



Luísa Isabel da Costa Pinto

O TEATRO COMO MEIO DE REINserÇÃO SOCIAL DE RECLUSOS

Tese de doutoramento em Estudos Artísticos, Artes/Estudos Teatrais e Performativos,
orientada pelo Senhor Professor Doutor João Maria Bernardo Ascenso André
e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Fevereiro de 2018



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

O TEATRO COMO MEIO DE REINserÇÃO SOCIAL DE RECLUSOS

Ficha Técnica:

Tipo de Trabalho	Tese de Doutoramento
Título	O Teatro Como Meio de Reinserção Social de Reclusos
Autora	Luísa Isabel da Costa Pinto
Orientador	João Maria Bernardo Ascenso André
Identificação do Curso	3º Ciclo em Estudos Artísticos
Área Científica	Artes
Especialidade/Ramo	Estudos Teatrais e Performativos
Data	2018



Índice

Agradecimentos	4
Resumo.....	6
Abstract	7
Abreviaturas	8
Introdução.....	10

I PARTE - Fundamentação teórica

Cap. 1. Potencial formativo, crítico e emancipador das artes em geral e do teatro em particular	17
Cap. 2. O teatro como meio de reinserção social de reclusos.....	28
2.1. Prisão - instituição total	28
2.2. Socialização/dessocialização/reinserção social	35
Cap. 3. Teatro e prisões: análise crítica de algumas perspectivas e experiências práticas.....	47
3.1. Augusto Boal e o Teatro do Oprimido.....	47
3.2. Outras experiências no Brasil e na América Latina para além do TO.....	57
3.3. Experiências em Portugal	68
3.4. Experiências na Europa	79
3.5. Balanço crítico	85
Cap. 4. Novas perspectivas sobre teatro e educação artística em contexto prisional	88
4.1. Educação artística em contexto prisional e como modo de ressocialização do recluso.....	88
4.2. Perceção dos reclusos sobre a atividade teatral.....	101
4.3. Perceção da instituição sobre a atividade teatral	107
4.4. Ação teatral coletiva. Superação individual e aquisição de autoestima..	115
4.5. Relação dos reclusos com os seus pares e com a instituição	121

II PARTE – Projeto de intervenção

Cap. 5. Opções da intervenção: espaço de intervenção, texto, intervenientes, local de apresentação e metodologia	129
5.1. Unidades prisionais de Santa Cruz do Bispo	
Atividades ocupacionais e enquadramento legal	129
5.2. Seleção do texto a levar à cena	139
5.3. Seleção do elenco e restante equipa artística/técnica.....	145
5.4. Local de apresentação no exterior	155
5.5. Metodologia.....	161
Cap. 6. Implementação do projeto.....	170
6.1. Do desejo à praxis teatral e algumas dificuldades de percurso	170
6.2. Do rigor artístico à centralidade dos afetos.....	182
Cap. 7. Rompendo os muros da prisão	190
7.1. Implementação do espaço cénico	190
7.2. Dos últimos ensaios à estreia	199
7.3. A encenação.....	208
Cap. 8. Avaliação.....	215
8.1. Pela voz dos protagonistas	215
8.2. Pela voz do público.....	223
8.3. Pela voz dos técnicos e superiores das instituições	233
Pela voz das instituições.....	233
Conclusão.....	239
Índice de imagens e créditos fotográficos	248
Bibliografia	255
Anexos.....	268

Agradecimentos

Em primeiro lugar, quero agradecer ao meu orientador, Professor Doutor João Maria André, por acreditar, pelo estímulo, pela sua exigência levando-me a ir mais além, pela orientação sábia, corrigindo-me sempre que necessário sem me desmotivar e por toda a aprendizagem que me proporcionou.

Agradeço o apoio da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais sem o qual este projeto não teria qualquer possibilidade de realização. O meu profundo agradecimento pelo empenho ao Dr. Hernâni Vieira e à Dra. Paula Leão, diretores dos dois estabelecimentos prisionais implicados no objeto que integra o estudo em causa. Aos técnicos de educação dos estabelecimentos prisionais de Santa Cruz do Bispo por todo o apoio ao longo do processo.

O meu obrigada ao Hélder Wasterlain e ao João Maria André pela cedência do texto "O Filho Pródigo".

O meu agradecimento ao Hugo Cruz por programar o espetáculo *O Filho Pródigo*, nas suas Quintas Nómadas no espaço Mira. À Manuela Matos Monteiro e à sua equipa pelo inexcelável acolhimento no Mira Fórum.

Quero agradecer ainda a todos os entrevistados pela disponibilidade demonstrada, cujos testemunhos muito enriqueceram esta investigação. Ao Professor Doutor José Manuel Couto e ao Dr. Roberto Merino por me incentivarem a prosseguir os meus estudos nesta área.

Quero expressar o meu enorme agradecimento aos músicos e atores profissionais, pelo amor e dedicação que demonstraram ao projeto: Rui David, Eduardo Silva, Fernanda Lapa, João Melo, Fernando Soares, Nuno Meireles e Mário Moutinho. À Caroline Maia e ao Paulo Pimenta que nos acompanharam ao longo de todo o

processo criativo, perpetuando esta reflexão através das suas imagens de vídeo e de fotografia.

O meu profundo agradecimento ao meu marido Bruno Santos pelo apoio de sempre e por compreender a minha ausência nesta longa jornada. À minha afilhada Patrícia Costa por estar sempre ao meu lado. À minha família e aos meus amigos pelo encorajamento.

Por último, aos homens e mulheres reclusos/as participantes, sem os quais este estudo não teria sido viável. O meu muito obrigada por acreditarem, pela enorme generosidade, pelos momentos inesquecíveis que passamos, pela entrega... por tudo.

Resumo

Este trabalho pretende constituir-se numa análise refletiva e crítica sobre o teatro como possibilidade de reinserção social de reclusos e reclusas: o teatro feito por reclusos e reclusas que se juntam a profissionais do teatro, atores e atrizes, fora do Estabelecimento Prisional, num espetáculo destinado a um público geral. Pretende-se efetuar pesquisa sobre a atividade artístico-teatral, em contexto prisional ou a partir das prisões e desenhar um projeto de intervenção a implementar nos dois Estabelecimento Prisionais de Santa Cruz do Bispo, ala masculina e feminina, com vista à realização de um espetáculo que integre reclusos, reclusas e em trabalho conjunto com músicos e atores profissionais. Um espetáculo a apresentar não dentro da prisão, mas no exterior para um público geral.

Verificando pela conclusão do meu mestrado em teatro sobre esta temática que não havia memória de uma iniciativa desta natureza, este projeto constitui-se como um meio privilegiado de reinserção social, desde que as portas das prisões se abram a iniciativas no exterior e as próprias pessoas estejam disponíveis para encarar e acolher reclusos e reclusas como cidadãos e cidadãs, como pessoas, às vezes ávidas de novas oportunidades.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro, Prisão, Reclusos, Reinserção, Encenação, Educação Artística, Humanização.

Abstract

This work intends to constitute a reflexive and critical analysis about theatre as a possibility of social reintegration of male and female inmates: theatre made by inmates in conjunction with theatre professionals, actors and actresses, outside the prison in a play intended for the general public. The objective is to carry out research on the artistic theatrical activity, inside the prison context or from it and to design an intervention project to be implemented in the two Prison Facilities of Santa Cruz do Bispo, male and female wings, aiming to perform a play integrating the inmates, which perform along with musicians and professional actors. The play is not to be made inside the prison, but outside and for the general public.

From the research of my master's degree in theatre about this subject, it was possible to conclude that there was no memory of an initiative of this nature, so this project constitutes a privileged process of social reinsertion, provided that the prison's doors are open to exterior initiatives and that the people themselves are available to face and welcome inmates as citizens and as people, sometimes eager for new opportunities.

KEYWORDS: Theatre, Prison, Inmates, Reinsertion, Staging, Artistic Education, Humanization.

Abreviaturas

CASA - Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente

CCTAR - Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua

CEP - Código de Execução de Penas

COC - Centro de Observação de Criminologia

CTAR - Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua

CTO - Centro de Teatro do Oprimido

CTO-Rio - Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro

DEPEN - Departamento Penitenciário Nacional

DGARTES - Direção-Geral das Artes

DGRSP - Direção-Geral Reinserção e Serviços Prisionais

ECOAR - Empregabilidade, Competências e Arte

EP - Estabelecimento Prisional

EPESCB - Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo

EPSCB - Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo

ESAP - Escola Superior Artística do Porto

FEBEM - Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor

FUNAP - Fundação Professor Doutor Manoel Pedro Pimentel

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

LSW - London Shakespeare Workout (Prática de Shakespeare de Londres)

ONG - Organização Não Governamental

ONU - Organização das Nações Unidas

PARTIS - Práticas artísticas de Inclusão Social

RAVE - Regime Aberto Voltado para o Exterior

RAVI - Regime Aberto Voltado para o Interior

RCI - Instituição de Correção de Racine

SAMP - Sociedade Artística e Musical de Pousos

SCMP - Santa Casa da Misericórdia do Porto

TiPP - Theatre in Prison and Probation (Centro de Teatro nas Prisões e Serviço de Liberdade Condicional)

TNSJ - Teatro Nacional São João

TO - Teatro do Oprimido

ULD - Unidade Livre de Drogas

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Introdução

Este estudo constitui-se de alguma forma como o cumprir de um sonho de alguns anos, na sequência de projetos artístico-teatrais por mim realizados em contexto prisional que me motivaram profundamente em prosseguir os meus estudos nesta área. Confrontando-me com a necessidade de apresentar uma tese de Doutoramento, não poderia deixar de me centrar na problemática do teatro e da reclusão. Não o teatro dentro do estabelecimento prisional, feito por reclusos para reclusos, não o teatro do oprimido¹ (metodologia internacionalmente conhecida que alia o teatro à ação social) às vezes por grupos amadores ou profissionais para reclusos, não apenas com reclusas e atrizes profissionais, mas por reclusos (inimputáveis), e reclusas que se juntam a profissionais do teatro, atores e atrizes, e músicos também profissionais, a estrear fora do estabelecimento prisional num espetáculo destinado a um público geral.

Não constitui qualquer novidade o reconhecimento do potencial formativo, crítico e emancipador das artes para o desenvolvimento integral do ser humano. Urge portanto refletir sobre as políticas educacionais e culturais nas mais variadas instituições, entre elas, a instituição total. As instituições totais são consideradas estigmatizantes, consequência da separação e diferenciação entre os reclusos e a restante sociedade, passando os primeiros a estar excluídos socialmente do mundo exterior, submetidos a uma vigilância constante, fechados, onde são obrigados a fazerem as mesmas coisas sob a mesma autoridade. Dentro da instituição prisional, o ser humano passa por um processo de despersonalização levando-o à mortificação do "eu".

¹ Boal, Augusto, 2008. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª edição, p. 18-20

Ora, assumindo que a prática teatral é uma disciplina de liberdade de criação que se opõe àquela da vida da prisão, de constrangimento, de anulação e que o contacto humano é uma condição para o teatro acontecer, as prisões podem parecer locais improváveis para fazer teatro. No entanto, ao longo deste estudo, podemos verificar que as últimas décadas mostram que as várias experiências teatrais, em contexto prisional, abrem espaço à manifestação de novas formas de reeducação da pessoa que se encontra sob medidas privativas de liberdade e tais manifestações compreendem uma vasta gama de práticas. Mas como é o teatro nas prisões? Que forma assume? A presença do teatro nas prisões promove o estabelecimento de laços socializadores com o exterior? Pela necessidade de encontrar respostas para estas interrogações, este estudo percorre diversas experiências de teatro realizadas em prisões e/ou com reclusos em vários países, questionando qual o lugar que o teatro ocupa dentro dos estabelecimentos prisionais, assim como os objetivos emancipatórios da referida práxis neste contexto.

Assim, esta investigação pretende:

1 - Refletir criticamente sobre o teatro como possibilidade de reinserção social de reclusos e reclusas, com base em literatura sobre experiências levadas a cabo neste domínio. No entanto, por razões que espero que fiquem bem claras pelo desenrolar do tema, não pretendo falar sobre reinserção social, mas sim do teatro como meio de reinserção na sociedade;

2 - Romper os muros da prisão, trabalhar a reintegração total na sociedade sem estigma de reclusos e sem medo de os levar à cena como cidadãos de corpo inteiro;

3 - Pensar e desenhar um projeto de encenação teatral que envolva reclusos e reclusas, dos dois Estabelecimentos Prisionais de Santa Cruz do Bispo, ala feminina e masculina, bem como músicos, atores e atrizes profissionais;

4 - Implementar este projeto como um objeto artístico semelhante a qualquer outro, dito normal.

Atendendo à minha experiência de trabalho com reclusos, já referida, estou certa de que um projeto desta natureza poderá contribuir, também, não só para a promoção da autoestima e de competências dos reclusos que vierem a ser implicados no processo, mas, igualmente, da imagem social dos homens e mulheres que, por alguma circunstância, um dia se viram a braços com a justiça.

Assim, na primeira parte desta investigação apresentamos a fundamentação teórica do tema proposto. O capítulo 1 concerne ao potencial formativo, crítico e emancipador das artes em geral e do teatro em particular. São abordados os conceitos de arte e educação e refletimos sobre a importância da arte, enquanto espaço relevante para o indivíduo interrogar a sua condição e questionar as suas relações com os outros, tornando-se num espaço de diálogo e de inquietação.

No capítulo 2 apresenta-se o conceito de prisão, a sua origem antropológica e são levantados aspetos fundamentais, como o impacto da instituição total no percurso pessoal e social do recluso/a, tendo como referência a análise de Foucault². Abordamos questões relacionadas com a identidade pessoal, a mortificação do "eu" e com a reinserção do recluso/a quando devolvido à sociedade, após o cumprimento da pena.

² Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.154

O capítulo 3 permite-nos analisar e refletir criticamente sobre a prática teatral relacionada com o estudo em causa: "o teatro como meio de reinserção social de reclusos", a partir de um levantamento de práticas teatrais em vários países. Este capítulo percorre várias experiências de teatro realizadas em prisões e/ou com reclusos, assim como estruturas e organizações criadas nas últimas décadas para a promoção de projetos de reinserção social de reclusos pelas artes. São apresentadas e analisadas experiências de teatro com reclusos, que vão desde Augusto Boal e o teatro do oprimido a outras iniciativas fora do Brasil e de experiências em Portugal a outros países europeus. Por último, apresentamos um balanço crítico sobre o estudo desenvolvido.

No capítulo 4 refletimos sobre a educação artística em contexto prisional e como modo de ressocialização de reclusos/as, tendo em conta que o espaço teatral pode proporcionar uma oportunidade de os afastar da realidade que os rodeia. Servimo-nos dos testemunhos de reclusos/as, técnicos e chefias dos dois estabelecimentos prisionais selecionados, para refletir de que forma uma construção de aprendizagens e competências profissionais, dentro da prisão, pode ser encarada como um fator crucial para o desenvolvimento de competências individuais, aquisição de autoestima e relações interpessoais.

A segunda parte da tese circunscreve-se à implementação do projeto propriamente dito. O capítulo 5 refere-se ao espaço conceptual, onde são abordadas questões fundamentais para a concretização do projeto que integra este estudo. Refiro-me à escolha do texto a levar à cena, que não podia deixar de ser o ponto de partida, tendo eu como objetivo a concretização de um espetáculo, ou seja, de um produto final. Constitui finalidade do projeto que integra este estudo levar à cena um texto que reflita as particularidades não só da comunidade em causa, mas também da

sociedade em geral; que o texto privilegie os atores, que possua um certo número de personagens ricas dramaticamente, para homens e mulheres, de forma que os participantes possam ter possibilidades semelhantes textualmente nos desempenhos. A escolha do texto caiu sobre *O Filho Pródigo* de Hélder Wasterlain e João Maria André. Segue-se a justificação da seleção do elenco e restante equipa artística/técnica, de acordo com os objetivos específicos do projeto. O elenco é composto por reclusos e reclusas de dois Estabelecimentos Prisionais da Santa Cruz do Bispo, atores e atrizes profissionais e músicos também profissionais. Posteriormente, refletimos sobre a escolha de um espaço não convencional para a apresentação no exterior que sirva quer a conceção artística quer a adequabilidade às características do objeto proposto. Ainda neste capítulo descrevem-se pontos-chave da metodologia utilizada no processo de estudo, que vão desde a ideia inicial à conclusão do produto final. Seguem-se questões relacionadas com os procedimentos burocráticos e processuais para a implementação do projeto; apresentamos o plano de trabalho e calendarização de ensaios para compor a estrutura organizativa do mesmo; efetuamos um diagnóstico sobre aquilo que já se fazia ou não nos estabelecimentos prisionais, um pouco por todo mundo. Abordamos algumas teorias, métodos e recursos técnicos no fazer teatral em função das necessidades, entre eles, os procedimentos de Eugénio Barba³, a memória emotiva de Stanislavski⁴, o teatro pobre de Grotowski⁵ e as teorias de Peter Brook⁶. Operou-se um trabalho de observação no desenvolvimento das

³ Barba, Eugénio e Savarese, Nicola, 1995. *A Arte Secreta do Ator*. Tradução Carlos Simioni, Ricardo Succetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Walesca Silverberg. São Paulo: Hucitec, p.187

⁴ Stanislavski, Constantin, 2010. *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 27ª edição, p.96-97

⁵ Grotowski, Jerzy, 1992. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª edição, p.58

⁶ Brook, Peter, 2011. *Avec Grotowski*. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina Editora, p.79

competências dos reclusos/as, entre elas, a aquisição de autoestima e o crescimento das relações interpessoais. Por último, procedeu-se à análise do projeto, através de entrevistas realizadas às instituições envolvidas e aos reclusos participantes.

O capítulo 6 centra-se na implementação do projeto, refiro-me aos ensaios de *O Filho Pródigo* realizados nos dois estabelecimentos prisionais, assim como ao impacto que os referidos encontros provocaram nos participantes, pelo facto de o elenco ser constituído por reclusos, reclusas, atores e atrizes profissionais e músicos também profissionais. É neste capítulo que se torna evidente o desenvolvimento das competências dos reclusos/as, a aquisição de autoestima e o crescimento das relações interpessoais no confronto com todas as dificuldades inerentes a um processo de criação artística em contexto prisional.

No capítulo 7 aproximamo-nos da cena e dos objetivos da investigação em causa: o teatro como meio de reinserção social de reclusos. Começamos então por refletir sobre a possibilidade de experimentação artística na habitabilidade do espaço cénico em espaços não convencionais, como é o caso do Mira Fórum, espaço este selecionado para o projeto. Abordamos a conceção cenográfica na sua relação dialógica com o espaço arquitetónico, tendo em conta a possibilidade de modelar espaços que possam proporcionar novas perspetivas em relação às questões apresentadas pelo texto teatral. De seguida, descrevem-se momentos significantes assistidos nos últimos dias até à última apresentação ao público e refletimos sobre o impacto que esta experiência vivenciada em liberdade, durante cinco dias, originou aos reclusos/as participantes. Ainda neste capítulo analisamos e refletimos sobre as opções artísticas relacionadas com as diferentes disciplinas de criação que constituem a encenação de *O Filho Pródigo*, tendo em conta particularidades como:

um elenco constituído por pessoas inexperientes, como reclusos e reclusas, que se juntaram a músicos, atores e atrizes profissionais, com estreia fora dos muros da prisão para um público geral; a implementação cénica num espaço não convencional; a promoção de laços socializadores no grupo e a relação entre palco/plateia, de acordo com a finalidade do objeto artístico em causa.

Nesta investigação, constitui finalidade do objeto de estudo apresentar o indivíduo recluso à sociedade como um ser capaz, pretende-se que o momento da estreia no exterior sirva para reforçar as relações interpessoais dos indivíduos reclusos e para promover laços socializadores com o exterior, projetando-os em situações futuras, tendo em vista a ressocialização dos mesmos.

O capítulo 8 centra-se na avaliação ao projeto. Na análise dos casos de estudo foram consideradas as entrevistas finais realizadas aos reclusos/as participantes e testemunhos dos mesmos proferidos à comunicação social no dia de ensaio de imprensa. Analisamos e refletimos sobre a apreciação do público, através de inquéritos de satisfação para efeitos de avaliação. Servimo-nos ainda de testemunhos por parte das instituições envolvidas e, por último, de algumas manifestações publicadas nas redes sociais.

Esta tese é o resultado de um processo intenso de partilhas e descobertas, no qual procuramos agitar consciências e incentivar a reflexão sobre a temática proposta, tendo em vista o desenvolvimento neste campo de pesquisa de intervenção. Tenho consciência de que se trata de um projeto ambicioso e que envolve múltiplos aspetos de carácter legal, entre outras limitações. Contudo, impulsionada pela enorme motivação pessoal e académica, porque não também humana, espero ter conseguido ultrapassar essas limitações e alcançar os objetivos fundamentais que me propus.

I PARTE - Fundamentação teórica

Cap. 1. Potencial formativo, crítico e emancipador das artes em geral e do teatro em particular

Desde os primórdios da civilização que a arte ocupa um espaço na sociedade enquanto manifestação criativa do indivíduo na sua relação com o mundo, tornando-se fundamental para a compreensão da história da humanidade. De acordo com Walter Benjamin, a necessidade humana de produzir arte está ligada à necessidade de transcendência, ao próprio processo de humanização. Para o filósofo; "(...) O valor único da obra de arte «autêntica» tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo"⁷. De acordo com Benjamin, a importância da arte estava relacionada com a sua função no culto, por esta não se encontrar ao alcance dos homens. Durante muito tempo, a arte era entendida como uma representação do mundo, normalmente associada ao belo. Atualmente, a arte ultrapassa os conceitos de beleza e de estética e impõe-se cada vez mais como operação reflexiva e crítica do mundo, reafirmando valores ou criticando-os, com o objetivo de produzir uma sociedade melhor. A arte ao realizar essa reflexão, intervém nas resoluções.

A necessidade do desenvolvimento da criatividade resulta da urgência que o ser humano tem em dar resposta a um mundo competitivo. As proposições artísticas explodiram numa multiplicidade de formas procurando respostas às urgências das épocas sempre relacionadas com revoluções políticas, económicas, sociais, culturais e tecnológicas. A título de exemplo, no teatro, os encenadores modernos ao

⁷ Benjamin, Walter, 1994. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 6ª edição, p.171-173

questionarem a função do teatro passaram a investigar novas possibilidades de comunicação entre palco e plateia, operando reflexões sobre o papel do espetador, despertando no público uma atitude produtiva relativamente à cena. Para Meyerhold, as peças só estariam terminadas após a estreia, pelo facto de se tornar necessário a análise feita pelo espetador à proposta apresentada. Esta preocupação faz-se presente até aos dias de hoje e é entendida como uma das características do teatro contemporâneo⁸. Aponta-se a importância deste novo campo de investigação, atribuindo relevância à nova metodologia, onde se pode compreender que estas mudanças revelam uma vontade educacional e transformadora na criação artística moderna.

Como referências fundamentais da cena contemporânea evidenciam-se ainda os contributos de Brecht, Brook, Barba, Boal, Artaud, Grotowski, entre outros, assim como no desenvolvimento de metodologias. O teatro de Brecht inaugurou uma mudança que estabelece o primeiro passo para uma clara função social do teatro ao interromper a identificação do espetador com o protagonista, distanciando-o da ação. O espetador do teatro épico brechtiano é convidado a refletir sobre o que lhe é apresentado. Grotowski inicia uma pesquisa laboratorial centrada na reabilitação da relação primordial entre o ator e o espetador. Já Barba assenta o seu método na sistematização das técnicas do corpo e Brook explora o corpo e o espaço como centro da sua estética. Para Boal, o teatro é essencial para libertar o oprimido, porque promove descobertas e transformações pessoais e sociais⁹.

⁸ Desgranges, Flávio, 2011. A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 3ª edição, p.33

⁹ Bezelga, Isabel, 2015. “Teatro e Comunidade em Portugal: Práticas que refletem a relação entre teatro, educação e sociedade” In Cruz, Hugo, 2015. Arte e Comunidade. Edição Fundação Calouste Gulbenkian, Tradução Sónia Passos, Promotor PELE. Financiamento Direção-Geral das Artes (DGARTES) e Fundação Calouste Gulbenkian, p.220

A necessidade de emancipação das artes levou os artistas a abandonar os lugares convencionais destinados à criação artística e a ocupar as ruas e espaços alternativos; aproximaram-se da plateia, das pessoas e, através das novas tecnologias, passaram a criar e a comunicar, ainda que virtualmente, de uma forma globalizante no aqui e agora. Estes passaram a reivindicar uma perceção do mundo diferente, abrindo caminho para outras possibilidades de criação dentro dos vários elementos constituintes das artes, como a literatura, a música, o teatro, a dança, o cinema, a fotografia, o vídeo, as artes plásticas, a escultura, entre outras. Nunca como agora a conjugação entre as questões artísticas e sociais foi tão geradora de experiências estéticas de carácter social.

Estas intervenções artísticas acima enunciadas e normalmente nomeadas de “arte e comunidade” estão relacionadas quase sempre com processos de criação coletiva com os mais diversos grupos sociais: surdos, cegos, grupos portadores de deficiência motora ou de doença mental, comunidades carenciadas, refugiados, grupos de risco e excluídos socialmente, entre eles toxicod dependentes e reclusos; colocando o desafio aos criadores em desenvolver novas formas de arte, a partir deste tipo de problemáticas.

No entanto, tal conjugação não deixa de ser controversa. Por um lado, constata-se uma necessidade de conferir uma utilidade à arte e, a título de exemplo, em Portugal, os apoios estatais à criação artística estabelecem como fatores de maior majoração projetos que constituam finalidade ações relacionadas com os direitos humanos, exclusão social, discriminação, racismo, entre outras questões. Por outro lado, verifica-se uma certa dificuldade em impor um objeto artístico aliado a estes temas como uma obra de arte. Ou seja, estes projetos desde logo provocam uma certa condescendência no olhar do público, ainda que o objeto artístico tenha sido

concebido com a finalidade de intervenção artística semelhante a qualquer outra obra. Nesse sentido, as fronteiras daquilo que é “arte” num determinado contexto, acautelam a “arte” na sua relação com os outros em ação, porque o potencial criativo transforma-se em ação quando vários fatores concorrem para a produzir. Podemos compreender então que a arte é o resultado de processos sociais na sua pluralidade.

Sabemos que arte é uma experiência estética emotiva com carácter cognitivo e que é apreendida pelos sentidos e pelos sentimentos. Segundo Adorno; “(...) o sentimento estético não é o sentimento excitado; é mais o espanto perante o que se contempla do que o que está em questão; o ser totalmente dominado pelo ininteligível e, no entanto, definido, e não a emoção subjetiva libertada é, na experiência estética, o que se pode chamar o sentimento. (...) O sentimento que dela se tem, não é nenhum reflexo do contemplador”¹⁰.

De salientar que relativamente aos sentimentos e emoções, a criatividade pode ser canalizada para emoções positivas ou negativas, tudo depende da motivação e as emoções positivas como a satisfação ou felicidade funcionam da mesma maneira que as emoções negativas como o medo, repulsa, desgosto ou até ódio.

Com efeito, as emoções negativas podem tornar-se emoções positivas quando a causa, a título de exemplo, é uma peça de teatro, onde temos a possibilidade de nos podermos purgar¹¹.

Partindo deste pressuposto, podemos encarar a arte como uma espécie de terapia enquanto substituta da realidade, ou seja, a arte tem a capacidade de oferecer uma formulação aceitável em termos de prazer e de satisfação.

¹⁰ Adorno, Theodor, 1970. Teoria Estética. Tradução Artur Morão. Lisboa: edições 70, p.188.

¹¹ Goodman, Nelson, 1990. Langages de l’art – une approche de la théorie des symboles. Éditions Jacqueline Chambon

O mesmo acontece com as crianças na sala de aula quando experienciam a práxis teatral. Segundo Ryngaert; "(...) fazer teatro não é uma prática ostentatória, mágica, um pouco vã, mas uma procura apaixonante sobre a transmissão do sentido, a aprendizagem do manejo e do controle dum discurso"¹². Neste contexto e, de acordo com Ryngaert, importa que a criatividade implícita nas práticas artísticas ao serviço de problemas reais não prejudiquem o prazer do "jogo", por que se este prazer desaparece a noção de "jogo" desaparece também.

No livro "Teatralidades" de Fernando Matos Oliveira, pode ler-se: " (...) Na Europa, o teatro na educação institucionalizou-se a partir dos anos 60 e 70. Integrou-se noutros níveis de ensino e beneficiou do apoio de programas específicos, virados para o incremento de contactos entre a escola e os agentes do mundo teatral, sobretudo ao nível de atores e de encenadores. De um modo geral, o teatro passou a ocupar um espaço extracurricular, próximo daquele que a escola dedicava às artes"¹³. Nos últimos anos o texto dramático passou a integrar os programas da disciplina de português e muitas vezes é utilizado como pretexto para um "jogo" na referida disciplina. "(...) O teatro legitimou a sua presença na escola ao contribuir para a reconciliação dos alunos com os textos do passado. Esta reconciliação apesar de forçar o teatro a uma sintonia instrumental com os conteúdos curriculares, só poderá acontecer se souber integrar a demora e o esforço inerentes à leitura e interpretação dessa mesma herança textual"¹⁴. Importa, portanto, estar atento às questões levantadas pelos participantes/estudantes, para que a compreensão total do texto possa contribuir para a capacidade de ler e interpretar

¹² Ryngaert, Jean-Pierre, 1981. O Jogo Dramático no Meio Escolar. Coimbra: edição Centelha e Centro Cultural de Évora. Tradução Christine Zurbach e Manuel Guerra, p.35

¹³ Oliveira, Fernando Matos, 2003. Teatralidades - 12 percursos pelo território do espetáculo. Coimbra: Angelus Novus editora, p.164

¹⁴ *Idem, ibidem*, p.165

e, conseqüentemente, desenvolver uma atitude crítica e reflexiva sobre as obras. Estruturar o entendimento da obra pode revelar-se num aspeto de grande importância pedagógica na experiência com a arte.

O teatro enquanto forma de conhecimento e expressão humana que articula a cognição, a sensibilidade e o conhecimento em todo o processo criativo, oferece um espaço relevante para o indivíduo interrogar a sua condição e questionar as suas relações com os outros, tornando-se num espaço de diálogo e de inquietação.

A arte no geral e, neste caso, o teatro em particular, oferecem a possibilidade de produzir algo que em si é condição privilegiada de contacto, reflexão e transformação para outra realidade pessoal e social.

Para Paulo Freire, a realidade só pode ser modificada quando o homem descobre que é modificável e que ele o pode fazer. O homem não pode participar ativamente na sociedade, na transformação da realidade, se não é ajudado a tomar consciência da realidade e da sua própria capacidade para a transformar, porque ninguém luta contra forças que não compreende¹⁵. Então, importa que esta conscientização se torne no objetivo de a educação provocar uma atitude crítica, de reflexão, que comprometa a ação.

Esta opinião é partilhada por Augusto Boal, quando diz: "(...) o pensamento estético, 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

¹⁵ Freire, Paulo, 1979. Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Tradução Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes, p.22

da realidade em que vivem e das formas possíveis de transformá-la. Só assim surgirá, um dia, uma real democracia”¹⁶.

Segundo Freire, educar é mais do que domesticar. Na pedagogia libertadora de Freire, só as ações interativas entre os indivíduos promovem a construção de saberes. Para Boal, o teatro não é um meio de entretenimento, pelo contrário, é um ato de libertação. As duas teorias complementam-se na dimensão educativa e na emancipação da arte. Ambas refletem o potencial formativo, crítico e emancipador da arte ao promover a conscientização e, conseqüentemente, a participação crítica, a autonomia e a libertação social do ser humano na sua totalidade.

Esta pedagogia para a construção de saberes remete-me para o método filosófico de Sócrates definido por ele como maiêutica, palavra que em grego designa a atividade da parteira (profissão da sua mãe). A «maiêutica» ou «ajudar a dar à luz» consiste na arte de provocar ideias, através de interrogações e diálogos, tendo em vista a descoberta de verdades que já existem dentro de nós. Com efeito, promover uma atitude maiêutica pode tornar-se numa relevante componente pedagógica porque estimula o autoconhecimento, tendo em vista um “nascer de novo” como que se de um “parto intelectual” se tratasse¹⁷. Na arte em geral e, neste caso, no teatro em particular, a maiêutica está relacionada com o desenvolvimento de uma atitude investigativa nos processos criativos, tanto pelas relações dialógicas promovidas como pelas próprias convicções dos participantes.

Ao reconhecer-se o potencial formativo, crítico e emancipador das artes em geral e do teatro em particular para o desenvolvimento integral do ser humano, e alocando

¹⁶ Boal, Augusto, 2008. A estética do oprimido. Rio de Janeiro: editora Garamond Lda, p.16

¹⁷ André, João Maria, 2014. “Teatro, Arte e Educação (V): Potencial educativo da prática teatral” in Revista Palcos, #8, novembro 2014, p.20

este potencial ao contexto prisional, urge refletir sobre as políticas educacionais e culturais nas mais variadas instituições, entre elas, a instituição total.

Importa também saber neste estudo quais as pedagogias utilizadas relativas à educação não formal, neste caso, o teatro na reabilitação de reclusos/as, questionando qual o seu lugar dentro dos estabelecimentos prisionais, assim como os objetivos emancipatórios da referida práxis neste contexto.

Importa ainda entender este fazer teatral como consequência da necessidade de comunicar e da urgência em dar respostas adequadas às necessidades contemporâneas, através da construção de espaços de intervenção local e coletiva, como plataformas de dimensão humana, a partir de processos criativos.

