan*. Tradução Luzia Machado da Costa. 16. ed. Rio de Janeiro: Record; Nova Era, 2001.

CASTRO, E. D.; LIMA, E. M. de A. Resistência, inovação e clínica no pensar e no gir de Nise da Silveira. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 11, n.

22, p. 365-376, ago. 2007. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/icse/a/Cv5FYpFCjDLL9gRTBqBCRDg/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 22 nov. 2022.

CLARK, Lígia. Obra: Caminhando. *Portal Ligia Clark*. 1963. Disponível em:

<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/@id/189>. Acesso em: 9 mai. 2020.

COELHO, Edmundo Campos. *A oficina do diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

COELHO, Teixeira; WISNIK, José Miguel. Colóquio: As Tramas do Contemporâneo.

Itaú Cultural. 2008. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/as-tramas-das-artes-as-tramas-do-contemporaneo-2008>. Acesso em: 1 jun. 2018

COEXISTÊNCIA. *Conceito de*. [s.d.]. Disponível e: <https://conceito.de/coexistencia>.

Acesso em: 12 ago. 2022.

CONCEITO de Cartografia com Fuganti. Ministrante: Luiz Fuganti. Porto Alegre:

UFRGS, 2014. 1 vídeo (162 min). Publicado pelo canal Elisandro Rodrigues.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fN4suUSqitY&t=6655s>. Acesso em: 11 nov. 2017

CONCILIO, Vicente. *Teatro e Prisão: Dilemas da liberdade artística em processos*

teatrais com a população carcerária. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) –

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CORTELLA, Mário Sérgio. A ética e a produção do conhecimento hoje. *BIS. Boletim do Instituto de Saúde*, n. 35, p. 5-7, abr. 2005.

DANTAS, Maria Thereza Ávila; CARVALHO Filho, Milton Júlio de. *Prisões numa abordagem interdisciplinar*. Salvador: Edufba, 2012.

DARK MC. Madrugada fria. *Letras*. [s/ d.]. Disponível em:

<https://www.lettras.mus.br/dark-mc/madrugada-fria-part-carol-rdc/>. Acesso em: 22

ago. 2022.

DAVIS, Angela. *A Democracia da Abolição, para além do império das prisões e da*

Tortura. Tradução Artur Neves Teixeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução Marina Vargas. 1. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2018.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Cultura e Política*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça, Classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, Angela. *Uma autobiografia*. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

DELEUZE, Gilles *et al.* *Diálogos*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução Piter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva; Ed. da USP, 1974.

DELEUZE, Gilles. O ato de Criação. *Escola nômade*. 21 fev. 2016a. Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/21/deleuze-o-ato-de-criacao/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. *Escola nômade*. 24 fev. 2016b. Disponível em: <https://www.escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>. Acesso 22 dez. 2022

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DERRIDA, Jacques. A Palavra Soprada. In: DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 107-148,

DINIZ, Debora. *Cadeia: relato sobre mulheres*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

DORST, Tankred; EHLER, Ursula. *Eu, Feuerbach*. Tradução Adriano Távora. Institutos Goethe no Brasil, 1989.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memória da casa dos Mortos*. Tradução Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

EMERGÊNCIA. *Dicio*. Dicionário Online de Português. [s.d.]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/emergencia/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

ENTRE a Luz e a Sombra. Direção: Luciana Burlamaqui. Produção: Luciana Burlamaqui. São Paulo: Zora Mídia, 2009. 1 vídeo (137 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hDzu2_t31JM&ab_channel=g21. Acesso em: 5 jan. 2022.

EVARISTO, Conceição. A gente combinamos de não morrer. In: Evaristo, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. p. 107-118.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT Michel. *Vigiar e Punir – nascimento da Prisão*. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 1979.

