

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**SENTIR LIBERDADE ESTANDO PRESO**  
**A ARTE COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR**

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO E COMUNIDADE

---

**Daphne Correia de Rezende Rego**

Amadora, outubro 2019

INSTITUTOPOLITÉCNICODELISBOA  
ESCOLASUPERIORDETEATROECINEMA

**SENTIR LIBERDADE ESTANDO PRESO**  
**A ARTE COMO ELEMENTO TRANSFORMADOR**  
TRABALHO DE PROJETO

**Daphne Correia de Rezende Rego**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Teatro e Comunidade, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa.

Amadora, outubro 2019

## **Dedico**

Ao meu pai, António Rego, por me ter encorajado a seguir a minha paixão pelo teatro. Não está presente na vida terrena, mas está sempre presente no meu coração.

À minha mãe, Nair Lopes, por me ensinar que recomeçar é preciso e que a esperança é a última a morrer.

À minha irmã, Paula Finholdt, por ser um exemplo de mulher, luta e por ser a minha melhor amiga.

Ao meu irmão, Rubens Finholdt, por ser um exemplo de perseverança e força.

Ao meu irmão, Aracy Rego Neto, por ser um exemplo de coragem e garra.

Ao Demian Lui, por me ter mostrado que para ser um irmão não é preciso ser do mesmo sangue.

Ao David Pereira, pelo companheirismo e por me ensinar a amar todos os dias.

Ao Pipoca, por ser um companheiro de quatro patas.

Aos reclusos do Estabelecimento Prisional de Lisboa, que me ajudaram a ser uma pessoa melhor.

Às pessoas oprimidas, que não têm voz neste mundo.

## **Agradecimentos**

Ao Luís Valente, por ter sido um parceiro de projeto incansável e por ter encarado este desafio com coragem e bom humor.

Ao meu orientador, o Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, por me ter passado os seus conhecimentos e pela disponibilidade.

À Professora Rita Wengorovius, por ter dado todo o apoio ao projeto.

À Professora Doutora Eugénia Vasques, pelo seu exemplo de ética e pedagogia.

Aos meus colegas de turma do Mestrado em Teatro e Comunidade 2017/2018, pelo companheirismo e amizade.

À Mirian Lui, por me ter guiado com a sua sapiência.

À Doutora Luísa Marques, pela gentileza e atenção.

A toda equipa da Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema, pelo profissionalismo e simpatia.

A toda equipa do Projeto 12-15 da Amadora Inova, por ter confiado no meu profissionalismo e por me ter dado a oportunidade de trabalhar com aqueles jovens tão ricos.

A toda a direção do Estabelecimento Prisional de Lisboa, por ter aceitado este desafio e por acreditar neste projeto.

Ao Anílton Varela, Álvaro Cardoso, Bruno Miranda, Danilo dos Santos, David Mendes, Diogo Lima, Felizberto Ribeiro, José Mascarenhas, João Silva, Mário Marques, Miguel Barros e Nencanda Miguel, pela coragem de embarcar neste projeto. Sem vocês, nada seria possível.

À GDA, pelo apoio e por ter acreditado no meu talento e na minha dedicação académica.

## **Resumo**

O presente relatório visa fazer um estudo acerca das aulas de teatro realizadas para e com os reclusos do Estabelecimento Prisional de Lisboa, com o objetivo de compreender como a arte contribui para a transformação dos indivíduos inseridos dentro de uma determinada comunidade. O intuito é indagar como a prática da arte, mais precisamente o teatro, transforma e dá um sentimento de libertação. Este estudo sobre as práticas artísticas não serve apenas para estabelecimentos prisionais, mas também para outros tipos de comunidade, como escolas, bairros de habitação social ou hospitais. Assim, este estudo pretende dar voz ao sujeito oprimido em busca da sua liberdade.

**Palavras-chave:** prisão, reclusos, arte, libertação, teatro, transformação

## **Abstract**

This report aims at the development of a study about the theatre classes taught to the inmates of the Lisbon Prison Facility. The main goal of this report is to understand how art contributes to the transformation of the individuals of a certain community. Its intention is to inquire how an artistic practice, specifically theatre, can transform and liberate its practitioner, not only in prison facilities, but also in other types of communities, such as schools, hospitals, and social housing neighbourhoods. This study intends, therefore, to give voice to the oppressed people in search for their own freedom.

**Keywords:** prison, inmates, art, liberation, theatre, transformation

## ÍNDICE

Introdução .....	8
1. O projeto "Sai da Caixa" .....	15
1.1 O 1º dia no Estabelecimento Prisional de Lisboa .....	16
2. Características do E.P.L.....	18
2.1 Estrutura do espaço do E.P. de Lisboa .....	18
2.2 Enquadramento teórico .....	20
2.3 O investimento político dos corpos dos reclusos .....	20
2.4 A revolta dos reclusos .....	22
3. A comunidade .....	23
3.1 O teatro comunitário .....	24
3.2 A arte como elemento transformador .....	26
3.3 A importância da estética na arte comunitária .....	27
4. As sessões das aulas de teatro na ala A .....	29
4.1 A primeira aula de teatro e a tomada de consciência do corpo do ator .....	29
4.2 A magia da empatia e da partilha .....	31
4.3 A terceira aula e o afeto .....	34
4.4 A voz do oprimido .....	35
4.5 O processo de transformação pela arte .....	40

5. O processo de criação do espetáculo .....	42
5.1 A criação da primeira cena .....	42
5.2 O ritual .....	44
6. A apresentação do espetáculo performativo <i>LIBERDADE!</i> .....	46
6.1 A felicidade como elemento libertador e transformador .....	48
6.2 A ação do teatro .....	49
Conclusão .....	51
Bibliografia .....	53
Anexo – Guião do espetáculo performativo <i>Liberdade</i> e folha de sala	

## **Introdução**

O presente trabalho nasce da minha vontade em trabalhar a arte com e para comunidades marginalizadas. Há 3 anos iniciei o meu “estudo de caso” no bairro social da Picheleira, em Lisboa, com a Associação Clube Intercultural Europeu, onde foi criado o projeto HIT (Humanizar, Intervir e Transformar). O bairro da Picheleira está sinalizado como sendo uma zona de intervenção prioritária de Lisboa. É constituído em grande parte pela comunidade cigana e uma pequena parte pelos imigrantes vindos de países africanos. A maioria dos jovens trabalha em negócios paralelos e há uma reduzida taxa de alfabetização, pois muitos daqueles jovens não frequentam a escola. O projeto HIT tem como prioridade melhorar o percurso destes jovens na formação e empregabilidade. O meu papel era o de lecionar as aulas de teatro a partir da metodologia do Teatro do Oprimido. Estas aulas eram voltadas para crianças e jovens (entre os 12 anos e os 18 anos). Muitos dos jovens que residem em bairros de habitação social são presos por trabalharem em negócios paralelos. Escolhi então fazer um projeto teatral numa prisão porque observei, ao longo do meu trabalho, que a exclusão social e o crime estão, quase sempre, ligados. E porquê trabalhar a arte? Porque acredito que a arte é um meio para transformarmos o indivíduo e, conseqüentemente, o coletivo, e que o teatro é uma arte inclusiva que necessita do saber trabalhar em conjunto, aceitando as regras pelos diferentes jogos teatrais. E porquê uma prisão? Para além destes motivos mencionados anteriormente, escolhi fazer um projeto num sistema prisional também por ter tido uma pessoa próxima que esteve presa durante um prazo curto. Quando a visitei na prisão em São Paulo, deparei-me com as péssimas condições em que os reclusos se encontravam. E surgiram algumas questões: qual é o papel do sistema prisional? Tem como objetivo somente "castigar" os reclusos pelos seus crimes ou também serve para transformá-los, integrando-os novamente na sociedade? E a arte? Será que a arte pode contribuir para que estes indivíduos se sintam mais libertos e transformados?

A escolha do Estabelecimento Prisional de Lisboa é propositada. Quando eu morava em Campolide em 2009, passava todos os dias em frente ao E.P.L. para ir à universidade, onde frequentava o curso de Sociologia. Observava sempre que havia familiares à porta com sacos grandes, provavelmente para levar mantimentos aos seus familiares presos. E sempre

pensava no sofrimento daquelas famílias e nas questões levantadas anteriormente. Foi a partir daqui que surgiu a ideia de trabalhar com o teatro numa prisão. Na época trabalhava como atriz na companhia Ditirambus que apresentava os seus espetáculos no Teatro Ibérico e, estava a frequentar um Workshop sobre o Teatro do Oprimido, de Augusto Boal. Pensei em utilizar esta metodologia para trabalhar com os reclusos através dos exercícios pedagógicos teatrais. Entretanto, ingressei no Mestrado em Teatro e Comunidade da Escola Superior de Teatro e Cinema, e decidi fazer um estudo sobre o efeito da arte na transformação e libertação desta comunidade. Falei com a professora Rita Wengorovius sobre a possibilidade de fazer um projeto no Estabelecimento Prisional de Lisboa. Chamei o meu colega de turma Luís Valente para "embarcar" nesta viagem comigo, pois sentia que era necessário haver uma figura masculina ao meu lado para dar as aulas de teatro numa prisão masculina. Hesitei por ser a única mulher presente nas aulas de teatro com homens que estão presos, mas concluí que a figura feminina seria importante para estes reclusos, pois representa a mulher, a mãe, a avó, a filha, a esposa e a amiga.

Este trabalho é um relato sobre as aulas de teatro realizadas no Estabelecimento Prisional de Lisboa com os diferentes reclusos. É um estudo baseado em teorias sociológicas, metodológicas e pedagógicas teatrais. Ao longo do trabalho utilizarei alguns poemas ou letras de músicas que representem simbolicamente este contexto social. Para finalizar, a conclusão procura dar um panorama geral das principais ideias sobre a investigação desenvolvida neste projeto.

*São Paulo, dia 1º de outubro de 1992, 8h da manhã...*  
*Aqui estou, mais um dia*  
*Sob o olhar sanguinário do vigia*  
*Você não sabe como é caminhar com a cabeça na mira de uma HK*  
*Metralhadora alemã ou de Israel Estraçalha*  
*ladrão que nem papel*  
*Na muralha, em pé, mais um cidadão, José*  
*Servindo o Estado, um PM bom*  
*Passa fome, metido a Charles Bronson*  
*Ele sabe o que eu desejo*  
*Sabe o que eu penso*  
*O dia tá chuvoso. O clima tá tenso*  
*Vários tentaram fugir, eu também quero*  
*Mas de um a cem, a minha chance é zero*  
*Será que Deus ouviu minha oração? Será*  
*que o juiz aceitou a apelação?*  
*Mando um recado lá pro meu irmão*  
*Se tiver usando droga, tá ruim na minha mão*  
*Ele ainda tá com aquela mina [menina]*  
*Pode crer, moleque é gente fina [fixe]*  
*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*  
*Homem é homem, mulher é mulher*  
*Estuprador é diferente, né?*  
*Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés*  
*E sangra até morrer na rua 10*  
*Cada detento uma mãe, uma crença*  
*Cada crime uma sentença*

*Cada sentença um motivo, uma história de lágrima sangue,  
vidas e glórias, abandono, miséria, ódio sofrimento,  
desprezo, desilusão, ação do tempo  
Misture bem essa química  
Pronto: eis um novo detento  
Lamentos no corredor, na cela, no pátio  
Ao redor do campo, em todos os cantos  
Mas eu conheço o sistema, meu irmão, hã  
Aqui não tem santo  
Rátátátá preciso evitar  
Que um safado faça minha mãe chorar  
Minha palavra de honra me protege  
para viver no país das calças bege  
Tic, tac, ainda é 9h40  
O relógio da cadeia anda em câmera lenta...*

*Ratatatá, mais um metrô vai passar  
Com gente de bem, apressada, católica  
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita  
Com raiva por dentro, a caminho do Centro  
Olhando pra cá, curiosos, é lógico  
Não, não é não, não é o zoológico  
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  
Alguns companheiros têm a mente mais fraca  
Não suportam o tédio, arruma quiaca [confusão]  
Graças a Deus e à Virgem Maria  
Faltam só um ano, três meses e uns dias  
Tem uma cela lá em cima fechada  
Desde terça-feira ninguém abre pra nada*

*Só o cheiro de morte e Pinho Sol [produto para desinfetar] Um preso se enforcou com o lençol*

*Qual que foi? Quem sabe? Não conta*

*Ia tirar mais uns seis de ponta a ponta*

*Nada deixa um homem mais doente*

*Que o abandono dos parentes*

*Aí moleque, me diz: então, você quer o quê?*

*A vaga tá lá esperando você*

*Pega todos seus artigos importados*

*Seu currículo no crime e limpa o rabo*

*A vida bandida é sem futuro*

*Sua cara fica branca desse lado do muro*

*Já ouviu falar de Lúcifer?*

*Que veio do Inferno com moral*

*Um dia no Carandiru [prisão brasileira], não ele é só mais um*

*Comendo rango [comida] azedo com pneumonia*

*Aqui tem mano de Osasco, do Jardim D'Abril, Parelheiros*

*Mogi, Jardim Brasil, Bela Vista, Jardim Angela*

*Heliópolis, Itapevi, Paraisópolis*

*Ladrão sangue bom tem moral na quebrada*

*Mas para o Estado é só um número, mais nada*

*Nove pavilhões, sete mil homens*

*Que custam trezentos reais por mês, cada*

*Na última visita, o neguinho veio aí*

*Trouxe umas frutas, Marlboro Free*

*Ligou que um pilantra lá da área voltou*

*Com Kadett vermelho, placa de Salvador*

*Pagando de gatão, ele xinga [insulta], ele abusa*

*Com uma nove milímetros embaixo da blusa*

*Brown: "Aí neguinho, vem cá, e os manos onde é que tá?"*

*Lembra desse cururu que tentou me matar?"*

*Blue: "Aquele puta ganso, pilantra corno manso*

*Ficava muito doido e deixava a mina só  
A mina era virgem e ainda era menor  
Agora faz chupeta em troca de pó  
Brown: "Esses papos me incomoda  
Se eu tô na rua é foda"  
Blue: "É, o mundo roda, ele pode vir pra cá."  
Brown: "Não, já, já, meu processo tá aí  
Eu quero mudar, eu quero sair  
Se eu trombo esse fulano, não tem pá, não tem pum  
E eu vou ter que assinar um cento e vinte e um."  
Amanheceu com sol, dois de outubro  
Tudo funcionando, limpeza, jumbo  
De madrugada eu senti um calafrio  
Não era do vento, não era do frio  
Acertos de conta tem quase todo dia  
Tem outra logo mais, eu sabia  
Lealdade é o que todo preso tenta  
Conseguir a paz, de forma violenta Se  
um salafrário sacanear alguém leva  
ponto na cara igual Frankenstein  
Fumaça na janela, tem fogo na cela  
Fudeu, foi além, se pã!, tem refém  
Na maioria, se deixou envolver  
Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder  
Dois ladrões considerados passaram a discutir  
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 [Instituto Médico Legal], chegou o grande dia  
Depende do sim ou não de um só homem  
Que prefere ser neutro pelo telefone*

*Ratatatá, caviar e champanhe*  
*Fleury [político brasileiro] 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 [penso higiênico] usado ou Bombril [esponja de aço para lavar loiça]*  
*Cadeia? Guarda o que o sistema não quis*  
*Esconde o que a novela não diz*  
*Ratatatá! sangue jorra como água*  
*Do ouvido, da boca e nariz.*  
*O Senhor é meu pastor*  
*Perdoe o que seu filho fez*  
*Morreu de brucos no salmo 23*  
*sem padre, sem repórter sem*  
*arma, sem socorro*  
*Vai pegar HIV na boca do cachorro Cadáveres*  
*no poço, no pátio interno*  
*Adolf Hitler sorri no inferno!*  
*O Robocop do governo é frio, não sente pena*  
*Só ódio e ri como a hiena*  
*Ratatatá, Fleury e sua gangue*  
*vão nadar numa piscina de sangue*  
*Mas quem vai acreditar no meu depoimento?*  
*Dia 3 de Outubro, diário de um detento*

Letra da música 'Diário de Um Detento' de Racionais MC's.