A intervenção teatral neste contexto passa a contribuir para a inclusão e coesão social de comunidades com dificuldades de acesso à educação e à prática artística. Torna-se, portanto, necessário explorar o potencial formativo das artes em articulação permanente com a escola e outras instituições em processos que configurem parcerias capazes de obter resultados. Sobre este assunto, Alberto Sousa refere que a educação pela arte usa as artes como método para a educação e formação da personalidade e não como propósito de ensinar arte, mas de a utilizar como meio de promover a educação¹⁸. João Maria André defende que a articulação entre arte e educação que figura no conceito de educação artística, nas várias disciplinas artísticas como o teatro, a música, o cinema e a pintura, etc. deveriam configurar-se a partir de três tipos: a educação pela arte, a educação para a arte e a educação na arte, pelo facto de se tratar de diferentes estratégias com diferentes objetivos, ainda que em todos eles se procure fazer uma educação

¹⁸ Sousa, Alberto, 2017. Educação pela Arte e Artes na Educação – 1º volume. Lisboa: edições Piaget, 2ª edição, p.80

em que a arte é convocada, enquanto meio privilegiado de intervenção pedagógica. A título de exemplo, na sua análise que consta na revista palcos #4 pode ler-se: "(...) quando, numa aula de Filosofia, a propósito de uma reflexão sobre as mudanças conceptuais envolvidas por um revolução científica, se leva uma turma a ver a peça Galileu Galilei de Bertolt Brecht, promovendo depois um debate na aula sobre os problemas suscitados pela peça, aquilo que se está desenvolver é o que se poderá considerar, em termos rigorosos, uma estratégia de educação pela arte. O mesmo se diga se, em vez de uma peça de teatro, se convidarem os alunos a ver o filme O Gran Torino, de Clint Eastwood, como forma de sensibilização para a multiculturalidade que atravessa as cidades atuais, para os problemas de identidade histórico-social que essa multiculturalidade suscita, e para as diferentes respostas, que vão do confronto político-ideológico à indiferença ou ao diálogo e à interação e cooperação interculturais, que as diferença de culturas podem motivar"¹⁹. Podemos então compreender que a educação pela arte não tem como objetivo a formação de artistas, mas sim, colocar a arte ao serviço da educação, incentivando o enriquecimento do racional, do sentir e do agir.

No entanto, concordo com João Maria André quando diz que importa prevenir o risco de instrumentalização da arte quando utilizada para outros fins que não os da própria arte; "(...) o risco de instrumentalizar a própria arte em relação a fins que lhe são estranhos ou exteriores, transformando-a assim não num fim em si mesmo, que visa o prazer estético da sua contemplação, do seu exercício e da criação, mas num meio ao serviço de outros objetivos que nada têm a ver com a própria arte"²⁰.

Já a educação para a arte e, de acordo com o mesmo autor, visa a sensibilização para as artes, visa a sua compreensão; educar a razão sensível e afetiva, estimular

¹⁹ André, João Maria, 2012. "Teatro, Arte e Educação (I) in Revista Palcos, #4, novembro 2012, p.18

²⁰ *Idem, ibidem*, p.19

o conhecimento e os afetos, o pensamento e os sentidos contribuindo para o desenvolvimento integral do ser humano²¹. A educação para a arte pode ser feita em cada uma das disciplinas artísticas, a partir de serviços educativos e/ou projetos educativos que envolvam as comunidades e realizados por especialistas das áreas de conhecimento do domínio das artes. Educar para a arte pode contemplar a título de exemplo: visitas guiadas a bastidores de teatro e a *decors* de cinema, visitas guiadas teatralizadas a teatros, visitas a ateliers de artes plásticas e pintura, assistir a ensaios abertos, conversas entre criadores, intérpretes e público, entre muitas outras atividades artísticas que possam proporcionar vivências simbólicas e emocionais, que possam contribuir para o desenvolvimento afetivo, emocional e intelectual do ser humano. Partindo deste pressuposto, importa então educar para a arte desde o pré-escolar. No entanto, verifica-se que a arte em geral ainda é desvalorizada nas escolas e pouco relevante nos currículos da escolaridade geral.

A educação na arte destina-se ao ensino artístico ou formação artística. Podemos dizer que se trata de uma formação de carácter profissional e especializada, ou seja, exige cursos com programas curriculares objetivos. Existem vários espaços de ensino artístico, quer em escolas profissionais, quer no ensino superior, mas também em aulas particulares, como acontece com a música ou ainda em cursos produzidos por companhias de teatro, dança, entre outras estruturas nas mais variadas disciplinas artísticas, ainda que a estas últimas se devam designar por formação artística. Podem ainda incluir-se participantes adultos e séniores neste tipo de formação, como acontece com projetos relacionados com teatro e comunidade, onde também se inscrevem experiências realizadas em instituições

²¹ André, João Maria, 2013. "Teatro, Arte e Educação (II) in Revista Palcos, #5, março 2013, p.21

totais, entre elas, as prisões²². Sintetizando, a educação na arte ou ensino artístico prevê o ensino da arte canalizando a práxis para uma área específica de criação artística. Podemos compreender então que o ensino artístico proporciona uma formação técnica aos futuros artistas em determinada especialidade artística. A técnica refere-se ao modo como se executa uma obra de arte, a técnica que facilita a criação que expressa um conteúdo afetivo-emocional. Contudo, como nos diz Alberto Sousa; "(...) a técnica desenvolve-se com a prática da atividade artística e não a atividade artística que se desenvolve com a técnica. Ser um bom técnico, um bom executante não é suficiente para ser um bom artista"²³.

Tratando-se de refletir sobre o teatro como meio de reinserção social de reclusos/as, importa também saber neste estudo quais as pedagogias utilizadas relativas à educação não formal, neste caso, o teatro na reabilitação de reclusos/as, questionando qual o lugar do teatro dentro dos estabelecimentos prisionais, assim como os objetivos emancipatórios da referida práxis neste contexto.

Por último, é fundamental compreender que a prática artística a refletir neste objeto de estudo tem implicações na forma de fazer, quer pela heterogeneidade do grupo selecionado para a intervenção, quer pela reflexão que se opõe à padronização dos meios pelos quais habitualmente nos expressamos.

²² André, João Maria, 2014. "Teatro, Arte e Educação (IV) in Revista Palcos, #7, março 2014, p.21-23

²³ Sousa, Alberto, 2017. Educação pela Arte e Artes na Educação – 1º volume. Lisboa: edições Piaget, 2ª edição, p.106

Cap. 2. O teatro como meio de reinserção social de reclusos

Neste capítulo apresenta-se o conceito de prisão, a sua origem antropológica e são levantados aspetos fundamentais, como o impacto da instituição total no percurso pessoal e social do recluso/a.

Segue-se uma abordagem sobre questões relacionadas com a identidade pessoal, a mortificação do “eu”, a reinserção do recluso/a quando devolvido à sociedade após o cumprimento da pena.

2.1. Prisão - instituição total

O surgimento das prisões acontece na transição do séc. XVIII para o século XIX. No passado remoto a ideia de punição estava ligada ao suplício físico, enforcamentos ou mutilações públicas com o objetivo de deixar claro, a quem assistia, o destino dos transgressores da lei. Como afirma Foucault; “(...) é preciso que a punição seja espetacular para que tenham medo”²⁴.

Mais tarde, surge a necessidade de repensar as práticas da justiça porque o povo revolta-se contra o poder abusivo de quem decide contra os corpos dos condenados.

Ao longo do tempo a punição substitui a compensação do delito com o sofrimento do criminoso pelo tempo de vida em aprisionamento e vigilância. Surge então uma nova forma de controlo que está relacionada com o olhar e não com a violência física. Assim nasce o sistema “panóptico”²⁵ criado por Jeremy Bentham, que

²⁴ Foucault, Michel, 2004. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 26ª edição, p.217

²⁵ Bentham, Jeremy, 2000. *O panóptico*. Tradução Guacira Louro, M. Magno e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, p.154-155

consistia numa arquitetura em forma de anel com uma torre circular central onde um único observador poderia ver todos os reclusos, mantendo-os sob o seu controlo sem que estes pudessem saber se estão a ser observados ou não. Este sistema era utilizado também em escolas, hospitais e até em fábricas. A vigilância e disciplina passam a ser alvo da justiça até aos nossos dias.

Tratando-se de refletir sobre o teatro nas prisões, importa sublinhar que um estabelecimento prisional é uma instituição total que, segundo o sociólogo Erving Goffman, se pode definir como um lugar onde o indivíduo é submetido a uma vigilância constante, fechado, isolado da sociedade, e onde todos os aspetos da vida do indivíduo são efetuados num mesmo local na companhia de um grupo de pessoas que recebem o mesmo tratamento e que são obrigados a fazerem as mesmas coisas sob a mesma autoridade²⁶. Por esta razão, as instituições totais são homogeneizantes. Todo o quotidiano do indivíduo está concentrado e organizado com atividades específicas, que podem ser terapêuticas, correcionais, educativas, etc. O sistema prisional é criado como instrumento punitivo do Estado e como forma de punição generalizada com ações específicas de reeducação na população reclusa. Um estabelecimento prisional é um local de residência e de trabalho de vários indivíduos em situação semelhante e onde são obrigados a cumprir uma rotina imposta e planeada para que a instituição atinja os seus objetivos. A pena de prisão atua para a transformação da pessoa, trabalhando a organização psicológica dos reclusos no entendimento de si mesmos e do mundo, proporcionando condições que permitam orientar a vida dos mesmos, de modo socialmente aceite e responsável e perspetivando a não reincidência na prática de crimes.

²⁶ Goffman, Erving, 2005 - Manicómio, Prisões e Conventos. São Paulo: Perspectiva, p.18

A reclusão total do indivíduo é simbolizada pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que estão incluídas no esquema físico: portas fechadas, paredes altas, arame farpado, etc²⁷. Numa prisão, os reclusos perdem o contacto com o exterior, ficam excluídos completamente do mundo originário, para evitar comparações que possam prejudicar o processo de reaprendizagem e os afaste de condutas desviantes, absorvendo todas as regras da instituição.

A execução das medidas privativas de liberdade visa também a reintegração dos reclusos na sociedade após o cumprimento da pena. Assim, partindo do pressuposto atrás enunciado, a prisão é uma instituição total que tem como principal missão garantir a execução das medidas de privação de liberdade determinadas pelos tribunais, contribuindo deste modo para a defesa da sociedade. Por esta razão a prisão cria um fosso insuperável entre dirigentes/funcionários e reclusos; estes últimos vivem no interior do estabelecimento privados de liberdade com contato muito limitado com o exterior, enquanto os dirigentes apenas trabalham no estabelecimento prisional permanecendo socialmente integrados no mundo exterior. Segundo Goffman, as instituições totais são consideradas estigmatizantes, consequência da separação e diferenciação entre estes dois grupos passando os primeiros a estar excluídos socialmente do mundo e exterior. Acresce o facto de a perda da identidade provocar nos reclusos um sentimento de inferioridade.

A imagem que cada grupo (internos e externos) tem do outro é muitas vezes redutora e estereotipada porque a distância que os separa é enorme²⁸.

²⁷ Goffman, Erving, 2005 - Manicómio, Prisões e Conventos. São Paulo: Perspectiva, p.16

²⁸ *Idem, ibidem*, p.63

Ainda sobre esta questão, Foucault defende que "(...) a prisão aparece como um mecanismo inserido num complexo global de estruturas e instituições que visam a reprodução do poder e dos privilégios da classe dominante."²⁹ É importante referir que, dentro da instituição prisional, o ser humano passa um processo de despersonalização, é despido da sua aparência usual, são distribuídas roupas da instituição, é identificado, recebe um número, é tirada uma fotografia e impressões digitais, deixa de desempenhar os seus papéis na sociedade e passa a desempenhar um único papel: o de recluso. Perde autonomia e capacidade de decisão, é vigiado e as suas atividades ficam sujeitas a normas internas. Perante todo o ritual relativo ao momento da entrada da pessoa no estabelecimento prisional, podemos afirmar que se pretende o fim do "eu" do indivíduo para se dar início a todo um processo de dessocialização que passa por uma formatação de acordo com as regras da instituição, neste caso a prisão. No fundo, trata-se de um método de inclusão na instituição pela exclusão, mas que não se tem mostrado eficaz pelo aumento da criminalidade, de acordo com os dados da DGRSP, Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais³⁰.

Concordo com Vicente Concilio quando afirma que a prisão facilita organização dos delinquentes, pois favorece um ambiente socializador no seu submundo³¹. As características apresentadas de uma instituição total como a prisão levam-nos a refletir sobre a possível inadaptação à sociedade quando o indivíduo é devolvido à mesma, após o cumprimento da pena, por ter experienciado a perda do seu "eu" e ter pertencido a um grupo permanentemente subordinado.

²⁹ Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.30

³⁰ Disponível em

http://www.dgsp.mj.pt/backoffice/Documentos/DocumentosSite/Rel_Actividades/RI_ativ_2010/RI_Ativ_V-II.pdf

³¹ Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, p.29

Anteriormente, o sistema penal determinava o afastamento do criminoso da sociedade mantendo-o fechado e sem qualquer preocupação com o seu tratamento. No entanto, há sensivelmente 150 anos que existem sete máximas de boa "conduta penitenciária" que Michel Foucault refere na sua obra³²; **1** – Correção: a principal função da prisão é a transformação do comportamento do indivíduo; **2** – Classificação: os reclusos devem ser isolados de acordo com a gravidade penal do seu ato, idade, sexo e tipo de técnicas de reabilitação de que será alvo; **3** – As penas: que devem ser proporcionais e podem ser modificadas de acordo com os resultados obtidos pela ação penitenciária do indivíduo; **4** - Trabalho: Deve ser encarado como uma das peças essenciais para a ressocialização e transformação dos reclusos mediante o progresso da aprendizagem e execução de um ofício, ocupando o tempo da pena e obterem recursos financeiros para o próprio preso; **5** – Educação: Dotar os reclusos de instrução geral e profissional deve ser encarado como parte essencial de um processo de reabilitação bem-sucedido; **6** – Controlo técnico da detenção: Deve ser assumido por pessoal especializado que possua capacidades morais e técnicas para que os objetivos a que se destinam as prisões sejam atingidos; **7** – Instituições anexas: A reclusão deve ser acompanhada de medidas de controlo e assistência até que o indivíduo possa ser considerado ressocializado, depois do cumprimento da pena.

A implementação dos referidos princípios e a aspiração do cumprimento da defesa dos direitos humanos tem permitido uma maior humanização das penas de prisão apesar de o sistema penitenciário atual servir praticamente como instrumento punitivo do Estado. Estudos feitos até hoje revelaram uma necessidade constante de reformas. Pois se por um lado o respeito pelas referidas máximas universais

³² Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.224

declara uma evolução de conhecimentos sobre as práticas prisionais, por outro lado, encobre um papel essencial na construção da delinquência e conseqüentemente na reincidência do crime. A clausura e o tratamento quase humilhante a que são submetidos os reclusos pode levá-los a uma progressiva degradação mental e, conseqüentemente, a um estado de desconfiança permanente, ao medo, à perda de autonomia, à perda de espontaneidade, da criatividade, até da capacidade de comunicar e, principalmente, à perda da sua autoestima. Com a perda dos seus pertences, a separação da família, e o necessário abandono, às vezes por largos anos, de projetos futuros, o propósito da vida desaparece, o preso entra num processo de alienação. Foucault diz que "(...) se quisermos melhor compreender a prisão, necessário se faz examinarmos a sua gênese."³³ Acrescenta ainda que a prisão é compreendida como um mal necessário, e que "(...) a pena privativa de liberdade é a detestável solução de que não se pode abrir mão"³⁴. Na análise que Foucault faz sobre as prisões na sua obra "Vigiar e Punir", a prisão pode ser entendida como "(...) uma instituição disciplinar criada para exercer o poder de punir pela privação de liberdade, para produzir docilidade e utilidade mediante o exercício de coação educativa total sobre o condenado"³⁵.

Face ao exposto, pode dizer-se que a prisão estigmatiza: não apenas o recluso, mas a própria família, que se vê normalmente arrastada para situações indesejáveis. Com efeito, se é verdade que dificilmente alguém dá emprego, vive ao lado ou acolhe quem esteve preso, não é menos verdade que a respetiva família não deixa de ser conotada com o ato criminoso praticado, provando-se e

³³ Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.154

³⁴ *Idem, ibidem*, p.154

³⁵ *Idem, ibidem*, p.154

comprovando-se também dessa forma que as prisões exercem os seus efeitos muito para lá dos seus muros e grades.

De facto, como refere Francesco Alberoni, "(...) a prisão é uma severa punição. Porque nos faltam os estímulos e com eles, o futuro. A nossa mente, organizada para resolver problemas e para olhar o futuro, roda sobre si mesma como se estivesse ávida. A mente e o corpo lançam-se, como loucos, contra as paredes do nada que os encerra"³⁶.

Sintetizando, sabemos que um indivíduo quando devolvido à sociedade, após o cumprimento da pena, vai encontrar um conjunto de dificuldades: a sociedade já não será a mesma, assim como o sujeito não será o mesmo, pois durante o aprisionamento foi submetido a todo um processo de despersonalização e dessubjetivação: a remoção dos seus pontos de referência, a atribuição de um número, deixando se ser chamado pelo nome, o despir da sua aparência usual, a separação da sociedade e o corte com as relações pessoais e familiares. Todo este desmantelamento conduziu à mortificação do seu "eu" e, com isso, à perda de identidade, provocando no indivíduo uma fratura difícil de restabelecer.

Ora pese o empenhamento do Estado na criação de uma legislação destinada às ocupações laborais e educacionais na população reclusa, com vista à sua reinserção social, é sabido que a prisão, enquanto meio de transformação do infrator, tem vindo a fracassar ao longo dos tempos na medida em que a reincidência é elevada.

Compreendemos que é fundamental que o recluso, na prisão, tenha possibilidade de experienciar outras atividades, que podem ser de formação educativa e/ou artística, para o enriquecimento de competências sociais e pessoais, que possam

³⁶ Alberoni, Francesco, 2002. A Esperança. Tradução Jorge Valente. Lisboa: Bertrand, 3ª edição p.164

motivar o recluso em lutar por uma vida melhor no futuro, e possam contribuir para uma melhor adaptação quando devolvido à sociedade.

Podemos realçar como potencial ponto de partida, o modo como os reclusos ocupam o tempo ocioso. De acordo com o objetivo do estudo em causa: "O teatro como meio de reinserção social de reclusos" importa refletir sobre aspetos de reabilitação do recluso, através de processos criativos e de humanização, e que devem iniciar-se logo após a entrada do sujeito na prisão. Por último, importa refletir sobre o teatro como ferramenta de trabalho de campo no processo de criação afetiva das relações interpessoais entre reclusos e pessoas vindas do exterior, enquanto estratégia de comunicação, a partir de todo um processo de criação artística até à apresentação pública do espetáculo.

2.2. Socialização/dessocialização/reinserção social

Este estudo pretende refletir criticamente sobre o teatro como possibilidade de reinserção social de reclusos e reclusas, no entanto, por razões que espero que fiquem bem claras pelo desenrolar do tema, não pretendo falar sobre reinserção social, mas sim do teatro como meio de reinserção na sociedade.

Entende-se por socialização o ato ou efeito de socializar, de reunir com a sociedade. Trata-se de um processo através do qual o indivíduo aprende e interioriza normas e valores de uma determinada sociedade e de uma cultura específica com o objetivo de integrar a mesma.

Segundo Goffman, as relações sociais estabelecem-se a partir de uma estrutura simbólica de significados de crenças e atitudes que são aprendidas e transmitidas. Esta aprendizagem permite ao indivíduo adquirir as capacidades necessárias para

desempenhar com sucesso os papéis sociais a ele atribuídos. Este decurso de aprendizagem concretiza-se a partir da ação dos chamados agentes sociais, em que os de maior relevância são a família e a escola.”³⁷. Considera-se uma pessoa socializada quando esta demonstra ter interiorizado um comportamento satisfatório no seu desempenho de interação com os outros na sociedade partilhando os mesmos valores, como nos diz C. Wright Mills; “(...) quando as pessoas partilham os mesmos valores, tendem a comportar-se de acordo com o que esperam umas das outras. Isto é importante para a estabilidade de qualquer sistema social. Uma instituição é um conjunto de papéis com diferentes graduações de autoridade. Os homens agem uns com os outros e uns contra os outros. Cada um leva em conta o que os outros esperam. Quando essas expectativas mútuas são suficientemente definidas e duráveis, damos-lhes o nome de padrões. Todo o homem espera, também, que os outros reajam ao que ele faz. A isso chamamos reações-sanções esperadas. Uma vez são satisfatórias, outras não”³⁸.

Tratando-se de refletir sobre a socialização, dessocialização e reinserção do recluso/a, importa não esquecer que embora estas pessoas estejam numa fase de reclusão fazem parte da sociedade e o que se objetiva é que venham a ser vistos como cidadãos de corpo inteiro após o cumprimento da pena.

Todos somos contaminados desde cedo por conceitos sociais, primeiramente com a família e a escola e depois com as experiências de todos os dias que partilhamos com os outros. É com esta vivência em comunidade que aprendemos valores,

³⁷ Goffman, Erving, 1985. *A Representação Do Eu Na Vida Cotidiana*: Tradução de Maria Célia dos Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, p.118

³⁸ Mills, C. Wright, 1969. *A Imaginação Sociológica*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2ª edição, p.37

crenças, medos, preconceitos, ódios, amores etc; construindo assim a nossa identidade.

No livro "Identidades(s), Multiculturalismo e Globalização" de João Maria André, o autor convoca E. Goffman sobre noções de identidades, entre elas; "(...) identidade social (virtual e real), que está relacionada com a pertença social, a identidade pessoal, relacionada com as características pessoais do indivíduo, e a identidade do ego (identidade percebida e sentida subjetivamente e conscientemente refletida), bem como do jogo que se estabelece entre elas"³⁹. João Maria André acrescenta "(...) há que registar ainda que, a par da sua dimensão compósita e plural, a mestiçagem transpõe ainda para o conceito de identidade a sua dimensão dinâmica e histórica. A identidade, se é que de identidade ainda podemos continuar a falar, não é algo que nos seja dado de uma forma definitiva, nem a nós pessoalmente, nem ao grupo, à comunidade ou ao povo a que pertencemos. As identidades formam-se e transformam-se com o tempo"⁴⁰.

Teoria também defendida por Dubar quando diz "(...)a identidade de alguém é aquilo que ele tem de mais precioso: a identidade humana não é dada no ato do nascimento, constrói-se na infância e deve reconstruir-se sempre ao longo da vida"⁴¹.

Alocando estas observações à condição de recluso, percebemos que este, ao deixar de representar os papéis que desempenhava anteriormente no exterior, passa a

³⁹ Cf., para uma síntese do contributo de Goffman para esta discussão, José Manuel Oliveira MENDES, "O desafio das identidades", in Boaventura de Sousa SANTOS (Ed.), Globalização, fatalidade ou utopia? pp. 489-523, mais especificamente pp. 492-497, onde é equacionada a resposta de E. Goffman.

⁴⁰ André, João Maria, 2006. Identidade(s), Multiculturalismo e Globalização. Comunicação apresentada no XX Encontro de Filosofia, A filosofia na era da globalização: Edição Apf - Associação de Professores de Filosofia

⁴¹ Dubar, Claude, 2005. A Socialização: Construção das Identidades Sociais e Profissionais. Porto: Porto Editora, p.13

representar um outro, o de recluso e com isto, desaparecem os interesses pessoais, o contacto com o sexo oposto assim como as escolhas do quotidiano que contribuem para a sua própria imagem deixam agora de ser possíveis para quem perdeu a liberdade, resultando na perda quase total de identidade. Este processo de dessocialização (fechado, subordinado, vigiado, inferiorizado, excluído) leva-o a um estado de incapacidade de adaptação ao seu mundo original aquando da saída da prisão, pela estima que leva consigo, pela ausência de um projeto futuro e pelas mudanças sociais que encontra.

Muitas vezes o recluso receia sair do Estabelecimento Prisional após o cumprimento da pena, que, de acordo com Foucault, a partir de um momento que alguém entra na prisão, aciona-se um mecanismo que torna o recluso indigno, que quando sai em liberdade, não pode fazer mais nada, senão voltar a ser delinquente. Foucault expõe o olhar da sociedade perante um ex-recluso, pois na verdade existe uma grande dificuldade em dar oportunidade a quem tem antecedentes criminais, e tão pouco se consegue apagar o estigma de recluso porque, no momento em que este se apresenta a outro na relação social, são atribuídas qualidades desprezíveis. Este preconceito contribui para a dificuldade de aceitação do ex-recluso no meio, impossibilitando a sua reinserção. O indivíduo continuará muito provavelmente a ser visto como um criminoso⁴².

Admitindo que a prisão é uma escola de criminalidade, que contribui para a erosão da confiança do recluso aniquilando a sua capacidade de comunicação, podemos depreender que esta vivência pode resultar na libertação de indivíduos extremamente perturbados, cujas probabilidades de reintegração positiva são consideravelmente inferiores ao que eram quando estes entraram no sistema.

⁴² Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.154

Gilbert Clavel diz, na sua obra "A sociedade da exclusão", que uma prisão é habitat de sanção dependente de medidas de exceção e não um habitat terapêutico, "(...) e que este habitat de exceção não é mais do que o símbolo de uma linha de demarcação que atravessa todas as estruturas da sociedade (espaço, alojamento, direito, trabalho, saúde, escola, justiça assim como as relações sociais)"⁴³.

Neste habitat de dessocialização, procede-se à "programação" do recluso, atividade em que está implicada a função de reeducação do indivíduo direcionada para a reabilitação do sujeito como elemento fundamental para a sua a reinserção social.

A educação dentro das prisões tem duas funções principais: a primeira consiste em afastar a ociosidade dos reclusos evitando a especialização do crime e a possibilidade de reincidência; a segunda propõe-se capacitar o recluso para o mercado de trabalho com o objetivo de reintegrar e ressocializar o indivíduo. Para se compreender o sentido da ressocialização convoco Baratta com a seguinte explanação sobre esta questão;" A ressocialização acontece pela ocorrência de dois fatores:

a) "desculturação", que é a desadaptação às condições necessárias para a vida em liberdade, a redução do entendimento da realidade do mundo exterior e a formação de uma imagem ilusória deste, o distanciamento progressivo dos valores e dos modelos de comportamento próprios da sociedade.

b) "prisionização", que é a absorção dos valores fixados pela subcultura carcerária, em que o preso é educado para ser criminoso e para ser bom preso. Acrescenta-se

⁴³ Clavel, Gilbert, 2004. A Sociedade Da Exclusão: Compreendê-la Para Dela Sair. Tradução Renata Carvalho. Porto: Porto Editora, p.41

a esses dois fatores o estigma que o fim do cumprimento da pena fixa no indivíduo⁴⁴.

A pertença a um grupo social implica que se reconheçam certos comportamentos integrantes. O que foge a este padrão a quem são atribuídos papéis desviantes é destacado de forma negativa e afeta não só o observador como o observado fomentando distanciamento social. Acredito que este seja o fator principal dos obstáculos da reinserção.

Voltando a E. Goffman, ele diz que, quando se estabelece relação com uma pessoa, procura-se, através de preconceções, transformar as expectativas em normas e exigências apresentadas de forma rígida, prevendo categorias e atributos, ou seja, a sua identidade social. Quando se percebe que o indivíduo possui atributos diferentes de uma determinada categoria, passa-se a considerar o sujeito como um ser estranho, num caso extremo, uma pessoa má, perigosa ou fraca. Assim deixamos de o considerar uma criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando o seu efeito de descrédito é muito grande⁴⁵.

Ora se o ex-recluso carrega consigo o estigma do que foi construído dentro do sistema penal, que não possibilita a dignidade, sendo esta uma característica fundamental para a sua relação social, levanta-se a seguinte questão: como é que nos relacionamos uns com os outros e nós com o espaço?

Todas as sociedades são constituídas por relações de poder, e isto acontece dentro e fora da prisão; os homens agem com os outros e contra os outros. De acordo

⁴⁴ Baratta, Alessandro, 1999. Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: Introdução à Sociologia do Direito Penal. Tradução Juarez Cirino dos Santos. Rio de Janeiro: Freitas Bastos: Instituto Carioca de Criminologia, 2ª edição.

⁴⁵ Goffman, Erving, 2004. Estigma – Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada, tradução Mathias Lambert. Brasil: Coletivo sabotagem, p.5-7

com Nietzsche, "(...) os fortes buscam necessariamente dissociar-se, tanto quanto os fracos buscam associar-se; quando os primeiros se unem, isto acontece apenas com vista a uma agressão coletiva, uma satisfação coletiva da sua vontade de poder, com muita oposição da consciência individual; os fracos, ao contrário, se agrupam, tendo prazer nesse agrupamento - seu instinto se satisfaz com isso, tanto quanto o instinto dos "senhores" natos (isto é, da solitária, predatória espécie "homem") é irritado e perturbado pela organização. Sob toda oligarquia se esconde sempre - a história inteira ensina - o capricho tirânico; toda oligarquia está sempre a tremer da tensão que cada membro sente para permanecer senhor deste capricho"⁴⁶.

Partindo deste pensamento, percebemos que a vida prisional cria uma comunidade muito unida com as suas próprias hierarquias. Por um lado, esta comunidade discriminatória sugere uma identidade coletiva potencialmente forte, mas na realidade não constitui um ambiente saudável.

Aliás, os mecanismos de dominação não podem prescindir desta socialização dupla, simultaneamente prática e discursiva: Ainda que nem sempre ambos os processos sejam coincidentes, acabam por gerar tensões entre os grupos. Mas os "dominados" não se encontram numa situação passiva ou alienada: podem reconhecer o processo e oferecer-lhe resistência, através da adesão a quadros alternativos de socialização, gerando espaços de inversão simbólica.

Ainda sobre as relações de poder, E. Goffman explica que, no decurso de sucessivas experiências quotidianas resultantes de trajetórias específicas no espaço social, os indivíduos vão construindo e incorporando a estrutura social, bem como a

⁴⁶ Nietzsche, Friedrich, 2007. Genealogia da Moral: uma polêmica. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, p.125

posição e o papel de cada um nessa estrutura, através de um “sentido prático” ajustado ao seu campo objetivo de possibilidades. Nestas comunidades discriminatórias os estados emocionais próprios de quem vive na prisão, como o medo, dor, ou frustração, são considerados fraquezas e não são tolerados pelos membros mais dominantes que partem muito facilmente para a agressão física, pois a frustração manifesta-se na maioria das vezes em forma de raiva e explosões violentas tendo como resposta por parte do sistema prisional a punição. Estes acontecimentos geram ciclos viciosos contribuindo desta forma para o aumento da violência e criminalidade.

Para Joe White, (ex-recluso), e que consta no livro “Prison Theatre” de James Thompson sobre a importância do teatro na reabilitação emocional e psicológica do sujeito, “(...)modelo prisional”, envolve uma identidade que nega necessariamente qualquer exercício de livre arbítrio ou de responsabilidade pessoal. O primeiro dá credibilidade à crença de que as prisões são escolas do crime. Nem conseguem, por si só, avançar significativamente para facilitar a mudança ou para resolver os sintomas acima mencionados. Em grande parte, a prisão contribui para a erosão da confiança e da capacidade de comunicar emocionalmente, resultando na libertação de indivíduos extremamente perturbados, cujas probabilidades de reintegração positiva são consideravelmente inferiores do que quando estes entraram no sistema. Certamente, a taxa de reincidência parece suportar este facto, uma vez que 51% de todos os presos que foram dispensados em 1992 voltaram a ser condenados dois anos depois (atinge 89% dos indivíduos dos 14 aos 16 anos)⁴⁷.

Joe White diz ainda que,“(…) Existem também as culturas do dia-a-dia oferecidas pelo ambiente prisional. De uma forma geral, eu diria que existem dois caminhos

⁴⁷ White, Joe, 1998. “The Prisoner’s Voice” In Thompson, James, 2004. Prison Theatre: Perspectives and Practices. London: Jessica Kingley Publishers, p.187-188

abertos e acessíveis para o indivíduo, ambos têm um impacto potencialmente degenerativo e conduzem, em último grau, às suas próprias formas de institucionalização. Uma é a perpetuação da identidade criminal através da associação e aderência à subcultura criminal, a outra consiste na aceitação passiva e absorção da vida institucional”⁴⁸.

É suposto que o tratamento das medidas privativas de liberdade tenha como função a reeducação do indivíduo preparando-o para uma reinserção social no futuro.

Dentro do tratamento penitenciário estão incluídos o trabalho, associado à ideia de responsabilização do recluso, a formação escolar, saúde e a ocupação de tempos livres, perspetivando-se diminuir os efeitos nocivos da prisão.

É sabido que muitas vezes, além da punição, em muitos casos, o uso de drogas ilícitas e prescritas serve como meio de controlo dos reclusos. Daí que as atividades artísticas podem ter um papel importante na reconstrução emocional do indivíduo contribuindo para a sua ressocialização.

Embora pese o esforço por parte da Direção-Geral de Reinserção Social que através dos seus técnicos exerce a sua atividade junto dos tribunais assim como a efetivação dos direitos sociais, económicos e culturais, é pertinente refletir sobre os obstáculos à integração destes ex-reclusos no que se refere, por exemplo, ao trabalho.