FRANCO, João Henrique Kaster. Execução da pena privativa de liberdade e ressocialização. Utopia? *Jus*. 31 dez. 2008. Disponível em:

<https://jus.com.br/artigos/12153/execucao-da-pena-privativa-de-liberdade-e-ressocializacao>. Acesso em: 12 dez. 2009.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

GOFFMAN, Erving. *Estigma – notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* Tradução Mathias Lambert. [S. l.]: [S. ed.], 2004. Disponível em:

https://mpri.mp.br/documents/20184/151138/goffman,erving.estigma_notassobreamanipulacaodaidentidadedeteriorada.pdf. Acesso em: 13 jun. 2022.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOFFMAN, Erving. *Representação do Eu na vida cotidiana*. Tradução Maria Célia Santos. Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Tradução Ana Lucia de Oliveira e Leticia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução Suely Belinha Rolnik. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografia do desejo*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

GUNSBURG, Jacob; FERNANDES, Silvia (org.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

GUYAU, Jean-Marie. *A arte do ponto de vista sociológico*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? *In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença – A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

- HOOKS, Bell. *Ensinando o pensamento crítico*. Tradução Bhuvi Libiano. São Paulo: Elefante 2020.
- HOOKS, Bell. *Teoria Feministas*. Da margem ao centro. Tradução Raine Patriota. São Paulo: Perspectiva 2019.
- HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.
- HULSMAN, Lotik; CELIS, Jacquelin Beniat de. *Penas Perdidas*. O sistema penal em questão. Rio de Janeiro: Luan Editada LTDA, 1993
- JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Edição Popular, 1963.
- JÚNIOR, José. *Da favela para o mundo*: a história do grupo Afro Reggae. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- KOUDELA, Ingrid. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1991.
- KRAHN, Natasha Maria Wangen K. *Ressocializando?: as percepções sobre a implementação de políticas laborativas e educacionais em uma unidade prisional*. 2014. Dissertação (mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2018458. Acesso em: 17 jun. 2016.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2020.
- LEMGRUBER, J. *Cemitério dos Vivos*. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da USP, 1970.
- LIMA, Vladimir de Moreira. *Deleuze-Guattari e a ressonância mútua entre filosofia e política*. Rio de Janeiro: Ponteiro, 2015.
- LIMA, Willian da Silva. *Quatrocentos contra um*: uma história do comando vermelho. 2. ed. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- LOURENÇO, Luiz Claudio; ALMEIDA, Odilza Lines de. “Quem mantém a ordem, quem cria desordem” Gangues prisionais na Bahia. *Tempo Social*, v. 25, n. 1, p. 37-59, jun. 2013.
- LUCAS, Ashley E. *Teatro e prisões e a crise global do encarceramento*. 1. ed. São Paulo. Hucitec. 2021.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.
- MAIA Clarissa Nunes *et al.* (org.). *História das Prisões no Brasil*. Vol I. Histórias e historiografias das prisões. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MANO Brown 2007. [S. l.: s. n.]: 2018. 1 vídeo (84 min). Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laQWmNkqkSg>. Acesso 06 jan. 2023.

MARCELINO, Giovanna. Manoel de Barros (1916-2014). *Revista Movimento*. 13 nov. 2017. Disponível em: <https://movimentorevista.com.br/2017/11/manoel-de-barros-1916-2014/>. Acesso em: 4 nov. 2023.

MENEZES, Sabrina Lasevitch. *Micropolíticas da abolição: diálogos entre a crítica feminista e o abolicionismo penal*. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2021.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 287-324, 2008.

Disponível em:

http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em: 23 mar. 2022.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. *GRIOT Revista de Filosofia*, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 1-19, 2011. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>. Acesso 11 nov. 2022.

NOGUERA, Renato. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2017.

NOGUERA, Renato. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. *Childhood & philosophy*, [s. l.], v. 14, n. 31, p. 625-644, set./dez. 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512058179006>. Acesso em: 11 nov. 2022.