## 1. O projeto "Sai da Caixa"

Este é um projeto que foi desenvolvido por mim e pelo meu colega de turma Luís Valente, com a colaboração da professora doutora Rita Wengorovius, em parceria com a Escola Superior de Teatro e Cinema e o Estabelecimento Prisional de Lisboa. O projeto "Sai da Caixa" visa desenvolver a capacidade de interação, concentração, disciplina com prazer e autoestima dos participantes, através das aulas de teatro. Ou seja, trabalhar as capacidades psicossociais e emocionais, fomentando a valorização de cada participante. Para isso, criámos uma estratégia para "cativar" os reclusos para estas aulas. Achámos melhor desenvolver um pequeno espetáculo para iniciar, seguido de debate, para também perceber que tipo de intervenção teríamos de fazer. O nosso projeto nasceu de duas peças teatrais: *Não Não eu e Ya Ya Nós*. Os espetáculos foram desenvolvidos dentro da disciplina de Laboratório de Teatro e Comunidade do nosso mestrado. *Somos uma caixa de memórias* é uma performance apresentada por mim e pelo Luís Valente, feita a partir da dramaturgia social do eu, do trabalho de ator e encenador. A memória, a identidade e o território foram material artístico destes dois intérpretes no confronto com o outro e o mundo, onde se confronta o lugar do eu na memória territorial do outro. O palco é o lugar da partilha entre todos - intérpretes e público, que somos todos nós. O desafio do teatro é misturar disciplina com prazer, jogo com trabalho, realidade com imaginação, drama com comédia. Somos teatro porque nunca deixamos de ser comunidade! A nossa missão no teatro é descobrir caminho para a nossa felicidade - nossa e a dos outros. A memória é passado ou futuro? Há a necessidade de deixar cargas emocionais para trás, e principalmente de não deixar que as frustrações passadas atrapalhem o presente, em cena, na sociedade e na vida. Somos histórias individuais transformadas em linguagem coletiva. Como é que as práticas artísticas comunitárias podem construir projetos artísticos de partilha? A obra pode ser este espelho de nós mesmos, que é chama e que queima a indiferença do outro? O teatro é político? Quando eu saio de mim, sou eu ou o outro?

## 1.1. O 1º dia no Estabelecimento Prisional de Lisboa

No dia 06-07-2018, às 10h30, fomos eu, o meu colega Luís Valente, a professora Rita Wengorovius e a psicóloga Rosa Pires ao Estabelecimento Prisional de Lisboa. Passámos pelo sistema de segurança, onde deixámos os nossos documentos de identificação na entrada. De seguida, demos os nossos nomes para que os guardas conferissem na lista. Depois, fomos revistados. Estávamos a levar os nossos adereços de cena, como caixas de papelão, um djambé, um pano branco e outro preto, cartolas e casacos. Eu e o Luís Valente estávamos ansiosos, como intérpretes mas também enquanto estudantes de Teatro e Comunidade. Fomos para um longo corredor e passámos também por inúmeros portões enormes, que, cada vez que eram fechados, faziam o meu batimento cardíaco acelerar, mas pensava sempre em manter a postura neutra, o olhar neutro.

Adentrámos na ala A. Ouviam-se os ecos das vozes dos reclusos, das portas das celas e das chaves do guarda prisional. Todos nos observavam atentamente e alguns reclusos acompanharam-nos. Todos diziam "bom dia" e nós respondíamos um a um. Senti um grande arrepio; emocionei-me, mas de forma alguma o demonstrei. Quando chegámos a porta da sala aonde iríamos apresentar o espetáculo, um dos reclusos dirigiu-se a mim e disse: "Cuidado que o chão está a secar, lavámos para vocês". Eu disse: "Obrigada, vamos esperar". Os reclusos estavam ansiosos; alguns diziam "é do teatro", outros nem sequer sabiam do porquê de estarmos lá. Entrámos na sala e começámos a colocar as cadeiras, comecei a aquecer a voz e o corpo. Alguns, ansiosos por assistir a performance, começaram a sentar-se. Iniciámos a peça num silêncio absoluto. O espetáculo terminava com o poema do Fernando Pessoa intitulado "Poema em Linha Reta". Lembro-me que, ao recitar o poema, muitos dos reclusos me olhavam com lágrimas nos olhos, outros nem pestanejavam. Alguns eram tatuados e musculosos, outros, magros e jovens (a maioria). No fim, fui até eles e levei o djambé para tocarem e cantarem. Finalizámos a performance com uma música de Carmélia Alves, 'Trepas no Coqueiro', como forma de ritual. Houve uma interação muito grande por parte deles. Aplaudiram-nos calorosamente.

Após terminarmos a apresentação, explicámos que o nosso objetivo principal era o de lecionarmos aulas de teatro para e com eles e, como consequência, de desenvolvermos um espetáculo/performance para um público restrito, neste caso, para outros reclusos. Também salientámos que gostaríamos de apresentar um espetáculo final para alguns familiares, mas

que não tínhamos a certeza se seria possível de se realizar, pois dependia do processo das aulas e da decisão da direção da prisão. Também iniciámos um debate sobre o que assistiram. Depois, chamámos alguns para criar uma cena relacionada com o que viram; muitos estavam acanhados, mas houve uma grande participação. A participação não foi apenas dos reclusos, mas também de alguns guardas que estavam a divertir-se com as cenas, da técnica que estava a tirar fotos e da diretora da prisão. Quando terminámos, um dos reclusos disse: "Nós gostámos muito. Não tenham medo de vir para cá pois aqui vocês estão protegidos por nós. Obrigado". Decidimos dar papéis para escreverem ou desenharem algo sobre o que sentiram com a nossa intervenção. A palavra mais escrita foi "liberdade". Houve outro recluso que escreveu: "Cheiro a liberdade, socialização, tempo de escola, Gil Vicente, teatro, fazer parte de algo e sentimento de ser livre mesmo preso."

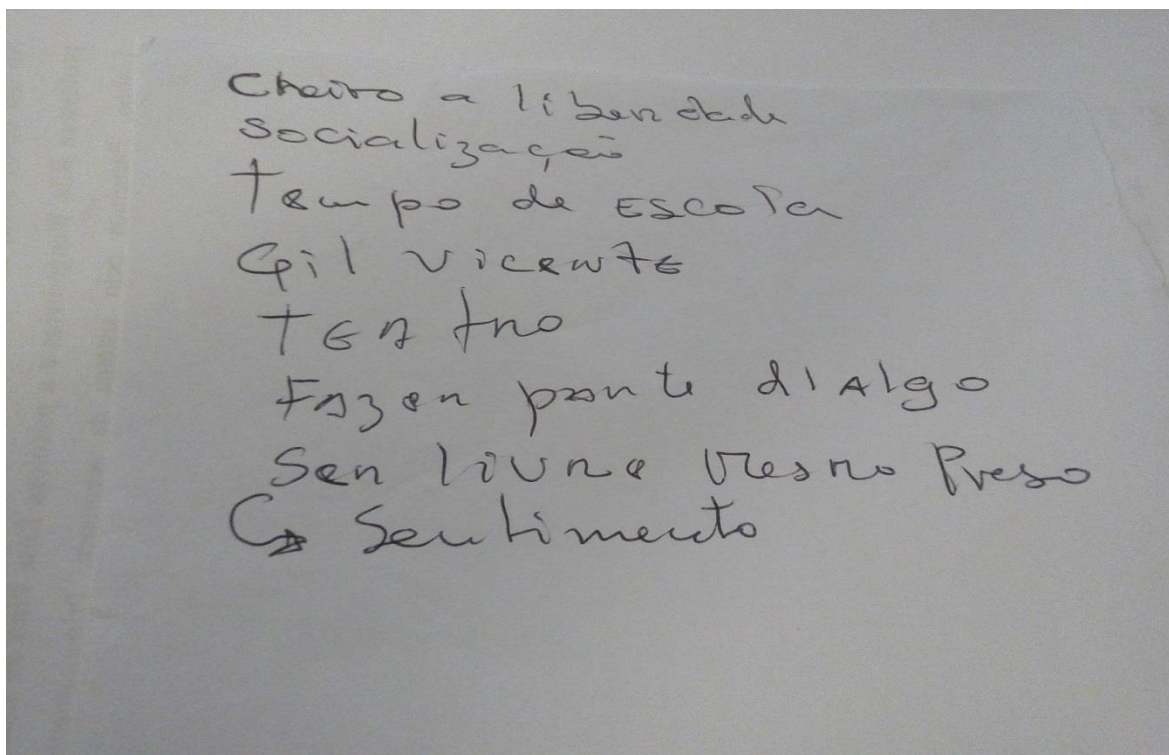


IMAGEM 1: Fotografia sobre o que um dos participantes escreveu da 1ª sessão

No primeiro encontro percebi qual seria o papel da arte para estes reclusos: sentir liberdade mesmo estando preso.

## **2. Características do E.P.L.**

A Reforma Penal e Prisional, de 1 de julho de 1867, aboliu a pena de morte e instituiu a pena de prisão maior celular, criando para o efeito as cadeias penitenciárias. O início da construção do E.P.L. foi em 1873, tendo recebido os seus primeiros reclusos a 2 de setembro de 1895. É considerada uma prisão de alta segurança e tem um grau de complexidade elevado. Existe uma ocupação laboral para os reclusos, como a serralharia, carpintaria, mecânica, eletricidade, canalização, encadernação e tipografia.

Este estabelecimento prisional criou uma unidade terapêutica para os reclusos toxicodependentes, que se encontra na ala G. Dispõe de serviços clínicos, em instalações próprias, com uma enfermaria de internamento. Em cada ala desta prisão funciona um ginásio, um refeitório e uma pequena mercearia.

Atualmente, o E.P.L. tem cerca de 904 reclusos e destina-se essencialmente a reclusos preventivos à ordem dos tribunais da Comarca Judicial de Lisboa. Quase todos os dias entram indivíduos que são do meio livre ou que foram transferidos de outra ala ou de outro estabelecimento prisional. Há constantes mudanças, pois existe uma sobrelotação.

### **2.1. Estrutura do espaço do E.P. de Lisboa**

O maior estabelecimento prisional de Portugal, o de Lisboa, é concebido segundo o Sistema Panótico com uma estrutura em estrela, composta por 6 Alas, de A a F. Cada cela dispõe, no modelo de Pentonville, de 3,90m x 2,10m, com pé-direito de 2,70m. Possui ainda um anfiteatro, habitualmente utilizado para espetáculos e outras atividades. Este modelo arquitetónico é o mais utilizado da Europa. A estrutura em estrela, primeiramente aplicado nos Estados Unidos da América pelo arquiteto inglês John Haviland na Eastern Penitentiary of Pennsylvania em Filadélfia, em 1829, é constituída por seis alas com quatro pisos, que convergem num ponto de onde a vigilância se exerce sobre o corredor central de cada ala. Para se compreender melhor o esquema panótico, Michel Foucault explica:

É polivalente nas suas aplicações; serve para corrigir os prisioneiros, mas também tratar os doentes, instruir os alunos, guardar os loucos, vigiar os operários, obrigar a trabalhar os mendigos e os ociosos. É um tipo de implementação dos corpos no espaço, de distribuição mútua dos indivíduos, de organização hierárquica, de disposição de centros e de canais de poder, de definição dos seus instrumentos e dos seus modos de intervenção, que pode ser usado nos hospitais, nas oficinas, nas escolas ou nas prisões. Sempre

que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos aos quais se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panótico pode ser utilizado. (Foucault, 2018, p. 236)

Para além destas alas, existe ainda um pavilhão pré-fabricado, que é onde se encontra a ala H, com 22 camaratas distribuídas por dois pisos. Também existe um edifício separado onde funciona a Ala G. A ala A era uma unidade livre de drogas, onde se realizava o acompanhamento e tratamento de reclusos toxicodependentes. Os mesmos eram escolhidos consoante ao seu histórico criminal. No entanto, face à sobrelotação do estabelecimento, houve a necessidade de alojar reclusos não inseridos no programa de combate à toxicoddependência. Nesta ala encontram-se aproximadamente 150 reclusos. Este número está em constante mudança, pois alguns concluem as suas penas, outros são transferidos de ala, de um dia para o outro. A ala A é onde fizemos as aulas de teatro e foi escolhida pela diretora da prisão.

A ala B destina-se a reclusos condenados com diferentes tipos de crimes. É a ala com maior número de reclusos. Na ala C encontram-se os reclusos com maior idade, mais especificamente, maiores de 40 anos. A ala D é destinada aos reclusos mais novos, jovens dos 16 até aos 25 anos de idade. Já a ala E inclui os reclusos preventivos. Normalmente, os reclusos da ala E, após a condenação, passam para outras alas, consoante o perfil. Na ala F encontram-se os reclusos que necessitam de mais resguardo da maioria da população prisional pois seus crimes estão relacionados com o fator sexual. São reclusos que não são aceites por outros reclusos. No início deste relatório inseri a letra da música 'Diário de um detento' dos Racionais Mc's. Esta canção é também um relato da experiência de um ex-recluso na prisão do Carandiru, em São Paulo. Numa passagem da canção, o artista mostra-nos o repúdio que a maioria da população prisional sente por violadores e pedófilos: “Homem é homem, mulher é mulher, estuprador é diferente, né? Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés. E sangra até morrer na rua 10.”

A ala G é para os reclusos que estão em tratamento por serem toxicodependentes. Nesta ala é seguido um modelo hierárquico, ou seja, à medida que vão avançando nas fases do tratamento os reclusos vão tendo diferentes responsabilidades, como cuidar do espaço, entre outras tarefas. Estas tarefas podem incluir desde atividades de jardinagem a cozinha ou lavandaria. O tratamento da Ala G tem quatro fases. Nesta ala há aproximadamente 30

reclusos. A última ala, a H, alberga os reclusos que se encontram a trabalhar nas oficinas ou em outra parte do estabelecimento, bem como os que se encontram em regime aberto.

## **2.2. Enquadramento teórico**

Para se compreender melhor o sistema prisional, procurei socorrer-me na teoria de Michel Foucault no livro *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*. Em finais do século XVIII e inícios do século XIX o espetáculo punitivo começa a extinguir-se com o desaparecimento dos suplícios nos E.U.A. e em alguns países da Europa, e a punição transforma-se num ato administrativo. O corpo já não é o alvo principal da repressão penal. Na justiça moderna existe uma vergonha em punir; então, o objetivo não é apenas o de punir, mas sim o de vigiar. O castigo agora é a economia dos direitos suspensos. Como afirmou Michel Foucault:

Deixou-se de tocar no corpo, ou o mínimo possível, e para nele atingir algo que não o próprio corpo. Poder-se-á dizer: a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a interdição de frequentar certos lugares, a deportação - que tiveram um papel muito importante nos sistemas modernos - são efetivamente penas «físicas»: ao contrário da multa, incidem diretamente sobre o corpo. Mas a relação castigo- corpo não é aí idêntica ao que era nos suplícios. Aí, o corpo está na posição de instrumento ou de intermediário: se se intervém sobre ele, enclausurando-o ou obrigando-o a trabalhar, é para privar o indivíduo de uma liberdade vista como direito e, ao mesmo tempo, como um bem. Segundo esta penalidade, o corpo é dominado por um sistema de coação e privação, de obrigações e interdições. (Foucault, 2018, p. 17)

O sistema de castigo moderno não funciona sem uma característica punitiva como o racionamento alimentar, a privação sexual, o isolamento, as agressões, entre outros.