Desde 2007 que tenho vindo a realizar alguns projetos em contexto prisional, e a realidade com que me tenho confrontado em conversas com alguns ex-reclusos, revela que a eficácia de tais objetivos relativos à reinserção social do recluso está longe de ser alcançada. Nas supraditas conversas são permanentemente referidas

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p.188

questões como a autoestima, a confiança e a falta de esperança. Estas questões conduziram-me a um outro testemunho de Joe White, sobre a importância do teatro na reabilitação emocional e psicológica do sujeito, "(...) a expressão através das artes, especificamente pelo teatro, é fundamental, porque toma a condição e interação humana como ponto de partida, oferece uma das poucas oportunidades positivas para desafiar previsões deprimentes"⁴⁹. Ele diz ainda que "(...) O teatro na prisão promove um refúgio desta comunidade intolerante. Da mesma forma, é um dos únicos escapes disponíveis para emoções mais sensíveis e proibidas como compaixão, amor e amizade. Os indivíduos podem praticar uma subtileza de expressão na arena teatral sem medo de escárnio. As características mais predominantes dos presos que entram no sistema penal, inclusive eu, é a falta de confiança e baixa autoestima. Não importa quantas vezes se diz a alguém para mudar ou qual a coerção a suportar; a mudança genuína e duradoura não pode ser feita antes de o indivíduo atingir um ponto de descoberta pessoal de real significado na sua vida emocional e psicológica. O teatro nas prisões promove uma arena realística para tal crescimento e desenvolvimento"⁵⁰.

Reparei que a audiência exterior - tal como eu - estava "agarrada" à peça. Nem todos os atores eram iguais, mas alguns eram tão bons como eu já tinha visto em qualquer lugar, e todos foram suficientemente fortes para fazer a sua parte, e todos colocaram o seu coração nos ensaios e nas performances.

Também Buzz Alexander (professor de Inglês da Universidade de Michigan e fundador/diretor do aclamado programa de Artes Criativas da Prisão) após a apresentação na prisão de Racine da peça "The Tempest" disse "(...) Eles cresceram de forma óbvia, fizeram amigos, colaboraram entre si, brigaram com outros,

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p.188

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p.186-187

alcançaram a apresentação profissional onde celebraram, alguns deles pela primeira vez nas suas vidas. Eles tornaram-se modelos na instituição, conhecidos como atores e como pessoas que tiveram uma tarefa difícil e a concretizaram bem, e que é relevante para as suas famílias, quando os veem envolvidos numa atividade positiva, como esta peça de William Shakespeare⁵¹.

Perante as declarações acima descritas, com o teatro, os reclusos conseguiram recuperar parte da humanidade negada na medida em que permite a afetividade. Percebe-se que o teatro devolveu confiança, segurança e uma solidez que permitiu que o indivíduo se deixasse contaminar por uma sensação de poder no bom sentido da palavra.

Percebe-se que o teatro pode proporcionar um sentimento de liberdade que não existe numa unidade prisional e que também poderá devolver dignidade aos indivíduos que antes não passavam de estigmas.

Podemos constatar pelas declarações acima descritas que a autoestima se torna uma competência cada vez mais importante, uma vez que tem um papel relevante no funcionamento saudável do sujeito, contribuindo para o sucesso a nível a pessoal e profissional.

O teatro é uma arte coletiva, onde participam várias pessoas, que concorrem para um fim comum, e quando é positivamente alcançado, como foi o caso com Joe White, é objeto de uma grande satisfação, quer individual, quer no seio do grupo, ajudando na recuperação da autoconfiança, autoestima e conseqüentemente da identidade individual, projetando a pessoa para um regresso à sociedade mais facilitado.

⁵¹ Shailor, Jonathan. "Teatro da prisão e a promessa de reintegração" In Shailor, Jonathan. *Performing New Lives*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, p.185

Coloca-se então a seguinte questão: de que forma, a construção de plataformas de dimensão humana, como espaço de encontro e reflexão onde todos se façam ouvir através de processos criativos nas prisões, pode contribuir para a ressocialização do recluso?

Voltando à importância da noção de identidade, do ataque que ela sofre com a reclusão, podemos compreender que reinserção do indivíduo deve ser a prioridade das políticas governamentais, objetivando-se a possibilidade de oportunidades iguais nas políticas de inclusão social. No meu entendimento, a reinserção desta comunidade implicará, em termos de eficácia, um tratamento diferenciado só inteiramente protagonizado por estruturas/pessoas com afinidades e sensibilidades artísticas e humanas.

Importa, portanto, analisar a finalidade objetiva do teatro no processo educacional, e que pode ser de grande relevância para o desenvolvimento humano integral, e a outra face subjetiva e dela decorrente, que se baseia na reflexão sobre a representação dos projetos artísticos teatrais no exterior, como forma de apresentar o indivíduo recluso à sociedade como um ser "capaz", diminuindo o impacto negativo pelo rótulo que traz consigo. Este estudo sobre a criação artística em contexto prisional pode aprofundar esta discussão.

Cap. 3. Teatro e prisões: análise crítica de algumas perspectivas e experiências práticas

O capítulo que agora se apresenta pretende expor, analisar e refletir criticamente sobre a prática teatral relacionada com o estudo em causa: "O teatro como meio de reinserção social de reclusos", a partir de um levantamento de experiências realizadas em vários países, com base em literatura sobre práticas levadas a cabo neste domínio, assim como em entrevistas realizadas a alguns encenadores ou coordenadores dos projetos.

A investigação conduziu-me também a notícias veiculadas pelos meios de comunicação social, designadamente, a televisão e imprensa, sempre associadas a experiências ocorridas nos últimos anos concretizadas em prisões e/ou com reclusos, assim como estruturas e organizações criadas para a promoção de projetos de reinserção social pelas artes.

Este capítulo encontra-se organizado em cinco secções onde são apresentadas e analisadas experiências de teatro com reclusos: de Augusto Boal e o Teatro do Oprimido (TO) a outras experiências além do TO fora do Brasil, de experiências em Portugal a outros países europeus e, por último, um balanço crítico sobre o estudo desenvolvido. Neste capítulo importa saber: quem faz e quem são os atores sociais presentes nos projetos.

3.1. Augusto Boal e o Teatro do Oprimido

O teatro coloca em cena o indivíduo no seu todo: a sua imagem, a sua individualidade e a sua sensibilidade. Trata-se de um grande aliado de todo o processo educacional, constituindo-se como meio privilegiado de socialização de

qualquer cidadão, neste caso, da pessoa reclusa. Muitas vezes, através da representação, os reclusos têm a possibilidade de retratar a sua própria experiência de vida ou delito cometido, o que lhes permite compreender e discutir os seus atos e respetivas consequências, expressando sentimentos subjacentes.

A pesquisa efetuada sobre a atividade teatral em contexto prisional conduziu-me de imediato a Augusto Boal, fundador do Teatro do Oprimido (metodologia internacionalmente conhecida que alia o teatro e ação social).

A sua formação em Engenharia Química torna-se paralela à pesquisa, à criação de textos teatrais lidos e comentados por Nelson Rodrigues. Estuda na Columbia University com John Gasner e assiste às montagens do Actor's Studio. Em 1956, regressa ao Brasil para dirigir o Teatro de Arena de São Paulo. O grupo provoca uma revolução estética no teatro brasileiro nos anos 50 e 60. Através do Seminário de Dramaturgia, do Laboratório de Interpretação e das diversas montagens, o Teatro de Arena contribui vigorosamente para a criação de uma dramaturgia genuinamente brasileira.

A partir de 1964, a Ditadura Militar inicia a perseguição a todos os indivíduos e grupos de artistas com preocupações sociais e políticas. Em 1971, Augusto Boal é preso, torturado e exilado, passando a residir na Argentina até 1976 dirigindo vários espectáculos, viaja por toda a América Latina, onde começa a desenvolver as várias técnicas do Teatro do Oprimido.

Em 1976 muda-se para Lisboa, e responsabiliza-se por encenações da companhia teatral "A Barraca". Dois anos depois é convidado para lecionar na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e cria o Centre du Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal, em 1979. Trabalha em muitos países europeus desenvolvendo as técnicas do Teatro do Oprimido.

A convite do então Secretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro, professor Darcy Ribeiro, Boal volta ao Brasil em 1986 para dirigir a "Fábrica de Teatro Popular". O objetivo era tornar a linguagem teatral acessível a todos, como estímulo ao diálogo e à transformação da realidade social. Ainda em 1986, juntamente com artistas populares, cria o Centro de Teatro do Oprimido (CTO), para difundir o Teatro do Oprimido no Brasil.

Ele entende o teatro como libertação e comunicação direta entre todos, e não mero espetáculo. O teatro do oprimido é feito através da prática de jogos, de exercícios e técnicas teatrais que procuram estimular a discussão e reflexão de questões relacionadas com o cotidiano. Trabalhar a relação entre o oprimido e o opressor procurando não só apenas conhecer a realidade mas transformá-la. Esta metodologia pretende que o teatro seja apropriado por todos, em particular por aqueles que têm menos poder e sofrem mais. Todas as criações desenvolvidas com este método devem refletir as inquietações, necessidades, urgências e problemáticas sentidas pelos participantes sendo os grupos que definem os temas a serem apresentados e abertos à discussão, emancipação e à afirmação do oprimido.

Sem me querer alongar na investigação sobre o Teatro do Oprimido, visto não ser o objetivo do meu projeto, não poderei deixar de fazer uma breve contextualização sobre este "método" assim definido por Augusto Boal no sentido em que foi o pioneiro do teatro nas prisões.

O TO é uma técnica educativa, social e terapêutica, definido pelo seu autor como um sistema de exercícios, jogos e técnicas teatrais que "têm por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar a vocação humana para o teatro, tornando-o num

instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais”⁵².

O TO é entendido como um exercício para a libertação: “deixemos que os oprimidos se expressem porque só eles nos podem mostrar onde está a opressão. Deixemos que eles próprios descubram os seus caminhos para a libertação, que eles próprios ensaiem os atos que os hão-de levar à liberdade”⁵³.

Trata-se de uma metodologia teatral que pode ser praticada tanto por atores como por não atores. Um dos princípios deste projeto consiste em provocar a participação e envolvimento direto do espectador na busca de alternativas para os problemas culturais e sociais apresentados do decorrer das peças. Boal dizia que todos os seres humanos são atores porque atuam e espectadores porque observam, que cada espectador é considerado um ator em potência. No entanto esta potencialidade não é natural, ou seja é necessária uma ação concreta para realizá-la. Para uma pessoa se efetivar como ator ou espectador, depois de convocada a participar são preparados exercícios dramáticos com o objetivo de ampliar a consciência do seu corpo e a desenvolver as suas capacidades criativas e expressivas⁵⁴.

O TO em todas as suas formas procura sempre a transformação da sociedade no sentido de libertação dos oprimidos.

No CTO do Rio de Janeiro, Boal desenvolve projetos com sindicatos, universidades e Câmaras Municipais. É, também, autor de diversas obras literárias lançadas nos mais diversos idiomas.

⁵² Boal, Augusto, 1996. O Arco-íris do Desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.28-29

⁵³ Boal, Augusto, 2008. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª edição, p. 29

⁵⁴ Desgranges, Flávio, 2011. A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, p.70

Dentro da metodologia do Teatro do Oprimido existem várias práticas ou princípios, a saber⁵⁵:

O **Teatro Imagem**, onde se dispensa o uso da palavra, para desenvolver outras formas perceptivas, usa o corpo, fisionomias, objetos, cores, expressões como o sorriso da alegria ou as lágrimas da tristeza e não apenas a linguagem simbólica das palavras.

O **Teatro Jornal**, que serve para desmistificar a pretensa imparcialidade dos meios de comunicação. Foi uma resposta estética à censura imposta, no Brasil, no início dos anos 70, pelos militares. Nesta técnica, encena-se o que se perdeu nas entrelinhas das notícias censuradas, criando imagens que revelam silêncios. Ainda hoje é usada para explicitar as manipulações utilizadas pelos meios de comunicação.

O **Arco – Íris do desejo**, conhecido como método de Boal de teatro e terapia, é um conjunto de técnicas terapêuticas e teatrais utilizadas para resolver problemas de natureza mais subjetiva, relacionados com a solidão, o medo do vazio e a incapacidade de se comunicar. O opressor, segundo ele, estava dentro da cabeça das pessoas e, para trabalhar com essas novas formas de opressão criou o *Tira na Cabeça* e um conjunto de técnicas que receberam posteriormente o nome de uma delas: *arco-íris do desejo*. As técnicas ajudam a entender o conflito entre o desejo das pessoas e a vontade, e tem como objetivo ressignificar as opressões internalizadas e conferir-lhes outras feições⁵⁶.

O **Teatro Fórum**, a forma mais democrática e certamente a mais conhecida praticada em todo mundo e que usa todos os recursos de todas as formas teatrais

⁵⁵ Boal, Augusto, 2008. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª edição, p. 18-20

⁵⁶ Boal, Augusto, 1996. O Arco-íris do Desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.53

conhecidas. Produz-se uma encenação baseada em factos reais, na qual personagens oprimidas e opressoras entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa dos seus desejos e interesses. A estas acrescenta os espetadores aos quais lhes chamamos especta-atores porque são convidados a entrar em cena atuando teatralmente.

O **Teatro Invisível** pode ser apresentado em qualquer lugar onde o seu enredo poderia acontecer ou já ter acontecido, ruas, praças etc. Os atores e espetadores encontram-se no mesmo nível de diálogo e de poder.

O **Teatro Legislativo** em que se mistura o Teatro Fórum e os rituais convencionais de uma Câmara ou Assembleia com o objetivo de se chegar à formulação de projetos-lei e pressionar os legisladores para que os aprovem.

A metodologia proposta pelo TO foi o meio que conduziu o DEPEN (Departamento Penitenciário Nacional) a interessar-se pela implantação do Teatro do Oprimido nas prisões, tendo em conta as diretrizes da Política do referido departamento. Após a institucionalização em 1997 do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (CTO-Rio), o CTO deixa de ser apenas um grupo de atores praticantes de Teatro Oprimido e transforma-se num centro de pesquisa e formação onde, através de programas cuidadosamente desenvolvidos, se promove o trabalho entre artistas e reclusos. Este projeto é composto pelos Curingas⁵⁷ Bárbara Santos, Claudete Felix, Geo Brito, Helen Sarapeck e Olivar Bendelak que desde então se dedicam à difusão das diversas técnicas do TO no Brasil e no mundo. Um dos Programas do CTO-Rio, *Direitos Humanos em Cena-Teatro nas Prisões*, é uma parceria entre o CTO-Rio e o Departamento Penitenciário Nacional com o objetivo de formar Multiplicadores do

⁵⁷ Curinga é um facilitador do Teatro do Oprimido, um especialista na metodologia capacitado para dirigir cursos e oficinas assim como coordenar grupos de TO e mediador no diálogo entre atores e espetadores nas sessões de Teatro Fórum.

Teatro do Oprimido para promoverem oficinas teatrais para reclusos na montagem de cenas de Teatro Fórum e Teatro Legislativo.

As produções teatrais são apresentadas dentro e fora dos estabelecimentos prisionais. Desde 1998 que se realizam experiências de Teatro do Oprimido nas prisões e em sistemas socioeducativos nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rondônia e Minas Gerais, Piauí, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo e Rio Grande do Sul.

A Kuringa Bárbara Santos trabalhou duas décadas com Augusto Boal como coordenadora do Centro de Teatro do Oprimido na concepção e desenvolvimento do Teatro-Legislativo e da Estética do Oprimido. Desde então trabalha ininterruptamente com o TO no Brasil e em mais 38 países nos cinco continentes. Vive na Alemanha desde 2009, onde é diretora artística de *Kuringa, Espaço para o Teatro do Oprimido* em Berlim. Bárbara Santos é difusora do *Teatro das Oprimidas* (experiência estética sobre opressões enfrentadas por mulheres) e diretora artística da *Rede Ma(g)dalena Internacional* (experiência estética sobre as opressões que associam gênero à raça). Uma das premissas do TO e que Bárbara Santos desenvolve em práticas teatrais com mulheres oprimidas é: a horizontalidade do diálogo, relação entre iguais, que pressupõe estabelecer um ambiente de solidariedade no qual a espetadora, por reconhecer a injustiça imposta à protagonista e perceber a relação de interdependência entre a luta travada no palco e a sua própria luta como cidadã, entra em cena para procurar alternativas que venham, em última instância, beneficiar ambas⁵⁸.

⁵⁸ Santos, Bárbara, 2016. *Teatro do Oprimido, Raízes e Asas, Uma Teoria da Práxis*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, p.515

Outro exemplo de dedicação contínua ao Teatro do Oprimido é o caso de Marjorie Serrano⁵⁹, ex-interna da Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA), antiga Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor (FEBEM), que dirige oficinas de teatro com grupos de risco há 26 anos. Iniciou esta atividade numa oficina com o Augusto Boal do TO, no Rio de Janeiro, integrada no projeto de capacitação de servidores do sistema prisional como Multiplicadores do Teatro do Oprimido, com o objetivo de utilizar o diálogo teatral para discussão dos problemas que vivenciam agentes e reclusos. Aprendeu as técnicas da formação de Multiplicadores, que é o grande ponto da Teoria do Teatro do Oprimido, e passou a replicar isso em comunidades de risco. Primeiro em favelas no Capão Redondo, na região sul de São Paulo, e em Goianas, na região leste de São Paulo, que são duas periferias bastante complicadas e na prisão de menores Fundação CASA. O trabalho com os grupos consiste em oficinas de teatro, em que a linguagem teatral vai sendo ensinada através de exercícios baseados na metodologia do TO e estimulam-se os participantes a identificarem como a violência influencia as suas vidas e quais seriam as alternativas para minimizar e/ou desarticular essa influência. Aqui refletem e debatem as realidades opressoras das comunidades locais dos intervenientes. Os projetos são criados para atuar dentro de uma comunidade selecionada para o efeito e para um público local, iniciam e encerram no mesmo dia e não existe qualquer texto dramático nem encenação. O método parte de jogos e brincadeiras relacionadas com o quotidiano de cada participante da respetiva comunidade, em que cada um é ator e criador de si próprio. Nestas oficinas de teatro não existe a obrigatoriedade de se montar um espetáculo final. Nas palavras

⁵⁹ Marjorie Serrano, ex interna da Fundação CASA, atual FEBEM, é hermafrodita e por essa razão sofreu de preconceito e discriminação. Encontrou no teatro do oprimido um espaço de aceitação, de transformação pessoal e de entendimento sobre o opressor. Diz que o Teatro a salvou! Hoje além do seu trabalho de formação de Multiplicadores do TO em comunidades vulneráveis, entre eles os reclusos. É atriz na Companhia de Teatro Sátiros em S. Paulo.

de Marjorie, em entrevista, o método usado visa a "(...) transformação da realidade e a descoberta coletiva, e isso é que é o grande espetáculo". Marjorie diz ainda que "(...) os efeitos nos participantes são relevantes, porque a partir do momento em que o indivíduo percebe a capacidade que ele tem, o reconhecimento da identidade e quem são os seus opressores internos, ele consegue lidar melhor com a realidade, passa a ter um raciocínio crítico e começa a perceber que o teatro é uma ferramenta de libertação e de humanização"⁶⁰.

Paulo Freire, na sua obra *Pedagogia do Oprimido*, diz que "(...) a luta pela humanização, pelo trabalho livre, pela desalienação, pela afirmação dos homens como pessoas, como «seres para si», esta luta pela humanização somente é possível porque a desumanização, mesmo que um facto concreto na história, não é, porém, destino dado, mas resultado de uma «ordem» injusta que gera violência dos opressores e esta, o ser menos. (...) 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 buscarem recuperar a sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sintam opressores, nem se tomem de facto, opressores dos opressores, mas restaurados da humanidade em ambos. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos – libertar-se a si mesmos e aos opressores. (...) Só o poder que nasça da debilidade dos oprimidos será suficientemente forte para libertar ambos"⁶¹.

Podemos reconhecer que o teatro de Augusto Boal e a pedagogia de Paulo Freire estimulam o oprimido a construir a sua própria visão do mundo e a libertar-se da dominação do opressor, por essa razão, acredito que este seja o principal motivo do impacto do TO nas populações vulneráveis. A abordagem social desta prática

⁶⁰ Anexo 1

⁶¹ Freire, Paulo, 1987. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª edição, p.41

teatral, que privilegia a libertação do oprimido, leva-me a refletir sobre qual o resultado artístico deste tipo de intervenção.

Atualmente surgem críticas frequentes ao TO na medida em que muitas das vezes os eventos realizados em torno das referidas práticas se distanciam do seu objetivo, ou seja revelam-se mais demonstrativos do que artísticos. Concordo com Flávio Desgranges quando afirma na sua obra *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*, que, relativamente ao TO, "(...) a urgência que os atores têm em não perder a sua relação com os participantes, acaba por criar cenas pouco elaboradas artisticamente, o que leva à perda do carácter poético das formulações teatrais, consequentemente ao empobrecimento da linguagem e enfraquecimento da potencialidade estética própria desta arte"⁶². Outro aspeto controverso nas propostas de Boal, para mim, prende-se com o facto de o TO geralmente apresentar/resolver problemas individuais e locais dificultando uma visão mais ampla dos problemas sociais ficando restritos à intervenção da respetiva comunidade e para a comunidade. Ao propor-me concretizar um projeto de estudo sobre teatro/prisão, a questão da libertação dos oprimidos e a relação entre o oprimido e o opressor não podem deixar de me interessar, no entanto, irei privilegiar a reflexão sobre o teatro como meio de reinserção na sociedade, de romper os muros da prisão, de trabalhar a reintegração total na sociedade sem o estigma de reclusos e os levar à cena fora do contexto prisional, como cidadãos de corpo inteiro num projeto artístico semelhante a qualquer outro dito normal.

⁶² Desgranges, Flávio, 2011. *A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 3ª edição, p.75

3.2. Outras experiências no Brasil e na América Latina para além do TO

No Brasil, no final dos anos 70, Frei Betto torna-se preso político, e o que o impressionou durante o tempo de reclusão, foi perceber que os presos disputavam entre si os postos de trabalho a serviço da prisão. A cadeia acabava por agregar os presos que, com medo de perderem os seus empregos, permaneciam suportando os abusos da rotina prisional. É neste momento que Frei Betto inicia um círculo de leituras da bíblia com grupos interessados num trabalho de consciencialização social. Como tinha experiência na prática teatral pela sua passagem no Teatro Oficina com o Zé Celso, montou um grupo de 40 reclusos e levantou dois espetáculos dentro da prisão abertos ao público. No entanto ele refere que a sua preocupação na criação dos mesmos não estava relacionada com as questões estéticas mas sim com o processo pedagógico. O teólogo considera que o teatro poderia salvar o recluso do estado de alienação resultante da privação de liberdade, da ausência de possibilidade de racionalização da situação em que se encontra. Nas palavras de Frei Betto "(...) o alimento do preso é a fantasia, a revolta e a maconha⁶³.

Outro exemplo de teatro nas prisões na mesma década é de Maria Rita Freire Costa que em 1978 avança com um projeto na cadeia feminina de S. Paulo "a arte como processo de recriação em presídios"⁶⁴, que consistia em incluir o teatro nas atividades de reabilitação dos reclusos. Este projeto durou cinco anos. E nele primeiramente o foco da intervenção seria atender os anseios dos participantes promovendo a reflexão na reclusa e levando-a a compreender o sistema que a cerca. A partir de histórias das próprias reclusas levou à cena em criação coletiva cinco espetáculos que tiveram apresentações abertas ao público. O abrupto final do

⁶³ Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, p.38-39

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p.41

projeto deve-se à fuga de três reclusas na véspera de uma apresentação no exterior do EP, no Centro Cultural de São Paulo.

As experiências teatrais de Frei Betto e de Maria Rita Freire fornecem-nos logo à partida indícios de um tipo de discurso que é usado para justificar a prática do teatro em prisões. O teatro tem vindo a ser praticado como uma arena dramática onde os assuntos das pessoas são partilhados com os restantes membros da comunidade tendo como objetivo a solução de problemas. Podemos compreender que se trata de intervenções em que apenas se conseguem alcançar objetivos sociais que podem levar a resultados desinteressantes do ponto de vista artístico provocando um olhar condescendente para se aceitar o espetáculo. O que se pretende com o projeto teatral que integra este estudo este é conciliar as duas áreas, a artística e social. Mais tarde, a atriz Ruth Escobar criou e coordenou um grupo de teatro na prisão levantando algumas peças, entre elas "Ordem e Progresso", dirigida por Roberto Lage. Os espetáculos eram seguidos de debates entre presos e plateia alargando ao público a reflexão dos temas explorados em cena. Os pontos de partida dos projetos eram sempre trazidos pelos participantes/reclusos e convergiam sempre na problemática individual. Apesar das várias iniciativas não foi possível a continuidade da atividade resultante de um motim produzido dentro do estabelecimento prisional. Ruth Escobar e a sua equipa foram proibidos de entrar no EP a partir desse momento. Aos olhos da instituição foi ela que provocou a revolta. "(...) De maneira nenhuma Ruth incentivou o motim, mas o fato de dar aos presos uma consciencialização da sua individualidade, do seu valor como homem e os seus direitos é um estímulo perigosíssimo"⁶⁵.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p.52

Também Valéria Di Pietro⁶⁶, coordenadora durante anos do projeto de teatro na prisão de menores FEBEM, foi afastada por várias vezes sempre que aconteciam motins. "(...) Era assim, qualquer briga que tinha na unidade eles me punham para fora. E cada vez que tinha algum problema, eles me chamavam de volta. Eu sei que quando teve essa primeira rebelião, os funcionários passavam: "gostou do fogo que você colocou aí?", ou seja, eles achavam que a gente estava fomentando essas coisas... Não estava fomentando isso! Estava só fomentando a consciência⁶⁷.

Perante estas afirmações, compreende-se que as instituições totais têm algumas questões relativamente a grupos em geral e em particular, até por razões securitárias. Está provado que presença do teatro numa prisão proporciona aos homens e mulheres presos uma experiência estética propiciadora de uma tomada de consciência oriunda da convivência do grupo e do desafio da criação de um espetáculo. A criação artística é o lugar do impossível e, portanto, quando os reclusos se confrontam com coisas que no dia anterior eram impossíveis e, se calhar, hoje já podem ser possíveis, devolve-lhes uma confiança até então perdida. Como nos diz Balfour, "(...) entre o sorriso ensaiado e o olho panótico, entre o político e o polícia, entre os direitos humanos e a opressão legalizada num sistema desenhado por alguns para controlar os outros, haverá sempre um espaço para resistência, uma fissura por onde sobra alguma liberdade. Estes espaços e fissuras não são vistos como aberturas onde o drama pode ser inserido, como um bisturi pode ser utilizado para dissecar o corpo da ideologia. Pelo contrário, nós devemos vê-los como constituintes das dramaturgias da liberdade porque apresentam uma

⁶⁶ Valéria Di Pietro, coordenadora das oficinas integradas de arte na antiga FEBEM de São Paulo e supervisionou a área de teatro no projeto Escola aberta da FDE- Fundação para o desenvolvimento da educação. Atualmente é Presidente do instituto Religare e Coordenadora do Ponto de Cultura aos Quatro Ventos, em São Paulo.

⁶⁷ Anexo 2

ausência que a criatividade procura compreender, como a palavra na ponta da língua se torna a palavra apropriada, ou aquela visão certa mas vaga da utopia que paira tentadoramente em espaços de pesadelos. Estas ausências são inerentemente dramáticas, paradoxalmente porque não podem ser percebidas sem sistemas opressivos - a prisão, os logotipos, o pesadelo - que tentam sempre eliminá-los. Esta é a razão pela qual o trabalho criativo que os produz e explora é, normalmente, um desafio não bem-vindo para a autoridade, uma quebra de normas não prevista, um pouco de «brincar com o fogo»⁶⁸.

Voltando a Valéria Di Pietro, nos vários projetos que concretizou na instituição destaca-se *Dom Quixote* de Miguel Cervantes, dirigido por Valeria Di Pietro, com um elenco formado pelos jovens internados na referida instituição e que contou com apresentações no exterior, nomeadamente no Teatro Sérgio Cardoso e Memorial da América Latina ambos em São Paulo no ano de 2000. A encenação remete para o renascimento e fala do cavaleiro que com a sua impressionante imaginação levava a vida a combater brutalidades, injustiças sociais, a defender os fracos e a dedicar os seus feitos heroicos à dama eleita por seu amor⁶⁹.

O êxito alcançado com as apresentações de *Dom Quixote* levaram Peterson Xavier⁷⁰, o ator protagonista desta peça, a mudar de vida e a prosseguir o trabalho da reinserção pelas artes.

⁶⁸ Balfour, Michael, 2004. *Theatre in Prison - Theory and Practice*. Bristol: interlect books, p.35

⁶⁹ Disponível em: <http://www.educacao.sp.gov.br/noticias/grupo-de-teatro-da-febem-apresenta-em-algum-lugar-de-la-mancha-no-sesc-pompeia>

⁷⁰ Peterson Xavier é um exemplo de sucesso de reinserção social pelo Teatro. Ex interno na prisão de menores FEBEM. Nessa instituição frequentou aulas de teatro e de música e conquistou o papel para o protagonista no espetáculo na peça “Num lugar de La Mancha”, “Amores e aventuras de D. Quixote” de Mario Garcia Guillén a partir de D. Quixote de La Mancha “dirigido por Valéria Di Pietro. Hoje é ator, educador e diretor cultural no Instituto Religare. Trabalha com crianças e adolescentes em situação de risco e com ex internos da FEBEM que são atendidos em oficinas culturais realizadas pelo instituto.

Os Jovens ex-internos da FEBEM que conseguiram dar a volta por cima e conquistaram um espaço na sociedade a partir da arte regressaram à fundação pelo Instituto Religare, com a peça "Malabarista do Farol". Os textos foram escritos pelos ex-internos Peterson Xavier e Danilo Fernandes, com direção de Valéria Di Pietro, fundadora do Religare. O espetáculo conta a trajetória de jovens de rua, desde os "tempos sombrios" até aos «tempos de transformação».

O espetáculo era apresentado semanalmente, numa unidade da FEBEM com o objetivo de sensibilizar e estimular os jovens a participar das oficinas de teatro, além de mostrar o trabalho do Instituto Religare⁷¹.

Alguns projetos do grupo Religare saem da instituição para apresentação pública no exterior como é o caso do espetáculo "Mutatis" de Peterson Xavier e encenação de Valéria Di Pietro, que conta a trajetória dos jovens envolvidos no grupo desde os tempos em se encontravam a cumprir pena até aos tempos de transformação a partir da arte. É um relato de coragem de quem viu na arte novas possibilidades abandonando a marginalidade. Este projeto foi apresentado em 2010 na FUNARTE - Fundação Nacional de Artes⁷².

A Fundação CASA/SP foi criada em substituição da antiga FEBEM. Esta fundação criada pelo Governo do Estado de São Paulo está vinculada à Secretaria de Estado de Justiça e da Defesa da Cidadania e tem como função executar medidas socioeducativas aplicadas pelo Poder Judiciário aos adolescentes infratores com idades entre os 12 e 18 anos incompletos, onde podem cumprir reclusão até ao máximo de idade de 21 anos completos.

⁷¹ Disponível em: <http://www.febem.sp.gov.br/index/re/reteatropeterson.htm>

⁷² Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/teatro/projeto-mutatis-programacao/#ixzz4KtnJjo5B>

O instituto Religare nasceu em 2002 com o objetivo de desenvolver ações no campo das artes com jovens em situação de risco social, entre eles, toxicodependentes, ex-reclusos da FEBEM e jovens da atual fundação CASA. Segundo a ideóloga e coordenadora do projeto Valéria Di Pietro, o real início deu-se dentro da FEBEM, com a montagem do espetáculo *Dom Quixote*. Este instituto atua como facilitador da difusão sociocultural. O grupo criado dentro do instituto age como multiplicador dando continuidade ao objetivo inicial do projeto⁷³.

É no âmbito da FUNAP⁷⁴ que se realiza o primeiro projeto de teatro misto; homens reclusos e mulheres reclusas de dois estabelecimentos prisionais diferentes. Este projeto foi dirigido por Paul Heritage, professor e encenador e responsável na altura pelo Theatre in Prison and Probation (TiPP) ⁷⁵. O centro do teatro nas prisões e serviço de liberdade condicional foi criado por Paul Heritage e James Thompson, na Universidade de Manchester em 1992, desenvolveram projetos de teatro como o "Blagg!" e "Pump" que se focavam em comportamentos ofensivos e no controlo da raiva. Conceberam programas de formação em teatro com o staff da prisão e dos serviços de liberdade condicional e com estudantes do ensino superior, alguns dos quais posteriormente, continuaram a desenvolver a atividade teatral essencialmente na prisão. O trabalho do TiPP teve um impacto profundo no alcance da prática do teatro na prisão no Reino Unido e internacionalmente⁷⁶.

⁷³ Disponível em: <http://www.febem.sp.gov.br/index/re/reteatropeterson.htm>

⁷⁴ Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel de Amparo ao Preso – FUNAP é uma Fundação com 30 anos de atividade, vinculada à Secretaria de Estado da Administração Penitenciária e que tem por missão contribuir para a inclusão social de reclusos e ex-reclusos desenvolvendo programas sociais nas áreas da assistência jurídica, da educação, da cultura, e do trabalho para pessoas que se encontrem privadas de liberdade contribuindo para a inclusão dos mesmos. A FUNAP organiza nas Unidades prisionais atividades culturais como artes plásticas, música, teatro, capoeira e leitura.

⁷⁵ Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, p.59

⁷⁶ McAvinchey, Caoimhe, 2011. Theatre and Prison. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.57

Voltando ao projeto no âmbito da FUNAP, no Brasil, Heritage monta um espetáculo com o dito elenco misto sobre a escravidão dentro da prisão. Para o encenador o importante seria utilizar a linguagem teatral como meio de transmissão e construção de conhecimentos. O objetivo era o processo e não o produto final. Todas as apresentações aconteceram em estabelecimentos prisionais.

A Intervenção de Heritage coloca duas questões que importa referir: com este projeto, pela primeira vez, a prática teatral em prisões rompia com uma questão penitenciária de valor crucial, que é a separação entre os sexos, revelando que a convivência entre a população feminina e masculina poderia acontecer sem incidentes; a outra questão prende-se com o objetivo de Heritage em privilegiar o processo descurando o produto final, o que para mim pelas experiências anteriores me faz acreditar que a prática teatral em contexto prisional corre o risco de se perder na ingenuidade de propostas que não promovam o envolvimento artístico e crítico dos seus participantes, concluindo com apresentações que sirvam apenas os intuitos da instituição total.