O CÁRCERE e a Rua. Direção: Liliana Sulzbach. Produção: Annette Bittencourt, Everson Egas Colossi Nunes, José Pedro Goulart e Ricardo Baptista da Silva. Porto Alegre: Zeppelin Filmes, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fr3blY9FIOo>. Acesso em: 15 jan. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. *Entrelugares: Revista de Sociopética e Abordagens Afins*, [s. l.], v. 1, n. 2, mar./ago. 2009.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira*. 2005. Tese. (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

OLIVEIRA, Eduardo. *Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. (Coleção X – Organização Rafael Haddock Lobo).

OLIVEIRA, Maria Fernanda Gonçalves de. A matripotência e a cosmopercepção em uma língua que ginga: uma estética amefricana. *Anãnsi: Revista de Filosofia*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 128–144, 2022. Disponível em:

<https://revistas.uneb.br/index.php/anansi/article/view/15682>. Acesso em: 3 mar. 2023.

- OYEWUMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos orientais de gênero*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (orgs.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 109-130.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origem, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PITON, Cristiano. Preparação do cenário para a peça de teatro. *Arte no HCT*. 16 de set. 2009. Disponível em: <http://artenohct.blogspot.com>. Acesso em: 12 ago. 2022.
- POESIA Babu - A Casa dos Mortos. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Lucas Dannilo Aragão Guimarães. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZYpdZkKipBE&ab_channel=LucasDanniloArag%C3%A3oGuimar%C3%A3es. Acesso em: 25 ago. 2011.
- PORTO Editora – mentalidade. *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, [s.d]. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mentalidade>. Acesso em: 14 jun. 2022.
- PROCESSO, O. Direção e roteiro: Maria Augusta Ramos. Produção: Maria Augusta Ramos, Leonardo Mecchi. Brasil/Alemanha. Berlim: Conijn Film; São Paulo: Enquadramento Produções; Nofoco Filmes, 2018. Son. Cor. 137 min. 1 CD.
- PROTAGONISMO sem Máscaras. Palestrante: Helena Vieira. [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (17 min). Publicado no canal TEDx Talks. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qBQMNwfnjIE>. Acesso em: 3 mar. 2018.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 3. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- RACIONAIS MC's. Diário de um detento. *Letras*. [s.d.]. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/racionais-mcs/63369/>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Vol. único. 45. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- RANGEL, Sonia Lucia. CasaTempo, uma poética: jogo, imagem e memória no percurso criativo de um espetáculo – exposição / Sonia Lucia Rangel. 2002.
- REQUIÃO, Simone *et al.* (orgs.). *Anselmo Serrat e seu circo brasileiro*. São Paulo: Pindorama Circus, 2021.
- REQUIÃO, Simone. *Prisão, pistas e encadeamentos: uma experiência de Teatro no Conjunto Penal Feminino (CPF)*. 2018. 189 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.
- RIBEIRO, Sidarta. *O Oráculo da Noite: A história e a ciência do sonho*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RIBEIRO, Sidarta. *Sonhos Manifestos: Dez exercícios urgentes de otimismo apocalíptico*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição, notas para uma vida não cafetinada*. 1. ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1 n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993. Disponível em:
<https://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade/article/view/38134/25870>. Acesso em: 22 ago. 2022.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica/Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (eds.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147. Disponível em:
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2016.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (eds.). *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIV a Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998. p. 128-147. Disponível em:
<https://issuu.com/bienal/docs/name423574>. Acesso em: 13 jul. 2021.

ROLNIK, Suely. *Trechos: Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989. Disponível em:
<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2022.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar e Representar: práticas dramáticas e formação*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALA dos Professores com Eugenio Raúl Zaffaroni [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (50 min). Postado no canal IBCCRIM. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=IDtRuFD2-M&t=1969s&ab_channel=IBCCRIM. Acesso em: 12 ago. 2022.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processos de criação artística*. São Paulo: FAPESB; Annablume, 1998.