## **2.3. O investimento político dos corpos dos reclusos**

Na ala A do Estabelecimento Prisional de Lisboa verificamos que o castigo também é a economia dos direitos suspensos onde os reclusos têm horários a cumprir, regras estabelecidas e privações das suas escolhas. O horário de levantar é às 08h. Os reclusos acordam com uma sirene. Quando os reclusos acordam são obrigados a mostrar, por gestos ou palavras, que estão acordados. O tempo que os mesmos têm para sair de suas celas é de 15 minutos sendo que o horário do pequeno-almoço é das 08h até às 08h30. Para pequeno-almoço, são servidas duas carcaças, leite e café. Há um dia de manteiga e outro dia de compota. O horário para apanhar sol no pátio daquela ala é das 09h às 11h. Existem, por dia, duas ocasiões para se tomar banho: a primeira é às 11h30 e a segunda às 18h30. A hora do almoço é às 12h e todos os reclusos têm de estar em silêncio. Só podem levantar-se quando

todos os outros terminarem de almoçar. O horário de jantar é às 17h30. No jantar cada recluso recebe bolachas, uma maçã ou um iogurte para guardarem em suas celas para poderem comer até o dia seguinte. A validade dos produtos alimentares vence na mesma semana pois assim os reclusos são obrigados a comer o mais rápido possível, de modo a não acumularem alimentos nas suas celas. A hora de recolha para as suas celas é às 19h. No final do dia os guardas prisionais fazem a contagem para confirmar se todos os reclusos se encontram no estabelecimento. As visitas dos familiares e amigos dos reclusos da ala A acontecem nas salas chamadas de Parlatório e têm lugar às segundas-feiras das 14h30 às 16h e aos sábados das 10h30 às 11h30. Para obter estas informações, eu questionei, de forma aberta, os alunos através das aulas de teatro e, ao longo de um ano de trabalho, em que ganhámos a confiança dos participantes. Também foi feita uma entrevista com os participantes onde eram feitas perguntas fechadas e abertas sobre as suas rotinas e sobre as regras impostas pelo E.P.L. De acordo com Foucault, sendo que a prisão suprime a liberdade e o direito de existir, o alvo do castigo deixa de ser o corpo dos condenados e passa a ser as suas almas. A justiça moderna começou a ganhar interesse pelos motivos subjacentes ao crime e ao criminoso - o seu motivo, desejo e características. A punição é revestida de uma função social complexa: ao exercer o seu poder sobre os indivíduos em reclusão, o sistema funciona como uma forma de adestrar, tornando-os "dóceis" perante o próprio sistema. Assim, como abaixo transcrito, o castigo constitui uma tática política:

Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização económica; em boa parte, é como força de produção que o corpo é investido de relações de poder e de domínio; mas, em contrapartida, a sua constituição como força de trabalho só é possível se estiver integrado num sistema de sujeição (em que a necessidade é também um instrumento político cuidadosamente organizado, calculado e utilizado), o corpo só se torna útil se for simultaneamente corpo produtivo e corpo submetido. (Foucault, 2018, p. 33)

Esta sujeição não precisa necessariamente ser ideológica ou violenta, mas pode ser organizada e calculada. O filósofo francês chama a isto de tecnologia política do corpo, que é como que uma "microfísica" do poder usada pelas instituições médicas, educativas ou sociais e pelos aparelhos do Estado. Foucault afirma:

Não se deve afirmar que a alma é uma ilusão ou um efeito ideológico. Mas antes que existe, que tem uma realidade, que é produzida permanentemente, em redor, na superfície, no interior do corpo pelo funcionamento de um poder que se exerce sobre os que são punidos - de uma forma mais geral, sobre aqueles que são vigiados, adestrados e corrigidos, sobre os loucos, as crianças, os aprendizes, os

colonizados, sobre aqueles que são fixados a um aparelho de produção e que são controlados durante toda a sua existência. (Foucault, 2018, p. 37)

#### **2.4. A revolta dos reclusos**

Posso afirmar que, durante todas as aulas, os reclusos sempre desabafavam sobre a vida que tinham dentro do Estabelecimento Prisional de Lisboa. Houve um dia que um recluso apareceu com a cara inchada e os outros diziam para mim: "Tás a ver Daphne? Tás a ver como é que funciona? Este nosso colega apanhou de um guarda prisional só porque ele queria um pão...tinha fome...nesta cadeia aqui muita coisa se passa." Muitas vezes os reclusos mostravam compreensão por existirem regras dentro da prisão, mas não compreendiam o porquê de não haver regras também para os guardas prisionais. Um dos reclusos numa das aulas afirmou: "Uma rusga é só até às 22h00, mas na verdade eles chegam a hora que querem...um quarto da manhã...uma vez entraram na minha cela a deitar tudo ao chão e a gritarem porque achavam que eu tinha drogas ilícitas."

Ao longo do trabalho no E.P.L. houve um episódio que eu não poderia deixar de referir: o motim que aconteceu na ala B no dia 04-12-2018, em que os reclusos se revoltaram com a proibição das visitas dos familiares, devido à falta de guardas prisionais. Durante este ano, os guardas fizeram greves com grande frequência, devido à sua insatisfação com os horários e as condições precárias de trabalho. O Estabelecimento Prisional de Lisboa está sobrelotado. Foi feito para aproximadamente 700 reclusos, mas neste momento há mais de 900 reclusos. As paredes da prisão são frias e há problemas nas canalizações. Um dos reclusos referiu-me que estava "todo mordido no pescoço, dos percevejos" e que muitas vezes não dormia porque ouvia os ratos durante a noite. No fim do primeiro capítulo do seu livro *Vigiar e Punir: Nascimento da prisão*, Foucault exemplifica:

Nos últimos anos, ocorreram revoltas prisionais um pouco por todo o mundo. Os seus objetivos, as suas palavras de ordem, o seu desenrolar tinham certamente algo de paradoxal. Eram revoltas contra toda uma miséria física que data de há mais de um século: contra o frio, contra a asfixia e o amontoamento, contra as paredes velhas, contra a fome, contra a pancada. Mas eram também revoltas contra as prisões-modelo, contra os tranquilizantes, contra o isolamento, contra o serviço médico e educativo. (Foucault, 2018, p. 38)

Para o filósofo francês a revolta é contra o próprio corpo da prisão. O que está em jogo numa revolta não é a forma rude como o corpo é tratado, mas sim a sua materialidade, na

medida em que é um instrumento de poder. " [...] Era toda esta tecnologia do poder sobre o corpo, que é a tecnologia da «alma» - a dos educadores, dos psicólogos e dos psiquiatras - não conseguem mascarar nem compensar, pela simples razão de que não é mais do que seus instrumentos." (Foucault, 2018, p. 38)

### **3. A comunidade**

A pedagoga brasileira Márcia Pompeo Nogueira explica que a comunidade não se define somente em relação à localidade e procura compreender o conceito de comunidade através da definição do antropólogo social Anthony Cohen: «É a entidade à qual as pessoas pertencem, maior que as relações de parentesco, mas mais imediata do que a abstração a que chamamos de “sociedade”. É a arena onde as pessoas adquirem suas experiências mais fundamentais e substanciais da vida social, fora dos limites do lar» (Nogueira, 2009, p. 175). Neste caso, a nossa comunidade é a do Estabelecimento Prisional de Lisboa, mais precisamente a da ala A. Esta ala, como já referido anteriormente, era uma unidade livre de drogas, onde se realizava o acompanhamento e tratamento de reclusos toxicodependentes. No entanto, face à sobrelotação do estabelecimento, houve a necessidade de alojar reclusos não inseridos no programa de combate à toxicoddependência. Esta ala alberga aproximadamente 150 reclusos.

O sociólogo Anthony Giddens mostra-nos que o crime e o desvio não podem ser observados apenas de um ponto de vista negativo. O facto de haver um desvio das normas dominantes pelos indivíduos implica determinação e coragem. As taxas de crime violento são baixas em países como a Holanda, onde são toleradas atividades desviantes e onde o campo das liberdades individuais é mais respeitado. Como o sociólogo afirma:

Uma sociedade tolerante em relação ao comportamento desviante não sofrerá necessariamente rutura social. Mas tal só poderá provavelmente ser alcançado quando as liberdades individuais estiverem associadas à justiça social, quer dizer, onde exista uma ordem social em que as desigualdades não sejam notoriamente grandes e onde toda a população tenha oportunidade de levar uma vida plena e satisfatória. Se a liberdade não for contrabalançada com a igualdade e se muita gente achar a sua vida destituída de sentido, o comportamento desviante será provavelmente dirigido para fins socialmente destrutivos. (Giddens, 2008, p. 241)

Na ala A, a maioria dos reclusos cometeu crimes associados aos negócios paralelos, como tráfico de drogas, joias ou armas, roubos, associação a grupos criminais organizados, mas também por violência doméstica. Face à sobrelotação do estabelecimento, há constantes transferências de reclusos de uma ala para outra. A maioria dos reclusos desta ala pertence à faixa-etária dos 18 aos 35 anos. O sociólogo americano Elliot Currie, que investigou a ligação entre crime e exclusão social nos E.U.A., constatou que esta ligação é o resultado de uma política social orientada para o mercado. Os jovens almejam o chamariz do mercado e dos bens de consumo e também são confrontados com a diminuição das oportunidades no mercado de trabalho. A educação e, conseqüentemente, a socialização destes jovens, é muito enfraquecida. O crescimento da exclusão social é ainda mais sentido nas comunidades quando se verifica a perda dos meios de subsistência e o aumento do custo do alojamento, que debilitam ainda mais a coesão social. (Giddens, 2008, p. 333) Em Portugal, não é diferente. Os fatores de vulnerabilidade à exclusão social são as faltas de condições a nível da habitação, da saúde, da educação e dos níveis e fontes de rendimento. A maioria destes jovens provém de bairros de habitação social e pertencem a minorias étnicas, como africanos e ciganos. De acordo com uma investigação sobre a exclusão social em Portugal, desenvolvida pelos docentes na área das Ciências Sociais do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, concluiu-se que:

Esta é uma das categorias onde a incidência da pobreza e da vulnerabilidade à pobreza é maior, afetando muitos elementos pertencentes a quase todas as minorias étnicas residentes em Portugal. Inclui africanos provenientes de todas as ex-colónias portuguesas, nomeadamente de Cabo Verde - que são simultaneamente os imigrantes e mais numerosos -, ciganos e parte de um relativamente pequeno grupo de timorenses. (Ferreira et al., 1994, p. 87)

### **3.1. O teatro comunitário**

Segundo a pedagoga brasileira Márcia Pompeo Nogueira, existem três modelos básicos de teatro na comunidade. Estes três modelos diferenciam-se por objetivos e métodos. O primeiro é o modelo de Teatro para Comunidade e é conhecido como tendo uma abordagem "de cima para baixo". É feito para comunidades periféricas, que desconhecem a sua realidade. O segundo modelo é o de Teatro com Comunidade e é conhecido por fazer uma investigação de uma determinada comunidade com o objetivo de criar um espetáculo baseado nesta mesma investigação. O terceiro modelo é o de Teatro por Comunidades. Este último modelo é influenciado por Augusto Boal, pois inclui as próprias pessoas da comunidade. O teatro passa

a ser a arena central para refletir sobre questões de identidade de comunidades específicas, contribuindo para o aprofundamento das relações de comunidade através do jogo teatral. Márcia Pompeo Nogueira também salienta a importância dos aspectos estéticos e éticos do teatro na comunidade e destaca a pedagogia do educador brasileiro Paulo Freire. Este pedagogo fornece as bases para muitos trabalhos; o seu método é fundado no diálogo e no respeito pelo diferente, exigindo também períodos preparatórios de conhecimento mútuo entre comunidade e os facilitadores. (Nogueira, 2009, pp. 175-176) Decidi trabalhar no E.P.L. com a metodologia do Teatro do Oprimido pois era a melhor forma de aquela comunidade falar e retratar os seus problemas, e, conseqüentemente, de se libertar. Mas, antes de explicar o que é o Teatro do Oprimido, é necessário compreender a Pedagogia do Oprimido, do professor Paulo Freire, que inspirou Augusto Boal e a sua metodologia do Teatro do Oprimido. Para Paulo Freire, a educação tem de ser uma prática para a liberdade. Acredita que ninguém liberta ninguém e ninguém se liberta sozinho porque os homens se libertam em comunhão. Na obra *a Pedagogia do Oprimido*, o educador explica que, no decorrer da história, há uma humanização e uma desumanização e que a sociedade está dividida entre o homem oprimido e o homem opressor. Paulo Freire afirma:

A violência dos opressores que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação- a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os oprimidos, cedo ou tarde, a lutar contra quem os fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os oprimidos, ao buscar recuperar a humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores dos opressores, mas restauradores da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos- libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar a ambos. (Freire, 2018, p. 41)

A Pedagogia do Oprimido é aquela que tem de ser conquistada com ele e não para ele, enquanto homem ou povo, com o objetivo de recuperar a humanização e não a desumanização. “Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará.” (Freire, 2018, p. 43)

Para o pedagogo, a alfabetização e os aspectos culturais, sociais e humanos são muito considerados nesta linha pedagógica. Uma criança que vive no campo, por exemplo, será educada de modo diferente da criança que vive na cidade. Além disso, o conhecimento só

fará sentido quando o aluno se tornar capaz de transformar seu mundo externo e interno. Na linha freiriana, a ética, a humildade, o respeito e a solidariedade são fortemente defendidos.

A pedagogia de Paulo Freire está ligada não só à obtenção de conhecimentos e capacidades, mas também à conquista da felicidade pessoal - uma aprendizagem com prazer. O seu método de avaliação, ao contrário dos métodos pedagógicos mais tradicionais, é feito ao longo do processo educacional e não no fim.

### **3.2. A arte como elemento transformador**

Como ponto de partida, decidi trabalhar com a metodologia do Teatro do Oprimido, do dramaturgo e encenador brasileiro Augusto Boal. Nascido no Rio de Janeiro, trabalhou no Teatro de Arena em São Paulo e foi o fundador do Teatro do Oprimido.

O Teatro do Oprimido reúne um conjunto de exercícios, jogos e técnicas. O seu principal objetivo é:

- Transformar o ser passivo em protagonista da ação dramática, não apenas interpretando a realidade, mas querendo transformá-la;

- Encontrar temas reais e urgentes para que haja maior reflexão e criatividade;

- Estimular o desejo do espectador de transformar a sua própria realidade e a realidade do outro;

- Compreender que a atividade artística é natural do homem e que as normas de educação na sociedade a reprimem;

- Trabalhar temas em concreto e não em termos abstratos. Estes temas terão de ser ligados à própria realidade do participante.

O Teatro do Oprimido tem como finalidade democratizar os meios de produção teatral, o acesso das camadas sociais menos favorecidas e a transformação da realidade através do diálogo, tal como Paulo Freire defendia na sua pedagogia educacional. Boal criou diferentes técnicas dentro do Teatro do Oprimido, como o Teatro Estátua, o Teatro Invisível e o Teatro Fórum. Para o dramaturgo, não basta apenas ter a consciência para que algo seja transformado, é preciso ter uma ação para que haja uma transformação, e, se é um teatro para a libertação, é importante que os temas teatrais sejam propostos pelos próprios atores. A

metodologia de Augusto Boal também promove o desenvolvimento psicossocial e emocional dos participantes através de atividades pedagógicas e teatrais.

O artista mostra o escondido, não o óbvio, e nos faz entender através dos sentidos – torna consciente o que estava em nós impregnado. No tempo, surpreende o instante; no espaço, o invisível. No teatro – a mais complexa de todas as artes porque a todas inclui com suas complexidades –, os artistas (cidadãos) devem fazer-nos ver o que temos diante do nariz e não vemos, entender o que é claro e nos aparece obscuro. (Boal, 2008, p. 57)

### **3.3. A importância da estética na arte comunitária**

A questão do valor da arte surgiu através das teorias da arte de Platão e Aristóteles. Ambos os filósofos gregos faziam depender o valor da arte da sua natureza, definindo assim que toda a arte era imitação. Platão via na natureza mimética uma ilusão que nos afasta da verdade. Aristóteles, ao contrário de Platão, procura mostrar que a imitação produz efeitos benéficos nos seres humanos. Para Aristóteles, imitar era uma condição necessária para algo ser considerado como arte. A partir do século XIX, a natureza mimética deixou de ser a questão central do valor da arte e começou a ser valorizada a expressão emocional da subjetividade numa obra de arte. Como afirma o professor português de filosofia Aires Almeida “Defender que a arte é imitação implica deixar de fora muito do que é geralmente classificado como arte e, simultaneamente, incluir muita coisa que não é arte: há obras de arte que não imitam e coisas que imitam mas não são arte” (Almeida, 2013, p. 401).

Na obra *Filosofia: uma introdução por disciplinas*, Aires Almeida aborda as inúmeras definições de arte e salienta que não existe um conceito exato sobre o que é arte.