Outro exemplo relevante: Jorge Spínola, diretor do Núcleo Panóptico de teatro, conseguiu montar o espetáculo "O auto da Compadecida" de Adriano Suassuna no COC (Centro de Observação de Criminologia), uma ala do complexo do Carandiru, destinada ao cumprimento de pena a condenados que recebiam tratamento especial dentro do sistema. Além das apresentações no COC, o espetáculo conseguiu circular por outras prisões. Em 2000, o mesmo grupo estreia "A Pena e a Lei", que teve apresentações dentro da unidade prisional, apresentações em outras prisões e apresentações em Teatros como o Tuca e o Sérgio Cardoso. No ano seguinte o grupo estreia "O Rei da Vela" que além das apresentações nas prisões, contou com uma apresentação no palco do Teatro Oficina, a convite do diretor da

companhia, Zé Celso Martinez Correa. O percurso de colaboração de Jorge Spínola com o COC termina com a desativação do Carandiru⁷⁷.

Ainda na América Latina, desta vez no México, o ex-recluso Javier Cruz encenou o "Mágico de Oz" dentro do Estabelecimento Prisional de Santa Martha Acatitla, que contou com uma apresentação pública no exterior, no Foro Shakespeare⁷⁸. Javier Cruz, durante o tempo em que cumpriu pena, integrou desde o início o Grupo de Teatro do referenciado estabelecimento prisional. Atualmente dirige um projeto criado por ele, onde utiliza o teatro como uma ferramenta de reinserção social de reclusos.

Na cidade de Yucatan do mesmo país, a companhia de Teatro Free apresentou nas instalações do Centro de Reinserção Social de Yucatan o musical "José Sonhador", a partir da história bíblica, com encenação do recluso José Alejandro Carrillo Sousa que cumpria uma pena de 35 anos por homicídio. A direção musical ficou a cargo de outro recluso, Martin Echeverria Maio, que disse em entrevista a um jornal que encontrou no teatro um espaço de liberdade. Na mesma entrevista, o diretor do Estabelecimento Prisional Merida, Francisco Brito Herrera, depois de observar os participantes, disse que a dureza dos rostos dos reclusos se tinha apagado através da expressão artística. Afirmou ainda, que estes projetos indicam como se deve trabalhar a verdadeira recuperação dos condenados tendo em vista a reinserção social futura dos reclusos⁷⁹.

O Dramaturgo Jorge Correa, declarado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como o "Pai do Teatro na prisão no

⁷⁷ Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, p.67-68

⁷⁸ Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/11/actores-reclusos-el-teatro-me-devolvio-la-libertad-y-la-familia-que-habia-perdido>

⁷⁹ Disponível em: <http://yucatan.com.mx/merida/policia/presos-actores-de-teatro>

México”, pelo seu trabalho de quase 40 anos com pessoas privadas de liberdade em várias prisões do país, anunciou à imprensa, este ano de 2017, que irá formar uma companhia de teatro com ex-reclusos para prevenção do crime. Para Jorge Correa, o teatro é uma forma de cura⁸⁰.

Outro projeto, desta vez na Colômbia, refiro-me ao grupo de teatro da cadeia feminina de Bogotá, que participou no “Prisão Festival de Teatro Nacional”, com o espetáculo “Eu sou Antígona”, escrito e dirigido por Victoria Hernandez. Este festival acontece anualmente desde 2013, e partiu da iniciativa do Ministério da Justiça, do Instituto Nacional Penitenciário, da Fundação de Teatro Inverno e do Banco de Desenvolvimento da América Latina⁸¹.

No Chile, um grupo de reclusos da Prisão de Santiago apresentou, no exterior, o espetáculo *O Pai da Noiva* inspirado no sistema judicial chileno. Esta peça contou com a encenação da atriz e dramaturga Jacqueline Roumeau, em parceria com o grupo de teatro comunitário CoartRe. A peça narra a luta em tribunal pela custódia formal de uma criança. Aqui, os reclusos interpretaram os papéis das autoridades judiciais (as mesmas que os colocaram atrás das grades). De acordo com a encenadora, este projeto ajuda a reabilitar os reclusos porque considera a arte um meio de expressar as histórias que compõe a vida de cada um deles. A linha de atuação artística de Jacqueline Roumeau e do projeto CoartRe é a reinserção social pela arte e conta já com alguns anos de intervenção nas prisões do Chile⁸².

⁸⁰ Disponível em: <http://www.poblanerias.com/2017/01/jorge-correa-y-ex-reclusos-formaran-compania-de-teatro/>

⁸¹ Disponível em: http://www.holaciudad.com/noticias/Reclusos-Colombia-Festival-Teatro-Carcelario_0_892111044.html

⁸² Disponível em: <http://www.latercera.com/noticia/reclusos-de-la-ex-penitenciaria-de-santiago-realizan-obra-de-teatro-inspirada-en-el-sistema-judicial-chileno/>

Parece-me pertinente referir que, independentemente da experiência de cada coordenador/criador de projeto, estes casos demonstram um interesse que vai além da questão social. Aqui não é só a relação do oprimido com o opressor que está em causa; acresce a este fator o produto final, ou seja, o «espetáculo final».

Sabemos que na maior parte das experiências de práticas teatrais em contexto prisional a temática está quase sempre ligada à utilização de vivências reconhecidas pelo grupo participante. Destaca-se, nestas propostas, a utilização de textos dramáticos já escritos e já testados em cena anteriormente por vários criadores profissionais. A escolha de uma história para levar à cena que não é deles, reclusos, oferece a possibilidade de se confrontarem com o desafio de encarnarem outras personagens, pois deixam de ser atores/espetadores e criadores de si próprios para interpretarem outros papéis. Esta condição permite transportar os reclusos atores para outros locais através das encenações assim como despertar a imaginação individual dotando-os de capacidade criativa imprescindível para o desenvolvimento mental, como refere Stanislavski quando diz que a imaginação está associada à memória e aos sentidos: "(...) o ator deve desenvolver o seu ouvido interior e a sua visão interior e fazer da memória das suas experiências um argumento que pode ser trabalhado. Os sentidos e a memória devem estar ao serviço da criação de uma vida que não é a do ator, uma vida imaginária, a vida do personagem⁸³.

Continuando no continente americano, agora nos EUA, em 2005, dezassete presos da Instituição de Correção de Racine (RCI) em Sturtevant, Wisconsin, fizeram história quando exibiram "King Lear". Foi a primeira vez que uma peça de Shakespeare foi levada à cena na prisão de Wisconsin por três noites consecutivas

⁸³ Stanislavski, Constantin, 2010. A preparação do Ator. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 27ª edição, p.96-97

e teve como público a restante comunidade reclusa e familiares. Nas palavras de Damian, ator que integrou a peça: "(...) Eu sei, que deixamos definitivamente uma impressão positiva no público. Já passou mais de uma semana e ainda oiço elogios e congratulações. A impressão no rosto da minha filha está para sempre gravada no meu coração, na minha mente e alma. Todo o processo de nove meses valeu aquele sorriso da minha filha e esposa"⁸⁴.

O espetáculo teve direito à primeira página dos jornais locais. E o que começou como uma experiência de nove meses resultou na criação do Projeto Shakespeare, como atividade regular de prática teatral na prisão de RCI.

Em 1956, a Companhia San Francisco Actors exibiu a peça *Waiting for Godot* de Beckett (Teatro da Babilónia, Paris, 1953) na prisão de San Quentin na Califórnia. A peça foi recebida calorosamente pelos presos e inspirou um deles, Rick Cluchey, a criar a "San Quentin Drama Workshop", a primeira companhia de teatro prisional. Esta companhia produziu mais de 35 peças na prisão, muitas dessas produções referentes ao trabalho de Beckett. Mais tarde, em liberdade, Cluchey trabalhou com Beckett e continuou a divulgar o seu trabalho nas prisões por todo o mundo⁸⁵.

Também nos EUA, Rhodessa Jones e Pat Graney estabeleceram programas de longa duração de desempenho artístico nas prisões, especialmente para mulheres, uma área de trabalho que também é seguida por Maud Clarke na Austrália⁸⁶.

⁸⁴ Shailor, Jonathan, 2011. "Teatro da prisão e a promessa de reintegração" In Shailor Jonathan - *Performing New Lives*. London: Jessica Kingsley Publishers, p.180-181

⁸⁵ McAvinchey, Caoimhe, 2011. *Theatre and Prison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.55

⁸⁶ McAvinchey, Caoimhe, 2011. *Theatre and Prison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 56

3.3. Experiências em Portugal

Referindo-me agora a Portugal, país de intervenção do projeto/Tese, também têm surgido projetos artísticos e teatrais desenvolvidos em contexto prisional e que passo descrever de acordo com as seguintes características:

Espetáculos para reclusos, dentro do espaço prisional – É o caso do Visões Úteis, grupo de Teatro profissional do Porto que iniciou, em 1999 um projeto “Liberdades” com o objetivo de fazer chegar o teatro às prisões⁸⁷. Como primeiro trabalho dentro deste programa, a companhia em apreço leva à cena “Subterrâneo”, de Dostoievski, que apresenta em 16 prisões durante dois anos. Posteriormente, produz o “Veredicto”, com texto de Franz Kafka, apresentado em 33 estabelecimentos prisionais.

Espetáculos com reclusos, para reclusos e público geral; também dentro do espaço prisional: Assim aconteceu, por exemplo, em 2003, no EP de Coimbra, quando o encenador Andrzej Kowalski apresentou a peça *Só Entra Se Vier Às Fatias*, com dramaturgia de Luís Mourão Ferreira⁸⁸. Aqui os atores são na totalidade reclusos que acumularam a responsabilidade de autoria de alguns dos textos. Os ensaios decorreram com base num trabalho de improvisações e de conversas com os atores. O processo de criação dentro do EP teve a duração de seis meses com três ensaios semanais, e esteve em cena durante três semanas. Este espetáculo foi feito no contexto de Coimbra, 2003, Capital Nacional da Cultura, dentro do espaço prisional, é certo, mas aberto à cidade: a série de representações que teve juntava como espetadores tanto outros reclusos, como, sobretudo, o público de fora do estabelecimento prisional. O êxito alcançado com as representações mereceu uma

⁸⁷ Correia, André de Brito, Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, Dezembro 2003, p.60

⁸⁸ Anexo 3

reposição do espetáculo em 2004 por mais uma semana de apresentações. Para Andrzej Kowalski o sucesso do projeto deve-se primeiramente à vontade e empenho tanto da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais, como da Direção do EP de Coimbra, e em segundo lugar o apoio financeiro da Capital da Cultura. Nas palavras de Kowalski, "(...) tive as condições de trabalho para concretizar o espetáculo, se não me tivessem convidado, nunca me passaria pela cabeça encenar uma peça na prisão, não tive qualquer preocupação social, a minha única preocupação era o objeto artístico como qualquer outro que fiz até hoje. Fiquei surpreendido com a dedicação e prestação dos atores reclusos, e foi muito gratificante", tanto para eles, como para mim".

Teatro feito por reclusos (no masculino), mais uma vez, dentro do espaço

Prisional: Refiro-me a uma encenação, no ano de 2011, de Hugo Cruz de nome "Entrado" no EP de Custóias concebido especificamente para o Festival Imaginarius em Santa Maria da Feira⁸⁹. Este trabalho foi o resultado de uma catarse coletiva⁹⁰ sobre o erro e o seu perdão, a fragilidade do ser humano e inevitabilidade de o pecado estar ao alcance de qualquer um e em qualquer lugar. *Entrado* retrata a vida dos reclusos antes de entrarem na prisão, no momento em que entram, durante a estada na prisão e à saída. Os atores eram apenas reclusos e faziam exercícios sobre as suas próprias conturbações e questões de vivência pessoal naquele contexto prisional.

⁸⁹ Disponível em: <http://culturanoporto.canalblog.com/archives/2010/05/04/17779250.html>

⁹⁰O termo provém do grego "Katarsis" e é utilizado para designar o estado de libertação psíquica que o ser humano vivencia quando consegue superar algum trauma, medo, opressão ou perturbação psíquica. Para Aristóteles, o teatro tinha para o ser humano a capacidade de libertação. Pois quando via as paixões representadas, conseguia libertar-se delas. Essa purgação ou purificação tinha o nome de catarse, que era provocada no público durante e após a representação de uma tragédia grega. A catarse era o estado de purificação da alma experimentada pela plateia através das diversas emoções transmitidas no drama.

Este projeto foi uma coprodução PELE, Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua (CCTAR), Festival Imaginarius e o Estabelecimento Prisional do Porto – Direção-Geral de Reinserção de Serviços Prisionais. Para Hugo Cruz um dos grandes objetivos deste projeto teatral era a criação, dinamização e autonomização de um grupo de teatro na prisão, contribuindo, através da experimentação artística, para fortalecer o questionamento das perceções construídas pelos reclusos sobre si próprios e pela comunidade sobre reclusos. Desenvolveram um espetáculo com um grupo de 32 reclusos homens tendo como base a pesquisa das suas histórias, memórias e vivências. Não existia um guião pré estabelecido, tendo apenas como fio condutor a relação culpa-perdão a partir das suas vivências. “Entrado” contou com três apresentações dentro do Estabelecimento Prisional durante o referido Festival e teve um público muito eclético; o público do festival que ia à prisão, (foram disponibilizados autocarros que levavam o público de Santa Maria da Feira para o Porto); o público do Porto; o público em geral, o público que se interessou pelo projeto; e, depois, havia o chamado público institucional (diretores, técnicos, etc.), e público dos familiares e dos amigos, as pessoas mais próximas dos reclusos e o público da "PELE"⁹¹.

Teatro feito por reclusos (no masculino), fora do espaço Prisional: Outro projeto de Teatro nas Prisões, foi uma oficina no EP de Paços de Ferreira. *Gota de Mel*, de Leon Chancerel com encenação de Fernando Adão Soares e integrou a programação do Festival do Grupo Teatral Freamundense. *Gota de Mel* foi a primeira representação destes reclusos no exterior, que ao integrarem a oficina de Teatro da Escola do estabelecimento prisional passaram a ser alunos/atores. A

⁹¹ Imaginarius Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.13

segunda representação no exterior destes alunos/atores, aconteceu em Maio de 2006 no Auditório da Biblioteca Municipal de Paços de Ferreira para apresentarem a peça "Branco Preto Branco" dirigida pelo mesmo encenador. O texto de criação coletiva foi escrito a partir de testemunhos dos reclusos, sobre a sua experiência intramuros. Esta apresentação na já referenciada biblioteca, contou com a presença do ator Rui de Carvalho na plateia.

Estes projetos decorreram no âmbito de uma formação escolar dinamizada pela Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais no ano de 2005/2006. As duas peças foram representadas apenas por reclusos e destinadas ao público geral. O encenador revelou em entrevista que a oportunidade para desenvolver este projeto aconteceu, pelo facto de a Escola Secundária de Paços de Ferreira ter um polo dentro do EP, e de a esse tempo ele coordenar o projeto da Atividade de Enriquecimento Curricular de Expressão Dramática nas escolas do primeiro ciclo do concelho e ainda, de a autarquia em parceria com a direção da Escola terem solicitado a sua colaboração para desenvolver a atividade.

Para Fernando Soares, desde o início do projeto foi condição essencial mobilizar e reivindicar parcerias entre o núcleo da Escola e a dinâmica associativa, empresarial, cultural, artística e autárquica. Entre elas o Município de Paços de Ferreira, associações culturais do concelho, Casa da Música, Espaço T, Teatro Nacional de São João, Teatro Rivoli, Teatro Jangada de Lousada, que receberam por várias vezes os reclusos para assistirem a espetáculos nas referidas salas⁹².

Na cidade da Guarda seis reclusos deram vida à peça *A História do Soldado* de autoria do suíço Charles Ferdinand Ramuz, com adaptação portuguesa de Mário

⁹² Anexo 5

Cesariny. A encenação ficou a cargo de Fernando Carmino Marques⁹³ e foi apresentado para reclusos e público geral. Foram dois meses de ensaio dentro da cadeia e apenas um dia de representação no Teatro Municipal da Guarda.

Também no Teatro/música surgiu um projeto “Ópera na Prisão” que contou com 30 reclusos do Estabelecimento prisional de Leiria para interpretar a ópera *Don Giovanni* acompanhados pela orquestra Gulbenkian, na sede da fundação em Lisboa. Este espetáculo foi criado no âmbito dos 60 anos da Fundação Calouste Gulbenkian. E foi desenvolvido pela Sociedade Artística e Musical de Pousos (SAMP), no Estabelecimento Prisional de Leiria onde os técnicos trabalharam com os reclusos ao longo de dois anos, com direção musical de José Eduardo Gomes, direção artística de Paulo Lameiro, direção cénica de David Ramy, com Paulo Lameiro, coreografia de Clara Leão, cenografia e adereços de Carla Freire, Desenho de Luz de David Ramy, com a colaboração de Luis Fradique e a pianista acompanhadora Yumiko Ishizuca. O projeto teve início em 2014 e terminou no final de 2016. Esta iniciativa foi apoiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, no âmbito do Programa PARTIS (Práticas Artísticas de Inclusão Social) e resulta de uma parceria entre o Estabelecimento Prisional de Leiria – Jovens, a SAMP, a Escola de Dança Clara Leão, a Câmara Municipal de Leiria e a fundação Caixa Agrícola⁹⁴.

Face ao exposto, pode concluir-se que em todas estas experiências aqui referenciadas, não existe uma verdadeira construção de redes de interação social com vista à reinserção de reclusos/as. Na minha primeira experiência de teatro em contexto prisional, percebi que o facto de se trabalhar exclusivamente com reclusos, mesmo que apresentado a um público geral, e muitas vezes,

⁹³ Disponível em: <http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/580a1ede0c94b33c3aaab5.html>

⁹⁴ Disponível em: <http://www.hardmusica.pt/cultura/teatro/33324-d-giovanni-pela-voz-de-reclusos-de-leiria-hoje-na-gulbenkian.html>

exclusivamente apresentado para reclusos, impossibilita uma reinserção social de sucesso, no sentido de nunca ficarem em igualdade de circunstâncias com a restante sociedade.

Por me aperceber dessa lacuna, resolvi levar à cena em 2008 e uma experiência de reinserção social pelo teatro e que aqui integro com as características que passo a descrever.

Espetáculos com reclusas e atrizes profissionais para um público geral, fora do espaço prisional - Este espetáculo misturava atrizes profissionais com reclusas mulheres no mesmo palco e todas formavam o elenco. *Nunca Mais* – Uma peça que une histórias de vida⁹⁵. Com efeito, o texto de Fernando Moreira baseia-se em histórias de vida reais para despertar a audiência para os problemas que as reclusas enfrentam. Revela o lado humano das mesmas, as suas desilusões, sofrimentos e angústias.

Foram dois meses de ensaios no EP de Santa Cruz do Bispo, ala feminina, e teve estreia na Galeria Nave da Câmara Municipal de Matosinhos em 2007.

Mais tarde, em 2011, concretizei uma segunda experiência com *Sicrano de Bergerac*⁹⁶, uma adaptação de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, por Jorge Loureiro Figueira, e que desta vez se enquadra na próxima categoria.

Espetáculos com reclusas, reclusos, atores e atrizes profissionais para um público geral, fora do espaço prisional; Com este projeto percebi de imediato que as reclusas e reclusos, enquanto atrizes iguais às outras no palco, estavam ao mesmo tempo em formação de grupo e de socialização, diversão, prazer e

⁹⁵ Disponível em: <https://jpn.up.pt/2007/10/29/matosinhos-reclusas-foram-actrizes-durante-cinco-dias/>

⁹⁶ Disponível em: <https://www.publico.pt/temas/jornal/abram-as-celas--hoje-fazse-teatro-22147065>

espontaneidade. Isso levou-as a um sentimento de pertença social, porque, atuando, estavam participando. E era isso que pretendia com este projeto.

Nas palavras de Peter Brook, "(...) um jovem ator que esteja a trabalhar com um grupo de amigos inexperientes poderá revelar um talento e uma técnica que chegam a envergonhar os profissionais. No entanto, se o encontrarmos na companhia dos atores experientes que ele mais admira, esse mesmo jovem ator, que já tinha provado o seu valor, torna-se frequentemente desajeitado e rígido, pondo em dúvida o seu próprio talento. Voltemos agora a encontrá-lo entre atores que não respeita e ei-lo novamente na posse das suas capacidades iniciais"⁹⁷.

Com estas duas experiências, o espetáculo *Nunca Mais* e o espetáculo *Sicrano de Bergerac* houve uma troca de experiências entre pessoas vindas de universos diferentes para reafirmar uma unidade social que foi importante constatar.

Ainda dentro do mesmo parâmetro a atriz e encenadora Mónica Calle dirigiu uma peça de teatro *Alguns de nós*, a partir de textos de Tennessee Williams, cujo elenco foi constituído por seis reclusos da prisão de Vale de Judeus e teve a ajuda de três atrizes profissionais⁹⁸.

Em março de 2012, o Mosteiro de São João da Vitória foi o palco que recebeu a performance *Inesquecível Emília*⁹⁹, protagonizada por quinze mulheres do Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo (EPESCB). Esta iniciativa resultou de um protocolo assinado entre a DGRSP, a Santa Casa da Misericórdia do Porto (SCMP), a Câmara Municipal do Porto e a Associação PELE. A peça, para além das 15 mulheres do Estabelecimento Prisional, contou com a participação especial de Manuela Azevedo.

⁹⁷ Brook, Peter, 2008 - O espaço vazio de Peter Brook. Lisboa: Orfeu Negro, p. 148-149

⁹⁸ Disponível em <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/fotos-teatro-na-prisao=f600191>

⁹⁹ Disponível em: <https://jpn.up.pt/2012/02/01/cultura-historias-de-15-reclusas-em-inesquecivel-emilia/>

O tema partiu de uma proposta de as atrizes escreverem cartas que gostariam de receber na prisão, o que serviu de mote para a criação de todo o espetáculo. O fio condutor da história passa por momentos da dura realidade que é viver na prisão, as rotinas, os sentimentos e, em contraste, todas as fantasias, utopias e sonhos que estas mulheres têm. *Inesquecível Emília* é o resultado de um projeto europeu, com cinco países europeus, que tinha como objetivo a certificação de competências e, nesse sentido, o projeto funcionava colado, ou seja, a certificação de competências estava muito contaminada pelo trabalho artístico e vice-versa; em Portugal, Hugo Cruz disse aos parceiros do projeto que gostaria de separar a criação teatral da certificação de competências, ou seja, ele geria o processo criativo e a equipa pedagógica geria a avaliação para a certificação de competências das reclusas sem qualquer interferência no espaço de cada gestor¹⁰⁰. Assim aconteceu. Mais tarde, após a estreia no Teatro Nacional São João (TNSJ), este projeto contou ainda com uma apresentação de um excerto da peça *Inesquecível Emília* na Assembleia da República, onde foi exibido também um vídeo/documental sobre o processo de criação deste espetáculo. *Inesquecível Emília* teve como público o do Teatro Nacional São João e o público da Assembleia da República.

Durante o ano de 2015, a PELE - Espaço de Contato Social e Cultural desenvolveu o projeto "ECOAR-Empregabilidade, Competências e Arte"¹⁰¹ em parceria com a DGRSP e com a Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto, no âmbito do programa Cidadania Ativa da Fundação Calouste Gulbenkian.

Este projeto implementado ao longo de 18 meses, em 4 estabelecimentos prisionais, (Estabelecimento Prisional do Porto, passando pelos dois Estabelecimentos Prisionais de Santa Cruz do Bispo e pelo Estabelecimento Prisional

¹⁰⁰ Anexo 5

¹⁰¹ Anexo 5

do Vale do Sousa), envolveu mais de 160 reclusos entre os 18 e os 30 anos com baixos níveis de escolaridade. Esta iniciativa teve como principal objetivo o fortalecimento da reinserção dos reclusos na sociedade pela arte, através da participação em projetos artísticos promovidos por uma equipa pedagógica, validando competências, pessoais e sociais e potenciando outros percursos para os jovens que estão em final de cumprimento de pena. Aqui, os reclusos tiveram oportunidade de desenvolver competências nas áreas do teatro, da música, artes plásticas e fotografia. O projeto contou ainda com a exibição de um documentário de Patrícia Poção sobre a vida e a arte nas prisões¹⁰² e uma exposição de fotografia do fotojornalista Paulo Pimenta sobre os processos de criação artística, no âmbito do "ECOAR" nos estabelecimentos prisionais já referidos.

Apesar de contar já com alguns projetos artísticos teatrais com reclusos, Hugo Cruz ainda não experienciou a mistura social entre os elencos. Como refere em entrevista "(...) tenho trabalhado sempre lá na prisão com a possibilidade... A *Inesquecível Emília* veio cá fora ao S. João e agora há dois grupos do "ECOAR" que também vão poder sair, mas misturar pessoas que estejam em liberdade e até atores profissionais, que noutros projetos que eu tenho feito isso, ainda não aconteceu a não ser a questão da Manuela Azevedo, vocalista dos Clã, quando participou no *Inesquecível Emília* e que não tinha o trabalho só como cantora, tinha o trabalho também de interpretação, mas, de resto, não tem sido"¹⁰³.

Compreende-se que a atividade teatral em estabelecimentos prisionais apresenta, geralmente, uma finalidade objetiva e comum: a ocupação e educação do indivíduo, descurando-se a produção de um objeto artístico em si, o que contribui para que estas experiências artísticas teatrais sejam percecionadas como algo

¹⁰² Disponível em <https://jpn.up.pt/2016/04/01/ecoar-chega-ao-fim-a-fazer-isto-sou-livre/>

¹⁰³ Anexo 5

menor. Acresce a perda de oportunidade de estabelecimento de laços socializadores com o exterior, bem como a mudança de mentalidades e o esbatimento de preconceitos relativamente à pessoa reclusa que, muitas vezes, aspira a uma reinserção plena, em igualdade de direitos, deveres e oportunidades, descurando-se, acrescento, a possibilidade de trabalhar/desenvolver a espontaneidade, a criatividade e, entre outros aspetos, a autoestima. Esta afirmação é partilhada por alguns encenadores a quem foram realizadas entrevistas.

Nas palavras de Hugo Cruz, "(...) a minha utopia é que se faça criação artística nas prisões como se faz em qualquer lugar. A proposta do projeto "Entrado" na prisão foi constituir um grupo de teatro como qualquer companhia de teatro cá de fora, que funcionasse dos mesmos modos, de uma forma continuada, com profissionais, com não profissionais, que o elenco mudasse como o elenco também muda cá fora nos grupos de teatro, mas que tivesse uma vida própria de uma companhia de teatro. Mas há sempre uma certa amputação. Eu acho que a legislação vai ter que, de alguma forma, evoluir nesse tipo de enquadramento e eu gostaria que um dia nós fôssemos ver teatro na prisão como vemos num bairro social, como vemos no Rivoli, como vemos no Nery, ou como vemos em Paris no teatro"¹⁰⁴.

Também Marjorie Serrano diz que "(...) infelizmente a legislação brasileira, vê a arte e educação apenas como uma ferramenta de ocupação; ocupar o indivíduo para que ele não pense em outras estratégias contra a opressão. Costumo dizer que o estado brasileiro compreende o teatro como uma terapia ocupacional, ocupar o tempo ocioso do preso. Só que o modelo brasileiro de assistência ao preso não compreende que a arte, neste caso o teatro, é uma ferramenta importante de reinserção social. O teatro acaba universalizando todas as possibilidades de

¹⁰⁴ Anexo 5

reinserção social, porque trabalha com a pluralidade da cultura, trabalha com várias frentes de arte; então, isso acaba sendo uma ferramenta completa. Não tenho dúvida nenhuma, porque eu fui uma pessoa salva pelo teatro. Eu sei da capacidade incrível que o teatro tem na construção humana, de você entender qual é o seu maior opressor e, a partir desse conhecimento, você tentar extrapolar isso para a sua comunidade, para a sua vida. O teatro é uma ferramenta transformadora incrível”¹⁰⁵.

Para Fernando Soares, encenador de *Gota de Mel*, “(...) todo o final feliz é feliz e até os céticos, os que não eram nem deixavam de ser, os incolores, os inodoros e insípidos, os formais e burocratas, os de boa e sem vontade, embateram uma mão na outra em ruidoso aplauso. E aqueles que se quiseram da morte libertar, vertiam pelos olhos gotas de água salgadas, riam e pulavam ou ficavam a olhar para qualquer lado, talvez tentando entender como foi possível”¹⁰⁶. Termino com a percepção de Andrzej Kowalski sobre o seu espetáculo *Só Entra Se Vier Às Fatias*; “(...) foi a melhor coisa que lhes aconteceu na vida. Independentemente do produto teatral, porque não foi montado com qualquer objetivo social, sou encenador e nada mais, mas inevitavelmente tornou-se em algo mais do que um espetáculo de teatro. O impacto que o projeto teve nos reclusos pelo desenvolvimento das suas capacidades intelectuais que contribuíram para a recuperação de autoestima, levamos a repensar as medidas privativas de liberdade relativas à reeducação do recluso, pois quando o projeto terminou, a despedida foi dura. Eu vim embora e eles ficaram. Os laços socializadores criados no processo artístico terminavam ali”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Anexo 1

¹⁰⁶ Anexo 5

¹⁰⁷ Anexo 3

3.4. Experiências na Europa

A pesquisa efetuada conduziu-me também a três estruturas pertinentes de intervenção artística com atividade regular cujas linhas de atuação se prendem com a problemática das artes em contexto prisional e que passo a referir.

O projeto London Shakespeare Workout (LSW)¹⁰⁸ é uma instituição de caridade nacional registada na Comissão de Caridade de Inglaterra e País de Gales, voltada para o teatro comunitário. O LSW desenvolve programas de teatro dentro e fora das prisões, com artistas, reclusos e ex-reclusos, que, a partir da linguagem de Shakespeare, trabalham em conjunto, questões como: a autoexpressão e a confiança, como uma ferramenta de alfabetização emocional e social de interação eficaz. Este projeto tem como objetivo servir a profissão teatral e a comunidade em geral.

Nos últimos quinze anos, a maioria do trabalho inovador em todas as diferentes formas de arte tem lugar na Prisão de Manchester, através de uma relação de confiança que tem vindo a ser conquistada entre o estabelecimento prisional e o Centro de Teatro na Prisão (TiPP Centre), resultado da generosidade dos artistas que o visitam e pelas chefias do EP. O trabalho dramático que o centro TiPP¹⁰⁹ tem desenvolvido na prisão de Manchester varia entre atividades cujo processo dramático criativo tem permitido aos presos articular os seus sentimentos, ideias e experiência através da construção de peças de teatro para prisões ou para uma apresentação no exterior, e programas cuidadosamente inventados para abordar comportamentos ofensivos, que podem ser integrados no sistema prisional e

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.londonshakespeare.org.uk/>

¹⁰⁹ Thompson, James, 2004. Prison Theatre, Perspectives and Practices. Londres: Jessica Kingsley Publishers, p.40

executados por funcionários da instituição sem assistência continuada de profissionais da área dramática.

Atualmente, no Reino Unido, Clean Break, Geese, Ridout, Escape Artists e Dance United são alguns das companhias mais estabelecidas que se especializam em criar peças com presos. Glyndebourne Opera e Pimlico Opera encenam produções com elencos mistos de atores profissionais e presos que estão abertos a uma audiência pública dentro da prisão, enquanto a Only Connect, Synergy e Playing Out trabalham explicitamente com ex-reclusos e atores profissionais para encenar trabalhos em teatros.

Além deste trabalho baseado na produção, há um corpo significativo de prática utilizando o drama para abordar assuntos específicos, incluindo capacidades de comunicação, direitos humanos, paternidade e recuperação. Estes projetos articulam como o teatro pode ser usado como um meio criativo com um fim social e educativo, enfatizando mais o processo do drama e os seus resultados não artísticos em vez da produção de teatro¹¹⁰. A Geese Theatre Company (EUA e Reino Unido) foi pioneira no uso do teatro e do drama na reabilitação do transgressor neste país e nos Estados Unidos. As companhias dos EUA e do Reino Unido foram fundadas em 1980 pelo diretor britânico expatriado, John Bergman, e influenciadas por uma grande variedade de estilos teatrais e profissionais. Estas companhias especializaram-se no uso de técnicas de improvisação e de "máscara" para criarem peças interativas que desafiam os ofensores a enfrentar os seus comportamentos destrutivos. Ao longo dos anos, o trabalho de ambas as companhias integrou os programas de reabilitação do transgressor nas prisões e dos serviços de liberdade condicional nos EUA e no Reino Unido. A Geese Theatre Company promove a

¹¹⁰ McAvinchey, Caoimhe, 2011. Theatre and Prison. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.57

utilização das artes no sistema de justiça criminal: esta companhia tem como principal foco de atuação, a pesquisa, a avaliação da eficácia do trabalho e a divulgação de boas práticas nesta área de intervenção¹¹¹.

Está provado que uma criação teatral que propõe aos participantes contarem as suas histórias estabelece poderosas dinâmicas de identificação comunitária e um sentimento de pertença, que garante deste modo a mobilização do grupo, formando uma comunidade em transformação.

Podemos afirmar que a principal característica comum nas várias experiências aqui apresentadas, o tema a explorar é: "quais são as urgências e sobre o que se quer falar?" e esta reflexão continua a ser uma premissa do teatro do oprimido. Verifica-se também em alguns projetos uma certa continuidade na problemática das narrativas normalmente associadas a uma perspetiva terapêutica ou social, onde se inclui além das práticas do Teatro do Oprimido, a Dramaterapia e o Psicodrama.