SANTOS, Bárbara. *Percursos Estéticos: imagem, som, ritmo, palavras - abordagens originais sobre o Teatro do Oprimido*. 1. ed. São Paulo: Padê editorial, 2018

SANTOS, Bárbara. *Teatro das Oprimidas. Estéticas feministas para poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Casa Philos, 2019.

SANTOS, Bárbara. *Teatro del Oprimido, Raíces y alas: Una teoría de la praxis*. 1. ed. Barcelona: KURINGA, 2017.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Modernidade, identidade, a cultura de fronteira*. São Paulo: USP, 1994.

SANTOS, Boaventura Sousa *et al.* (orgs.) *Epistemologias do Sul*. (CES). Coimbra: Edições Almedina SA, 2009. Disponível em: [epistemologias_do_sul_boaventura.pdf\(ufop.br\)](http://epistemologias_do_sul_boaventura.pdf(ufop.br)). Acesso em: 3 mar. 2022.

SANTOS, J. L. dos; VECCHIA, M. D. A vontade em Vygotski: contribuições para a compreensão da “fissura” na dependência de drogas. *Psicologia USP*, [s. l.], v. 29, n. 2, p. 200-211, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0103-656420160189>. Acesso em: 13 jun. 2022.

SARAPECK, Helen. *Abraçando a árvore do Teatro do Oprimido: pesquisa memorial de experiências com o símbolo do método*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ensino de Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

SEM Pena. Direção: Eugenio Puppó. Produção: Augusto de Arruda Botelho, Eugenio Puppó Hugo Leonardo, Marina Dias e Paula Sion de Souza Naves. [S. l.]: Heco Produções e IDDD – Instituto de Defesa do Direito da Defesa, 2014. 1 vídeo (84 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2pctKmjMigQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SILVA, Luiz Inácio LULA da. *Carta para o Brasil de amanhã*. São Paulo: [s. Ed.], 2022. Disponível em: <https://pt.org.br/wp-content/uploads/2022/10/amanhacc83-v1-1.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2022.

SILVA, Marcos Vinicius Moura (org.). *Projeto BRA 34/18: produto 5 relatórios temáticos sobre mulheres privadas de liberdade considerando dados do produto 01, 02, 03 e 04*. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública; Departamento Penitenciário Nacional, 2019.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SÓ dez por cento é mentira. Direção: Pedro Cezar. Produção: Pedro Cezar, Kátia Adler e Marcio Paes. [S. l.]: Arteranato Eletrônico, 2008. 1 vídeo (81 min). Publicado no canal LetrasInverso. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0. Acesso em: 12 mai. 2022.

SYKES, Gresham M. *The Society of Captives: A Study of a Maximum Security Prison Princeton (Nova Jersey, EUA)*: Princeton University, 2007.

TEIXEIRA, Ana. O Teatro da Cura Cruel. *Interface - Comunicação, Saúde, Educação*, Botucatu, v. 3, n. 5, p. 187–192, ago. 1999. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/fqszDLmBK3BXQSQyV38mk6S/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 nov. 2022.

THOMPSON, Augusto, F. G. *A questão Penitenciária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

UFF - Universidade Federal Fluminense. O que são Tecnologias Sociais? *Tecnologia Social*. Niterói, [s.d.]. Disponível em: <http://tecnologiasocial.sites.uff.br/o-que-sao-tecnologias-sociais/>. Acesso em: 15 jul. 2022.

UNESCO. Declaração universal dos direitos humanos. *United Nations*. 1948. Disponível em: <https://www.ohchr.org/en/human-rights/universal-declaration/translations/portuguese?LangID=por>. Acesso em: 22 jun. 2022.

URGÊNCIA. *Dicio*. Dicionário Online de Português. [s.d.]. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/urgencia/>. Acesso em: 22 ago. 2022.

VERDADE, A. A loucura sob custódia: crime, violência e perversão no manicômio judiciário. Faculdade de Comunicação UFBA. Salvador, mai. 2004. Disponível em: <http://www.ccs.saude.gov.br/memoria%20da%20loucura/itinerancia/salvador/verdade1.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2022.