A arte é muito mais do que um conceito definido. Aires Almeida refere:

Ora, o conceito de *arte* é aberto porque a arte é, por natureza, criativa, inovadora e mesmo subversiva. O conceito tem, pois, de ser reajustável na sua aplicação, de modo a admitir casos inesperados. Em suma, procurar uma definição explícita de *arte* é tentar fechar o conceito de *arte*, o que implica negar a própria natureza aberta e inovadora da arte. (Almeida, 2013, p. 404)

O papel da estética na arte é importante porque a arte é também a capacidade de nos emocionar esteticamente. A palavra estética provém do grego *aisthesis*, que significa «percepção» ou «apreensão pelos sentidos». (Almeida, 2013, p. 385) É um termo ligado à percepção da beleza. A arte é uma educação que integra a formação da estética.

Era necessário levar-se a beleza da estética teatral num lugar tão sombrio e pesado como uma prisão. E, como tal, seguimos a Estética do Oprimido. Para Augusto Boal, existem duas formas humanas de pensamento, que são o sensível e o simbólico:

O pensamento sensível, que produz arte e cultura, é essencial para a libertação dos oprimidos, amplia e aprofunda sua capacidade de conhecer. Só com cidadãos que, por todos os meios simbólicos (palavras) e sensíveis (som e imagem), se tornam conscientes da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la, só assim surgirá, um dia, uma real democracia. (Boal, 2008, p. 16)

Segundo Boal, a estética não é apenas a ciência do belo mas sim a ciência da sensibilidade, e o belo não é somente o que nos alegra mas também é o que nos revolta ou assusta. O belo está no olhar de quem o vê e, portanto, o feio pode ser belo porque bela é a verdade que a arte revela. O belo é a luz da verdade, porém a questão é: mas qual verdade? Na Estética do Oprimido a verdade é a nossa verdade. A verdade é uma arte pedagógica contextualizada na realidade social e política. A Estética do Oprimido é um ato político e não apenas estético. (Boal, 2008, pp. 31-32) Para Augusto Boal:

Como o Teatro é o encontro de todas as artes, a Estética do Oprimido existe no som, na palavra e na imagem. É a seiva da sua árvore - árvore viva. Não existe TO sem Estética do Oprimido – esta é a sua linguagem. O espaço físico, o espaço estético e o espaço cênico já são Estética mesmo antes que entre em cena o primeiro ator. Quando entra, seu corpo é pintura, escultura e dança. Quando pronuncia sua primeira frase, suas palavras são poesia, ideia e emoção. Sua voz é música. Seus atos são os atos estetizados de um cidadão. (Boal, 2008, p. 164)

Através das aulas de teatro, seguindo a metodologia do TO, criam-se jogos de interação, atividades lúdicas que desenvolvem relações interpessoais e que produzem o bem-estar emocional dos reclusos. O teatro é a pedagogia do toque - o toque de um território, o toque de uma memória e o toque de uma identidade. No teatro, o pedagogo tem que estar disponível para dar e receber, assim como os participantes. O papel do professor de teatro é preparar estes participantes para que, em primeiro lugar, recebam o toque. E é com este toque que se vai libertando e "curando" os participantes. É no toque que há a transformação do indivíduo e, conseqüentemente, do coletivo. Boal afirma "O ser humano é binário: predatório e solidário. Temos que libertar o ser humano do seu instinto predatório, remanescente animal. Arte é o caminho! É preciso reconquistá-la para o fortalecimento da cidadania!" (Boal, 2008, p. 254).

Também o filósofo grego Platão indagou a importância da educação na sociedade, utilizando como exemplo, os prisioneiros em uma caverna pois estes são “semelhantes a nós”. O mesmo questiona o facto de estes prisioneiros terem a oportunidade de sair da caverna, de endireitar a sua vida e de contemplar o seu ser. O filósofo realça que é necessário haver valor, amor e dedicação ao estudo das diferentes ciências que contribuem para a educação. (Platão, 1949)

O movimento da educação pela arte é o reconhecimento da expressão artística e da criatividade como elemento fundamental no processo educativo. Como referido na obra *João Mota, O Pedagogo Teatral, Metodologias e Criação* de Eugénia Vasques, João Mota acredita que a educação deve começar pela arte pois a arte é a busca da felicidade pessoal, funcionando como uma ação preventiva que procura afastar o sofrimento e proporcionar alegria. Acredita também que o teatro dá o poder de transgressão, conceito que retirou do ideário de Jerzy Grotowski e que constitui o motor de renovação social e axiológica. Grotowski recorreu aos autores Artaud e Nietzsche porque ambos deram importância à transgressão dos mitos. “Mais longe nesta obra, Grotowski fundamenta brevemente como a dádiva total e incondicional do ator, em que se desnuda e descobre, só é possível através da confiança em algo de que não sabemos o nome, mas onde vivem Eros e Caritas.” (Vasques, 2006, p. 96).

Como se pode constatar, não somente Grotowski entende o deus Eros como símbolo máximo da importância do amor na arte, mas também Platão refere este mesmo deus nos seus diálogos. (Platão, 1991) Quando se pensa na educação através da arte, de maneira mais didática, pode-se dizer que, a música toca o que é sonoro da vida, a arte visual toca a beleza do que é o visual da vida e o teatro auxilia a entender e a suscitar a beleza de uma ação, de uma situação e de uma história de vida.

#### **4. As sessões das aulas de teatro na ala A**

##### **4.1. A primeira aula de teatro e a tomada de consciência do corpo do ator**

No dia 29-11-2018, às 10h45, voltámos a ala A, eu e o meu colega Luís Valente, onde fizemos a nossa primeira sessão. Havia quinze reclusos e muitos aguardavam pois já sabiam que haveria a aula de teatro. Percebi que havia caras novas e perguntei quem tinha participado

da 1ª sessão e três levantaram o braço. Ou seja, a apresentação que tínhamos feito anteriormente foi para outros reclusos. Um dos reclusos disse-me que alguns daqueles que estavam presentes tinham sido transferidos para outras alas e outros tinham saído em liberdade. A ala A é para aqueles que cometem pequenos delitos ou para aqueles que estão de mudança para outras alas, consoante as suas penas.

Iniciámos a nossa 2ª sessão, que na verdade equivaleria à 1ª sessão porque muitos eram novos. A aula, em termos práticos, durou cerca de 30 minutos porque era necessário escrever os nomes de todos os participantes das aulas de teatro. A técnica do E.P.L., a doutora Conceição Vilela, nomeou um dos reclusos para ser o responsável das questões burocráticas do nosso grupo de teatro. A mesma técnica avisou-nos de que tínhamos pouco tempo porque o estabelecimento estava a sofrer das greves dos guardas prisionais e, portanto, neste dia, havia poucos guardas a cumprir o serviço. Então, com pouco tempo, decidi dar um primeiro jogo cujo objetivo era memorizarmos os nomes e desenvolver a empatia, a partilha e a identificação dos participantes.

O outro jogo era o de trabalhar o aquecimento físico, a memória e a noção do meu corpo e do outro corpo no mesmo espaço. O jogo funciona assim: eu digo um número que vai de um a cinco e cada um destes números equivale a uma ação. O número 1 era o de abaixar, o número 2 o de saltar, o número 3 o de andar para trás, o número 4 o de girar e o número 5 o de gritar. No início eu digo os números em sequência, mas depois, para complicar, começo por dizer cada número aleatoriamente e vou aumentando a intensidade e a velocidade com que digo. Este jogo funcionava muito bem com os jovens do bairro de habitação social da Picheleira, onde também trabalhava com a metodologia do Teatro do Oprimido. O aquecimento é extremamente importante pois faz com que o ator tenha a consciência do seu próprio corpo, ouvindo e sentindo. Para Augusto Boal:

A morte endurece todo o corpo, começando pelas articulações. Chaplin, o maior mímico, o bailarino, já não pode dobrar os joelhos. Assim, são bons todos os exercícios que dividem o corpo nas suas partes, nos seus músculos, e aqueles em que se ganha controlo cerebral sobre cada músculo e cada parte, tarso, metatarso e dedos, cabeça, tórax, pelve, pernas, braços, face esquerda e direita, etc.

(Boal, 1978, p. 99)

Terminámos a sessão a ouvir os alunos a recitar o poema "Cântico Negro" de José Régio, que já estavam a trabalhar com a técnica cultural Conceição Vilela para o dia da

poesia. Reparei que os reclusos não estavam confortáveis em recitar o poema. Perguntei de quem tinha sido a escolha do poema e os mesmos me responderam que foi a técnica. Decidi ir dialogar com a técnica Conceição Vilela para que procurássemos um outro poema que fosse ao encontro dos gostos dos alunos; afinal estamos a desenvolver um projeto **com e para** a comunidade penitenciária e não podemos impor os nossos gostos, mas sim trabalhar coletivamente em busca de um gosto em comum. A técnica disse que gostaria de trabalhar um outro poema e eu expliquei que seria melhor selecionarmos alguns poemas e levarmos para que os mesmos escolham aquele com que mais se identificam.

#### **4.2. A magia da empatia e da partilha**

Pensávamos que o nosso projeto ia ser prejudicado após o motim na ala B do E.P.L., que aconteceu no dia 04-12-2018 onde os reclusos se revoltaram com a proibição das visitas dos familiares, devido à falta de guardas prisionais.

A segunda aula só se concretizou no dia 07-02-2019, ou seja, perdemos quase 2 meses de aulas, pois não havia guardas suficientes para assegurar as aulas dentro da ala, devido à greve, que estava a ocorrer há mais de um ano, para contestar o novo horário de trabalho e a falta de guardas no estabelecimento prisional. Retornámos às 09h45 e os alunos ficaram muito contentes. Achávamos que a diretora da prisão iria suspender as aulas como forma de castigo aos reclusos após o motim. O clima estava muito tenso.

Entrámos na nossa sala de ensaio, que fica no fundo da ala. Fizemos novamente o exercício de identificação e empatia. Decidi, neste dia, anotar os nomes dos alunos que frequentavam as aulas de teatro na ala A. Devo salientar que todos os participantes autorizaram a identificar os seus nomes neste projeto, bem como a direção do Estabelecimento Prisional de Lisboa.

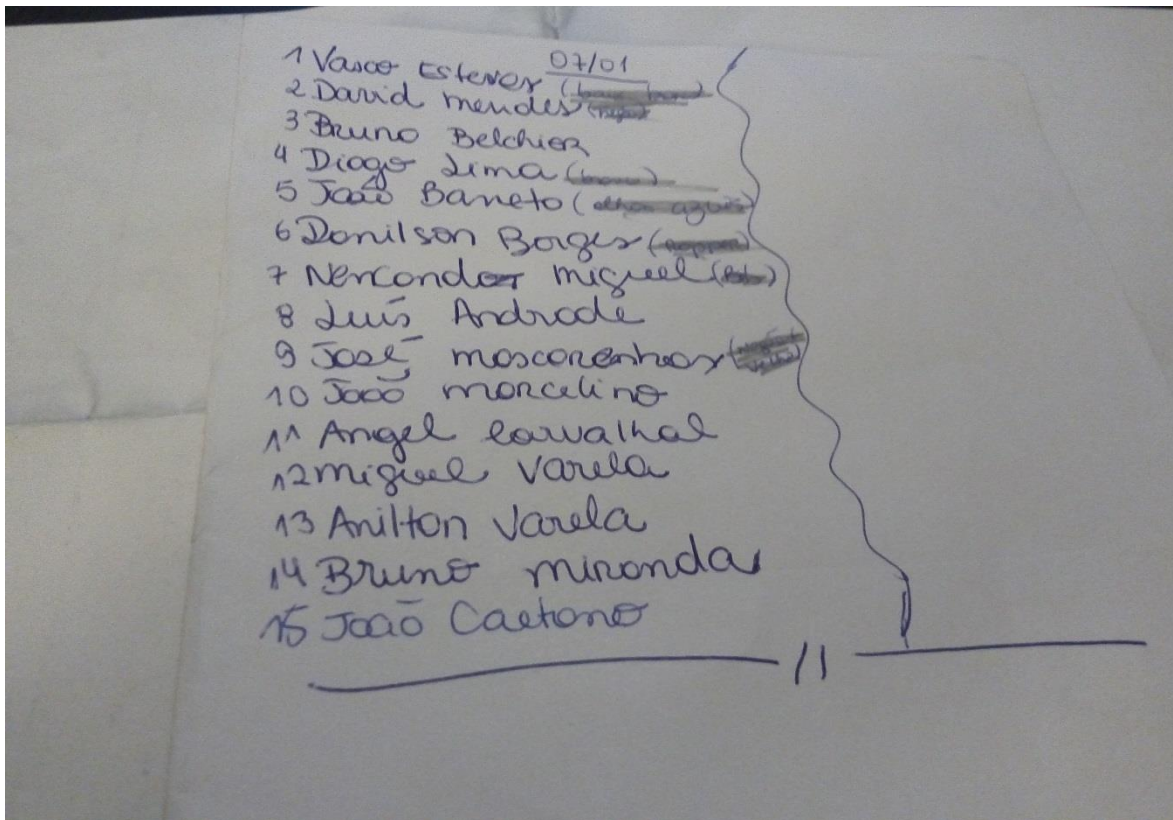


IMAGEM 2: Lista dos alunos da Ala A

Nesta aula, levámos um objeto novo para a sala: uma bola; e fizemos o exercício de atirar a bola a olhar e a dizer o nome da outra pessoa que vai passar a mesma bola. O objetivo deste jogo é o de criar ligação com o grupo e de desenvolver a concentração de cada participante. Em seguida, realizámos um exercício vocal. O exercício é: em roda, todos terão que dizer "la le li lo lu" mas com uma emoção incutida, como por exemplo, dizer com raiva ou dizer com tristeza. Este exercício não apenas desenvolve a diversidade da expressão vocal e sua consciência mas também explora o lado emocional dos participantes. Os alunos se divertiram muito com este exercício. Um dos meus principais objetivos com estes exercícios teatrais não é somente desenvolver capacidades e competências interpessoais, relacionais e teatrais mas é também o de dar alegria e prazer aos participantes e aos professores.

João Mota acredita que não existe trabalho coletivo sem o uso da palavra e do espírito de equipa. O professor deve valorizar e estimular a experiência do aluno através das relações pessoais e não somente pelos materiais didáticos, tentando, assim, cativar o seu interesse. A professora e crítica de teatro portuguesa Eugénia Vasques aborda na sua obra *João Mota, O Pedagogo Teatral, Metodologias e Criação*, o trabalho notável realizado pelo professor

português João Mota nas suas aulas de teatro e faz também referência ao trabalho do neuropsiquiatra português João dos Santos. Para João dos Santos:

Mestres são os que acreditam no valor da relação humana, no florescer das ideias que são mito e que sabem viver na floresta do conhecimento [...] os mestres são modelos, modelos de disponibilidade. Ser ou estar disponível é ter uma vida interior que se organize em termos de deixar espaço para a sensibilidade e para a sabedoria dos outros. O encontro não é só obra do acaso, é também obra da disponibilidade recíproca daqueles que se encontram. O encontro depende da convicção do que perene existe nos nossos semelhantes. (Santos *in* Vasques, 2006, p. 93)

Como afirma o neuropsiquiatra Arquimedes Silva Santos, é necessário valorizar o afeto universal do amor, promovendo assim a pedagogia da alegria. “[...] Esta educação da afetividade, com predominância do amor e da alegria, estruturará uma mais fraterna, aberta e compreensiva educação moral.” (Santos *in* Vasques, 2006, p. 93)

Para finalizar, pedi um exercício de improvisação livre. Inicialmente, a improvisação era apenas com um elemento do grupo, em seguida entrava outro e dava continuação à cena criada pelo elemento anterior. Depois, a cena teria de ser repetida segundo géneros teatrais, como por exemplo, o género comédia ou musical, tragédia ou ação, entre outros. O tema escolhido improvisadamente foi: os guardas prisionais. Recordo-me que, quando vi a cena, pensei, mais uma vez, no Teatro do Oprimido, de Augusto Boal, pois se existe opressão existe a necessidade da libertação. Como afirmou o criador do Teatro do Oprimido “deixemos que os oprimidos se expressem porque só eles podem nos mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para a sua libertação, que eles próprios ensaiem os atos que os hão-de levar à liberdade” (Boal, 1978, p. 16).