Depreende-se que uma das razões da escolha das referidas práticas possa estar relacionada com o facto de as mesmas facilitarem de alguma forma a autorização por parte da instituição penitenciária, a outra razão poderá estar ligada aos anseios dos artistas na urgência em provocarem, através do teatro, uma transformação nas pessoas e na sociedade.

Sobre a primeira hipótese, a professora de teatro em prisões, Sally Stamp, coloca uma questão que importa refletir; "(...) as prisões não são locais terapêuticos, o staff e os reclusos não parecem perceber o porquê de se querer trabalhar como uma espécie de terapia num local onde as pessoas não são loucas. Quando se trabalha com um recluso com um diagnóstico de doença mental pode ser mais

¹¹¹ Mountford, Alun and Farrall, Mark, 1998. "The House of Four Rooms" In Thompson James, 2004. Prison Theatre: Perspectives and Practices. London: Jessica Kingsley Publishers, p. 109

aceitável. Contudo, existem preocupações adicionais quando se trabalha com estas pessoas pelo receio de as tornar mais vulneráveis, aumentando o risco de suicídio. Então, poderá haver casos em que não se necessita de um "dramaterapeuta" porque os presos não estão doentes, e os que estão doentes necessitam de tratamento médico especializado"¹¹².

A dramaterapia é uma prática teatral utilizada para atingir alvos terapêuticos. Neste contexto, os participantes contam histórias, expressam sentimentos, incorporam personagens com o objetivo de resolver problemas, modificar o comportamento e readquirir autoestima.

Outro método utilizado em prisões é o Psicodrama, que se baseia em oferecer oportunidade ao protagonista, neste caso o recluso, de representar cenas, relações e percepções da sua própria vida. Tal objetivo é geralmente conseguido num grupo, em que outros membros desempenham papéis de outras pessoas com um grande significado na vida do protagonista e nos seus próprios "papéis interiores". No contexto prisional, as sessões de psicodrama com reclusos refletem por vezes um trauma extremo e perigo de vida como nos expõe Clark Baim, professor de psicodrama na prisão de Grendon: primeira cena: "(...) o psicodrama de um homem que foi forçado aos sete anos de idade a rastejar através de janelas de casas para deixar o seu pai assaltá-las. Numa cena posterior: o mesmo rapaz, já jovem de 21 anos, é preso por roubo, violência e drogas e transborda de medo e raiva quando tenta contar ao seu pai que não quer continuar a assaltar casas, mas ter uma vida digna. Este é um dos exemplos do psicodrama, onde o protagonista reivindica o seu direito e capacidade de dizer "não". Em muitas centenas de psicodramas que eu dirigi na prisão de Grendon, o que eu vi demonstrado nas histórias de vida dos

¹¹² Stamp, Sally, 1998. "Holding on, dramatherapy with offenders" in Thompson, James, 2004. Prison Theatre, Perspectives and Practices. London and New York: Jessica Kingsley Publishers, p. 93

presos foi como os seus direitos e sentimentos eram pisados e a sua dignidade destruída. Um dos primeiros passos a desenvolver através do psicodrama, consiste em devolver-lhes a capacidade de dizer "não" aos seus abusadores. Depois de este "não" estar garantido, as suas dores serem, pela primeira vez, ouvidas e compreendidas em segurança, começam a desenvolver uma nova estratégia para encontrar as suas necessidades através da compaixão, cooperação, ao invés de usar a coerção e a força que usaram nos crimes"¹¹³.

Em Espanha, no que diz respeito a experiências teatrais em contexto prisional, na investigação feita até à data, não se encontram referências na literatura, no entanto considero importante mencionar dois casos veiculados à Internet e que passo a referir: A organização Transformas, que iniciou a sua atividade na cidade de Barcelona, em 2004, a partir de um grupo de artistas, liderado por Thomas Louvat e Eva García.

Transformas é uma organização não governamental (ONG) de profissionais que a partir dos seus projetos de intervenção artística, investiga a relação entre as artes cénicas e a transformação individual, colocando as pessoas no centro das suas ações nos projetos que desenvolve. Um dos desafios desta associação prende-se com a produção cultural em espaços incomuns com grupos de exclusão social incentivando a reflexão no público em geral sobre as suas propostas.

Em 2005, a Transformas estabeleceu uma parceria com o Departamento da Generalitat de Catalunya que continua até à data, como um projeto estável em residência no Teatro Quatre Camins Prison (Granollers), que posteriormente foi estendido à prisão de mulheres em Wad Ras (Barcelona) entre 2007-2012 e faz

¹¹³ Baim, Clark, 2004. "If all the world's a stage, why did I get the worst parts? Psicodrama with Violent and Sexually Abusive Men" in Balfour, Michael, 2004. Theatre in Prison Theory and Practice. Bristol: interllect books, p.141

parte de uma rede europeia associada a outras prisões em Marselha, Milão, Berlim, Kosice¹¹⁴.

Ainda neste país, nos últimos vinte anos, a população reclusa duplicou. O voluntariado nas prisões criou cenários de apoio útil para a reintegração social dos reclusos. Madrid Centro Penitenciário III, mais conhecido como Valdemoro prisão, é um desses cenários. Este EP está localizado na estrada da Andaluzia, a cerca de dois quilómetros do subúrbio de Madrid. Nesta prisão existe um grupo de teatro criado no âmbito de um projeto terapêutico e social levado a cabo pela ONG Pinto e Valdemoro. Muitos dos funcionários, pertencentes a várias ONGs (a maioria religiosa), são responsáveis por visitar e ajudar reclusos. Marisa Aguirre é uma delas. Marisa dirige o grupo de teatro na referida prisão há oito anos. O seu projeto começou sob a orientação de uma organização católica, a Associação Marillac, e mais tarde Marisa Aguirre criou o seu próprio grupo de teatro sem vínculos religiosos, com foco no teatro como terapia de grupo na prisão¹¹⁵.

Também em Itália, aproximadamente metade das 205 prisões do país têm programas de teatro. Em Volterra, a Compagnia Della Fortezza tem sido uma companhia de teatro em residência na prisão de segurança máxima de Fortezza Medicea há mais de 20 anos. O seu cânone eclético inclui Shakespeare, Bertolt Brecht e Peter Handke, e muitas das suas produções são encenadas como parte do Festival VolterraTeatro. A atividade teatral regular nesta prisão é fruto do trabalho realizado intramuros do encenador Armando Punzo que sempre privilegiou o trabalho artístico, sem qualquer preocupação com questões sociais e éticas¹¹⁶.

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.geaphotowords.com/blog/teatro-dentro-de-la-carcel/>

¹¹⁵ Disponível em: <http://www.fronterad.com/?q=teatro-entre-rejas>

¹¹⁶ Disponível em: http://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/italianos/noticias/2016/05/09/Abre-em-Genova-1%C2%BA-teatro-em-presidio-Europa_9060869.html

Outro projeto nas prisões em 2012, desta vez em cinema, refiro-me ao filme *César deve morrer* dos irmãos Taviani e que ganhou um Urso de Ouro na Berlinale. Este filme contou com a interpretação de reclusos de uma cadeia italiana de segurança máxima, nos arredores de Roma, a representarem uma das mais célebres histórias de traição, conspiração e homicídio da história da humanidade a partir do texto de Shakespeare *O Júlio César*. Os irmãos Taviani mergulharam o filme na ficção e na representação, como se *César Deve Morrer* fosse, em 90% da sua duração, “teatro filmado”. A dupla Taviani contou com a colaboração de Fabio Cavalli, que ajudou a transformar o texto de Shakespeare num argumento de cinema. Cavalli, dirige o grupo de teatro da prisão romana de Rebibbia e é o encenador da peça que foi filmada dentro do filme.

A partir dos exemplos descritos, compreende-se que as intenções em desenvolver projetos teatrais em contexto prisional estão maioritariamente relacionadas com impactos educacionais e sociais no futuro.

3.5. Balanço crítico

As prisões podem parecer ser locais improváveis para fazer teatro, mas, como podemos perceber pelo histórico apresentado, neste momento existem projetos de teatro a acontecerem em prisões. Mas como é o teatro nas prisões? Que forma assume? O Teatro nas prisões compreende uma vasta gama de práticas que incluem o teatro feito por reclusos e para reclusos, produções profissionais encenadas para reclusos, e produções com uma companhia mista de atores profissionais e reclusos. Podemos também compreender que estes projetos pretendem analisar e discutir os contributos do teatro em contexto prisional na reeducação do recluso, e que, quase todas as iniciativas partem do desejo de

indivíduos e grupos em constituírem plataformas de dimensão humana, espaços de encontro e reflexão onde todos se façam ouvir, promovendo a ação crítica e a transformação pessoal. Mas sobre este desejo de mudança social, Peter Brook diz: "(...) quando o teatro consegue refletir uma verdade social, acaba por refletir mais o desejo de mudança do que a convicção de que essa mudança seja possível de alguma forma"¹¹⁷.

A maioria das experiências aqui referenciadas revela maior preocupação na questão social, como a educação e a ocupação dos reclusos, descurando, quer a questão artística, quer a promoção de laços socializadores entre atores reclusos e atores livres, com vista à reinserção de reclusos, apesar de a investigação até à data nos revelar algumas exceções, nomeadamente as experiências na Europa. No entanto, nos últimos anos reconhece-se uma tentativa em aliar a questão social e artística. Constata-se um desejo de concretização de um produto final, que o projeto se torne "espetacular", com a plena participação de todos (reclusos e atores livres) numa construção coletiva e original que reflita as particularidades de uma comunidade, mas que rompa os muros da prisão para apresentações no exterior e para um público geral.

Acredito que a heterogeneidade destes grupos seja mais impactante, pela criação da relação destes atores sociais em interação com a instituição total, as expressões culturais e a sociedade. Pode-se considerar que o Teatro é uma poderosa ferramenta de educação e de humanização, assumindo a manifestação artística como construção de um novo universo que pressupõe um maior esforço em conseguir maior resposta da sociedade a estes cidadãos.

¹¹⁷ Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p.119

No entanto, considera-se que só se poderá falar de impactos quando se verifica uma permanência dos participantes no projeto e uma atividade regular do mesmo, mas, perante o histórico apresentado, verifica-se que a prática teatral em contexto prisional ainda é escassa e pontual. Sabemos que critérios como a dignidade e o equilíbrio de níveis de qualificação entre profissionais e pessoas inexperientes são fundamentais e que interessa conciliar ambos os domínios. Importa então refletir sobre: a qualidade do relacionamento entre artistas profissionais e participantes reclusos, refletir sobre as metodologias utilizadas para acautelar uma atividade regular, tendo como objetivo uma reinserção social de sucesso pelo teatro e avaliar o que fica depois do projeto terminado.

Cap. 4. Novas perspectivas sobre teatro e educação artística em contexto prisional

4.1. Educação artística em contexto prisional e como modo de ressocialização do recluso

É bastante comum o teatro ser apontado como um valioso aliado da educação como experiência pedagógica, quer pelo ato de assistir, quer pelo ato de representar, ou ainda pela arte de ouvir histórias, e a expressão “educação artística” tem normalmente em consideração a música, a dança, o teatro, o cinema, o vídeo e as artes plásticas.

Segundo Herbert; “(...) a educação pela arte propõe o desenvolvimento harmonioso da personalidade, na medida em que a arte é uma dessas coisas que, como o ar ou o solo, estão por toda a nossa volta, mas que raramente nos detemos para considerar. Pois a arte não é apenas algo que encontramos nos museus e nas galerias de arte, ou em antigas cidades como Florença e Roma. A arte seja lá como a definimos, está presente em tudo que fazemos para satisfazer os nossos sentidos”¹¹⁸.

Podemos compreender então que a arte é o conjunto de criações humanas que expressam uma visão sensível sobre o mundo, podendo ser real ou imaginária. A educação pela arte é, portanto, o método de ensino onde se explora a imaginação, a espontaneidade e a sensibilidade, pois envolve várias dimensões desde biológicas, afetivas, cognitivas, sociais, e que contribui para o desenvolvimento cultural do homem.

¹¹⁸ Read, Herbert, 2001. A educação pela arte. São Paulo: Martins Fontes, p.16.

Herbert Read diz ainda: "(...) em todas as formas de atividade espontânea, um valor educativo especial está ligado à atividade artística. Desse ponto de vista, a arte não deve ser tratada como uma coisa exterior a ser inserida no esquema geral da educação. Por outro lado, esta também não pode ser considerada incompleta sem a arte. Há um certo modo de vida que consideramos bom, e a atividade criativa a que chamamos arte é essencial nele. A educação nada mais é que uma iniciação a esse modo de vida, e acreditamos que essa educação é mais bem-sucedida através da prática artística que de qualquer outra forma"¹¹⁹.

Platão dizia que a arte é aquela que educa e orienta os jovens para a formação de uma sociedade sábia, livres da depravação moral. Na sua oitava obra *República*, livro III, Platão refere ainda que a arte é o melhor caminho pelo qual o homem poderá evoluir espiritualmente. A boa educação e conscientização devem ser uma da práxis para a transformação do indivíduo, pois é através da ação-reflexão que se formarão novos cidadãos.

Sabemos que a prática artística enquanto atividade educativa tem sido investigada ao longo dos tempos e continua a estimular o pensamento de criadores e educadores, como meio de formação integral do ser humano. Segundo Paulo Freire; "(...) as relações pais-filhos, nos lares, refletem, de modo geral, as condições objetivo-culturais da totalidade de que participam. E, se estas são condições autoritárias, rígidas, dominadoras, penetram nos lares que incrementam o clima da opressão. Quanto mais se desenvolvem estas relações de feição

¹¹⁹ Read, Herbert, 1986. *A Redenção do Robô - Meu Encontro com a Educação através da Arte*. Tradução Fernando Nuno. São Paulo: summus editorial, p.21

autoritária entre pais e filhos, tanto mais vão os filhos, na sua infância, introjetando a autoridade paterna”¹²⁰.

Transpondo a pedagogia de Freire para uma prisão, sabemos que esta exerce um poder quase total sobre o indivíduo, com base num processo disciplinar exaustivo, reduzindo os reclusos a seres obedientes, sem qualquer possibilidade de construção de autonomia. Podemos compreender que um trabalho assim não estabelece relações de conscientização, pelo facto de numa prisão não existir espaço para o indivíduo emitir opiniões, pelo facto de a instituição total estabelecer com o condenado uma relação de heteronomia, que significa obediência a regras por coerção.

Piaget defende a ideia de que a conquista de autonomia do sujeito depende da consciência e da prática das regras. Na prática das regras existem quatro estágios: a regra motora, oriunda da inteligência motora pré-verbal e relativamente independente de toda a relação social; o egocêntrico, onde as regras já são visíveis mas ainda incompreendidas em termos sociais; a cooperação, que revela preocupações em uniformizar as regras que regulam o jogo coletivo, oriunda do respeito unilateral e, por último; a codificação, em que se estabelecem critérios idênticos a todos os jogadores, ou seja, é racional, oriunda do respeito mútuo¹²¹.

A pedagogia de Paulo Freire estimula o oprimido a construir a sua própria visão do mundo e a libertar-se da dominação do opressor, e o educador deve assegurar o respeito na relação entre a autoridade e a liberdade. Na teoria de Freire, a liberdade é o que constrói a autonomia do ser, pois enquanto ser livre, o indivíduo

¹²⁰ Freire, Paulo, 1987. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª edição, p.95

¹²¹ Piaget, Jean, 1994. O Juízo Moral na Criança. Tradução Elzon Lenardon. São Paulo: Summus, 4ª edição, p.76

pode decidir por si, assumindo as consequências, contudo, não impede que os outros sem a sua liberdade não possam emitir as suas opiniões¹²².

Pela investigação feita até à data, compreendemos que na grande maioria das experiências realizadas em contexto prisional, a abordagem social da prática teatral visa a transformação pessoal do indivíduo, assim como a transformação de mentalidades na sociedade em geral. De acordo com Paulo Freire; "(...) como marginalizados, «seres fora de» ou «à margem de», a solução para eles estaria em que fossem «integrados», «incorporados» à sociedade sadia de onde um dia «partiram», renunciando, como trãnsfugas, a uma vida feliz... A solução, pois, não está em «integrar-se», em «incorporar-se» a esta estrutura que os oprime, mas em transformá-la para que possam fazer-se «seres para si»¹²³.

Tratando-se de refletir sobre a educação artística em contexto prisional e como modo de ressocialização do recluso, importa fazer primeiramente um breve enquadramento sobre a educação em adultos.

No livro *Educação de Adultos – Um Campo e uma Problemática* de Rui Canário, pode ler-se: "(...) historicamente, a educação de adultos nasceu de uma ideia de mudança social, a UNESCO, viu-a como uma ideia de humanização da civilização", ou seja, a UNESCO aposta na educação de adultos, nomeadamente numa primeira fase pelas campanhas de alfabetização e numa segunda fase pelo movimento de educação permanente. Para a UNESCO, a educação de adultos é considerada uma ferramenta essencial para o desenvolvimento da sociedade, e nesse sentido, passa

¹²² Freire, Paulo, 1987. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª edição, p.22

¹²³ Idem, *ibidem*, p.39

a defender a educação permanente, tendo esta emergido no início dos anos 70, num contexto de rutura e de crítica com o modelo escolar”¹²⁴.

Segundo Finger; “(...) a educação em adultos, deve ser encarada como uma função integradora institucionalmente ligada à mudança social, mas também como uma prática reparadora, nomeadamente de desempregados, toxicodependentes, sem-abrigos, deficientes, reclusos, e pretende-se que sejam educados ou reeducados para, de uma certa maneira, conseguirem recuperar e integrar ou reintegrar a sociedade”¹²⁵.

Enquadrado no campo das “políticas públicas de educação e formação de adultos em contexto prisional”, este projeto considera a motivação para uma segunda oportunidade de voltar a estudar, já que se trata de indivíduos que apresentam dificuldades no acesso ao mercado de trabalho, ou fragilidades no que diz respeito à sua reinserção social após o cumprimento da pena. A construção de aprendizagens e competências profissionais dentro da prisão pode ser encarada como um fator crucial que ajuda os reclusos a romper o ciclo que os desfavorece.

A título de exemplo, em Portugal, país de intervenção do objeto de estudo em causa, podemos constatar, pelas entrevistas realizadas à direção dos estabelecimentos prisionais selecionados para a implementação do projeto /tese, que tentam cumprir os princípios atrás enunciados.

Paula Leão, diretora do EPESCB, diz: “(...) existe um protocolo com os serviços prisionais, nós temos duas escolas do exterior associadas, de acordo com a proximidade geográfica. Refiro-me ao protocolo estabelecido com as escolas de Leça da Palmeira e Gonçalves Zarco. A de Leça tem a ver com o ensino básico e o

¹²⁴ Canário, Rui, 2000. Educação de Adultos – Um Campo e uma Problemática. Lisboa: Educa, p.87

¹²⁵ Finger, Mathias, 2008. A Educação de adultos e o futuro da sociedade. In Canário, R. & Belmiro, C. (orgs.). Educação e Formação de Adultos: Mutações e Convergências. Lisboa: Educa, p.15-30.

primeiro ciclo, e a Gonçalves Zarco com o terceiro ciclo e o secundário. Temos 80 e poucas senhoras na escola. Trata-se de duas Escolas que alocam professores para virem cá garantir aquelas turmas. Funciona exatamente igual como no exterior. Relativamente ao ensino superior, trata-se de ensino à distância. Temos uma no ensino superior em Gestão de Hotelaria, outra em Filosofia e uma que quer candidatar-se este ano, através das provas +23. É-lhes nomeado um tutor, que se articula diretamente connosco ou com o responsável da escola do EP, e os exames são feitos cá, no mesmo dia, à mesma hora. Só quando se trata de uma situação mais prática, ou uma prova oral, é que se solicita autorização de saída à DGRSP para elas irem fazer o exame ao exterior, mas têm que ir com guardas¹²⁶.

Já no EPSCB, onde têm a Escola a funcionar até ao 12º ano, no âmbito do protocolo estabelecido entre este EP e o agrupamento das Escolas de Leça da Palmeira, a aposta é na formação profissional, como refere a diretora operária de tratamento prisional, Otília dos Santos "(...) temos optado por focar a formação na área da padaria e pastelaria e na área de agricultura e jardinagem, em função das condições que temos no estabelecimento prisional. O curso de padaria e panificação tem muito a ver com a origem da população, que é uma população muito urbana e que adere francamente a esta área de formação e perspectiva encontrar emprego nela. Relativamente ao operador agrícola e jardinagem, para além de diversificar a oferta ou as condições de emprego no futuro tem a ver também com este espaço físico para esta área de formação. Mas temos mais formações, nomeadamente nas áreas da construção civil, da serralharia e na área de eletricidade"¹²⁷.

Verifica-se que o ensino nas prisões organiza-se em conjunto com a formação profissional e o trabalho, de modo a promover condições de empregabilidade e de

¹²⁶ Anexo 6

¹²⁷ Anexo 7

reinserção social. Para encorajar o regresso a uma vida respeitadora da lei no seio da comunidade, torna-se necessário o acesso à educação, no sentido mais amplo do termo. A declaração internacional dos direitos humanos aprovados pela assembleia geral da Organização das Nações Unidas (ONU), sobre os Princípios Básicos Relativos Ao Tratamento Dos Reclusos diz: "(...) a educação nas prisões deverá visar o desenvolvimento integral da pessoa, tendo em conta os antecedentes sociais, económicos e culturais do recluso. A educação deverá ser obrigatória para os jovens reclusos e os reclusos analfabetos. As autoridades prisionais deverão atribuir a máxima prioridade à educação destes grupos de pessoas, e que a comunidade exterior deverá ser tão envolvida quanto possível nas atividades educativas e culturais levadas a cabo nas prisões"¹²⁸.

O tempo na prisão pode então ser usado como a segunda oportunidade para iniciar ou concluir estudos, no entanto sabemos que apenas uma minoria aproveita essa possibilidade. Diana Gabriel, técnica ligada ao ensino, do EPESCB diz em entrevista que: "(...) existem muitas reclusas analfabetas e muitíssimas analfabetas ao nível da literacia. Ainda podem identificar as letras, mas que têm muitas dificuldades depois naquilo que é desconstruir aquilo que está escrito, na descodificação. Temos aulas de competências básicas para essas pessoas, mas é uma dificuldade colocar essas pessoas na escola".

Diana Gabriel, acrescenta ainda "(...) como este estabelecimento é relativamente novo e que possui meios/recursos que possam permitir a realização de espetáculos de algum interesse, são as instituições do exterior que nos procuram, desde a Casa da Música, a associações sem fins lucrativos. Normalmente fazem a proposta à direção, a direção pede autorização aos serviços centrais e implementa-se aqui. (...)

¹²⁸ Disponível em: http://direitoshumanos.gddc.pt/pdf/CNDH_Formacao11.pdf

Anualmente temos tido, desde 2005, projetos ligados ao teatro. Em termos de expressão dramática, de uma forma mais terapêutica e pedagógica, não profissional, mais amadora que seja, eu e a terapeuta ocupacional, vamos fazendo pontualmente, porque achamos que é muito benéfico em termos das competências que daí podem advir para as reclusas”¹²⁹.

Segundo Bernet; “(...) em geral, na prisão, há maior aceitação de atividades educativas não formais, talvez pelo facto de haver monitores especializados em diversas disciplinas, de existir a colaboração de voluntários em algumas atividades, que oferece desta forma aos reclusos a possibilidade de se relacionarem com pessoas do exterior”¹³⁰.

Sabemos que a atividade artística nos estabelecimentos prisionais é já uma realidade em diversos países e tem sido uma prática em crescimento, observando-se nos últimos anos uma crescente participação da comunidade exterior relativamente a um conjunto de iniciativas promovidas, quer pelos estabelecimentos prisionais, quer pelos serviços centrais. No entanto, verifica-se pelo historial apresentado no capítulo anterior, que ainda não existe um programa regular de educação artística, ou, se quisermos, de educação não formal nas prisões. Grande parte das experiências artísticas/culturais que ocorrem de forma regular nos estabelecimentos prisionais, estão relacionadas com a promoção da leitura em atividades associadas às bibliotecas dos EPs. Ainda em Portugal, no caso do EPSCB, Otília dos Santos refere que “(...) temos um programa anual, voltado sensivelmente para duas áreas, uma é a promoção da leitura, as atividades associadas à biblioteca são frequentes, temos com alguma facilidade a presença de

¹²⁹ Anexo 8

¹³⁰ Bernet, Jaume Trilla, 2003. Tradução Dr. José Manoel D’Alessandro. La Educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social. Barcelona: Editorial Ariel, p. 32

escritores no estabelecimento, para além de várias atividades como a poesia, e pequenas leituras encenadas. São atividades regulares disponíveis no EP. Outra prende-se com a área recreativa, através de espetáculos musicais que também se vão promovendo com alguma regularidade. (...) mas estas atividades são desenvolvidas essencialmente pela equipa de tratamento prisional. (...) Relativamente ao teatro, eu estou aqui há seis anos. Quando cheguei, penso que era a Dra. Luísa Pinto que estava a trabalhar com um grupo, e depois disso não tivemos mais nada”¹³¹.

Hernâni Vieira, diretor do EPSCB acrescenta “(...) neste momento temos também musicoterapia. É um projeto novo que começou e está a correr bastante bem. No início, eles têm muita vergonha, têm vergonha de dizer poesia por exemplo, têm vergonha de se mostrarem e depois ficam motivados e fazem coisas absolutamente espantosas”¹³². Já Paula Leão diz: “(...) temos um projeto de leitura, com uma duração anual de sete meses, cada mês tem um tema diferente, um livro diferente e uma pessoa do exterior que vem falar sobre esse livro. Tudo isto é articulado com a escola”¹³³.

Podemos afirmar que em ambos os estabelecimentos prisionais, feminino e masculino, a atividade artística existe de acordo com o que a sociedade civil lhes propõe. São projetos muito pontuais que chegam de vários artistas/estruturas do exterior como a Casa da Música, o Ballet contemporâneo do Norte, a associação PELE, Visões Úteis, eu própria e o Teatro Rivoli. O mesmo acontece com outros EPs do país, onde foram realizados projetos nas mesmas condições, refiro-me a Monica

¹³¹ Anexo 7

¹³² Anexo 9

¹³³ Anexo 6

Calle, Fernando Soares, Andrzej Kowalski, entre outros, como relatado anteriormente.

Com base no conhecimento resultante de pesquisas efetuadas, sabemos que, atualmente, o teatro é utilizado nas mais diversas instituições de educação e de reabilitação. Verifica-se que as maiorias das experiências concretizadas em contexto prisional são pontuais, e surgem a partir de iniciativas vindas do exterior por pessoas ou grupos entusiastas em projetos criativos, que se prendem com valores sociais, éticos e humanistas. Na maioria dos casos, estas iniciativas têm como objetivo promover o aumento das capacidades e potencialidades dos reclusos, fortalecendo desta forma os processos de inclusão, contudo, dependem, quase sempre, do interesse da direção do Estabelecimento Prisional e do seu empenho em levar a iniciativa a bom termo. No capítulo anterior, pudemos também observar atividades que resultam de situações pontuais, mas que são da responsabilidade de técnicos, colaboradores e, em alguns casos, desenvolvidas e asseguradas pelos próprios reclusos.

Podemos compreender pela pesquisa efetuada que as experiências artísticas em contexto prisional de maior continuidade, quer em Portugal, quer em outros países, estão relacionadas com o teatro do oprimido, e este tem sido o método mais utilizado nas prisões. Curingas, multiplicadores e ou voluntários, que orientam os reclusos participantes nos projetos, com o objetivo de promover a transformação social e ajudar na reflexão de temas subjacentes à vida prisional. Há ainda a registar um conjunto significativo de experiências que não estão diretamente relacionadas com as práticas do teatro do oprimido, mas que partem de histórias e problemas relacionados com a vivência dos reclusos. A título de exemplo, refira-se o TiPP Centre, que, há mais de 10 anos, desenvolve programas com profissionais

da área dramática, para abordar comportamentos ofensivos na prisão de Manchester, onde Paul Heritage e James Thompson, na Universidade de Manchester em 1992, desenvolveram projetos de teatro como o "Blagg!" e "Pump" para trabalhar comportamentos ofensivos e controlo da raiva. Foram pioneiros nos programas de formação em teatro com os técnicos da prisão e dos serviços de liberdade condicional e com estudantes universitários, alguns dos quais continuaram a desenvolver projetos de teatro em prisões. O trabalho do TiPP Centre teve um impacto profundo no alcance da prática do teatro na prisão no Reino Unido e internacionalmente¹³⁴.

Outro exemplo é o da companhia Geese Theatre (EUA e Reino Unido), que foi pioneira no uso do teatro e do drama para a reabilitação do transgressor, no Reino Unido e nos Estados Unidos, e que se especializou no uso de técnicas de improvisação e de "máscara", com o objetivo de criar peças interativas que desafiam os ofensores a enfrentar os seus comportamentos destrutivos. Este programa mantém-se há mais de 16 anos¹³⁵.

Sobre estas práticas, concordo com o Hugo Cruz, quando explica o processo de criação dos seus espetáculos com reclusos: "(...) eu acho que esta coisa de perguntar quais são as urgências e sobre o que se quer falar, já é uma premissa do teatro do oprimido"¹³⁶. Podemos assim acreditar, que a atividade regular e a continuidade dos referidos projetos, se deva em parte à forma como este "fazer teatral" é visto pelas instituições totais: um teatro que não sendo terapia, é de natureza terapêutica.

¹³⁴ McAviney, Caoimhe, 2011. Theatre and Prison. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.53-60

¹³⁵ Mountford, Alun and Farrall, Mark, 1998. "The House of Four Rooms" In Thompson, James. 2004. Prison Theatre: Perspectives and Practices. London: Jessica Kingsley Publishers, p. 109 - 110

¹³⁶ Anexo 5

Já em Portugal, não há conhecimento da existência de projetos de continuidade nas prisões, nem tão pouco a existência de protocolos ou parcerias com companhias de teatro/estruturas com vista a uma atividade teatral regular, ainda que extra curricular. A diretora do EPESCB Paula Leão, quando questionada sobre este assunto, afirma: "(...) nunca tivemos, nem temos qualquer protocolo com estruturas artísticas do exterior. Podemos vir a ter o seu, como proposto por si. Abordamos esta questão à DGRSP e eles gostaram da ideia e a proposta encontra-se neste momento em avaliação. A acontecer, será o primeiro"¹³⁷.

Ainda sobre este assunto, Otília dos Santos diz: "(...) a instituição tem muita vontade, mas o protocolo teria que ser estabelecido num programa de readaptação dos reclusos e sempre como uma atividade extra curricular"¹³⁸.

Perante estas declarações, percebe-se que é possível a conjugação entre a instituição e o grupo exterior. Torna-se, então urgente recorrer a maiores possibilidades de concretização de iniciativas para proporcionar uma participação direta e ativa, evitando-se o isolamento da população reclusa. Neste caso e dentro deste contexto importa mencionar que, com uma ou outra exceção, são poucos os projetos artísticos de atividade regular, com e para reclusos, que aliam a preocupação social à preocupação artística. Verifica-se também que os projetos artísticos mais experienciados não são desenvolvidos com a expectativa voltada para um resultado final, mas sim para o processo, onde são trabalhadas questões como a violência, conflitos e resoluções de problemas.

¹³⁷ Anexo 6

¹³⁸ Anexo 7

Tendo em conta que se desejam resultados mais impactantes na reintegração do recluso na sociedade, importa refletir sobre outras formas e novas perspetivas sobre teatro e educação artística em contexto prisional.

Pelas experiências expostas no capítulo anterior, arrisco afirmar que são inexistentes espetáculos em contexto prisional, com as características que este projeto que integra o estudo em causa se propõe. Falo de projetos desenvolvidos como se de um espetáculo profissional se tratasse, com estreia e apresentações públicas extramuros, que misturam reclusos homens, reclusos inimputáveis e reclusas mulheres com atores, músicos e atrizes profissionais em palco, criando desta forma laços socializadores com o exterior, com vista a uma melhor reinserção social no futuro.

Tendo em conta que se desejam resultados mais impactantes na reintegração do recluso na sociedade, considero urgente refletir sobre:

- Desenvolvimento de políticas que proporcionem aos reclusos contactar regularmente e de uma forma continuada com expressões diferentes da sua vivência quotidiana.
- A reeducação do recluso, para que não seja vista apenas pelo facto de aprenderem a ler e escrever, mas também pela aprendizagem de ofícios e de práticas artísticas, que deveriam ser orientadas por professores ou profissionais das respetivas áreas de conhecimento, neste caso, domínio das artes.
- Pensar o teatro como uma ponte para o exterior, que ultrapasse os limites do aprisionamento, a partir de projetos, onde se misturem os reclusos com

cidadãos livres, em que os projetos contem com apresentações públicas, com o objetivo de aproximar de uma forma gradual os reclusos à sociedade.

4.2. Percepção dos reclusos sobre a atividade teatral

Pelo historial narrado anteriormente, percebemos que, tanto no enquadramento nacional como no internacional, nunca como hoje, a criação artística foi encarada como ferramenta na descoberta de competências que facilitem a reinserção de reclusos. Tendo em conta o objetivo deste projeto/tese, acredito que o teatro pode ser um motor de mudanças significativas de comportamento e de maior socialização. São inúmeros os testemunhos que dizem como estas proposições fornecem um espaço específico de possibilidades de expressão, no entanto, irei expor apenas alguns exemplos, que considero relevantes, e que passo a citar:

Joe White, ex-recluso da prisão de Norwich, em Inglaterra, diz: "(...) À medida que me aproximo da última fase da minha decisão judicial e começo a dar os primeiros passos para voltar ao mundo livre, sinto-me obrigado a expressar a minha gratidão pela existência de teatro nas prisões. Ressurgindo no mundo, depois de mais de uma década de vida institucional, sinto-me capaz de seguir em frente com um certo grau de confiança e otimismo genuíno. Não há dúvidas que sem as pontes que o teatro promoveu - a minha reintrodução na sociedade seria consideravelmente menos esperançosa. (...) Apesar de dotado de rotinas inevitáveis e de uma uniformidade esmagadora do regime penal, a minha passagem no sistema prisional também incluiu um espaço para evoluir: um domínio que permite que questões de identidade, caráter e questões de autoexpressão sejam exploradas ao longo do processo; para dar voz às emoções e experimentar a expressão significativa de

estados psicológicos negados em outros locais”¹³⁹. Perante o primeiro testemunho acima descrito, podemos assumir que a arte é um elemento transformador e revigorante para os que se envolvem nela. Neste sentido não posso deixar de descrever uma frase de Damian, um dos reclusos da prisão de Itália, que participou no premiado filme dos irmãos Taviani, *César Deve Morrer*, e que passo a citar: “(...) Desde que descobri a arte, esta cela tem-me parecido uma verdadeira prisão”¹⁴⁰. É ainda de salientar a transformação provocada num outro recluso, resultado da sua participação no referido filme que, após o cumprimento da pena, se tornou ator profissional. Isto significa que esta experiência artística representou um novo rumo na sua vida. Esta experiência foi muito além da mudança desejável dos valores sociais. Outra história relevante, desta vez na prisão de Pensilvânia nos Estados Unidos, aconteceu com Howard, um recluso que integrou uma peça de teatro de um colega da mesma prisão, Victor Hassine. Victor relata as suas experiências, enquanto recluso/encenador neste EP: “(...) A minha revelação do verdadeiro poder do teatro surgiu quando eu vi com os meus próprios olhos o quão profundamente o meu amigo Howard mudou com o seu envolvimento na peça. Howard era um homem nos seus trinta e poucos anos que tinha capacidades medíocres de leitura e de escrita. No seu estado de parasita induzido pelas drogas, ele não se relacionava com os pares, e não fazia muito mais do que comer, dormir e tomar medicação. Após um mês ou dois de ensaios, a diretora do EP decidiu que era altura de ele tentar algo, e para minha surpresa, sugeriu-lhe o papel principal. Foi aí que o Howard começou a mudar. A mudança de Howard não foi gradual, foi imediata. Ele andava com o texto para todo o lado. Lembro-me de algumas vezes em que eu

¹³⁹ White, Joe, 1998. “The Prisoner’s Voice” In Thompson, James, 2004. *Prison Theatre: Perspectives and Practices*. London: Jessica Kingley Publishers, p.183-184

¹⁴⁰ Disponível em: http://cinecartaz.publico.pt/Critica/310698_agora-que-conheco-a-arte-esta-cela-tornou-se-uma-prisao?cid=16743

estava no ginásio da prisão, enquanto ele ia ensaiando a sua parte, e não fazia mais nada do que focar a sua personalidade aditiva em lembrar-se das suas falas. Um dia, num tom sério com que eu nunca me lembro que se tenha dirigido a mim, disse-me: «Sabes, Vic, sempre que leio as minhas falas e tento expressá-las, sinto algo diferente. Quer dizer, eu sinto-o cá dentro, é mesmo profundo». Em seis meses Howard decidiu entrar na unidade de recuperação das drogas e do álcool na prisão, voltou à escola e desistiu das drogas”¹⁴¹.

No Brasil, Peterson Xavier, ex-recluso da FEBEM e atual diretor do Instituto Religare, é reconhecido por ser um dos maiores exemplos de sucesso de reinserção social pelo teatro.

A sua participação no espetáculo, ainda como recluso, mudou a sua vida. No Site do Instituto Religare, pode ler-se: “(...) Cerca de 1 mês e meio depois da estreia de *Dom Quixote de La Mancha* no Memorial da América Latina, eu recebi minha liberdade a uma semana de outra apresentação, mas eu queria sentir aquilo novamente, então voltei no dia seguinte para um novo ensaio. Em minha casa a exclamação: «você é louco menino acabou de sair e quer voltar novamente para aquele inferno?»¹⁴².

Também Marjorie Serrano, ex-reclusa da FEBEM em São Paulo e que trabalha há 26 anos como multiplicadora do TO, diz;“(...) Não tenho dúvida nenhuma, porque eu fui uma pessoa salva pelo teatro. O teatro é uma ferramenta transformadora incrível”¹⁴³.

¹⁴¹ Hassine, Victor, 2011. "Questioning the Practice" In Shailor, Jonathan, 2011. *Performing New Lives*. London: Jessica Kingsley Publishers, p.27-29.

¹⁴² Disponível em: <https://coletivoreligare2.wordpress.com/7a-historias-do-religare/>

¹⁴³ Anexo 1

Podemos constatar que o teatro conseguiu provocar nestes reclusos uma consciência de capacidade e desenvolvimento pessoal, assumindo-se a manifestação artística como construção de um novo universo.

Pelas experiências próprias que realizei anteriormente em contexto prisional, arrisco afirmar que, na maior parte dos projetos artísticos com a comunidade reclusa, o que está em jogo é a passagem da sala de ensaios para o palco, quer pela possibilidade de confronto com o público do exterior, quer pelo possível interesse da imprensa. No momento da estreia, o olhar dos outros/público está focado no que foi criado. Para os atores reclusos, é o momento para poderem mostrar e provar ao público/sociedade que se é capaz! Acredito que, nesse momento/apresentação pública, o que está em jogo é uma forte reivindicação ao reconhecimento e ao respeito.

Para sustentar estas considerações, recorro a testemunhos de reclusos que participaram em experiências que contaram com apresentações fora dos muros da prisão, desta vez em Portugal, e que passo a expor.

Relativamente ao Projeto Entrado de Hugo Cruz, que foi criado propositadamente para o festival Imaginarius, Abel Sousa refere: "(...) este projeto trouxe-nos novo conhecimento, uma experiência nova... descobrir algo dentro de nós que está adormecido, meio escondido e o teatro acaba por nos dar um incentivo e algo mais verdadeiro... que até nós próprios desconhecemos. (...) Acabamos por descobrir que se quisermos conseguimos alcançar. Se eu me propuser eu consigo, é uma questão de estabelecer objetivos"¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Imaginarius Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.31

Sobre o mesmo projeto, Diogo Silva acrescenta: "(...) aprendi coisas novas que não conhecia. (...) aprendi que o teatro não é só chegar, ler um guião e representar. (...) Nas noites de espetáculo estava muito nervoso. Mas depois quando vieram os aplausos sentimo-nos verdadeiros atores, senti-me muito bem". Tive a minha família e amigos e poder ver as capacidades que nós temos, de ver que nós se quisermos também conseguimos fazer coisas boas"¹⁴⁵.

Marcos Macedo, recluso no EP de Paços de Ferreira, que participou no projeto *Branco Preto Branco*, com encenação de Fernando Soares, e teve apresentação pública na biblioteca municipal daquele concelho, diz: "(...) fazer teatro ajuda-me a passar esta fase difícil. Funciona como terapia da fala porque aprendo a pronunciar corretamente as palavras". Paulo Gomes acrescenta: "(...) sinto-me mais maduro e preparado para a vida, graças ao teatro"¹⁴⁶.

Após a estreia na prisão Vale de Judeus do projeto *Alguns de Nós* de Mónica Calle, o recluso participante de nome Nelson, diz à revista *Visão*; "(...) sem dúvida que o teatro nos ajuda. Passo a semana toda nos meus entreténs, mas a quarta-feira é um dia especial, mais positivo, dá-me tranquilidade e uma certa estabilidade emocional, que muito nos falta aqui, dentro da prisão"¹⁴⁷.

Perante o ambiente hostil da prisão, das duras rotinas subjacentes a uma instituição total, o teatro pode simbolizar um escape. Este espaço teatral torna-se numa oportunidade de os afastar, ainda que, por poucas horas, da realidade que os rodeia. Facilmente percebem que o teatro pode funcionar, não apenas como fator motivador, mas também integrador.

¹⁴⁵ *Idem, ibidem*, p.32

¹⁴⁶ Vinha, José, 2007. "Reclusos estreiam peça de Teatro fora da cadeia", *Jornal Público*. Porto: 05/05/2007

¹⁴⁷ Disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/fotos-teatro-na-prisao=f600191>

Por último, não podia deixar de referir, a título de exemplo, um testemunho de uma reclusa participante numa experiência própria, refiro-me ao projeto *Sicrano de Bergerac*, que contou com apresentações públicas no Teatro Municipal Constantino Nery em Matosinhos. Nas palavras de Teresa, "(...) estas iniciativas permitem-nos esquecer um pouco o que vivemos todos os dias. São momentos excepcionais, diferentes, e acho que quando as pessoas são escolhidas para isto devem aproveitar, porque aprendemos sempre. É muito bom. Mesmo depois, quando formos para a rua, há coisas que podemos aproveitar. Na nossa autoestima, em tudo. Eu adoro. Gosto muito disto, são todos espetaculares, tratam-nos como iguais. (...) A gente não queria que isto acabasse. As terças e as quintas-feiras já não são as mesmas, que pena que os ensaios não são de segunda a domingo"¹⁴⁸.

Face ao exposto, podemos compreender que os resultados mais impactantes nos reclusos participantes estão relacionados com os projetos que incluem apresentações públicas. Nas referidas experiências, o fazer teatral acontece enquanto trabalho artístico e ao mesmo tempo trabalho relacional com o exterior, contaminando o grupo para um mesmo objetivo, a "estreia". E sobre este assunto, termino com Peter Brook "(...) Não há dúvida que o teatro pode ser um lugar muito especial. É diferente da vida quotidiana, portanto também pode facilmente ser separado da vida. (...) Para uma pessoa, é difícil ter um só objetivo na vida. No teatro, porém, o objetivo é muito simples. A partir do primeiro ensaio, o objetivo está sempre à vista, próximo e envolvendo toda a gente. Conseguimos ver diversos modelos de padrões sociais em ação: a pressão da estreia, com as suas inequívocas exigências, produz um espírito de grupo, dedicação, energia e

¹⁴⁸ Carvalho, Patrícia, 2011. "Abram-se as celas, hoje faz-se teatro", Jornal Público. Porto: 27/05/2011

preocupação com as necessidades dos outros – tudo o que qualquer governo gostaria de conseguir inspirar em tempo de paz”¹⁴⁹.

4.3. Perceção da instituição sobre a atividade teatral

As experiências anteriormente relatadas, nacionais e internacionais, sobre a implementação de projetos de teatro em prisões, levam-nos a refletir sobre a relevante importância do teatro na aprendizagem e no desenvolvimento cognitivo, social, psicomotor e afetivo do ser humano. Podemos assim acreditar que o teatro pode contribuir para produzir uma sociedade melhor e mais capaz.

Sabemos que, antes de tudo, o teatro é socializador, porque mostra e expõe, e o teatro na prisão mostra e expõe o corpo e a alma do preso, revelando os seus desejos, as suas dificuldades, opacidades e violências. Com base em tais pressupostos, importa compreender como a atividade teatral é percebida pela instituição. Os exemplos que irei citar, à frente, prendem-se principalmente com experiências nacionais, pelo facto de conhecer de uma forma mais profunda, quer pela minha observação-participante, quer pela minha observação-espetadora em projetos descritos no capítulo três deste estudo.

Tomo como ponto de partida as duas instituições selecionadas para a implementação do projeto que integra o objeto de estudo em causa. Refiro-me aos estabelecimentos prisionais, feminino e masculino, de Santa Cruz do Bispo em Matosinhos.

¹⁴⁹ Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p.139

Diana Gabriel, técnica ligada ao ensino no EPESCB, diz em entrevista que "(...) a atividade teatral é transformadora no comportamento das reclusas. (...) No grupo que participa no seu projeto, existe uma senhora que já participou numa experiência de teatro e, portanto, ela poderá ser um exemplo de transformação entre quem ela era antes e quem ela é agora. É uma senhora carente, muito frágil. Ela tem algumas dificuldades ao nível de comportamentos mais agressivos, arranja bastantes problemas e é um bocadinho conflituosa. Desde que está neste projeto, e não me estou a basear em nada científico para dizer isto, ela está controladíssima. Não sei até que ponto não será o autocontrolo dela a funcionar, porque quer muito participar no projeto, porque gosta muito, porque não quer desiludir as pessoas com quem está a estabelecer alguma relação como é óbvio, ainda que vocês sejam muito profissionais, acabam por se relacionar emocionalmente com elas. Eu acho que é inevitável (...) Eu sinto reconhecimento da parte dela: «eu sou escolhida para este tipo de atividades, é porque tenho algum mérito» e isso faz-lhe um bem à autoestima, porque é uma pessoa realmente muito carente, muito dependente da opinião dos outros. (...) As reclusas sentem-se honradas pelo facto de terem sido escolhidas, e isto vai-se verificando ao longo dos anos"¹⁵⁰. Opinião partilhada por Paula Leão, diretora do referido EP, quando diz: "(...) acho que lhes faz muito bem, são momentos em que elas esquecem que estão presas e para elas, sobretudo, é ótimo. Nota-se isso no dia-a-dia, porque elas sabem que se gostam e querem continuar têm que o merecer e o comportamento vai refletir-se positivamente, porque isto é tudo uma sequência. (...) Elas sabem que há regras que têm que ser cumpridas e estas benesses que elas vão tendo, têm que fazer por merecer. (...) É bom por todos os aspetos, elas ficam um bocadinho libertas das regras naquelas horinhas que estão nos ensaios, ficam entusiasmadas, e antes de disparatar com a

¹⁵⁰ Anexo 8

colega, pensam já três vezes”¹⁵¹. Na sequência desta valorização, compreendemos que aos olhos da instituição, não só constitui finalidade envolver as reclusas na atividade teatral, criando um sentido de autoestima das próprias pelas suas capacidades, mas também estratégias de disciplina. A ordem é fazer por merecer. A participação nas atividades inclui com certeza a expectativa de novos comportamentos nas reclusas. Esta questão leva-me novamente a Foucault: “(...) O poder de disciplinar, é adestrar. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos dóceis”¹⁵². Perante estas afirmações, podemos entender que existem pontos de vista controversos relativamente à perceção da instituição sobre a atividade em causa: por um lado, a atividade teatral é encarada como um meio para trabalhar as competências dos reclusos/as, com o objetivo de promover a sua autoestima, autocontrolo, formação pessoal e cívica; por outro, esta atividade como meio de ressocialização dos reclusos é muitas vezes encarada como o oposto aos princípios de disciplina. Talvez porque durante os processos de criação artística intramuros, é “o artista” que está em primeiro lugar, e não o recluso. Partindo deste princípio, a instituição também pode encarar a prática teatral como uma estratégia, dentro das metodologias utilizadas na reeducação do recluso/a. Uma estratégia de “contrapartidas”, como se de um prémio se tratasse.

Também Otília dos Santos, diretora técnica operacional do EPSCB, acredita que o teatro pode contribuir para reinserção social do recluso: “(...) Eu tenho um interesse particular neste projeto porque o trabalho com doentes inimputáveis¹⁵³ em

¹⁵¹ Anexo 6

¹⁵² Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.119

¹⁵³ De acordo com o artigo 20º do Código Penal: “**1** - É inimputável quem, por força de uma anomalia psíquica, for incapaz, no momento da prática do facto, de avaliar a ilicitude deste ou de se determinar de acordo com essa avaliação; **2** - Pode ser declarado inimputável quem, por força de uma anomalia psíquica grave, não acidental e cujos efeitos não domina, sem que por isso possa ser censurado, tiver, no momento da prática do facto, a capacidade para avaliar a ilicitude deste ou para se determinar de

cumprimento de medida de segurança, e a visibilidade que estes doentes possam ter do exterior, para mim é muito importante. A saúde mental sempre foi um parceiro pobre da saúde e estou a falar da sociedade em regime livre, não estou a falar dos estabelecimentos prisionais propriamente ditos. A realidade dos inimputáveis não é conhecida. Nós temos aqui inimputáveis com mais de vinte anos de internamento, porque não existem respostas sociais para os acolher nos termos das medidas. O tribunal de execução de penas não os pode devolver à liberdade sem uma garantia de acompanhamento próximo. Mas a sociedade também não tem um conhecimento exato da realidade destes doentes que, depois de acompanhados, compensados, se tiverem supervisão ao nível da toma das medicações, podem estar noutra sítio social, sem envolver qualquer risco para as comunidades. As respostas sociais são diminutas. Portanto, toda a visibilidade que possa ser dada aos doentes a cumprir medidas de segurança, para mim tem este valor, que é alertar para um grupo dos nossos cidadãos que estão aqui e com pequenas respostas e com pequenos investimentos podiam ter uma vida diferente”¹⁵⁴.

Para Hernâni Vieira, diretor do EPSCB, “(...)as experiências de teatro que aconteceram neste EP, tiveram muito sucesso. Estou a lembrar-me do Sicrano de Bergerac com encenação sua. Esteve muito bem, os reclusos aderiram muito bem, foi espantoso, até porque foi observado por um programa da União Europeia que acharam fantástico. Há países que nem sonham semelhante coisa. Os presos irem

acordo com essa avaliação sensivelmente diminuída; **3** - A comprovada incapacidade do agente para ser influenciado pelas penas pode constituir índice da situação prevista no número anterior; **4** - A imputabilidade não é excluída quando a anomalia psíquica tiver sido provocada pelo agente com intenção de praticar o facto.” (Disponível em: www.codigopenal.pt)

¹⁵⁴ Anexo 7

representar num teatro do exterior, e na plateia, estar o mais diverso tipo de pessoas e constituir um sucesso”¹⁵⁵.

Desta vez, sobre o projeto ECOAR, o Diretor Geral dos serviços prisionais, Dr. Rui Sá Gomes, declarou: “(...) Projetos como este constituem verdadeiros espaços de responsabilidade e bem sabemos como isso é importante na melhoria do ambiente prisional e na promoção dos interesses de uma vida em comum que se pretende organizada, segura e propícia à mudança comportamental que é necessária, tendo em vista a reinserção social dos reclusos. Cremos por isso que os reclusos que participaram nesta atividade expressiva tiveram uma oportunidade para alargar a sua experiência de vida e enriquecer as suas capacidades de decisão e de escolha” ¹⁵⁶.

Nunca é demais referir que um dos modos de tornar o recluso mais feliz poderá passar pela estratégia, repito, de lhe facultar uma ocupação, onde possa realizar atividades produtivas, numa lógica de participação social em que mantenha e crie redes relacionais.

Ainda sobre este assunto, Paula Leão acrescenta: “(...) Tivemos cá uma reclusa que integrou um projeto de uma coreógrafa marroquina concebido no EP para apresentação no exterior. Quando nós fomos à apresentação lá ao teatro, uma mulher do teatro deu-lhe um cartão e disse-lhe: «Quando sair em liberdade, venha cá». (...) Esta possibilidade no exterior pode ser uma boa ajuda para ela não

¹⁵⁵ Anexo 9

¹⁵⁶ Imaginarius Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.17

reincidir e começar um caminho completamente diferente e mudar o trajeto de vida”¹⁵⁷.

Pelos testemunhos acima enunciados, compreendemos que a Instituição reconhece a capacidade e o potencial da prática teatral como um enorme contributo para a ressocialização dos reclusos. Verifica-se também, que as declarações são unânimes na percepção deste tipo de atividades que se preconiza entre o sistema prisional e a sociedade.

Sabemos, então, que o teatro entra com facilidade na prisão, no entanto, pelo histórico narrado, sabemos que o teatro não permanece na prisão.

Sobre esta questão, nas entrevistas realizadas nas instituições selecionadas para a implementação do projeto, verificam-se várias dificuldades apontadas pelos dirigentes e técnicos, relativas às atividades artísticas, que passo a enumerar:

- Escassez de recursos humanos
- Insuficiência de técnicos com formação e sensibilidade suficiente para levar avante os projetos
- A ausência de formadores da área de conhecimento, domínio das artes
- Romper com as rotinas da instituição
- Ausência de equipamentos básicos para a prática teatral. Na maior parte dos casos, os projetos nas prisões dispõem apenas de uma sala, desprovida de qualquer equipamento de teatro. As criações nascem a partir desses espaços.
- Segurança.

¹⁵⁷ Anexo 6

Nas palavras de Diana Gabriel, "(...) as dificuldades são as dificuldades inerentes ao próprio sistema, portanto, são as dificuldades de organizar os ensaios, neste caso em particular neste estabelecimento, as reclusas têm uma panóplia de atividades que lhes preenchem o dia. O dia é muito curto. Portanto, fazer a gestão daquilo que são as atividades laborais, escolares, de educação física e todas as outras atividades que preenchem o dia-a-dia delas e acrescentar a isso um projeto, que tem uma duração específica (...) elas vão ter que interromper aquelas atividades, ser deslocadas, no caso têm que ir para uma parte que não é a área prisional, articular com a chefia. Isso são os obstáculos inerentes a qualquer atividade que vem aqui romper com a rotina. Esta é uma casa de rotinas, é uma instituição total. Nessa medida, é a principal dificuldade"¹⁵⁸. Paula Leão acrescenta; "(...) eu sei que dá trabalho em termos de organização do serviço, é muito mais fácil elas estarem "intra", dá trabalho, mas eu acho que é muito aliciante, quer para nós quer para elas". A título de exemplo, prossegue: "(...) Tivemos aqui algumas reclusas que já saíram e que estão a trabalhar com a associação PELE em projetos de rua. (...) Este último projeto decorreu sempre aos fins-de-semana porque são workshops de fim-de-semana, o que quebrou um bocado as rotinas, e a gente tem que ser politicamente correta, agilizar com os elementos de vigilância. Correu muito bem e depois o grupo todo apresentou isso na Casa da Música"¹⁵⁹.

Otília dos Santos ainda refere: "(...) A experiência de trabalho que tenho, os reclusos do regime comum, a motivação ou é mantida muitas vezes com muita estimulação permanente, ou há uma taxa de desistência muito grande. Já os doentes mentais têm aderido a todos os projetos e mantêm-se neles até ao fim, com alegria. Para além de uma ocupação, de um preenchimento de um tempo

¹⁵⁸ Anexo 8

¹⁵⁹ Anexo 6

imenso, o tempo de internamento é um tempo subjetivo que é incalculável para nós que temos a nossa vida a correr. Esse preenchimento com qualidade útil promove-lhes uma alegria que é muito evidente”¹⁶⁰.

Apesar de a prisão ter desenvolvido diversas formas de abertura com o exterior através de propostas de artistas, estruturas e/ou grupos, nem sempre foram pacíficas ou de convivência saudável entre estes e a instituição. De salientar as expulsões de artistas, como aconteceu no Brasil com a Ruth Escobar, acusada de incentivar um motim. Maria Rita Freire que conseguiu autorização para a apresentação do espetáculo no exterior da prisão, no Centro Cultural de São Paulo, mas como foi acompanhada apenas por um guarda, acabou por assistir à fuga de algumas reclusas, culminando no encerramento do projeto. Também Valéria Di Pietro foi afastada mais que uma vez da prisão de menores FEBEM em São Paulo por considerarem que ela incentivava os reclusos a realizarem motins. Ou ainda, criadores que se confrontavam com barreiras institucionais por medo que a atividade teatral denunciasse o fracasso da prisão por não oferecer alternativas ao mundo do crime.

Atualmente, no enquadramento internacional, acredita-se que a percepção das instituições sobre a atividade teatral sejam semelhantes às citadas anteriormente, assim como as razões que levam ao término dos projetos. A título de exemplo, Jonathan Shailor aponta motivos idênticos para a não renovação da parceria estabelecida entre a Prisão de Racine e o Projeto Shakespeare, nos Estados Unidos, ao fim de dois anos de atividade. A instituição justificou esta decisão com problemas relacionados com questões financeiras, falta de recursos humanos e questões de segurança, pois os guardas prisionais consideraram que se devia evitar

¹⁶⁰ Anexo 7

que os reclusos se tornassem demasiado confortáveis com a equipa da instituição, pelo facto de uma diretora ter apoiado e facilitado o referido programa com o seu empenho pessoal. Para eles, esta postura promove um sentimento de compreensão e confiança dos presos que pode ser perigoso"¹⁶¹.

Perante a explanação acima descrita, podemos compreender que a prisão ainda continua a resistir à humanização, arriscaria dizer que, por falta de reflexão crítica dos profissionais do território institucional e da sociedade em geral.

4.4. Ação teatral coletiva. Superação individual e aquisição de autoestima

Todo o ser humano tem potencial criativo, potencial esse que ao ser estimulado, permite o desenvolvimento, gera transformações não só pessoais mas também coletivas. A ação teatral implica um processo de pesquisa e de ação participativa que se desenvolve pela convivência dos sujeitos num grupo. O teatro é uma arte coletiva, onde participam várias pessoas que concorrem para um fim comum, e quando é positivamente alcançado, é objeto de uma grande satisfação, quer individual, quer no seio do grupo. Os testemunhos de reclusos narrados neste capítulo revelam os benefícios da atividade teatral para os que nela participam e mostram como o teatro contribui para criar uma nova subjetividade nos mesmos.

Ainda sobre este assunto, compreendemos também que a prática teatral em contexto prisional é capaz de despertar a autovalorização de cada um dos envolvidos no processo de criação, na medida em que oferece a possibilidade de experimentação e de liberdade de criar. Nas palavras de Peter Brook "(...) nada é

¹⁶¹ Shailor, Jonathan, 2011. "Teatro da prisão e a promessa de reintegração" In Shailor, Jonathan, 2011. *Performing New Lives*. London: Jessica Kingsley Publishers, p.187-188

mais libertador do que um ambiente de informalidade e de brincadeira, com tudo o que é sagrado e respeitável”¹⁶².

De acordo com a teoria de Brook, torna-se então indispensável que as resoluções cénicas apresentadas neste tipo de projetos expressem a investigação do grupo, para que todas as manifestações individuais ou coletivas possam representar superação positiva de problemas ou obstáculos. Interessa também resistir às tentações de abandonar desafios, à vista das primeiras dificuldades, por isso torna-se necessário combater os obstáculos até que os tenhamos vencido. Para Grotowski, o ato de representar é de sacrifício, o ator não hesita em mostrar-se tal qual é, pois sabe que o segredo da personagem exige de si uma abertura total. “(...) Na terminologia de Grotowski, o ator deixa-se «penetrar» pela personagem; no início, ele próprio é um obstáculo a que isso aconteça; à medida que vai adquirindo o domínio técnico sobre os meios físicos e psicológicos ao seu dispor, através de um trabalho constante, consegue quebrar as barreiras. (...) O teatro de Grotowski é um teatro desprovido de meios, ele faz da pobreza um ideal; os seus atores desistiram de tudo menos do seu próprio corpo; têm o instrumento humano e tempo ilimitado – não admira que se considerem o teatro mais rico do mundo”¹⁶³.

Transpondo esta teoria para os processos de teatro em contexto prisional, e tendo em conta que a maioria dos estabelecimentos prisionais carecem de equipamentos básicos para montagem de espetáculos, o que resta é o corpo, o tempo e o entusiasmo.

Partindo deste pressuposto, promover o entusiasmo nos participantes poderá resultar numa pedagogia de enorme eficácia. Voltando a um autor já citado,

¹⁶² Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p.182

¹⁶³ *Idem, ibidem*, p.83-84

Alberoni, sublinho que "(...) a palavra entusiasmo vem do grego *en theós*, existir em Deus, presença de Deus, inspiração divina. O entusiasmo é, por conseguinte, energia extraordinária, ímpeto, fé. É uma força que nos empurra para o que é elevado, para o que tem valor. Uma potência que nos leva a superar a nossa vida diária, a ir para além daquilo que somos habitualmente. É um estímulo na direção do futuro, uma fé na própria meta, nas próprias possibilidades. O entusiasmo é uma explosão de esperança"¹⁶⁴.

Acredito que o entusiasmo, a esperança e o sentimento de liberdade, ainda que intramuros, se enquadrem nas principais premissas para a superação e consequentemente para a aquisição de autoestima dos reclusos. Porquê? Arriscaria várias razões: porque sabemos que o teatro é uma disciplina de liberdade de criação, que se opõe àquela da vida da prisão, de constrangimento, de anulação; porque começam a recuperar o seu "eu" de antes, na medida em que são chamados pelo nome e não por um número; porque o espaço teatral é uma arte coletiva, de partilha; porque nos projetos os reclusos tornam-se protagonistas, abandonando o sentimento de marginalização social adquirindo gradualmente a autoestima; porque no teatro o contacto humano é uma condição para o teatro acontecer; porque no espaço teatral é permitida a afetividade e, por último, porque neste espaço os reclusos descobrem possuir faculdades impensáveis. Sobre esta questão, o recluso Francisco Alves afirma: "(...) nós aqui dentro não somos

¹⁶⁴ Alberoni, Francesco, 2002. A Esperança. Tradução Jorge Valente. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª edição, p.63

valorizados, desde o momento em que entramos somos considerados o lixo da sociedade, não somos pessoas”¹⁶⁵.

Diogo Silva, acrescenta: “(...) foi muito importante porque às vezes dizemos que não temos jeito para alguma coisa mas depois quando se vai a ver, afinal até temos, se calhar ainda não tínhamos era experimentado aquela parte de nós, e se calhar conhecemos coisas em nós que até aí desconhecíamos”¹⁶⁶. Mas, como diz Boal, “(...) “uma faculdade é tudo aquilo que o homem é capaz de fazer, ainda que não o faça. O homem ainda que não ame é capaz de amar”¹⁶⁷.

Ainda sobre este assunto, acrescento outro fator de grande importância relativo à aquisição de autoestima nos reclusos e que foi salientado pelo técnico superior de reeducação no EPSCB Hélder Sousa: “(...) Atividades como esta, (teatro), mudam os hábitos de relacionamento social de quem neles participa e que muitas das vezes estão esquecidos ou não existem. O simples facto de ter que ir para o ensaio cria sentido de responsabilidade, hábitos de horários e de higiene. Os reclusos passaram a ter o cuidado e preocupação de estar prontos àquela hora e naquele dia. O «estar pronto» não significa só ser pontual e assíduo, passa sim por estar aperaltado, arranjado e apresentável para o projeto. Criam-se ou reforçam-se hábitos de higiene, eles ganham autoestima”¹⁶⁸.

Perante estes depoimentos, compreendemos que a atividade teatral tenta devolver uma humanidade perdida e, desta forma, contribui para o fortalecimento do eu no contacto com o outro. Depreendemos que o aspeto afetivo é muito importante. As

¹⁶⁵ Imaginarius Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.34

¹⁶⁶ *Idem, ibidem*, p.32

¹⁶⁷ Boal, Augusto, 2008. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª edição, p.50

¹⁶⁸ Anexo 10

peessoas que vêm do exterior para concretizar projetos teatrais dentro dos EPs, são encarados pelos reclusos como os seus elos com o exterior. Estabelecem laços de amizade, tornam-se amigos e confidentes. Para comprovar estas afirmações, recorro novamente a Hélder quando explica que "(...) os internados, com rotinas diárias, sentem que estas pessoas vindas do exterior são um bálsamo, uma bênção para minimizar o sofrimento, o peso de estar longe de tudo e de todos. São pessoas que não pertencem ao sistema, por isso não o representam, como acontece com os profissionais com que têm de lidar todos os dias. Trazem coisas novas, são rostos diferentes, não estão ali para os fazer cumprir as regras e as normas da instituição. Cria-se um clima de confiança e amizade, desabafando coisas com eles que não confidenciam com mais ninguém"¹⁶⁹. Esta opinião é partilhada pelo recluso Rui Velho que participou no projeto *Entrado*; "(...)Quando alguém de fora aqui aparece, parece que se abre um bocadinho a porta, vem um bocadinho de ar fresco. Alguém nos vai trazer algo de lá de fora, mais próximo. E isso é bom"¹⁷⁰. Também Diogo Silva diz: "(...) Ao princípio estava um pouco de pé atrás mas depois sentíamos que nós éramos pessoas como eles, apesar de sermos reclusos eles conseguiam-nos fazer sentir isso. Chegou a um ponto em que conseguiram pôr-nos à vontade para falarmos de coisas que não falamos com ninguém"¹⁷¹. Perante este cenário, facilmente se compreenderá que as relações de confiança e afetividade constituem um fator de valorização para a motivação e superação dos reclusos. Mas o fazer teatral não é só uma realização de necessidade individual na interação simbólica com a realidade, é, acima de tudo, uma atividade coletiva em que a expressão individual é acolhida. Nesse sentido, quando

¹⁶⁹ Anexo 10

¹⁷⁰ Imaginarius Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.43

¹⁷¹ *Idem, ibidem*, p.32

integramos um projeto teatral, temos a oportunidade de desenvolver competências dentro de um determinado grupo social de forma responsável, estabelecendo relações entre o individual e o coletivo, em prol de um objetivo comum.

O espaço teatral pode então ser entendido como uma estrutura que comporta relações interpessoais pré-estabelecidas, ou seja, como um espaço construído pelos seus participantes. Dentro do espaço teatral existem várias dimensões de espaço, e sobre este assunto, o autor já citado João Maria André diz "(...) O espaço da memória é o espaço da narrativa, das nossas narrativas e das narrativas dos outros. O espaço da imaginação é o espaço da esperança e da utopia: o espaço novo num novo espaço. Os nossos espaços são sempre espaços cruzados pelos tempos: espaços da memória e espaços da imaginação, espaços das raízes e espaços da viagem, espaços do passado e espaços do futuro. O que significa que, se o espaço cénico é um espaço potencial, a potência que ele é, a latência que o marca, o situam, assim no entre-espaço do tempo através do entre-tempo do espaço"¹⁷².