A aula terminou com uma sugestão de um dos alunos: “Porque não acabamos a aula com cada um indo para o meio da roda a contar um pouco de sua vida?” E eu disse que sim e com muito gosto. Como tínhamos pouco tempo de aula, apenas cinco alunos contaram sobre os seus crimes cometidos e os outros restantes iriam contar na próxima sessão. Um deles foi por roubo à mão armada, outro por tráfico de drogas, outro por tráfico de joias e um por violência doméstica.

Foi a partir desta aula que tive a certeza de que esta metodologia ia funcionar, porque já estava a acontecer naturalmente e o meu papel era apenas o de conduzir, analisar e constatar. Para Augusto Boal, o Teatro do Oprimido “[...] não é um receituário de processos

libertadores, um catálogo de soluções já conhecidas: é antes um ensaio concreto de uma situação concreta, num momento dado, num local determinado. É uma pesquisa, uma análise, uma busca.” (Boal, 1978, p. 16)

### **4.3. A terceira aula e o afeto**

No dia 11-02-2019, às 09h45, senti, logo à entrada, que o clima estava tenso entre eles; por esse motivo, decidi iniciar a aula com uma outra proposta, com um exercício de relaxamento e confiança muito conhecido de um dos livros de Augusto Boal, *200 e tal Exercícios e Jogos para ator e não ator com ganas de dizer algo através do TEATRO*:

Um ator fica no centro de um círculo de companheiros. Fecha os olhos e deixa-se cair para qualquer lado, mantendo o corpo duro. Os companheiros seguram-no e devolvem-no à posição central. Ele continua a se deixar cair, para frente e para trás, para a direita e para a esquerda e os companheiros continuam a devolvê-lo à posição central. Os pés do ator não devem sair do centro do círculo, nem o seu corpo se deve dobrar. (Boal, 1978, p. 100)

Enquanto os participantes faziam o exercício, eu achei que era importante termos música, contudo não havia som e nem telemóvel e então comecei a cantar uma música dos portugueses Madredeus, que se chama 'Oxalá'. Todos estavam concentrados e relaxados, e, mais importante, todos estavam a entregar-se àquele jogo de confiança tão valioso. Depois disso, dividimos em grupos de 4 alunos para criarem uma cena, mais uma vez, com um tema livre. As cenas foram apresentadas e os temas foram: o crime, o abuso de poder dos guardas prisionais e as saudades das famílias.

Para finalizar a aula, levei um elemento novo aos participantes: cartas escritas. Estas cartas foram escritas por algumas alunas minhas do Projeto 12-15, que é um projeto socioeducativo do Município da Amadora que combate o abandono escolar e a delinquência juvenil, tendo muitos dos alunos problemas com a justiça. A maior parte destes alunos são de bairros de habitação social, como o Casal da Mira e de outros bairros, como da Cova da Moura. Uma das propostas que lhes fiz foi a de escreverem cartas aos reclusos: “Se você escrevesse uma carta a um recluso, o que perguntaria? O que escreveria?” Levei duas cartas e pedi para que um dos alunos da ala A lesse. Os alunos do Projeto 12-15 adoraram a proposta pois muitos deles têm familiares ou amigos presos. É uma realidade próxima da deles. O objetivo destas cartas era o de haver uma troca entre ambos. Quando terminaram de ler, muitos ficaram emocionados e só agradeciam e diziam: “Podemos responder?” E eu disse

que, se escrevessem, eu ia ler para os meus alunos. Para muitos dos reclusos, esta troca foi importante, visto que alguns não mantêm contacto com a família ou são por ela abandonados; e o mesmo acontece com alguns jovens do Projeto 12-15. Os alunos do Estabelecimento Prisional de Lisboa também gostaram da iniciativa e houve um deles que disse: "É importante sensibilizar estes putos de que a vida criminal não leva a nada e que há outra vida para além da vida do bairro...se me tivessem alertado eu não estaria cá hoje porque eu fui um puto desses."

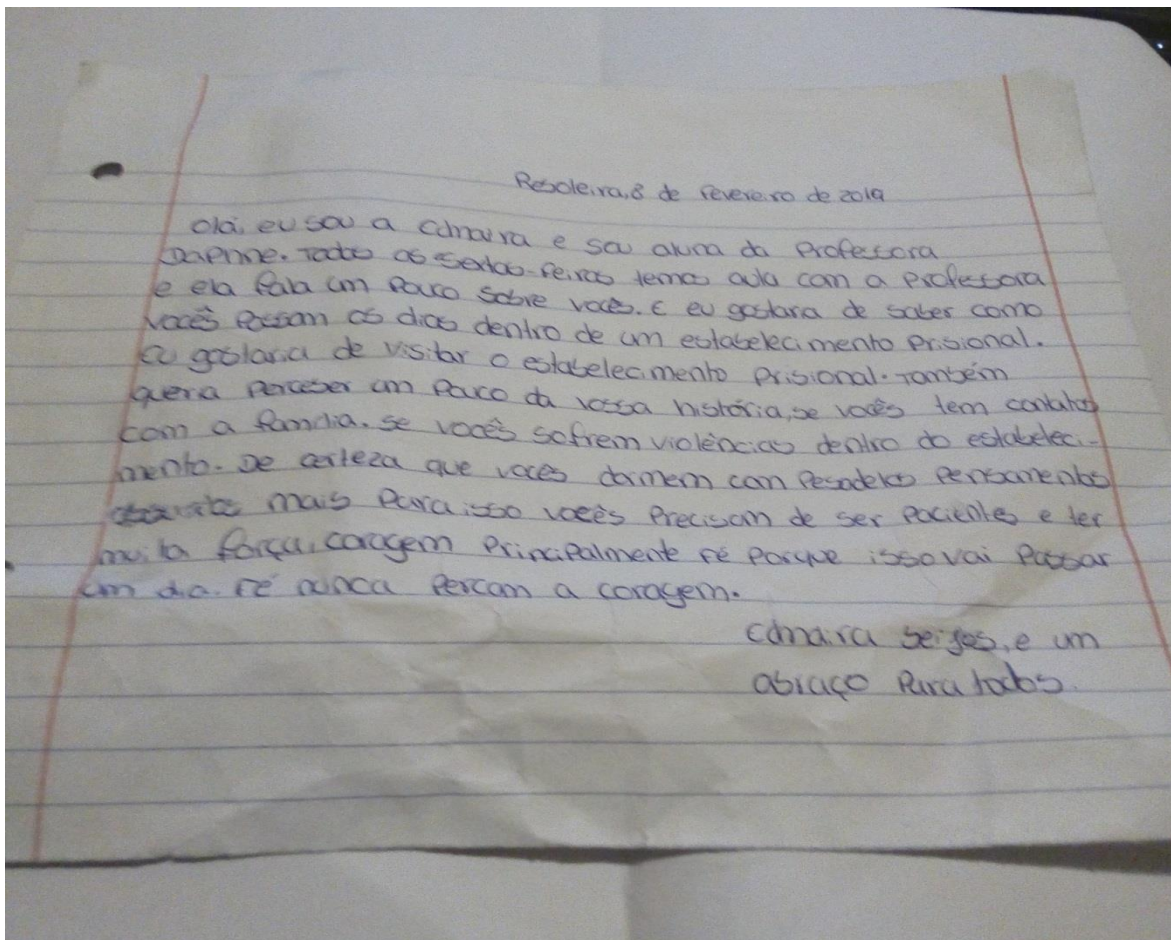


IMAGEM 3: Carta escrita aos reclusos pela aluna do projeto 12-15

A aula terminou com o habitual grito de guerra, que é uma forma de finalizarmos as aulas com energia e positividade. Significa que juntos somos uma força.

#### 4.4. A voz do oprimido

No dia 14-02-2019, às 09h45, chegámos à ala A já com novidades. Um dos alunos, que tinha uma pena de 6 meses por multas não pagas de condução, tinha saído em liberdade, e

havia outros novos que queriam participar nas aulas de teatro. O aluno responsável disse que não era mais possível ingressar novos alunos, mas eu intervim e disse que eles poderiam ingressar. Sabia que era um risco pois não estava autorizada a deixar novos elementos entrarem, mas não queria excluir absolutamente ninguém. Quem quisesse entrar poderia, até este dia, porque já tinha saído um aluno. Depois disso, comuniquei com a técnica responsável pelas atividades culturais do E.P.L. e disse que não seria possível excluir alunos novos. Entretanto, um outro aluno veio dizer-me que ia ser transferido para a ala H e que estava triste porque não ia mais participar nas aulas de teatro, mas feliz porque, como já foi referido anteriormente, a ala H aloja os reclusos que trabalham nas oficinas. Ou seja, este aluno iria começar a receber pelo trabalho que ia começar a fazer numa das oficinas. Senti-o apreensivo pois ele ia iniciar uma nova fase, numa outra cela, com outros colegas; mas era para melhor. Ele agradeceu-me por tudo e disse que tinha pena porque adorava as aulas de teatro. O outro novo participante dirigiu-se a mim e disse: “Eu posso fazer as aulas de teatro? Tenho uma pequena deficiência mental...”. Um dos alunos disse-me: “Daphne ele é o meu companheiro de cela e estas aulas iam fazer-lhe bem”. Eu assenti e eles ficaram muito contentes. Escrevi, mais uma vez, a lista com os nomes dos participantes.

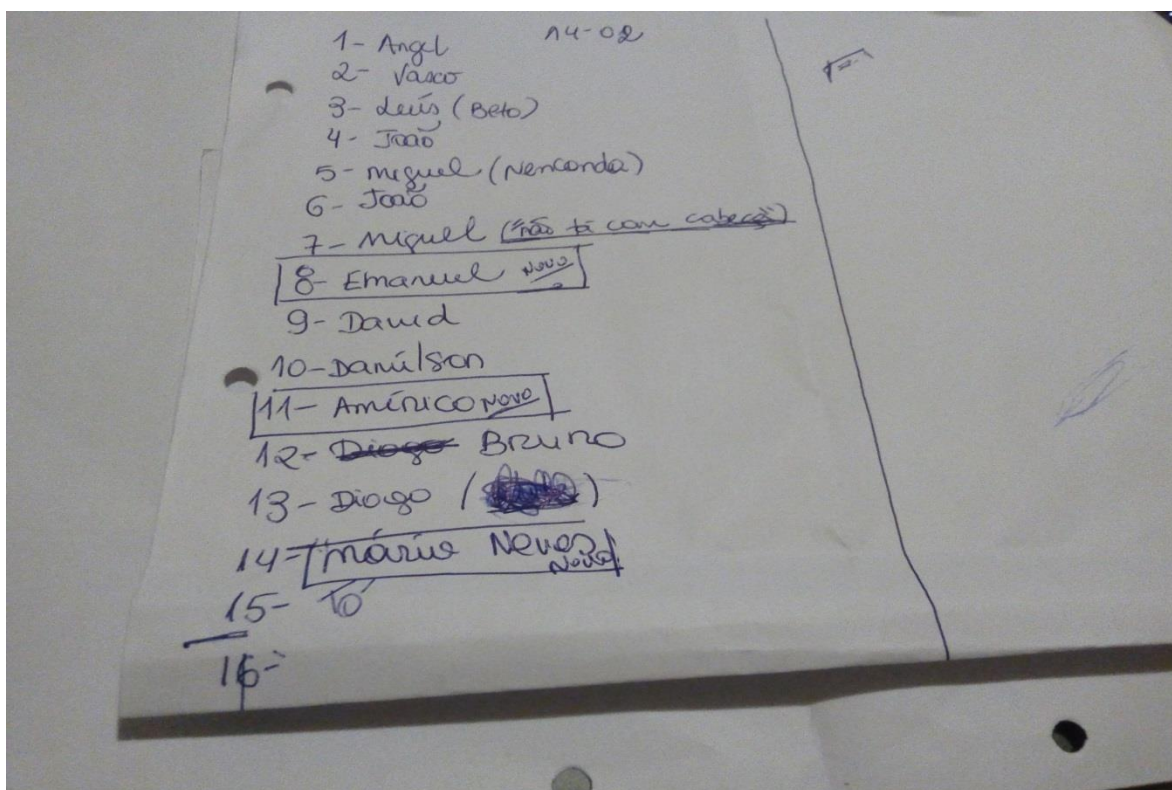


IMAGEM 4: Lista com os nomes dos novos participantes

Já tinha pensado no que iria propor para a quarta aula, mas alterei novamente pois havia uma tensão entre dois participantes do grupo. Decidi juntá-los num exercício de descontração e relaxamento, sem que notassem, para iniciar a aula. Mais uma vez utilizei um dos exercícios utilizados por Boal, que explica “Os atores põem-se em duas filas cada um frente a um companheiro, que lhe massaja o rosto: primeiro com movimentos em cruz, energéticos, sobre cada sobrancelha, de cada lado do nariz, no queixo, no pescoço e sobre os ombros. Depois, suavemente, com movimentos circulares, nos mesmos locais.” (Boal, 1978, p. 100).

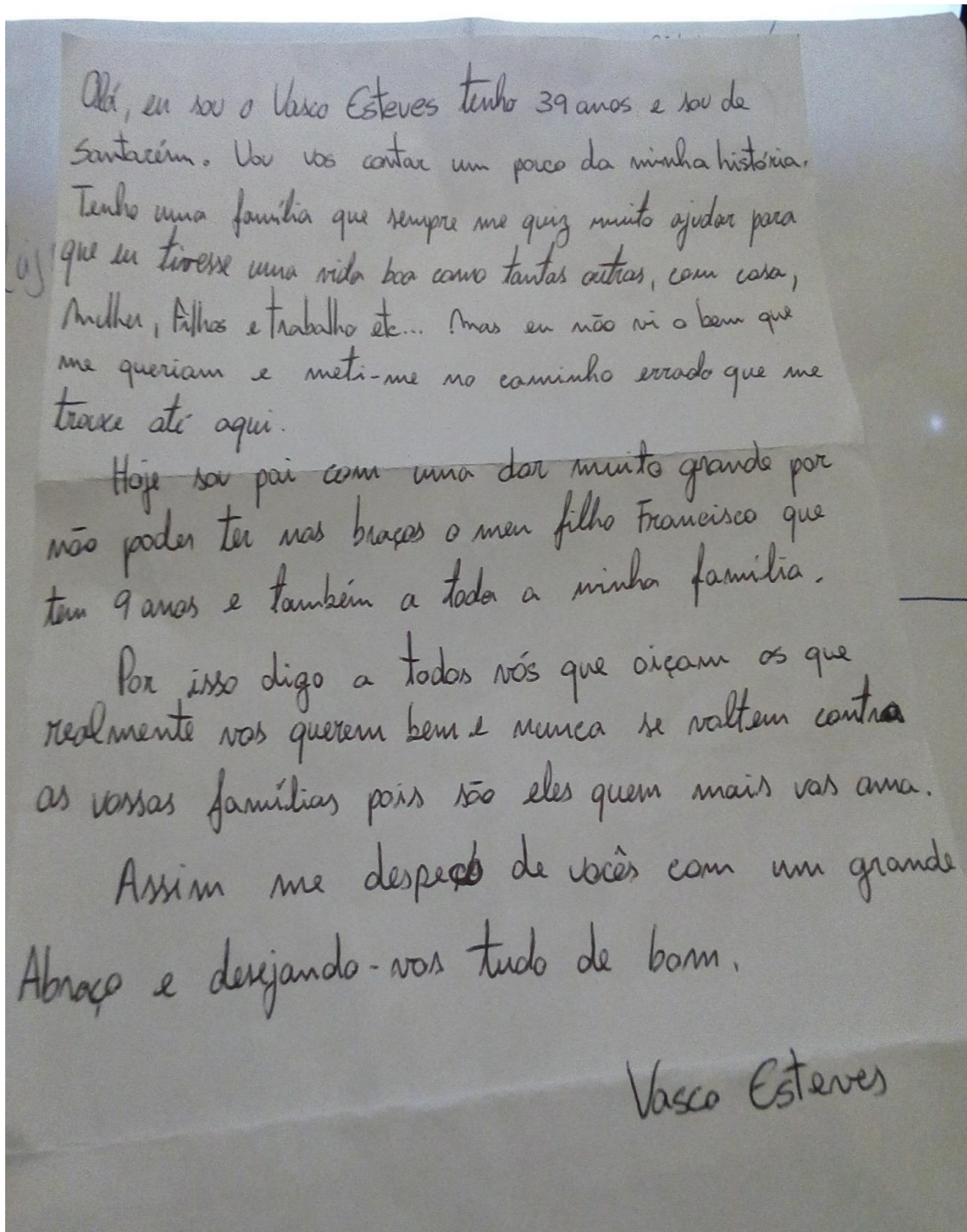
Neste exercício notei que alguns alunos, no princípio, não estavam recetivos mas que, ao longo do exercício, relaxaram por completo. Um dos alunos disse: “Eu vou fazer massagem em homem? Nã...” e eu disse, de uma forma descontraída, que era apenas um exercício e que não podíamos criar pré-conceitos. No fim, ele gostou e aderiu. Após este exercício, os dois participantes que estavam tensos, estavam mais tranquilos. Segundo Augusto Boal “[...] A massagem deve ser sempre feita por um companheiro, já que significa um sinal de aceitação. ‘Se alguém me cuida é porque me aceita’” (Boal, 1978, p. 101).