Esta reflexão de João Maria André sobre a dimensão do espaço e a potência que ele é, leva-me a acreditar que este espaço se torna num outro fator de enorme valorização para a motivação, entusiasmo e superação dos reclusos. Por que razão? Porque no fazer teatral, o espaço, o tempo e a ação oferecem a possibilidade de transportar o ator/recluso para outros lugares, outras histórias, outros papéis, que não os dele próprio. Ao contrário da prisão, que depende da demarcação rigorosa do tempo, espaço e da ação. As pessoas representam papéis atribuídos

¹⁷² André, João Maria, 2016. Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo. Coimbra: Angelus Novus editora, p.208

hierarquizados e fixos, como refere McAvinchey: "(...) aqui um preso é sempre um preso e um guarda é sempre um guarda"¹⁷³.

Outra valorização, repito, a importância da estreia! A importância de visibilidade no exterior! A possibilidade de serem observados com consideração e estima pela sociedade.

Por experiência própria em iniciativas narradas anteriormente, e pelos testemunhos de reclusos descritos neste capítulo, percebemos que os projetos mais impactantes relativos à aquisição de autoestima dos participantes ocorreram com estreias fora dos muros da prisão. Podemos então acreditar que o objetivo da estreia, que naturalmente oferece a possibilidade de se relacionarem com o exterior e de se encontrarem com as famílias num outro contexto, o que significa um momento de liberdade, provoca inevitavelmente uma motivação imediata nos processos de criação.

4.5. Relação dos reclusos com os seus pares e com a instituição

Sabemos que as instituições totais são consideradas estigmatizantes, consequência da separação e diferenciação entre os reclusos e a restante sociedade, passando os primeiros a estar excluídos socialmente do mundo exterior, submetidos a uma vigilância constante, fechados, onde são obrigados a fazerem as mesmas coisas sob a mesma autoridade¹⁷⁴.

Voltando a Foucault, ele defende que a prisão aparece como um mecanismo inserido num complexo global de estruturas e instituições que visam a reprodução

¹⁷³ McAvinchey, Caoimhe, 2011. Theatre and Prison. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p.60

¹⁷⁴ Goffman, Erving, 2005. Manicômios, Prisões e Conventos. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, p.17-18

do poder e dos privilégios da classe dominante. Entre os reclusos acontece o mesmo, existe uma divisão entre quem tem mais ou menos poder, os que são mais respeitados e ou temíveis, e os que têm que obedecer¹⁷⁵. Então, um recluso tem que aprender os métodos pelos quais se regem os jogos de poder dentro da prisão, e esta forma de sobrevivência contribui para a perda de confiança e naturalmente para a incapacidade de comunicar.

A partir dos vários estudos realizados, podemos reconhecer que o teatro torna diferente o quotidiano da prisão, percebemos que o teatro pode redimensionar as potencialidades de autoestima e de motivação do recluso, assim como potenciar um trabalho coletivo de construção de projetos, assente na partilha de tarefas e no respeito pelo outro.

Pelos testemunhos dos reclusos relatados anteriormente, compreendemos os efeitos positivos que o teatro provoca nesta comunidade, no entanto importa agora entender qual o impacto que esta atividade tem na relação dos reclusos com os seus pares e com a instituição.

Para o ex recluso Joe White, "(...) a vida prisional forma nos reclusos uma comunidade muito unida com as suas próprias hierarquias. Nestas comunidades discriminatórias e inconstantes, as respostas naturais à prisão, como medo e insegurança, são consideradas fraquezas e não são toleradas pelos membros mais dominantes da população. (...) As definições proferidas pelos tribunais são, em grande medida, perpetuadas pelo regime prisional: «tu és um criminoso», ou «tu és uma falha social». Tais declarações, apesar de inevitáveis, não ajudam particularmente na promoção do desenvolvimento positivo. As características mais

¹⁷⁵ Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, p.30-31

prevalentes dos presos que entram no sistema penal, inclusive eu, têm muita falta de autoconfiança e baixa autoestima¹⁷⁶.

Perante esta exposição, arriscaria dizer que esta determinação, «tu és um criminoso», nega à partida qualquer possibilidade de socialização na medida em que para existirmos como seres sociais temos necessidade de que os outros nos apreciem, nos estimem. Mais acrescentaria que a determinação «tu és um criminoso» pode provocar dúvidas na sociedade, relativamente à perceção que esta tem, sobre os processos de reeducação do recluso, para a sua reintegração social no futuro. Estas perplexidades colocam à mostra o preconceito associado a edificações culturais.

Hélder Sousa, profissional da DGRSP com 22 anos de serviço na instituição, sobre este assunto refere: "(...) temos vozes dissonantes, por um lado uns defendem que os reclusos, devem perder todos os seus direitos e estar desviados da sociedade, pagando todo o mal que fizeram, por outro lado, temos os que defendem, que mesmo tendo errado, deverá ser preparada a sua reintegração na sociedade. Enquanto reclusos, a preparação para a sua reintegração na sociedade conta com alguns projetos ligados à arte"¹⁷⁷.

Com efeito, Paula Leão também admite existir alguma polémica sobre este tema quando diz em entrevista: "(...) há pessoas que até me irritam: «Ah, os presos vão ao teatro?! E os presos têm visitas íntimas?!». Eu acho que é mesmo quem não percebe, e que não entende o que é estar, privado da liberdade. Acho que é a pior das coisas, agora estão privados da liberdade, vamos privá-los de tudo?! Aliás, até a lei já mudou nesse sentido, porque já chegaram à conclusão que isso é muito

¹⁷⁶ White, Joe, 1998. "The Prisoner's Voice" In Thompson, James, 2004. Prison Theatre: Perspectives and Practices. Londres: Jessica Kingsley Publishers, p.187

¹⁷⁷ Anexo 10

pior. Agora o novo código de resolução de penas prevê tudo isso: programas, trabalho, escola, este tipo de projetos e leitura”¹⁷⁸.

Aqui, verifica-se uma tendência por parte da instituição para uma certa humanização a partir de normas mais justas do poder coercivo dos regimes prisionais. Entre elas, a possibilidade de participação em atividades artísticas, que podem contribuir para a valorização dos reclusos, tendo como objetivo o desenvolvimento pessoal e social, onde se inclui o desenvolvimento da capacidade de resolução de conflitos, para aumentar a qualidade das relações interpessoais.

Pelo historial apresentado até ao momento, compreendemos que, embora pese o empenhamento da instituição na promoção de atividades artísticas, o teatro na prisão é de facto muitas vezes utilizado como uma forma de apaziguar ânimos e evitar conflitos, na medida em que ele se torna uma moeda de troca. Caso os reclusos se entusiasmem pelos projetos e manifestem interesse em continuar nos mesmos, é muito possível que estes não se arrisquem em conflitos dentro da instituição.

Para comprovar esta afirmação, irei repetir uma citação de Paula Leão, por a considerar pertinente: “(...) elas sabem que se gostam e querem continuar têm que o merecer e elas sabem que há regras que têm que ser cumpridas, estas benesses que elas vão tendo, têm que fazer por merecer”¹⁷⁹. Com efeito, verifica-se reconhecimento nos reclusos, como nos relata Diana: “(...) às vezes as reclusas olham para nós e dizem: «Foste tu que me puseste naquele projeto, se houver

¹⁷⁸ Anexo 6

¹⁷⁹ Anexo 6

outro projeto não te esqueças de mim». Isso é uma forma que a instituição tem de desconstruir a parte punitiva do cumprimento de pena¹⁸⁰.

Cabe então perguntar se estes discursos são genuínos, tendo em vista a ressocialização dos reclusos, ou se estas ações voltadas para a reeducação dos mesmos não são conseguidas à custa de “prémios positivos”, com o objetivo de alcançar uma normalização de comportamentos dentro da instituição. Sobre esta questão Goffman diz que “(...) a organização delinea quais devem ser os padrões adequados de bem estar, valores, incentivos e castigos. Alguns desses incentivos são internamente significativos, os prémios positivos parecem necessários para um esforço prolongado, contínuo e pessoal. Enquanto o medo do castigo pode ser adequado para impedir que o individuo realize determinados atos¹⁸¹.”

Independentemente das razões pelas quais a instituição promove a atividade teatral, os testemunhos pessoais de reclusos que vivenciaram este tipo de experiências são unânimes e evidenciam, de uma forma significativa, a transformação provocada no relacionamento dos reclusos com os seus pares e com a instituição.

Para Diogo Silva, que participou no projeto *Entrado*, em Portugal, “(...) foi um grupo unido, ajudávamo-nos uns aos outros quando alguém estava mais em baixo.(...) Aproximou algumas pessoas que só conhecia de vista e hoje em dia passamos uns pelos outros e já nos conhecemos e lembramo-nos da experiência juntos. Aproximou-nos muito mais, deu-nos mais confiança¹⁸².”

¹⁸⁰ Anexo 8

¹⁸¹ Goffman, Erving, 2005. *Manicómios, Prisões e Conventos*. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, p.152

¹⁸² *Imaginarium Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão*, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua, p.32

Sobre o mesmo projeto, Abel Sousa acrescenta: "(...) todos tínhamos diferentes caracteres mas aprendemos a respeitar as opiniões diferentes.(...) Aprendi a estar próximo do outro, saber compreender e respeitar"¹⁸³.

Também Patrícia, que participou no projeto *Sicrano de Bergerac*, refiro-me agora a uma experiência própria, relata um episódio que ocorreu num ensaio: "(...) no início eu não conseguia decorar, sempre que uma chefia olhava para mim, encolhia-me na cadeira e ficava a limpar o suor das mãos nas calças de ganga... mas todos em redor me incentivavam a continuar"¹⁸⁴.

No Brasil, o recluso Marcos, participante num projeto teatral na prisão de S. Miguel em São Paulo, diz: "(...) aprendi a ouvir, aprendi a falar. A gente tem uma relação de grupo, a gente conversa, a gente se espelha e sem querer a gente se pega analisando a vida do outro e vai vivendo experiências novas. Cada um tem o seu jeito particular e você tem que ver os defeitos de cada um e respeitar"¹⁸⁵.

Na vida problemática da prisão, onde o estado emocional dos reclusos é igualmente complexo, a existência de um espaço coletivo e de partilha, como é o teatro, pode contribuir para uma nova realidade, na medida em que a solidariedade e a força coletiva criam formas de superação destes conflitos. Este espaço teatral pode permitir aos reclusos viver de forma pacífica e cooperante uns com os outros e com a instituição. Sobre este assunto, Hélder Sousa salienta que, com estes projetos, os reclusos aprendem regras sociais, que duram muito mais que o tempo em que decorrem as experiências: "(...) são valores que se irão repercutir durante muito tempo. Enquanto ocorrem este tipo de iniciativas, nota-se que os conflitos entre reclusos diminuem. Enquanto os frequentam, estão distraídos, canalizando as suas

¹⁸³ *Idem, ibidem*, p.31

¹⁸⁴ Carvalho, Patrícia, 2011. "Abram-se as celas, hoje faz-se teatro", Jornal Público. Porto: 27/05/2011

¹⁸⁵ Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec, p.141

atenções para os mesmos, servindo como catalisador dos seus problemas e preocupações”¹⁸⁶.

Andrzej ainda vai mais longe; este encenador do espetáculo *Só Entra Quem Vier Às Fatias*, que ocorreu no estabelecimento prisional de Coimbra, relata em entrevista um facto que reflete outras transformações ao nível das relações entre a comunidade reclusa e a instituição: “(...) a propósito da reavaliação do processo dos reclusos pelo juiz, os advogados, quando viram o espetáculo, resolveram montar um gabinete de consultoria jurídica, dentro da prisão, de borla”¹⁸⁷.

Com base nos depoimentos que constam neste capítulo, podemos verificar os impactos positivos que a atividade teatral tem nos reclusos participantes, ao nível da construção da confiança, da autoestima e das relações interpessoais. Constatase também que, na perceção de reclusos, os projetos mais impactantes no desenvolvimento das referidas competências, repito, estão relacionados com espetáculos apresentados no exterior, para a sociedade em geral. Neste momento, acredito que importa modificar a compreensão da instituição, acerca do papel do teatro na reeducação do recluso. Ora, constitui finalidade do objeto de estudo em causa, realizar trabalho de campo, com um espetáculo que vai romper os muros da prisão, com o objetivo de trabalhar a reintegração total na sociedade sem o estigma de reclusos; de os juntar a atores livres, constituindo um elenco quase profissional; de os levar à cena fora do contexto prisional como cidadãos de corpo inteiro, num projeto artístico semelhante a outro qualquer dito normal. Este projeto tem também como finalidade proporcionar uma visão clara do processo de humanização na criação afetiva de relações interpessoais, como estratégia de comunicação e aproximação ao exterior.

¹⁸⁶ Anexo 10

¹⁸⁷ Anexo 3

Antes de entrar na exposição da parte prática desta investigação, destaco uma declaração do recluso/encenador Victor Hassine: "(...) aqui na prisão, a forma mais eficaz de comunicar com os meus pares é encenar uma peça e envolver o máximo de pessoas possível"¹⁸⁸.

¹⁸⁸ Hassine, Victor, 2011. "Questioning the Practice" In Shailor, Jonathan, 2011. *Performing New Lives*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, p.65

II PARTE – Projeto de intervenção

Cap. 5. Opções da intervenção: espaço de intervenção, texto, intervenientes, local de apresentação e metodologia

5.1. Unidades prisionais de Santa Cruz do Bispo

Atividades ocupacionais e enquadramento legal

O Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo é uma prisão de segurança alta de gestão complexa que ocupa uma quinta ampla, verdejante, concebida pelo Bispo do Porto D. Rodrigo Pinheiro. Mais tarde, depois de anos em completo abandono, e dada a inutilidade da quinta, construiu-se um pavilhão prisional para homens com o objetivo de a transformar na Colónia Penal da Cadeia Civil do Porto, hoje designada por EPSCB.

O Estabelecimento Prisional é composto por um conjunto de diferentes edifícios: o regime comum que alberga a maior parte dos reclusos afetos ao EP, com a exceção dos internados por razão de inimputabilidade (condenados que cumprem medida de segurança em estabelecimento destinado a inimputáveis), os que estão afetos à Casa de Acolhimento de Santo André e os que se encontram em tratamento na Unidade de Tratamento de Reclusos Toxicodependentes, Unidade Livre de Drogas (ULD).

O edifício central que acolhe os reclusos em regime comum e os internados é composto por um pavilhão em “V”, dividido em duas alas com dois andares cada e unidas centralmente por um posto de vigilância com ligação à Clínica de Saúde Mental, a única clínica psiquiátrica prisional de todo o país, que acolhe os inimputáveis. Aqui encontram-se as celas, um refeitório, um bar, biblioteca, sala de

visitas, serviços clínicos e de enfermagem, um espaço para práticas religiosas e um espaço de recreio.

Para além do referido edifício prisional e da Clínica de Psiquiatria e Saúde Mental, este EP dispõe ainda da Casa de Santo André, onde coexistem três unidades, de: alojamento de reclusos em regime aberto, unidade de transição da clínica e alojamento de reclusos em cumprimento de prisão por dias livres, ou seja, esta casa é destinada aos reclusos que usufruem de uma maior flexibilidade da pena. Por último, a ULD que está localizada num edifício pequeno, de apenas um andar e relativamente isolado do resto do estabelecimento. Este EP conta com 526 reclusos à data, como consta na tabela seguinte.

População reclusa	Preventivas	Regime Comum	Clínica de Psiquiatria	Total
Total Homens	14	369	143	526

Tabela 1 - Contagem de reclusos do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo, ala masculina, ordem de serviço nº 211 de 2016/novembro/04.

No exterior, para além do enorme jardim, existe uma zona agrícola, outra de pastagem onde estão os animais e uma escola onde se leciona até ao final do terceiro ciclo. Esta escola inclui também aulas de música e de artes plásticas no seu programa curricular. Nesta unidade prisional existe ainda um pequeno mercado de produtos biológicos cultivados na quinta. Os reclusos trabalham em diversas áreas: jardinagem, carpintaria, agricultura, pastorícia, limpeza e manutenção. Além destas ocupações, podem dispor de formação escolar, atividades artísticas, desportivas e recreativas.

O Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo é um equipamento contíguo à quinta mas independente, construído para uma prisão de mulheres. Foi inaugurado a 30 de janeiro de 2005 e é o resultado de uma parceria entre Direcção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais e a Santa Casa da Misericórdia Porto.

A DGRSP é um serviço central da administração direta do Estado, dotado de autonomia administrativa e que tem por missão o desenvolvimento das políticas de prevenção criminal, de execução das penas e medidas e de reinserção social e a gestão articulada e complementar dos sistemas tutelares educativos, contribuindo para a defesa da ordem e da paz social.

A SCMP é uma instituição de caridade e assistência social, de fins filantrópicos e de utilidade pública, que atua nas seguintes áreas: Intervenção Social, Saúde, Ensino Especial, Educação, Cultura, Culto, Ambiente e Projetos Especiais.

O Protocolo de cooperação com a DGRSP, para a gestão partilhada do EPESCB foi celebrado no dia 10 de setembro de 2004. Este EP conta com 275 reclusas e 6 crianças na creche à data, como consta na tabela seguinte.

População reclusa	Preventivas	Regime Comum	Creche (crianças)	Total
Total Mulheres	72	275	6	353

Tabela 2 – Relatório de outubro/2016 do Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo.

A Santa Casa da Misericórdia do Porto, no EPESCB, tem como missão auxiliar a população reclusa, assim como as suas famílias. Ao abrigo desta parceria, a

Misericórdia do Porto assegura as atividades de apoio ao tratamento penitenciário, designadamente a gestão de programas nas seguintes áreas:

- Formação profissional creditada;
- Ocupação laboral, formação escolar, cultural e recreativa; creche e serviços de saúde.

A Misericórdia assegura também, direta ou indiretamente, atividades que são complementares às anteriores, tais como: restauração, manutenção e conservação de instalações, equipamentos e espaços verdes e, por último, a gestão de resíduos e de recursos energéticos.

O Serviço de Educação, Ensino, Biblioteca e Desporto, a Formação Profissional e a Ocupação Laboral promovem atividades, com o objetivo de desenvolver competências pessoais e sociais nas reclusas.

A creche funciona de segunda-feira a sexta-feira das 8h30 às 17h30 e destina-se aos filhos das reclusas. Admite apenas crianças a partir dos quatro meses até aos três anos de idade, excecionalmente até aos cinco anos nos termos da lei¹⁸⁹.

A intervenção educativa e pedagógica na creche do Estabelecimento Prisional é uma das primeiras etapas da educação básica, sendo complementar da ação educativa da família. É opção da mãe ter consigo o filho no EP. Saliente-se a possibilidade de a criança poder estar com a família no exterior, caso esta seja a vontade da mãe. O acompanhamento geral das crianças é realizado por uma Educadora de Infância e por duas auxiliares de Ação Educativa.

No que diz respeito aos Serviços Clínicos, eles têm como missão a prestação de cuidados de saúde à população reclusa afeta ao EPESCB.

¹⁸⁹ Disponível em: http://www.dgpj.mj.pt/sections/informacao-e-eventos/2009/codigo-da-execucao-das/downloadFile/file/L_115_2009.pdf?nocache=1255344838.19

Nas duas instituições referenciadas e segundo o código de execução de penas e medidas privativas de liberdade - CEP, estes EPs inserem-se nos EPs de segurança elevada e de gestão complexa, uma vez que a execução das penas e medidas privativas da liberdade é realizada em regime comum ou aberto.

O regime comum, que decorre em estabelecimento ou unidade de segurança alta, caracteriza-se pelo desenvolvimento de atividades em espaços de vida comum no interior do estabelecimento ou unidade prisional e dos contactos permitidos com o exterior, nos termos da lei. Quando se refere "o regime aberto, este decorre em estabelecimento ou unidade prisional de segurança média e tem como objetivo privilegiar contactos com o exterior e uma aproximação progressiva à comunidade"¹⁹⁰.

Existem duas modalidades: regime aberto, no interior, caracterizado pela participação em atividades no perímetro do EP com vigilância atenuada e regime aberto, no exterior, que se caracteriza pelo envolvimento em atividades de ensino, formação profissional ou trabalho, sem vigilância direta.

Como já constatámos, nos EPs de Portugal existem políticas educacionais dentro dos muros das prisões e, com elas, a dotação de competências profissionais que reforçam a empregabilidade do recluso e a diminuição da reincidência.

Os serviços de educação nos EPs dispõem de técnicas superiores de reeducação, tanto da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais como da Santa Casa da Misericórdia do Porto, que incutem um conjunto de atividades dinamizadoras da vida em reclusão que passa por proporcionar às reclusas competências que lhes permitam viver em equilíbrio, respeitando deveres e direitos da sociedade.

¹⁹⁰ Disponível em: http://www.dgpj.mj.pt/sections/informacao-e-eventos/2009/codigo-da-execucao-das/downloadFile/file/L_115_2009.pdf?nocache=1255344838.19

O Estabelecimento Prisional, além de reeducar os reclusos enquanto cidadão responsável pelos seus atos, tem como preocupação dotar os mesmos de competências pessoais, sociais e profissionais que permitem uma reabilitação de sucesso, procurando soluções que possibilitem melhorar o sistema prisional e oferecer expectativas de reinserção à população reclusa.

Na Proposta de Lei da Comissão de Estudo e Debate da Reforma do Sistema Prisional relativo ao Artigo 64 do nº1 do Dever do Trabalho¹⁹¹, pode ler-se: “O recluso é obrigado a realizar o trabalho e as demais atividades adequadas à sua situação que lhe tiverem sido destinados, tendo em consideração o seu estado físico e mental, averiguado pelo médico, e as suas necessidades de aprendizagem aos vários níveis”. Também pode ser obrigado a realizar “serviços auxiliares no estabelecimento até três meses por ano, ou, com o seu consentimento, por período de tempo superior”, refere o nº2 deste mesmo artigo.

Ainda sobre este assunto, todas as citações abaixo referem-se à mesma proposta de lei, ainda que nos artigos e números identificados.

No nº3 do referido artigo esclarece-se: “Podem ser isentos do dever de trabalhar os reclusos de idade superior a 65 anos e as mulheres em período de gravidez ou puerpério e outras situações, nos termos da legislação laboral vigente. (...) E o trabalho prestado em entidades privadas depende do consentimento do recluso”, diz o nº4 do exposto artigo.

A ocupação laboral está centrada fundamentalmente nos setores de Manutenção e Limpeza, no interior dos alojamentos, quer nos espaços envolventes, na lavandaria, no caso dos homens, agropecuária, horticultura e jardinagem, carpintaria e

¹⁹¹ Decreto-Lei n.º 265/79 de 1 de Agosto, disponível em: http://www.dgpj.mj.pt/DGPJ/sections/leis-da-justica/livro-iv-leis-criminais/pdf5/dl-265-4483/downloadFile/file/DL_265_1979.pdf?nocache=1182244090.72

oficinas. Estas ocupações profissionais possibilitam o acesso a uma remuneração, à valorização pessoal e, conseqüentemente, a uma reinserção social mais rápida. Como menciona o nº1 do artigo 63¹⁹² desta proposta de lei, “o trabalho, a formação e o aperfeiçoamento profissionais, bem como as atividades ergoterápicas realizadas nos estabelecimentos, visam, fundamentalmente, criar, manter e desenvolver no recluso a capacidade de este realizar uma atividade com que possa ganhar, normalmente, a vida após a libertação, facilitando a sua reinserção social”.

Acresce que, de acordo com o expresso no nº2 deste mesmo artigo, “o trabalho não tem carácter infamante e não podem ser atribuídas aos reclusos tarefas especialmente perigosas ou insalubres”, além de que “(...) deve ser assegurado ao recluso trabalho economicamente produtivo”, como pode ler-se no ponto nº3 do artigo em apreço.

Mas a vida de um recluso não pode reduzir-se a atividades laborais. Também a formação adquire uma grande importância, pelo que refere-se no ponto nº4 deste artigo: “Ao recluso apto para o trabalho deve, com o seu consentimento, ser dada oportunidade de frequentar cursos de formação e aperfeiçoamento profissionais, de mudar de ofício ou profissão e ainda de participar noutras formas de instrução e de aperfeiçoamento”; assim como “proporcionar uma ocupação adequada à sua situação, quando não seja possível atribuir-lhe um trabalho economicamente produtivo ou conseguir a sua participação nas medidas referidas no número anterior”, como pode ler-se no nº5.

¹⁹² Decreto-Lei n.º 265/79 de 1 de Agosto, disponível em: http://www.dgpj.mj.pt/DGPJ/sections/leis-da-justica/livro-iv-leis-criminais/pdf5/dl-265-4483/downloadFile/file/DL_265_1979.pdf?nocache=1182244090.72

Como refere o nº 6 do mesmo artigo, “ao recluso que não possa realizar um trabalho economicamente produtivo ou qualquer outra atividade útil deve proporcionar-se uma atividade ergoterápica”.

De salientar ainda que “(...) na escolha do trabalho devem ser tidas em consideração, nos limites compatíveis com uma seleção profissional racional, sem prejuízo da segurança e da ordem do estabelecimento, as capacidades físicas e intelectuais, as aptidões profissionais e as aspirações dos reclusos, bem como a duração da medida a cumprir, as atividades por eles anteriormente exercidas, aquelas a que possam dedicar-se após a libertação e a influência que o trabalho possa exercer na sua reinserção social”, como é dito no nº 7 do referido artigo.

Nos EPs de Santa Cruz do Bispo existem protocolos com a Câmara Municipal de Matosinhos e outras instituições no setor do trabalho. Na sequência destas parcerias subsistem atividades laborais dentro do EP para empresas do exterior nas mais variadas áreas, como por exemplo nos têxteis, componentes elétricas, embalagem e trabalhos de papelaria.

Como já foi mencionado anteriormente, também existem ocupações laborais no espaço envolvente da própria unidade prisional que são desempenhadas por reclusas em Regime Aberto Voltado para o Interior (RAVI), na medida em que se encontram em situação de pena menos severa e que as faz aceder a determinadas funções que exigem mobilidades no EP, enquanto as reclusas em Regime Aberto Voltado para o Exterior (RAVE) desempenham as suas funções laborais no exterior, regressando ao EP ao fim do dia.

Quanto às atividades educacionais dentro das cadeias, no que diz respeito ao ensino, este é articulado com os serviços do Ministério da Educação em conjunto com as escolas da região de cada prisão.

Na Proposta de Lei da Comissão de Estudo e Debate da Reforma do Sistema Prisional, em 2004, relativa aos programas de Formação e ocupação facultados aos reclusos, pode ler-se no artigo 17 do nº1¹⁹³: “Em cada estabelecimento prisional, os reclusos devem, designadamente no âmbito dos respetivos programas individuais de readaptação social, ter acesso a programas de formação escolar e profissional, de terapia ocupacional, de ocupação laboral e outros que se revelem adequados”.

Ainda sobre este assunto todas as citações abaixo referem-se à mesma proposta de lei, aos artigos e números identificados.

Acrescenta-se: “(...) devem ainda ter acesso à frequência, entre outros, de programas de educação cívica e formação cultural, educação para a saúde, educação física e desporto, educação ambiental e educação rodoviária” (nº2 deste artigo).

De salientar que “(...) o grau de adesão aos programas referidos nos números anteriores é tido em conta na avaliação prévia à concessão das medidas de flexibilização da execução da pena” (nº 3 do artigo apresentado).

Quanto às ocupações de tempos livres, existem atividades culturais e recreativas nas áreas da Dança, Pintura e Artes Plásticas, Música, Ginástica, Futebol, Basquetebol, Atletismo e Xadrez.

Estas atividades não funcionam todos os dias, sendo alternadas de acordo com a atividade laboral que as reclusas exerçam e outras atividades ocupacionais.

Nos dois EPs de Santa Cruz do Bispo não existem remunerações nas atividades de ocupações de tempos livres. Mas, independentemente da ausência de um

¹⁹³ Proposta de Lei Quadro da Reforma do Sistema Prisional, disponível em http://www.portugal.gov.pt/pt/Documentos/Governo/MJ/Lei_Quadro_Reforma_Sistema_Prisional.pdf

pagamento, alguns reclusos recorrem a estas ações para ajudar a passar o tempo e a adaptarem-se ao sistema.

Relativamente a estes EPs, a maior parte das experiências artísticas concretizadas com reclusos ocorrem dentro da cadeia, com a exceção de uma saída de um dia para uma leitura encenada no Museu Quinta de Santiago, no âmbito do Projeto *Salve A Língua De Camões*, organizado pelo grupo Reator e a Câmara Municipal de Matosinhos¹⁹⁴ e uma outra saída para o espetáculo *Nunca Mais*, onde pela primeira vez as reclusas romperam os muros da prisão durante uma semana, para representar no exterior, na Galeria Nave dos Paços do Concelho de Matosinhos¹⁹⁵. Concretizaram outra saída ao exterior com o projeto *Inesquecível Emília* apresentado na Assembleia da República em Lisboa¹⁹⁶, uma criação de Hugo Cruz produzido pela associação Pele em parceria com a DGRSP e a SCMP e ainda uma outra saída durante cinco dias para apresentarem o espetáculo no Teatro Municipal de Matosinhos Constantino Nery, *Sicrano de Bergerac*¹⁹⁷, o meu último projeto com reclusos.

Acontecem por vezes algumas saídas ao exterior para assistirem a espetáculos de teatro ou concertos, sempre que as instituições externas convidam a população reclusa para o efeito, desde que autorizado pela DGRSP e articulado com a unidade prisional.

Constatamos aqui que “o trabalho, a formação e o aperfeiçoamento profissionais, bem como as atividades ergoterápicas realizadas nos estabelecimentos, visam, fundamentalmente, criar, manter e desenvolver no recluso a capacidade de este

¹⁹⁴ Disponível em: <http://aeiou.expresso.pt/teatro-na-cadeia-a-pensar-na-inclusao=f609872>

¹⁹⁵ Disponível em: <https://jpn.up.pt/2007/10/29/matosinhos-reclusas-foram-actrizes-durante-cinco-dias>

¹⁹⁶ Disponível em: https://www.parlamento.pt/Paginas/XII1SL_Pe%C3%A7aTeatroInesquecivelEmilia.aspx

¹⁹⁷ Carvalho, Patrícia, 2011. “Abram-se as celas, hoje faz-se teatro”, Jornal Público. Porto: 27/05/2011

realizar uma atividade com que possa ganhar, normalmente, a vida após a libertação, facilitando a sua reinserção social”¹⁹⁸.

Mas a vida de um recluso não pode reduzir-se a atividades laborais. Reconhecemos o esforço por parte das instituições implicadas em proporcionar aos reclusos e às reclusas a possibilidade de experienciarem teatro pontualmente, no entanto, torna-se indispensável elaborar a seguinte questão: Qual o papel do teatro no tratamento penitenciário atual? Questiono-me quantos projetos de teatro nas prisões trazem realmente as pessoas do exterior para o interior e, de seguida, invertendo o sentido, levam as pessoas do interior para o exterior? Quantos projetos envolvem artistas como músicos, desenhadores de luz, sonoplastas, atores, cenógrafos e produtores que trabalham com reclusos? Nas entrevistas realizadas às assistentes sociais que colaboram com os dois EPs de Santa Cruz do Bispo, constata-se que a população prisional é maioritariamente constituída por indivíduos com historial de comportamento rebelde, sem estrutura familiar ou profissional estável, de baixa formação educacional e escassos recursos financeiros.

Tendo em conta que estes indivíduos estão marcados por trajetórias complexas, urge uma necessidade de reformas da política do pensamento da sociedade e de acompanhamento profissional para superar estes problemas impactantes, conseguindo alcançar a socialização perdida e o restabelecimento das suas vidas.

5.2. Seleção do texto a levar à cena

A escolha do texto não podia deixar de ser o ponto de partida do projeto que integra este estudo, tendo eu como objetivo a concretização de um espetáculo, ou

¹⁹⁸ Disponível em: http://www.dgpj.mj.pt/sections/informacao-e-eventos/2009/codigo-da-execucao-das/downloadFile/file/L_115_2009.pdf?nocache=1255344838.19

seja, um produto final. Constituía finalidade do projeto que o mesmo se tornasse “espetacular”. Uma criação que conta com um elenco heterogéneo, composto por reclusos, reclusas, de dois EPs, atores e atrizes profissionais e músicos também profissionais, mas que reflita as particularidades de uma comunidade específica e que rompa os muros da prisão para apresentações no exterior para um público geral.

Partindo dessa premissa, afirmava-se então a responsabilidade da escolha do texto a levar à cena, e esta escolha revestiu-se de grande importância, na medida em que este teve que ser apresentado à DGRSP numa fase precoce deste projeto. De facto, sabia, por experiência em projetos anteriores com as cadeias, que não se conseguem as autorizações necessárias sem que a DGRSP tenha conhecimento do texto, assim como das linhas gerais do espetáculo a levar à cena.

Confesso que a definição do texto não foi imediata, na medida em que tinha que ter em conta uma série de fatores relevantes para realizar com êxito o projeto que me propunha. Primeiramente, o texto teria que privilegiar os atores, o texto teria que possuir um certo número de personagens ricas dramaticamente, para homens e mulheres, de forma que os participantes pudessem ter possibilidades semelhantes textualmente nos desempenhos.

De acordo com as características do projeto já mencionadas anteriormente, o texto deveria também provocar uma reflexão semelhante a todos, ainda que as vivências dos grupos implicados fossem distintas. No fundo, pretendia um texto atual sobre relações humanas, pois esta reflexão serviria a todos os envolvidos.

Por último, o desejo de dar continuidade ao meu percurso enquanto encenadora na aposta em textos escritos em português, com o objetivo de promover a escrita de palco na língua de Camões, divulgando novas dramaturgias de língua portuguesa.