Depois das massagens, o meu colega Luís Valente deu o exercício para trabalhar a “coralidade” em pares com o jogo do espelho. Ou seja, quando um fazia um movimento, o outro teria que fazer exatamente igual ao movimento efetuado pelo outro. O último exercício foi de improvisação. Em grupos de 4 a 5 participantes, cada um teria que trabalhar um tema sobre as suas vidas. O primeiro grupo representou uma viagem que dois alunos fizeram para Paris; decidiram fazer a cena a falar em francês. O segundo grupo fez sobre os voluntariados de auxílio alimentar aos mendigos. Aqui as histórias cruzavam-se, pois, o papel do mendigo era a história de um dos alunos e o voluntariado era o que um outro aluno fazia antes de ir preso. O terceiro e último grupo contava a história de como foi a prisão de um dos nossos alunos. Ou seja, os participantes ouviram um pouco da história de cada um dos reclusos e encenaram as histórias, algumas delas fazendo ligações com as outras histórias ouvidas. Nota-se que as cenas criadas pelos reclusos são sempre relacionadas com as suas próprias vidas e opressões sofridas, vidas estas de muita miséria, abandono, exclusão e sofrimento. Segundo o pedagogo brasileiro Paulo Freire:

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor do que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? [...] Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de

que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará. (Freire, 2018, pp. 42-43)

Finalizámos a aula com a leitura das cartas escritas pelos alunos da prisão em resposta às alunas do projeto 12-15. A troca das cartas foi muito enriquecedora para todos os participantes.



Olá, eu sou o Vasco Esteves tenho 39 anos e sou de Santarém. Vou vos contar um pouco da minha história. Tenho uma família que sempre me quis muito ajudar para que eu tivesse uma vida boa como tantas outras, com casa, mulher, filhos e trabalho etc... Mas eu não vi o bem que me queriam e meti-me no caminho errado que me trouxe até aqui.

Hoje sou pai com uma dor muito grande por não poder ter nos braços o meu filho Francisco que tem 9 anos e também a toda a minha família.

Por isso digo a todos vós que oíçam os que realmente vos querem bem e nunca se voltem contra as vossas famílias pois são eles quem mais vos ama.

Assim me despeço de vocês com um grande abraço e desejando-vos tudo de bom.

Vasco Esteves

IMAGEM 5: Carta escrita por um dos alunos do E.P.L.

Numa das cartas, um dos alunos do E.P.L. explica a importância das aulas de teatro.

Olá Malta,  
Eu sou o João, 36 anos e sou do Norte de Portugal.  
Vim cá cair 2ª vez por vezes do passado (2011), depois fui  
trabalhar para a Suíça e quando já tinha a vida organizada a  
Polícia Internacional me encontrou e me foram recapturar. Tenho  
3 anos para cumprir desta vez mas já cumpri 6 anos entre  
2005 e 2011.  
Tenho um recado para vocês: Mantendam-se afastados  
do crime, das drogas, álcool, violência, porque tudo isso nos faz  
ter atos que depois nos arrependemos. Procurem a paz e sejam  
Sempre amigos mesmo para aqueles que não sabem ser,  
ensinem-nos.  
No teatro têm a oportunidade de partilhar o vosso tempo  
com pessoas especiais e isso faz de cada um e uma de vocês  
seja especial também. Cada um de vocês é único e todos somos  
uma partícula daqueles que estão do nosso lado, adotamos  
atitudes, gestos ou ideias uns dos outros e crescemos com essa  
partilha. Partilhem coisas boas e sejam unidos como um grupo  
dentro de si e quando tiverem medos ou pensamentos ruins, partilhem  
com o grupo também, confiando que o grupo terá as palavras  
certas para vos ajudar nos momentos de fraqueza.

IMAGEM 6: Uma das outras cartas escritas por um dos alunos do E.P.L.

#### 4.5. O processo de transformação pela arte

No dia 21-02-2019, às 09h50, decidi fazer um exercício de aquecimento diferente, com um jogo que pertence ao folclore brasileiro chamado 'caninana'. Este jogo lembra a capoeira, pois normalmente é acompanhado por instrumentos de percussão como o djambé, as maracas e os congos. O ritmo é bastante similar ao ritmo das músicas utilizadas na capoeira, que têm influência africana. Mais do que um jogo, é um ritual. Enquanto uns estão a cantar em roda, a tocar e a bater palmas, outros dois são escolhidos para entrarem na roda e jogarem, olhando-se sempre nos olhos. O objetivo de quem está dentro da roda é agarrar o calcanhar do outro. Este exercício tem como finalidade desenvolver a empatia entre os jogadores envolvidos, capacitar o saber estar em grupo e respeitar as regras incutidas dentro do jogo de forma divertida, ao som do ritmo quente da canção da 'caninana'.

*O toco é grosso...a raiz é funda...procurei a raiz lá no fim do mundo! Toco preto no caminho levanta o pé!  
Se a moita mexer eu quero ver quem é... [todos cantam] é a caninana!*

Refrão

*Eu fui para o mato...eh caninana!  
Procurar o meu imbé...eh caninana!  
A danada da cobra...eh caninana!  
Mordeu o meu pé...eh  
caninana! Ai ai o meu  
pé...eh caninana,  
Ai meu deus o meu pé...eh caninana!*

Quando comecei a cantar esta canção popular brasileira, muitos estranharam, outros adoraram. Reparei que os alunos que têm origens africanas se identificaram de imediato com o ritmo. Os de etnia cigana adoraram também pois havia o batuque dos djambés. Para além das competências adquiridas acima, também trabalhámos outras, como a memória, a voz, a representação e o corpo, através, por exemplo, da representação de uma serpente como a caninana. Neste exercício exercitámos a imaginação e a criatividade dos participantes, através da estética da arte. Este jogo também faz com que os participantes se soltem mais, principalmente os que estão a tocar os instrumentos de percussão que, ao fazer batucadas, estão a aliviar o estresse e a descontrair a tensão e a dor emocional acumulada pela vida prisional. Quando finalizámos, os alunos estavam totalmente soltos, alegres e sorridentes.

Muitos disseram que se tinham “esquecidos de que estavam presos”. Outros disseram que era “um verdadeiro ginásio fazer o jogo da cobra caninana, mas um ginásio mais divertido”.

Para Augusto Boal, a música e a dança é de extrema importância porque faz com que os participantes sintam prazer e alegria. Como afirma o teatrólogo brasileiro:

[...] Alguns ritmos, especialmente brasileiros de origem africana, como o samba, a batucada, a capoeira (só com movimentos circulares e quase sempre em marcha atrás) são excelentes para estimular todos os músculos do corpo [...] é importante que em todos estes exercícios de aquecimento sempre se comece lentamente. Pouco a pouco os exercícios poderão ser feitos com maior intensidade. É importante que praticar estes exercícios seja gostoso, é importante sentir prazer e não dor. (Boal, 1978, pp. 110-111)

Depois separámos os alunos em 4 grupos, para apresentarem uma cena improvisada com um tema livre. O grupo 1 escolheu como tema o conflito familiar e a ausência da família de alguns reclusos. O grupo 2 selecionou como tema o abuso do poder dos guardas prisionais dentro da prisão. O grupo 3 optou por mostrar o quotidiano de um recluso dentro de um estabelecimento prisional e o grupo 4 escolheu abordar os conflitos entre as claques de clubes de futebol. Se verificarmos, a maioria quer representar as suas próprias vidas, dores e opressões. Sempre que uma cena terminava, alguns desabafavam sobre as suas vidas. Houve um dos alunos que disse, emocionado com uma das cenas representadas pelos colegas: “É complicado estar preso...sei que errei mas eu agora tenho horário e regras para tudo - para levantar-me, para comer, para tomar banho, para ir dormir...a vida cá dentro é difícil.”

A sexta aula foi no dia 28-02-2019. Eu e o meu colega Luís Valente decidimos levar dois poemas para trabalhar com os alunos. Um dos poemas era "Lágrima de Preta", de António Gedeão, e o outro era o “Poema em Linha Reta”, de Álvaro de Campos, um dos heterónimos de Fernando Pessoa. Eu pedi para que escolhessem um para inserirmos no nosso futuro espetáculo. Escolheram o poema de Fernando Pessoa por se identificarem com o mesmo. Então, ficou acordado que iríamos trabalhar com este poema daqui em diante. Nesta mesma aula, começamos a ensaiar o jogo da ‘Caninana’ e os próprios participantes começaram a criar diferentes ritmos, acompanhados dos instrumentos de percussão. Reparei também, que o participante de etnia cigana cantava muito bem e pedi para que o mesmo finalizasse a cena, a cantar um canto cigano. O mesmo adorou a ideia mas tinha receio pela sua timidez, contudo eu disse que íamos trabalhar a sua timidez com diferentes exercícios e jogos de teatro. Então, umas das cenas criadas, para o nosso espetáculo performativo, era

muito enriquecedora para todos porque havia uma grande solidariedade e respeito pelas diferenças culturais dos participantes, através da conjugação dos instrumentos de percussão e ritmos africanos, utilizados pelos alunos de etnia africana e o canto cigano, cantada pelo próprio participante de etnia cigana.

## **5. O processo de criação do espetáculo**

No dia 21-03-2019 não houve aula de teatro pois marcaram uma missa para o mesmo dia e hora, então os alunos perguntaram se eu e o meu colega Luís Valente queríamos ir assistir à missa no refeitório juntamente com os reclusos. Decidimos ir e, quando entrámos, numa das paredes do refeitório da ala A do E.P.L., estava uma réplica da obra renascentista “A Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci. Pensei de imediato na proposta feita por uma das técnicas da prisão, que era a de apresentar o espetáculo no refeitório, pois é o lugar mais espaçoso desta ala. Aquela pintura poderia servir de cenário de fundo para a peça que iríamos criar. É uma pintura majestosa e esteticamente artística em comparação com os outros espaços do estabelecimento prisional.

A missa foi uma das mais comoventes que já presenciei porque tinha uma carga emocional forte entre todos os participantes. Houve um dos reclusos que pediu uma oração “por toda a humanidade”. Houve um outro recluso, de origem brasileira, que disse: “Quero agradecer esta oportunidade porque, aqui, estou a aprender que nada paga a nossa liberdade”. O ritual criado com as músicas católicas era poderoso. Havia um sentimento de submissão, de culpa, de esperança e de renascimento. Assim, comecei a refletir sobre o facto de a prisão poder ser um processo de renascimento para alguns reclusos e a ligar o conceito do Renascimento à arte, principalmente porque a ideia de Renascimento está ligada ao humanismo e seria uma metáfora interessante para o objetivo principal deste projeto: conhecer a vida destes homens e descobrir, através da arte, a transformação dos mesmos.

### **5.1 A criação da primeira cena**

A primeira cena do espetáculo foi inspirada na obra “A Última Ceia”, de Leonardo Da Vinci. Esta obra foi um dos marcos do período do Renascimento. O «Renascimento» descreve um composto de valores e ideias inseridas num tempo histórico. Teve início em Itália, no século XIV e terminou no fim do século XVI. O historiador francês Jules Mighelet definiu a

palavra «Renascimento» para descrever o período em que a Europa assistiu à «descoberta do mundo e do homem». Não foi apenas um período histórico, mas também um movimento cultural que marcou a viragem do mundo medieval para mundo moderno. (Black et al. 1996, p. 14).

O homem conhece-se melhor a si mesmo. A ciência da Idade Média era a teologia, estudo de Deus. A ciência da Renascença é o humanismo, o estudo do humano. Os humanistas (a palavra é de 1539) referiam-se ao homem de todos os tempos, tal como o encontramos entre os antigos - gregos, latinos, hebreus: invocavam o homem contra as teorias verbais, o espírito contra a letra. As humanidades, a seus olhos, eram uma libertação. Tanto Petrarca em Itália, como Erasmo na Flandres ou Rabelais em França, tornavam sinónimas duas expressões ciceronianas, letras de humanidade e estudos liberais. Assim entendido, o humanismo, longe de ser conservador, como levianamente é acusado, é perfeitamente revolucionário: é o maior esforço de tomada de consciência que alguma vez o homem tentou. (Faure, 1977, p. 143)

Visto isto, o início da dramaturgia da peça já está pré-definido. É evidente que a dramaturgia dentro da comunidade é sempre feita de forma coletiva, não podendo haver um encenador principal. Mas também é importante definir uma estética para que os alunos saiam da sua própria realidade. Então eu pedi para que cada um dos alunos observasse a réplica da obra de Leonardo Da Vinci que estava no refeitório. Pedi também que representassem aquela figura com os seus próprios corpos e interpretações. A finalidade não era fazer uma imitação, mas sim adaptar os corpos daqueles homens na cena que os mesmos iriam construir e, principalmente, trabalhar um pouco o abstrato com estes alunos. Foi definido o figurino neste preciso momento: iríamos utilizar os lençóis brancos que os próprios alunos utilizam no estabelecimento prisional. O branco é símbolo da virgindade, da inocência e da pureza. Todos estes simbolismos em cima de corpos que figuram exatamente o contrário da pureza, da alegria e da inocência. O propósito da arte é exatamente este: transformar o feio em belo e o invisível em visível. A ideia para a sonoplastia era incluir uma música clássica de Mozart. Os atores, vestidos de branco, estariam a comer e a beber, como a nobreza fazia nos seus banquetes. Na segunda cena, ainda inspirada no período renascentista, em que a Europa navegava o mundo, os nossos atores "vestiam-se" no papel daqueles marinheiros e exploradores. Esta cena era uma metáfora que simbolizava os reclusos entrando no mundo do crime e da prisão.

Este espetáculo é uma viagem por turvas e saudosas águas de um mar enfadado e sombrio. Este mar é claramente o passado e a vida difícil destes reclusos. A entrada na prisão

é a continuação desta viagem por um mar desconhecido. Entre o velho e o novo mundo surge o renascimento, através do teatro. O teatro é uma "viagem" que convida os atores e os espetadores a entrar num ritual de memórias, identidades e afetos.

## **5.2. A performance ritualística no espetáculo**

Antes de verificar o conceito de ritual, é importante salientar a importância da performance. No livro *Performance e Antropologia*, Richard Schechner explica que as performances podem estar ligadas às artes, ao desporto ou até mesmo à vida quotidiana. Na vida quotidiana consiste na ritualização dos nossos gestos e sons. Para Richard Schechner:

De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (Schechner, 2012, pp. 49-50)

O teatro teve o seu início na Antiga Grécia e estava muito ligado ao ritual das festas gregas, com as representações a servirem para reunir as multidões. O teatro pode ser sagrado e profano e, por isso, é também ritualístico. Na obra *Os Rituais*, o autor procura compreender os diferentes tipos de rituais. Para Jean Maisonneuve “Na etnologia e na sociologia, os rituais designam um conjunto (ou um tipo) de práticas prescritas ou interditas, relacionadas com crenças mágicas e/ou religiosas, com cerimónias e festividades, segundo as dicotomias do sagrado e do profano, do puro e do impuro.” (Maisonneuve, 1988, p. 10).

Segundo esta definição sociológica, pode-se dizer que a ação teatral é um ritual, porque existem práticas seculares a ser respeitadas até aos dias de hoje e por ser fascinante, misterioso, mágico, alegre, profano ou até sagrado para quem o experiencia. Para o francês Antonin Artaud, o teatro é sagrado pois é um lugar de veneração. Precisava de ser violento, dispensando os textos, diálogos e enredos elaborados. Queria que o público se deixasse chocar e inquietar. Para ser necessário, o teatro teria que ter tudo o que há no crime, no amor, na loucura e na dor. Artaud criou o chamado Teatro da Crueldade. Para Antonin Artaud:

O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece a não ser a morte ou a purificação extrema. Identicamente, o teatro é uma doença porque é o equilíbrio supremo que se não pode atingir sem destruição. O teatro convida o espírito a alcançar um delírio que lhe exalta as energias. E, para

concluir, constatamos que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste mundo; vence a inércia asfíxiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar às coletividades humanas o seu poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heroica, que nunca teriam assumido sem o teatro. (Artaud, 1996, p. 32)

No nosso espetáculo com os alunos do Estabelecimento Prisional de Lisboa, inserimos uma performance ritualística na terceira cena - cena esta que era uma das mais catárticas da peça. Nesta cena, os atores tocavam e cantavam dançando de forma frenética. Eram danças com ritmos africanos e ciganos criados pelos próprios atores da ala A. Ali, libertavam todo o sentimento reprimido dentro daquela prisão. Transformavam-se não somente a eles mesmos, mas também o público, purificando-o. A cena foi inspirada na história de quando Vasco da Gama e seus homens pisaram terras desconhecidas, onde foram contemplados pelos nativos tocando uma espécie de flauta. As danças também eram incorporadas nas cerimónias religiosas. No teatro, a transformação será também na esfera moral, através da alegria sentida pelos participantes. A crença subjacente ao período do «Renascimento» serviu de inspiração para este espetáculo:

Da crença que o indivíduo podia formar a sua própria natureza tal como Deus formava o mundo, era só um passo para a crença na possibilidade de ajudar os outros a formarem as suas próprias naturezas. Objetivo essencial era reunir de novo o coração e o espírito - portanto o ataque à escolástica. Outro, o insistir na finalidade. Não finalidade no sentido duma carreira, função tão bem cumprida pelas universidades medievais (salvo para as «novas» carreiras, como a diplomática), mas no sentido do desenvolvimento moral do homem. (Hale, 1971, pp. 233-234)

A penúltima cena da peça focava-se apenas na memória e na identidade dos alunos. Os atores cantavam e contavam histórias de suas próprias vidas, como se cada monólogo se transformasse na memória coletiva do grupo dos reclusos. Os temas eram dos mais variados, desde as suas infâncias, seus erros e crimes até às suas perspectivas futuras. Aqui sentiam-se verdadeiramente livres. A última cena, também caracterizada pelo ritual, terminava tragicamente com a morte de cada ator em palco; era uma crítica ao sistema prisional e uma homenagem às vítimas do massacre do Carandiru. Este foi um massacre que aconteceu no Brasil, em 2 de outubro de 1992, quando uma intervenção da Polícia Militar do Estado de São Paulo, para conter uma rebelião na Casa de Detenção de São Paulo, causou a morte de 111 reclusos. Os atores diziam os seus próprios números que os identificam como reclusos e

morriam em cena. Depois eu entrava em cena, a representar a mulher dos reclusos e o ator Luís Valente tapava-os com os seus lençóis brancos. A cena terminava com uma imagem dos atores caídos e tapados de branco. A morte foi retratada com os lençóis brancos, em cima dos corpos dos atores, que simboliza a purificação e o seu renascimento.

## **6. A apresentação do espetáculo performativo *LIBERDADE!***

"SOMBRA DE SÓFOCLES": Se eu tivesse sido apenas um poeta, explicar-te-ia só com palavras! Mas eu sou mais do que um poeta; por isso as palavras não me bastam; tens de ver o teu filho como no teatro; tens de contemplar a evocação da palavra com a presença dele, em carne e osso, e mesmo nu, a fazer amor - ou alguém parecido com ele, mas também em carne e osso - com os seus membros desnudados. Tens de o ver, não só de o ouvir; não só ler o texto que o evoca, mas tê-lo a ele à tua frente. O teatro não evoca a realidade dos corpos só com as palavras evoca-a também com esses mesmos corpos. [...] O homem só se apercebeu da realidade quando a representou. E nada melhor do que o teatro a pôde alguma vez representar. (Pasolini, 1999, p. 74)

Decidi chamar esta apresentação de espetáculo performativo porque não é apenas uma representação teatral a ser contemplada, mas também uma manifestação artística que combina várias formas de expressão, como a narração pessoal, o ritual, o teatro, a música e a dança. Ficou decidido que a apresentação teria que ser em dois dias e espaços diferentes. O primeiro dia de apresentação iria ser no dia 24 de junho às 10h, no parlatório e seria apresentado primeiramente para os familiares dos reclusos, para os nossos convidados e para alguns guardas prisionais e dirigentes do E.P.L. O segundo dia de apresentação iria ser no dia 28 de junho às 16h, no refeitório da ala A e seria apresentado para todos os reclusos e guardas prisionais desta ala.

No primeiro dia houve um forte dispositivo de segurança, pois cerca de 40 convidados iriam ter que passar por todo o processo de segurança até entrar na primeira sala do parlatório. Os primeiros a chegar para as revistas foram os familiares que aguardavam ansiosamente o espetáculo performativo dos seus filhos, maridos, netos e irmãos. Eu e o meu colega Luís Valente insistimos muito com a direção da prisão para deixar os familiares participarem neste momento único dos nossos atores. Conseguimos - lá estava o nosso mais importante público. Enquanto esperavam, eu e o Luís Valente ficámos a preparar os adereços para as cenas e as frutas para o banquete da cena inicial. Os guardas prisionais trouxeram-nos dois reclusos para

nos ajudar com as cadeiras pois estávamos a construir o nosso espaço teatral naquele preciso local. As paredes desta sala, que fica no parlatório, são feitas de azulejos antigos e aproveitámos a luz matinal do sol que iluminava todo aquele espaço. Não tínhamos luzes em cena e adaptamo-nos com o que havia. Os nossos atores entraram; estavam ansiosos. Eu disse alegremente: "Já temos muitos convidados!" E um deles disse-me com os olhos a brilhar: "A minha velhota já está aí?" Um deles, muito entusiasmado afirmou: "Ensaíamos tudo duas vezes, com os figurinos e os tambores!" Fiquei muito emocionada por saber que os próprios tiveram motivação e iniciativa de ensaiar o espetáculo sozinhos e duas vezes seguidas. Decidi fazer um aquecimento com eles, que é o ritual sagrado de todos os artistas antes de entrarem em cena, e disse: "No teatro, para desejarmos sorte, gritamos merda para todos". E eles a rirem-se desejavam merda a cada um. Havia um espírito de união, de fraternização nunca antes visto naquele estabelecimento. Eu não podia acreditar que ia entrar em cena com aqueles homens, que estavam eufóricos. Eu e o meu colega Luís Valente decidimos representar com os alunos porque era importante estarmos todos integrados e, também, porque eles ficavam mais confiantes connosco em cena.

A porta abriu-se e o público entrou num silêncio absoluto acompanhado pelo piano de Mozart. Enquanto representávamos em cena, sentíamos que o público não se movia, que estava atónito. Para além de ser um momento único para nós atores, era um momento mágico para os nossos espetadores. Na parte do ritual, o público batia palmas enquanto dançávamos e cantávamos numa alegria que não se continha. Quando terminámos o espetáculo, o público aplaudiu calorosamente e os atores estavam muito comovidos. Sugerí que houvesse um debate onde o público poderia perguntar, sugerir ou opinar sobre o processo de trabalho ou sobre a própria performance. A primeira a intervir foi a irmã de um dos reclusos que disse muito emocionada: "Primeiramente quero dar os parabéns pelo trabalho lindo que vocês fizeram. E gostaria de saber como foi o processo para construir esta peça de teatro?" Todos estavam a espera que eu respondesse, mas disse: "Respondam vocês!" Passei a palavra aos atores, pois era o momento de eles falarem de tudo e sobre tudo, de se libertarem. E pensei sobre todo o tempo que ficam sem falar com outras pessoas senão com os mesmos. Um dos atores disse: "Hoje é o dia mais feliz da minha vida! E nunca pensei que ia dizer isto estando preso. As aulas de teatro mudaram as nossas vidas cá dentro." Não eram apenas os nossos atores que estavam felizes, mas também nós e os seus familiares. No final da apresentação a diretora do E.P.L. preparou uma surpresa para todos: havia café, chá e bolachas. Um dos

atores disse: "Uau café quente e bolachas?" Todos, diretores, atores e público, estavam a conviver e a falar, "fugindo" das normas do sistema prisional. O ambiente era de festividade e alegria.

### **6.1. A felicidade como elemento libertador e transformador**

Muito me questionei sobre o feito de estarmos tão felizes e realizados após o processo das aulas e do nosso espetáculo. A maior transformação que houve, durante todo o processo, foi o fato dos reclusos estarem sempre felizes nos ensaios, esquecendo assim, os problemas quotidianos da vida prisional. Pergunto-me: o que é a felicidade? Quando os gregos pensavam a felicidade, consideravam-na o fim de todos os nossos atos, o bem supremo a que todo o homem aspira: alcançar a plenitude. Alguns pensavam a plenitude como tendo paz interior, outros pensavam que se alcançava através da autonomia. A felicidade é algo alcançável ou é uma busca impossível? Vivemos numa época onde a plenitude está associada ao poder de consumo. Quando a felicidade é voltada unicamente ao seu poder de consumo, cria-se uma conexão entre felicidade e desigualdade mas é, sobretudo, uma alienação sobre a felicidade. Na sociedade capitalista as pessoas não têm o mesmo acesso ao mercado de consumo. Cria-se assim uma desigualdade. Colocamos a nossa felicidade nos bens materiais e não na realização pessoal, tornando a felicidade algo passageiro e instável. É possível ser-se feliz agindo sem ter ética? Para alguns filósofos gregos, a felicidade está ligada ao saber, através da verdade. Para Aristóteles, a finalidade do homem é a felicidade. Esta felicidade é alcançada através de sua virtude, que é o pensar. A virtude se alcança dominando os nossos instintos naturais. Os epicuristas assumiam que todos aspiramos à *eudaimonia* porém, ao contrário de Aristóteles, colocavam-na num estado de espírito ajustado com o estado de corpo. Para os epicuristas, o maior prazer é alcançar a paz interior. Este é o modo que deve-se compreender o hedonismo de Epicuro. O hedonismo é alcançar o prazer dando valor às pequenas coisas. (Wootton, 2019, pp. 114-120)

No meu entender, a felicidade só é possível se nos comprometermos com a construção de um mundo novo, tendo ações que nos correspondem, como cidadãos comprometidos. Lutando assim, para que toda a injustiça e a desigualdade social seja redimida. Pode ser utopia? Sim, mas uma utopia que é possível de se concretizar, através da luta. E a minha luta é através da arte. Não é possível sermos felizes com tantas pessoas a sofrer. Não podemos nos conformar com as desigualdades e injustiças que existem ao nosso redor. E acredito que,

no teatro a felicidade é coletiva, e não individual. Temos que tomar atitudes e a minha foi pelo teatro!

Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar 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, 2008, p. 19)

## **6.2. A ação do teatro**

No dia 28 de junho às 16h seria apresentado a espetáculo somente para os guardas prisionais e para os reclusos da ala A. Neste dia levámos como convidada a professora Eugénia Vasques para assistir à nossa performance dentro dessa ala prisional. Repetimos todo o ritual: preparámos os nossos adereços de cena, fizemos exercícios de relaxamento e aquecemos a voz e o corpo. O público estava ansioso. Afinal, não é todos os dias que o teatro vai até eles, acrescentando que se tratava de um espetáculo que lhes dava voz. Quando terminámos o espetáculo performativo, o público aplaudia e assobiava avidamente. Sugeri novamente que houvesse um debate em que o público pudesse questionar e opinar. Mais uma vez, passei a palavra aos atores. Um dos reclusos que estava no público disse: "Adorei o espetáculo! Acho que deveria ter mais desse tipo de intervenção cultural pois precisamos disso, de ser incluídos." A professora Eugénia Vasques também disse que estavam todos de parabéns e que estava tudo muito belo. Quando estávamos a terminar o debate, um dos atores disse: "Daphne, vamos fazer o jogo da caninana!" E eu aceitei de imediato e pedi aos atores que escolhessem as pessoas do público para jogar. Um dos marcos mais impressionantes foi quando um dos reclusos escolheu o chefe dos guardas prisionais para jogar; ali houve, sem dúvida, um grande desafio pois o guarda, no momento do jogo, deixou o seu papel social e jogou, de igual para igual, a 'caninana'. Neste jogo ritualístico, ao som dos tambores e das vozes daqueles homens, não existe hierarquia, nem diferenças. Os participantes cumprimentaram-se, de mãos dadas, a olharem-se nos olhos - esta é umas das regras para haver respeito e empatia no jogo. Quando terminaram, o público entrou em êxtase: todos aplaudiram de pé e assobiaram com uma alegria que não se continha. O recluso e o chefe dos guardas prisionais cumprimentaram-se, no final, com um abraço, ambos alegres. Recordo-me de olhar para o público e de todos estarem surpresos e emocionados. Foi um momento único, de pura libertação. Libertação para ambas as partes, oprimidos e opressores.

Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente. Estes são chamados 'ritos de passagem', e alguns exemplos são: iniciações, casamentos e funerais. No jogo, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo. As artes do espetáculo, esportes e jogos são lúdicas, mas frequentemente se utilizam dos processos do ritual. (Schechner, 2012, p. 50)

No final, quando eu, o Luís Valente e a professora Eugénia Vasques estávamos a sair da ala e, antes da porta se fechar, todos os reclusos se juntaram no andar de cima e começaram a nos aplaudir de forma ensurdecadora. Não conseguimos conter as lágrimas. No primeiro dia em que entrei naquela ala pela primeira vez, havia um clima de tensão e silêncio, e sair desta mesma ala, um ano depois, com sorrisos e aplausos calorosos deu-nos um sentimento de concretização.

Podemos ser confrontados por crises e incertezas, mas temos estes recursos com que enfrentá-las. A arte não muda o mundo, mas muda as pessoas que mudam o mundo. A arte participativa permite-nos fazê-lo em conjunto, democraticamente, porque poucos são suficientemente fortes para fazerem sozinhos. As sociedades pertencem ao povo, não aos governos. São construídas por relações entre pessoas e não por tratados, pelas nossas ações e não por palavras. A maior parte de nós deseja viver em paz com os outros. A maior parte de nós sabe que a vida é curta e preciosa. (Matarasso, 2019, p. 221)

As palavras acima transcritas são de François Matarasso, retiradas do seu livro *Uma Arte Irrequieta*. Estive presente no lançamento do seu livro em 2019, na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e tive a honra de falar um pouco com ele. Uma das coisas que lhe disse foi: "Sinto que o trabalho de um professor de teatro não é tão valorizado quanto a de um professor de matemática ou de biologia." E Matarasso disse-me: "Deixe que o valor do seu trabalho seja mostrado pela beleza e o resultado de sua arte."

## Conclusão

Um dos objetivos deste relatório não é desculpar estes jovens dos seus crimes, mas compreender o contexto social em que estão inseridos. O princípio subjacente ao sistema prisional moderno é o de contribuir para melhorar o indivíduo, para que este possa ser integrado novamente na sociedade. O sistema penal moderno engloba um conjunto de características punitivas, como o racionamento alimentar, a privação sexual, o isolamento, entre outros. De um modo geral, os reclusos não são castigados fisicamente, como antigamente, mas sofrem de privações. Vivem num local frio, sobrelotado e em condições precárias. A prisão não é uma resposta adequada ao crime porque os reclusos têm de se habituar a um ambiente muito hostil nas relações entre eles próprios e com os guardas prisionais. Na prisão, aprendem o contrário do que deveriam para viver em sociedade, estão quase todos os dias fechados e sem qualquer atividade. Desenvolvem assim um sentimento de repulsa contra cidadãos comuns, aprendem a aceitar a violência como algo normal e entram em contacto com todo o tipo de criminosos, melhorando os seus conhecimentos no mundo do crime e criando relações com outros indivíduos criminosos. É por estas razões que existe uma elevada taxa de reincidência. A prisão moderna serve apenas para manter os criminosos fora das ruas, tendo pouca ou nenhuma preocupação com a reabilitação dos reclusos. Muitos defensores da reforma do sistema de justiça penal insistem na necessidade de uma mudança de paradigma: a justiça punitiva deveria ser substituída por uma justiça reparadora em que o trabalho comunitário tivesse um papel central para a consciencialização e ressocialização do criminoso. (Giddens, 2008, p. 240)

As insuficiências do sistema prisional são de várias ordens, sendo a falta de pedagogia e ética duas das principais. A arte é benéfica para a educação porque busca a felicidade da pessoa, sendo uma ação preventiva que procura afastar o sofrimento e proporcionar alegria. Este projeto, teve como propósito desenvolver a capacidade de interação, concentração, disciplina com prazer e autoestima dos reclusos, através das aulas de teatro. Ou seja, trabalhar as capacidades psicossociais e emocionais, fomentando o contributo de cada participante. O resultado foi a criação coletiva de um espetáculo performativo chamado *LIBERDADE*. Mas para além da beleza da criação artística, houve o espetáculo da vida: o renascer da humanização.

Após um ano de permanência no terreno e de desenvolvimento desta investigação, pode-se constatar que a metodologia do Teatro do Oprimido é uma forma alternativa de fazer intervenção comunitária, subvertendo as lógicas e as relações de poder. O Teatro do Oprimido se converte, assim, como sendo um método de contrapoder perante as relações de poder, as instituições governamentais e os sistemas educativos de ensino. A arte não carece de uma legitimação social. O princípio da alegria e do prazer procura afastar os intervenientes do sofrimento num espaço de reclusão. A arte é um direito humano e um meio de educar e consciencializar as pessoas oprimidas. O resultado das aulas de teatro e do espetáculo performativo denunciava uma transformação naqueles homens. Quando comparo o dia em que cheguei com o dia da apresentação do espetáculo performativo, verifico que existe uma grande mudança, mas, mais do que uma mera mudança, uma evolução. O coletivo estava mais coeso e havia uma maior empatia entre eles. Cada recluso estava mais confiante e tinha uma maior autoestima e alegria. E, acima de tudo, através da troca e da partilha que existiu ao longo do processo, recuperaram a esperança para eles próprios e os outros. Sentiam-se vistos, ouvidos, acarinhados e incluídos. Faziam e eram parte de algo belo, que era a criação daquele momento e daquele espetáculo. Não era somente um espetáculo performativo, mas também um espetáculo de compaixão, solidariedade e cidadania. Tornaram-se mais conscientes e melhores cidadãos. Um dos reclusos disse ao público: "Antes eu estava na mesma ala que eles mas, depois das aulas de teatro, conhecemo-nos melhor, somos irmãos". O mesmo ainda afirmou: "Nós, da vida criminal, do bairro, nunca tivemos a oportunidade de conhecer o teatro lá fora e eu não sabia que ia gostar tanto!" Para mim, ver sorrisos naqueles olhos amargurados e desesperançados mostra vida e esperança para todos nós. Nós não somos apenas fazedores de arte, mas somos também transformadores de vidas.

O Teatro não reproduz – representa a realidade. Não realidade estática, como a fotografia, a escultura e a pintura, mas em movimento, como o cinema; não como o cinema, registro eletrônico de uma representação viva, mas viva, como a dança; não muda, como a dança, mas com o sustento da palavra, como a poesia; não com a ambiguidade interpretativa que a poesia permite, mas com a precisão que lhe confere a multiplicidade dos meios que emprega. Por todas essas razões... Arte é o caminho. (Boal, 2008, p. 242)

## Bibliografia

### Livros

- Artaud, A. (1996). *O Teatro e o seu duplo* (F. H. P. Brandão, Trad.). Lisboa: Fenda.
- Black, C. F., Greengrass, M., Howarth, D., Lawrance, J., Mackenney, R., Rady, M., & Welch, E. (1996). *História do renascimento* (Ribeiro-da-Fonseca, Trad.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Boal, A. (2008) *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond.
- \_\_\_\_\_ (1996). *O arco-íris do desejo: Método de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_ (1978). *Duzentos exercícios e jogos para o ator e não ator com ganas de dizer algo através do teatro*. Lisboa: Vozes na Luta-Cooperativa de Ação Cultural SCARL.
- Bourdieu, P. (2001). *O poder simbólico* (F. Tomaz, Trad.). Miraflores: Difel – Difusão.
- Brook, P. (2016). *O espaço vazio* (R. Lopes, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Cherkaoui, M. (1987). *Sociologia da educação* (E. C. Lima, Trad.). Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- Cunha, M, I. (2002). *Entre o bairro e a prisão: Tráfico e trajectos*. Lisboa: Fim de Século.
- Cunha, P. D' O. (1996). *Ética e educação*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Durkheim, É. (2007). *Educação e sociologia* (N. G. Lopes, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Faure, P. (1977). *O renascimento* (F. de Sousa, Trad.). Mira Sintra- Mem Martins: Livros de Bolso Europa-América.
- Ferreira, Capucha, Costa, Machado, Nicolau & Reis. (1994). *Exclusão social: Factores e tipos de pobreza em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Fonseca, P. P. (2018). *Vida de prisão*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Foucault, M. (2018). *Vigiar e Punir- Nascimento da Prisão* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa, Edições 70.
- \_\_\_\_\_ (1998). *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas* (A. R. Rosa, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Freire, P. (2018). *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra.
- Galvão, P. (2013). *Filosofia: Uma introdução por disciplinas*. Lisboa: Edições 70.

- Garin, E. (1991). *O homem renascentista* (M. J. V. de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Editora Presença.
- Giddens, A. (2008). *Sociologia* (J. M. Sobral, Trad.). (6ª ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hale, J.R. (1971). *A europa do renascimento: 1480-1520* (A. Sabler, Trad.). Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- Laeng, M. (1978). *Dicionário de pedagogia* (H. P. Rodrigues, Trad.). Lisboa: D. Quixote.
- Maisonneuve, J. (1988). *Os rituais* (E. Santos, Trad.). Porto: RÉS- Editora.
- Matarasso, F. (2019). *Uma arte irrequieta* (I. Lucena, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Meyer, M. (1994). *O filósofo e as paixões: Eesboço de uma história da natureza humana* (S. Fitas, Trad.). Porto: Edições Asa.
- Mill, S. J. (2018). *Sobre a liberdade* (P. Madeira, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Nietzsche, F. (1996). *Assim falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém* (P. O. de Castro, Trad.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pasolini, P. P. (1999). *Afabulação* (M. J. V. de Figueiredo, Trad.). Lisboa: Cotovia.
- Platão. (1949). *A república* (M. H. da R. Pereira, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- \_\_\_\_\_ (1991). *O banquete* (M. T. S. de Azevedo, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Schechner, R. (2012). *Performance e antropologia* (A. R. da S. Junior, et al., Trad.). Rio de Janeiro: Mauad X.
- Spolin, V. (1999). *O jogo teatral no livro do diretor* (I. D. Koudela, Trad.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Weber, M. (2005). *Conceitos sociológicos fundamentais* (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Wootton, D. (2019). *Poder, prazer e lucro: Apetites insaciáveis de Maquiavel a Madison* (A. L. Cardoso, Trad.). Lisboa: Temas e debates- Círculo de Leitores.
- Vasques, E. (2006). *João Mota, o pedagogo teatral: Metodologias e criação*. Lisboa: Colibri.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Teatro, o que é*. Lisboa: Quimera.

## **Webgrafia**

### **Artigo científico eletrônico**

Martins, J. T. (2005). "Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba". In: GUBERFAIN, Jane. *A voz em Cena*. RJ: Revinter. 1- 18 pp. Consulta em maio 2018.

<<http://poeticasdavoz.ufsc.br/files/2011/04/Integra%C3%A7%C3%A3o-corpo-voz-na-arte-do-ator-considera%C3%A7%C3%B5es-a-partir-de-Eugenio-Barba.pdf>>

Nogueira, M. P. (2009). "Teatro e Comunidade", in TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs) *Cartografias do Ensino de Teatro*. Uberlândia: UDUFU. 7- 326 pp. Consulta em abril 2019.

<[http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book\\_cartografias\\_do\\_teatro\\_2009\\_0.pdf](http://www.edufu.ufu.br/sites/edufu.ufu.br/files/e-book_cartografias_do_teatro_2009_0.pdf)>

### **Site**

DGSP- Direção-Geral dos Serviços Prisionais. Consulta em dezembro 2018.  
<<http://www.dgsp.mj.pt/>>

SIPA- Sistema de Informação Para Património Arquitetónico. Consulta em janeiro 2019.  
<[http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=7815](http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=7815)>

### **Filmografia**

Taviani, P. & Taviani, V. (2012). *Cesare deve morire*. [S.l.]: Prod. Grazia Volpi.  
Babenco, H. (Dir.) (2003). *Carandiru*. São Paulo: Prod. Héctor Babenco.

### **Discografia**

Racionais Mc's (1997). *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Prod. Cosa Nostra.

## **Anexo**

Escola Superior de Teatro e Cinema | Instituto Politécnico de Lisboa  
Estabelecimento Prisional de Lisboa  
Direção artística: Daphne Rego e Luís Filipe Valente

### *Liberdade*

*O público ao entrar na sala encontra o grupo de atores, imóveis, reproduzindo um banquete. Deuses, filósofos ou poetas poderiam estar sentados nesta mesa. Imagem inspirada na "Última Ceia" de Leonardo da Vinci. Ouve-se uma música clássica (Mozart) de fundo. Esta imagem deve ser mantida até todo o público estar sentado. Um filósofo de pena branca escreve e observa, como se fosse o próprio a escrever esta imagem!*

IMAGEM I: "1º Almoço"

Imagem da "Última Ceia"

IMAGEM II: "A Mudança"

Os atores mudam de posição, para o lado contrário à posição anterior, em sete tempos e "congelam" a olhar para cima. Ar grotesco, foco e intensidade no olhar nos braços e mãos. Como se um quadro novo fosse pintado. Dois atores vão buscar pratos (com frutas) e distribuem pela mesa. (Dois pratos de cada vez)

IMAGEM III: "Pratos"

Movimento dos pratos: (Ritual / Bênção) (Movimentos "grandes", mas cuidados)

IMAGEM IV: "A ceia"

O Deus, representado pelo Luís Valente, que está no centro da mesa levanta-se. Todos os outros atores param e olham de lado para a entrada da ninfa Daphne que entra a cantar. Os braços e mãos movimentam-se muito lentamente, como água a cair, como um "banho de luz". De baixo para cima e vice-versa. Começam a comer a fruta. Olham para a fruta, muito calmamente, muito delicados no provar e mastigar. Tudo com muita delicadeza. É o verdadeiro "manjar dos Deuses"! Esta cena representa a burguesia e seus privilégios.

IMAGEM V: "Preparação Da Viagem"

As frutas são-lhes retiradas, sem qualquer razão aparente. Começam muito lentamente a levantar das suas cadeiras.

#### IMAGEM VI: "Barco"

As mesas do "almoço" são colocadas nas laterais.

No centro, uma fila, dois a dois. Entra o marinheiro que os conduz na viagem (Luís Valente). Deixam o velho mundo, procurando o mundo novo. Começam o movimento de balanço do barco. O marinheiro, de papiro na mão, recita o poema "Marinheiro", enquanto os outros atores simulam o som do mar e do vento.

#### IMAGEM VII: "Chegada à ilha"

Os atores, dois a dois, movimentam-se pelo espaço, fazendo o exercício da "coralidade". Estranham a ilha, observam tudo! Tudo é novo e estranho: palmeiras, sons, cheiros, etc.... (trabalhar esta estranheza com o corpo).

#### IMAGEM VIII: "Tribo Caninana"

A Deusa, representada pela Daphne, surge novamente. Ouvem-se tambores. Os "marinheiros" assustam-se e um deles grita: CANINANA!

Todos olham para a cobra caninana e apontam. Gritam: "É A CANINANA"!

Os atores ficam "congelados" por uns momentos e fazem uma roda e inicia o jogo da caninana. Constrói-se a imagem de uma tribo (simbolizando a invasão dos colonizadores portugueses).

#### IMAGEM IX: "O ritual"

Os atores começam a formar dois grupos (frente a frente). Cria-se a cena do confronto. Este confronto não será de armas ou força física, mas sim de dança. Ao som de tambores, os atores "lutam" através de movimentos e ritmos. No final abraçam o companheiro do lado.

#### IMAGEM X: "A humanização"

Daphne Rego interpreta o "Poema em linha reta" de Fernando Pessoa. Os restantes atores soltam frases e palavras de revolta, saudade, preconceito, etc. Através de um poema, um ator demonstra a sua revolta ao preconceito de ser um recluso. Esta imagem finaliza com um rap, escrito por um dos atores, onde podemos ouvir a afirmação de sua identidade.

#### IMAGEM XI: "Homenagem ao massacre do Carandiru"

Esta imagem deve funcionar como uma metáfora. Os atores gritam o seu número de identificação prisional, enquanto retiram os seus lençóis brancos, e caem ao chão. Simbolizam as centenas de homens que foram mortos neste massacre. Onde o recluso é visto como um simples número. Daphne Rego através de um grito, simboliza todas as mães,

mulheres, filhas e irmãs que sofreram com estas mortes. Luís Valente cobre os corpos com os lençóis.

IMAGEM XII: “Renascimento”

Daphne Rego presta homenagem aos reclusos mortos, dizendo: (.....)

Aos poucos os atores vão se levantando, e gritam bem alto o seu nome. Metáfora para a identidade de cada ator, não ser só um número, mas possuir um nome (ser uma pessoa, uma história e uma identidade).

#### AGRADECIMENTOS:

Professora Doutora Rita Wengorovius, Doutora Manuela Raimundo, E.S.T.C., E.P.L., Teatro Umano e G.D.A.



A arte não carece de uma legitimação social. O princípio do prazer procura afastar os intervenientes do sofrimento num espaço de reclusão. Esta performance é uma viagem por turvas e saudosas águas de um mar enfadado e sombrio. Entre o velho e o novo mundo surge o Renascimento. Esta viagem convida-nos a entrar em um ritual de memórias, identidades e afectos.

Daphne Rego e Luís Filipe Valente

*O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve ou pela morte ou pela cura. E a peste é uma doença superior, por ser uma crise total para além da qual nada permanece a não a ser a morte ou a purificação extrema. Identicamente, o teatro é uma doença porque é o equilíbrio supremo que não se pode atingir sem destruição. O teatro convida o espírito a alcançar um delírio que lhe exalta as energias. E, para concluir, constatamos que, do ponto de vista humano, a acção do teatro, tal como a da peste, é benéfica, pois, ao compelir os homens a verem-se tais como são, faz que a máscara tombe, põe a nu a mentira, o relaxe, a baixeza, a hipocrisia deste mundo; vence a inércia asfíxica da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos; e, ao revelar as colectividades humanas o seu*

# LIBERDADE

Escola Superior de Teatro e Cinema

Estabelecimento Prisional de Lisboa

*poder sombrio, a sua força oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro.*

Antonin Artaud

#### Ficha Técnica

ELENCO: Anilton Varela, Álvaro Cardoso, Bruno Miguel Jorge Miranda, Danilo dos Santos Monteiro, Daphne Rego, David José Mendes, Diogo Lima, Felizberto Jerónimo Lopes Ribeiro, José Mascarenhas, Luís Filipe Valente, Mário Marques, Miguel Barros e Nencanda Miguel.

PRODUÇÃO: João Caetano Silva

DIRECÇÃO ARTÍSTICA: Daphne Rego e Luís Filipe Valente