A escolha do texto aconteceu após as primeiras visitas que efetuei aos EPs selecionados para o efeito, com o objetivo de tratar questões relacionadas com pedidos de autorização para a implementação do projeto, mas também para conhecer a população reclusa que poderia vir a ser implicada no mesmo. Apesar de eu já ter experienciado teatro com reclusos como narrado anteriormente, foi numa destas visitas que contactei pela primeira vez com inimputáveis, indivíduos considerados perigosos, num dos lugares mais inacessíveis a nós, comuns cidadãos: refiro-me à clínica psiquiátrica do EPSCB.

Pelas curtas conversas que fui tendo nas referidas visitas, com esta população, os inimputáveis, percebi que as famílias não os querem de volta, que se esqueceram deles, como comprovam as declarações de Otília dos Santos: "(...) A realidade dos inimputáveis não é conhecida. Nós temos aqui inimputáveis com mais de vinte anos de internamento, porque não existem respostas sociais para os acolher nos termos das medidas. O tribunal de execução de penas não os pode devolver à liberdade sem uma garantia de acompanhamento próximo. (...) As famílias acabam por se esquecer deles, até porque em alguns casos os atos são praticados contra as famílias"¹⁹⁹. No entanto, nessas visitas percebi também que eles mantêm a esperança de voltar a casa. Tornou-se então vital para mim levar à cena um texto que falasse sobre o perdão, contudo sem qualquer intenção de trabalhar as práticas do Teatro do Oprimido ou outras variantes a partir da estética do TO. Como já referido anteriormente, repito, o objetivo seria a construção de um espetáculo semelhante a qualquer outro dito normal, mas que provoque nos participantes e no público espectador uma reflexão, neste caso, sobre a condição humana, um assunto que nos interpela a todos.

¹⁹⁹ Anexo 7

Quando partilhei estas questões com o meu orientador, Professor Doutor João Maria André, ele informou-me que tinha um texto que falava sobre o perdão, “O Filho Pródigo”, um texto escrito a quatro mãos, pelo próprio João Maria André e Hélder Wasterlain. Pedi então se me podia facultar o texto para ler, e quando o fiz, percebi que tinha encontrado o texto ideal para este projeto.

Este texto dramático foi inspirado na parábola evangélica do Filho Pródigo e o original que consta na bíblia conta a história de um pai que tinha dois filhos. Um dia, o filho mais novo pede ao pai a sua parte da herança e parte para longe gastando tudo que tem, sem pensar no futuro. Quando a sua herança acaba, passa necessidades e chega a viver como um mendigo. Em desespero, o filho volta a casa do pai, arrependido. O pai recebe-o com muita festa, feliz por ter o filho de volta e organiza um banquete para ele. No entanto, o seu irmão mais velho rejeita-o, pois não considera justo que o pai o receba com festas depois do que ele fez, tendo sido o filho mais velho sempre leal ao pai, e nem por isso recebeu do pai uma festa como aquela. O texto *O Filho Pródigo* de Hélder Wasterlain e João Maria André fala de um filho que foi embora, um pai que o quer esquecer, uma mãe que não deixa de o lembrar e um irmão condenado a preencher o vazio que o outro deixou para trás. É dessa gente que se faz uma estória de dolorosos desencontros. E de perdão.

Nas palavras de Paul Ricoeur, “(...) só se perdoa o imperdoável. Pois o perdoável já está perdoado e perdoar não é sinónimo de impunidade e nem de esquecimento, e punir não é um ato de ódio, nem de vingança, é antes de tudo um ato de justiça. O perdão é o que se pede a outrem e, antes de mais, à vítima. Ora, quem se mete pelo caminho do pedido de perdão deve estar pronto para ouvir uma palavra de recusa. Entrar na atmosfera do perdão é aceitar medir-se com a possibilidade sempre aberta do imperdoável. É com o preço destas reservas que a grandeza do

perdão se manifesta”²⁰⁰. O perdão cura, trata-se então de uma ação humana que consiste em livrar-se da culpa, em eliminar qualquer sentimento negativo, como raiva ou ressentimento sobre determinada pessoa ou por si próprio. É sobre esta humanidade que fala o texto.

O *Filho Pródigo* de Helder Wasterlain e João Maria André foi escrito para uma encenação de Andrzej Kowalski e resultou de uma encomenda pelo Santuário de Fátima no âmbito do programa das comemorações dos 90 anos das aparições que se assinalaram a 13 de outubro de 2007. Esta peça contou com a interpretação do grupo de teatro de Leiria “O Nariz” e teve várias apresentações na Casa de Nossa Senhora do Carmo, em Fátima, entre 2007 e 2008.

Ao contrário da parábola bíblica, esta adaptação, além de evidenciar o amor do pai, privilegia uma outra personagem; a mãe. Quer pelas visitas que fazia aos recluso/as antes de iniciar o projeto, quer por experiências anteriores, a figura “mãe” estava sempre presente em todas as conversas. Os reclusos/as falam permanentemente da mãe, ainda que alguns deles/as, tenham tido a pior das relações com ela. Em muitos casos, os laços familiares foram rompidos. A reflexão contida no texto sobre os relacionamentos familiares na atualidade e os sofrimentos pessoais poderia devolver-lhes isso, poderia vir a dar-lhes a possibilidade de se perdoarem a si próprios e de levarem as suas famílias, que irão assistir ao espetáculo, a perdoá-los. Este pressuposto remete-me para uma declaração de Fernando Soares, que encenou o espetáculo *Gota de Mel* no EP de Paços de Ferreira, que disse sobre o seu projeto: “(...) para lá deste milagre se acrescenta a

²⁰⁰ Ricoeur, Paul, 1996. “O perdão pode curar?” in Revista Viragem, nº 21. Tradução José Rosa, p.26-29

presença dos eternos e sempre presentes laços de mães, pais, irmãos... mas sempre mães. Elas são para eles a melhor das gotas de mel”²⁰¹.

Sobre o destaque da figura da mãe presente nesta peça, sobre a sua encenação Andrzej Kowalski diz: “(...) acho que a figura da mãe é incontornável na vida de qualquer um. Sendo nós filhos pródigos, quando pensamos no regresso, pensamos na mãe, no carinho, no aconchego. Na nossa cultura ocidental, e também na oriental, a figura da mãe está em segundo plano. Eu quis, com este trabalho, reabilitar a figura materna”²⁰².

Nesta peça, a sociedade, mais que um pretexto, como pode parecer, é representada sob múltiplos pontos de vista, o que permite a convivência de um conjunto expressivo de conflitos e desencontros. Este texto interroga a condição das relações familiares, muitas vezes movidas de amor e ressentimentos a um só tempo. O texto sublinha a misericórdia, mas nele também estão contidas vivências de tristeza, amargura e solidão e, por outro lado, de busca incessante, esperança e amor.

Trata-se de uma narrativa sequencial que caminha para um desfecho; no entanto, não há um seguimento de tempo cronológico, existem cenas narradas no presente e outras que narram factos passados. Arriscaria, por isso, dizer que se trata de uma narrativa não linear, constituída por 19 cenas escritas, como se de um filme se tratasse. Esta obra oferece-nos uma galeria de personagens singulares, pessoas que são símbolos, mas que vivem como pessoas comuns, de diferentes idades e diferentes estratos sociais. A tensão que permeia a peça não se mostra apenas no antagonismo entre pai e filho, mas também nas relações conflituantes entre todas

²⁰¹ Anexo 4

²⁰² Anexo 3

as personagens, que fazem transparecer a subjetividade implícita em cada encontro. Trata-se de um texto que nos leva a refletir sobre algo mais do que apenas o seu tema.

5.3. Seleção do elenco e restante equipa artística/técnica

De acordo com as características do projeto cujo elenco seria constituído por reclusos homens, reclusas mulheres, atores e atrizes profissionais e músicos, após a escolha do texto, tornou-se necessário contratar primeiramente os intérpretes profissionais para desempenharem os papéis que estavam definidos à partida: refiro-me ao filho pródigo, à mãe e ao pai.

Nesta seleção pesaram fatores como a experiência, qualidade performativa, a idade, o físico e a voz. Outro fator de valorização na escolha do elenco seria a componente humana de cada um, por se tratar de um projeto tão particular concebido por pessoas que vivem realidades distintas. Acrescia ainda a necessidade de contar com atores disponíveis para trabalharem em condições antagónicas aos processos de criação em liberdade, pois integrar um projeto com estas características significa estar preparado para ser revistado à entrada do EP, estar fechado, também vigiado, incontactável e trabalhar em horários muito restritos.

Os papéis relacionados com os intérpretes profissionais foram entregues à Fernanda Lapa para a "mãe", João Melo para o "filho pródigo", Fernando Soares para o "pai", este último já com experiência de teatro em contexto prisional, enquanto encenador no EP de Paços de Ferreira.

Em conversa com um colega docente na escola onde leciono sobre este projeto, Escola Superior Artística do Porto (ESAP), refiro-me a Nuno Meireles, também ator

profissional, pediu-me para integrar o projeto, revelou que tinha muita vontade em experienciar teatro em contexto prisional. A vontade em participar manifestada por ele foi de tal forma, que resolvi atribuir-lhe um papel (outro homem).

Foram contratados também dois músicos, Rui David e Eduardo Silva para a composição e interpretação musical. Os quais colaboram regularmente em encenações minhas por me identificar plasticamente com eles. Numa primeira ideia para a encenação, desejava-se integrar atmosferas sonoras interpretadas ao vivo que acompanhariam toda a narrativa. As mencionadas contratações ocorreram em setembro de 2016 para cinco meses de trabalho, entre janeiro e maio de 2017.

Procedeu-se ainda à contratação da restante equipa criativa (desenhador de luz, técnico de vídeo para registo de todo o processo, com vista à realização de um documentário a ser exibido após as apresentações públicas e o fotógrafo para registo fotográfico ao longo do processo para sustentar a fundamentação prática). Não se iria contratar cenógrafo, porque esta área de criação também ficaria à minha responsabilidade, à semelhança de projetos anteriores. Quanto aos figurinos, resultariam de uma criação coletiva com o objetivo de despertar no grupo o gosto por mais uma forma de expressão dentro do teatro e, com isto, provocar a discussão e partilha de opiniões na referida tarefa criativa. Finalmente a equipa estaria formada.

Ultrapassadas as questões burocráticas relacionadas com os pedidos formais à DGRSP e respetivas direções dos EPSCB e EPESCB, para o início da atividade, tornou-se necessário proceder à seleção dos reclusos/as das referidas instituições que viriam a integrar o projeto.

Como já referi na secção anterior, já fazia visitas regularmente aos EPs selecionados para o efeito, para perceber qual seria o texto ideal a levar à cena.

Nessa altura, visitei reclusos/as que se encontravam em regime comum dos dois EPs, os que estavam na Unidade Livre de Drogas do EP masculino e, por último, os reclusos ou como são chamados pela instituição, os internados inimputáveis, que estavam na Clínica Psiquiátrica do mesmo EP. Nessa altura, perguntei se me deveria referir aos inimputáveis por internados ou reclusos, ao que me responderam que se referem a eles pelo facto ser "(...) inimputável quem, por força de uma anomalia psíquica, for incapaz, no momento da prática do facto, de avaliar a ilicitude deste ou de se determinar de acordo com essa avaliação"²⁰³. Legalmente, não podem ser condenados a uma pena, no entanto, encontram-se sob medidas de segurança semelhantes às dos reclusos condenados, mas com acompanhamento psiquiátrico. Ao contrário dos condenados, que sabem o término das suas penas, os inimputáveis são reavaliados de dois em dois anos, por um juiz e uma psicóloga forense, podendo vir a ficar privados de liberdade por muito mais anos que qualquer condenado em tribunal. Dada a falta de acompanhamento e suporte por parte da família e da sociedade, nas referidas avaliações, os reclusos não revelam autonomia em garantir a continuidade do tratamento médico fora da instituição total.

A psicologia forense, também chamada psicologia criminal, consiste na aplicação dos conhecimentos psicológicos ao serviço do direito. Dedicase à proteção da sociedade e à defesa dos direitos do cidadão, através da perspectiva psicológica. Este ramo da psicologia restringe-se às situações que se apresentam nos tribunais. Deste modo, a psicologia forense refere-se a todos os casos psicológicos que podem surgir em contexto de tribunal. Dedicase ao estudo do comportamento

²⁰³ De acordo com o artigo 20º do Código Penal, disponível em: www.codigopenal.pt

criminoso²⁰⁴. Eu poderia portanto referir-me a estes inimputáveis como reclusos, por estas razões e porque se encontram internados numa prisão nas mesmas condições dos restantes condenados.

Quando contactei com os reclusos inimputáveis, percebi de imediato que seria com esta população que queria trabalhar, no que diz respeito às personagens masculinas. Os inimputáveis por serem considerados perigosos, são os mais excluídos socialmente pelas razões explicadas anteriormente. Pela investigação feita até à data, não há conhecimento de projetos de teatro que misturem atores livres, reclusos e reclusas, e inimputáveis com estreia fora da prisão. Então, além de a heterogeneidade de um grupo como este constituir um enorme desafio para concretizar os objetivos que me proponho, esta criação que integra a investigação em causa anunciava, desde logo, um projeto inédito.

Posto isto, seguiu-se uma pré-seleção de reclusos, primeiramente por responsabilidade dos técnicos dos EPs. Foi entregue a sinopse aos reclusos inscritos no projeto e um excerto do texto para que se preparassem para o casting. Seguiu-se a marcação do dia, articulando sempre com os dois EPs em causa, o EPESCB e o EPSCB.

O primeiro casting decorreu na cadeia masculina, e três semanas depois, na feminina.

Na seleção dos atores reclusos e na atribuição dos respetivos papéis pesaram fatores semelhantes aos dos atores profissionais: performativos, intelectuais, físicos, idade e, acrescento, fatores assumidamente intuitivos.

²⁰⁴ Disponível em: http://apcforenses.org/?page_id=32

No dia do primeiro casting na cadeia masculina, cheguei ao EPSCB, ainda sem os atores profissionais, para dar início à seleção dos atores reclusos. Ultrapassado o ritual obrigatório da revista dos nossos pertences, o detetor de metais, o ficarmos incomunicáveis, as câmaras de vigilância, o confronto com os muros altos, o arame farpado, as torres de observação, os polícias armados, finalmente cheguei ao local destinado para o efeito. Quando entrei na sala, estavam onze homens e a seleção seria para apenas cinco. Encontravam-se no espaço para me receber o Dr. Hernâni Vieira e o Técnico de educação Hélder Sousa, que me apresentaram ao grupo, pois apesar das visitas que fiz anteriormente a este tipo de população, ainda não conhecia os inscritos no projeto. Fizemos uma breve exposição da atividade aos reclusos que, enquanto nos ouviam, se mantinham em silêncio, de longe a longe assentiam como se estivessem a concordar com o que escutavam, mas os seus olhos revelavam uma certa apatia, alguns mostravam desconfiança e em todos o corpo se mantinha inerte.

Posto isto, o Dr. Hernâni e o Técnico Hélder saíram e dei início à sessão. Foi-lhes explicado novamente o projeto, tentei conversar com eles, sem grande sucesso, pois limitavam-se a responder 'sim' ou 'não'. Em nenhum momento lhes perguntei sobre o passado ou a razão pela qual se encontravam ali; não me interessava, não estava ali para os julgar, mas sim para criarmos em conjunto um objeto artístico. As únicas questões que foram colocadas na mesa foram: nome, idade e profissão anterior à reclusão, para tentar perceber as habilitações, quer literárias quer profissionais, que seriam importantes para a compreensão do texto.

Acredito que apesar da desconfiança manifestada nos seus rostos neste primeiro contacto, creio que eles prosseguiram pela curiosidade, mas também pela nesga de liberdade que o projeto anunciava. Passamos então à leitura do texto e, nesse

momento, sim, fiquei assustada. A grande maioria não conseguia articular as palavras, revelavam muita dificuldade de compreensão do texto, as questões cognitivas estavam profundamente abaladas e à medida que este tempo ia passando, mais apreensiva eu ficava e o receio de não ser capaz de lhes despertar motivação aumentava a cada minuto. Interrompeu-se a leitura, voltamos a conversar, tentei comunicar com eles da forma mais descontraída possível, abordando questões que não se prendiam com o projeto em causa e muito menos com as suas vivências na prisão. Falamos sobre música, sobre o que mais gostavam de fazer, sobre futebol e os seus ídolos, sobre os sonhos de cada um, no fundo sobre tudo o que provocasse empatia e aproximação no grupo. Percebi que o processo de trabalho com um grupo com estas características iria ser muito mais moroso do que outros com quem já tinha trabalhado neste contexto. Decidi não fazer o casting nesse dia e marquei novo encontro para a semana seguinte. Assim aconteceu. Não foi só mais um encontro, foram mais dois encontros com o objetivo de estabelecer e fazer crescer relações de proximidade. Nesses três encontros vivemos um tempo de partilha, que resultou no desafio de tentar de novo; concretizei finalmente o casting ao fim de quatro semanas. Escolhi desta vez três excertos do texto, distribui as falas e dei início à seleção. Um dos papéis principais foi entregue ao Veríssimo, para fazer o "irmão do pródigo", apesar dos seus 45 anos de idade, ele tem uma aparência jovem, licenciado em Filosofia e era o único que tinha tido contacto com o teatro por uma única vez na escola e, curiosamente, representou o mesmo papel da parábola original de *O Filho Pródigo*. Os restantes papéis foram entregues a Pedro Camilo, com 51 anos, armazenista de ourivesaria; ao Sergey, com 33 anos, ucraniano, sem profissão; ao Ricardo, com 36 anos, sem profissão; ao Tiago, com 27 anos, pedreiro. A estes últimos, reconhecendo-se as qualidades que levaram às suas escolhas, mas também as muitas fragilidades,

afirmou-se de imediato a responsabilidade de transformar o processo de preparação destes atores numa experiência com uma componente didática, na tentativa de fazer emergir as suas capacidades interpretativas, conduzindo-os ao universo das personagens. Aqui, o ator profissional seria importante para ajudar na condução da cena e assim garantir a integridade da mesma e do grupo. Foi um casting difícil, pois na cadeia, pela experiência que tenho no contacto com a população reclusa, arrisco afirmar que um pedaço de liberdade vale ouro. E este projeto era um deles, e por essa razão todos queriam participar, nem que seja pelo facto de o projeto ir ao exterior, ou até pela simples razão de cortar com a rotina. Terminada a tarefa, conversou-se um pouco, informou-se os selecionados de que teriam que assinar declarações de autorização do uso da sua imagem para futura divulgação do espetáculo, bem como os seus testemunhos, quer ao longo do processo de criação, quer numa fase pós-espetáculo para integrar o projeto/tese em causa. Todos acederam e assinaram as declarações de autorização. No entanto, o Veríssimo que também assinou as referidas declarações, pediu para usar um nome fictício (Manuel Cordeiro) em todos os materiais de divulgação do espetáculo, o que viria a ser alterado perto da estreia, quando desejou por livre e espontânea vontade assumir a sua identidade. Por razões éticas, sobejamente tratadas em bibliografia sobre metodologia de investigação²⁰⁵, pensei preservar o anonimato dos reclusos e das reclusas nos testemunhos, materiais de divulgação e relato das entrevistas, usando nomes fictícios para todos. Contudo, quando foram confrontados com esta questão, após a seleção de cada um dos grupos, reclusos e reclusas, a reação foi praticamente unânime, com exceção do Veríssimo num primeiro momento. Esta reação revela, à partida, a vontade de serem tratados/as

²⁰⁵ Lima, Jorge, 2006. "Ética na Investigação". In Lima e Pacheco. *Fazer Investigação: contributos para a elaboração de dissertações e teses*. Porto: Porto Editora, p.126-159.

pelo próprio nome, em vez de um fictício ou de um número, como sucede no interior dos EPs. Assim aconteceu. Este momento tornou-se, por si só, uma oportunidade para se sentirem pessoas com identidade.

Despedimo-nos e marcou-se encontro para segunda-feira da semana seguinte, pois só tinha autorização para ensaios uma vez por semana, decorrente da ocupação laboral dos reclusos e escassez de recursos humanos para acompanhar o projeto.

Mas ainda faltava realizar a seleção relativa às reclusas no EPESCB e, três dias depois, quando cheguei ao referido EP, foi vivido o mesmo ritual desde a entrada até ao encontro com as mulheres. Chegada à sala, fiquei um pouco desiludida pelo facto de me deparar com apenas seis mulheres para uma seleção de quatro, e, como tal, a margem de escolha era muito limitada.

Quando confrontei a Técnica Diana Gabriel sobre a razão de tão poucas inscrições, foi-me explicado que não tinham feito divulgação no EP, que tinham escolhido apenas essas seis mulheres para a seleção em causa, por razões que se prendiam com as rotinas da instituição, com o trabalho das reclusas que ocupa grande parte do tempo das mesmas, além disso, umas frequentavam a escola, outras, atividades desportivas, ou trabalhavam em oficinas de artes. Restava pouco tempo disponível para atividades extra programa ocupacional. Acrescia ainda um outro motivo que estava relacionado com questões legais, pois só as reclusas que se encontravam em RAVI poderiam participar no projeto, na medida em que este iria estreitar no exterior. Posto isto, apresentei-me às reclusas, pois ainda não as conhecia, conversamos e o projeto foi-lhes explicado. As perguntas que fiz foram as mesmas que coloquei aos homens: nome, idade e profissão anterior à reclusão. Contrariamente ao que aconteceu no primeiro dia estabelecido para a seleção dos inimputáveis, estas mostraram-se desde logo entusiasmadas, embora nervosas

com a possibilidade de poderem vir a integrar o projeto. Estavam focadas, sentiu-se um certo brilho nos olhares quando perceberam que poderiam vir a experienciar teatro com profissionais do exterior, embora quase todas demonstrassem uma ideia remota das funções e trabalho de um ator. Falei do texto e, antes de terminar este encontro, forneci a sinopse, entreguei um excerto do texto e distribuí as falas para se prepararem para o casting. Seguiu-se a marcação do dia, articulando sempre com a técnica do EP, ficando marcado para terça-feira da semana seguinte. Aqui também só tinha autorização para um ensaio por semana, pelas mesmas razões do EP masculino.

No encontro destinado ao casting, quando entrei na sala de aulas onde já se encontravam as reclusas consegui perceber que estavam nervosas, mas ainda assim determinadas em conquistar um lugar no projeto. Conversamos um pouco e passaram em seguida às leituras das cenas escolhidas para o efeito. Ainda nesse dia, foram informadas sobre quais delas tinham sido selecionadas. As escolhas caíram sobre a Paula, com 33 anos de idade, mãe desde os 15 anos, sem profissão; Luciana, com 30 anos, sem profissão; por último, a Adriana, com 26 anos de idade, sem profissão. A Adriana no momento do casting disse-me que escrevia letras de canções e que cantava, que o seu desejo maior era ser cantora. Ora, sabendo eu que a encenação iria contemplar música ao vivo, esta informação tornou-se relevante, na medida em que poderia tirar partido de uma competência da atriz reclusa logo à partida. No entanto, para meu espanto, após ter informado as participantes na seleção de quem tinha sido escolhida, foi-me dito pela Técnica de educação Diana Gabriel de que não conseguiam garantir autorização a esse tempo para a saída ao exterior da Adriana. Esta informação no pós-casting provocou constrangimento na reclusa e uma grande decepção em mim própria e acrescia o

facto de não ter percebido o porquê da informação tardia. No entanto, foi-me dito também que a saída da Adriana dependeria do seu comportamento. Tratava-se de uma reclusa instável emocionalmente, conflituosa, com castigos regulares, o que não permitiria uma benesse como esta. Perguntei à referida técnica se, no caso de correr tudo bem e a reclusa revelar bom comportamento e esforço em se tornar melhor nas relações interpessoais, existiria possibilidade de sair ao exterior, excecionalmente para a apresentação do espetáculo. Quando me respondeu que essa hipótese poderia vir a acontecer, resolvi arriscar e disse à reclusa que sim, que contava com ela no projeto.

À semelhança do que aconteceu com os homens, as selecionadas também foram previamente informadas sobre o projeto e o seu objetivo. Assinaram as declarações de autorização relativas ao uso da sua imagem para futura divulgação do espetáculo, bem como dos seus testemunhos, quer ao longo do processo de criação, quer numa fase pós-espetáculo para integrar o objeto de estudo em causa. Todas concordaram e assinaram as referidas declarações.

Despedimo-nos, combinando o primeiro ensaio para a semana seguinte, e assim foi ao longo de dois meses. Nesta fase, apenas eu me deslocava uma vez por semana a cada um dos EPs, à segunda-feira no EP masculino e à terça-feira no EP feminino. A esse tempo, ainda não tinha autorização para juntar os homens com as mulheres e o restante elenco profissional só entraria mais tarde, em janeiro. No entanto, esta fase serviu para transmitir confiança aos reclusos/as, analisar o texto, contextualizar a peça e para apresentar os vários elementos de significação presentes numa encenação. Sobre este assunto termino com o diálogo entre Peter Brook e Jerzy Grotowski, mediado por Georges Banu, onde se pode ler: "uma das características fundamentais do trabalho de Peter Brook com a sua equipa consiste

justamente no desejo de dar confiança aos seus membros. Aliás, ele disse: «num grupo (...) somente a confiança pode render inteligência, ela é a única que torna os atores criativos»²⁰⁶.

5.4. Local de apresentação no exterior

A escolha do espaço de apresentação no exterior foi pensada ao longo da investigação e definida após as primeiras leituras do texto. Tendo em conta a natureza do projeto, tornou-se necessário escolher um espaço adequado para a apresentação pública que servisse primeiramente a conceção artística e, em segundo lugar, a adequabilidade às características do projeto em causa, ou seja, a possibilidade de o espaço assegurar as condições exigidas para concretizar com êxito o objeto artístico a que me propunha.

Tratando-se da realização de um espetáculo com um grupo tão heterogéneo que inclui reclusos e reclusas de dois estabelecimentos prisionais, com músicos, atores e atrizes profissionais, o espaço a selecionar teria que ter em conta determinados fatores como: servir a encenação, privilegiar o trabalho de composição do ator, expondo-o a nu, sem artifícios, ou grandes cenários, valorizando as suas capacidades interpretativas/performativas. Pretendia-se um espaço com capacidade de lotação de 200 pessoas por apresentação, com o objetivo de chegar ao máximo de público possível, pelo facto de as autorizações por parte da DGRSP contemplarem apenas duas sessões no exterior.

Partindo da premissa de que o grupo iria trabalhar em circunstâncias iguais, outro aspeto a considerar na seleção do local de apresentação seria a necessidade de um

²⁰⁶ Brook, Peter, 2011. *Avec Grotowski*. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina Editora, p.79

espaço que permitisse fazer refeições no local, dado que os participantes reclusos não poderiam sair do lugar autorizado. Além disso, iríamos jantar todos à mesa como uma grande família (equipa artística, técnica, produção e os guardas prisionais que acompanhariam os reclusos). A esse tempo, também já se tinha as devidas autorizações para três ensaios de adaptação ao espaço que antecedem a estreia e que ocorreriam entre as 14h30 e as 22h00.

Acrescia ainda outra condição, o local de apresentação teria que ser aprovado pela DGRSP, após procederem a uma visita técnica de estratégia de segurança.

Por último e não menos importante, e sabendo que os reclusos/as não poderiam sair do local selecionado para a apresentação do espetáculo, desejava-se que o lugar escolhido para o efeito incluísse um espaço a céu aberto, com o objetivo de, nas pausas para descanso inerentes aos ensaios, oferecer aos atores reclusos/as momentos de confraternização ao ar livre como se de um encontro de amigos numa esplanada se tratasse. Estes momentos de descontração proporcionariam aos reclusos/as a valorização das relações interpessoais com outros intervenientes que só conheceriam no local de apresentação, como a equipa técnica, a equipa de acolhimento do espaço, entre outros. Estes momentos assumir-se-iam espaços de interação social, importantes para os objetivos da investigação: o teatro como meio de reinserção social de reclusos/as.

Quando terminei a leitura do texto, surgiu-me de imediato a ideia de o levar à cena num espaço não convencional. Como já referi anteriormente, este texto escrito como se de um filme se tratasse, levou-me a pensar num armazém onde eu pudesse criar vários espaços dentro de um mesmo espaço cénico e a explorar a disposição desses espaços dentro do espaço cénico, para proporcionar a dinâmica desejada na peça, ou seja, explorar a narrativa traçada a partir de um conjunto de

acontecimentos, isolando as cenas a partir de um espaço comum. Um armazém tornar-se-ia o espaço ideal para esta encenação que pretendia dirigir com grande economia de meios, privilegiando o trabalho de ator numa relação de grande proximidade com o público.

A escolha do local caiu sobre as galerias MIRA - Espaço Mira e Mira Fórum que são duas galerias fundamentalmente ligadas à fotografia fundadas em 2013, pelos fotógrafos Manuela Matos Monteiro e João Lafuente. O Espaço Mira dedica a sua programação à arte contemporânea portuguesa e o Mira Fórum tem vindo a assumir-se como um centro cultural pela pluralidade de oferta, com estreitas relações com a comunidade. Para além do programa expositivo regular, nas galerias são apresentadas conferências, ciclos de cinema e de performances, lançamentos de livros, tertúlias, peças de teatro e dança, concertos, percursos e serões fotográficos. As residências artísticas são também uma componente importante na intervenção do Mira e visam propósitos de pesquisa, produção artística e partilha cultural. Os projetos são desenvolvidos através da disponibilização de espaço de criação, investigação e, caso se justifique, residência.

Estas duas galerias que têm a fotografia como protagonista, e que ocupam dois dos onze armazéns na Rua de Mirafior, localizam a sua construção entre 1908 e 1917 que servia o comércio feito através da estação de Campanhã. Estes armazéns abandonados há décadas pareciam condenados à derrocada. Foi a sua dimensão (cerca de 200 metros quadrados), a sua altura, as paredes em granito e as portas majestosas que levaram Manuela Matos Monteiro e João Lafuente a adquirir dois armazéns que são hoje o Espaço Mira e o Mira Fórum. A iniciativa dos dois fotógrafos contaminou outras vontades e, neste momento, os onze armazéns estão ocupados, na sua maioria, por pessoas relacionadas com artes.



1 e 2. Espaço Mira Fórum que integra as galerias Mira-Artes Performativas na rua de Mirafior, em Campanhã, Porto.

O Mira Fórum, local selecionado para a implementação do projeto que integra o objeto de estudo em causa, é o segundo armazém da rua Mirafior com o nº155. É um lugar multidisciplinar que, pela grande diversidade de oferta, tem vindo a assumir o corpo de um centro cultural em Campanhã. Trata-se de um espaço reabilitado com muito respeito pela traça original, que conta também com dois quartos, uma mezzanine, uma kitchenet, que garantem alguma autonomia aos artistas em residência.

Acrescia outra razão relevante: eu conhecia as qualidades humanas dos proprietários e curadores, Manuela Matos Monteiro, João Lafuente e Hugo Cruz, pessoas com percursos artísticos dedicados à arte e comunidade, habituados a acolherem e produzirem projetos com grupos desfavorecidos e/ou discriminados socialmente, o que garantia logo à partida um acolhimento especial, que veio a confirmar-se durante a nossa estadia por uma semana no Mira Fórum.

Atualmente, muitos criadores estão voltados para criações artísticas que se desenvolvem em espaços como este, espaços não convencionais. Estes são espaços diferentes que podem ser transformados em lugares teatrais, lugares onde os espetáculos artísticos podem ser apresentados. Sabemos então que o lugar/teatral

não pode ser resumido apenas ao lugar/edifício, podemos referir que o lugar/teatral é o lugar onde o espetáculo é apresentado, o espaço onde ocorre a relação entre público e ator e os diferentes espaços podem ser entendidos como novas possibilidades de experiências e de manifestações artísticas. O espaço passa a ser incluído como elemento dramaturgico e os diálogos entre o espaço e a cena abrem outras possibilidades de relação com o público e deste com estes espaços.

O espaço Mira Fórum permitiria uma nova possibilidade de experimentação artística na habitabilidade do espaço cénico. Nas palavras de João Mendes Ribeiro, "(...) um palco mesmo privado de quaisquer elementos cenográficos, pode ser objeto e inspiração de múltiplas apropriações. Pode constituir um espaço de representação qualificado, na medida em que permite aos espetadores projetarem-se, com ampla liberdade imaginativa, na ausência de cenários ou dos elementos cénicos que habitualmente constroem o sentido daquilo que se vê"²⁰⁷. Então, qualquer espaço é um espaço cénico, cabendo ao artista manipular o ambiente físico; no entanto, este trabalho pode dificultar ou facilitar os processos de criação, o que significa que o espaço não pode ser explorado de qualquer maneira, esse espaço exige um conceito, um cenário que serve para dividir o espaço cénico e transmitir-nos atmosferas distintas, porque o que o vai definir como o espaço cénico é a ação cénica.

O espaço da narrativa de *O Filho Pródigo* é um lugar simbólico, retratando uma casa, um quarto, um bar, um comboio, um lugar. Este conceito de lugar aplicado ao espaço cénico leva-me novamente a João Mendes Ribeiro quando diz: "A criação de paisagens abstratas desterritorializa a ação e desloca-a para o campo do imaginário, em que cabe ao espetador construir hipotéticos lugares a partir de

²⁰⁷ Ribeiro, João, 2007. *Arquitecturas de Palco*. Coimbra: Edições Almedina, p.84-85

subtis sinais, mas, sobretudo da sua interpretação pessoal e de lugares ativados pela memória”²⁰⁸. Então, a simulação do espaço cénico e do espaço dramático adquirem visibilidade física na representação do signo. O lugar teatral pode ser material e geograficamente diferente, mas é mais que um mero lugar, ultrapassa-o, tornando-se cénico e imaginário.

Um espaço não convencional, como o Mira Forum, além de permitir a exploração semântica do local como fonte de dramaturgia, pela geografia do espaço, proporcionaria uma relação mais horizontal e mais humana com o espetador, na medida em que este ficaria ao mesmo nível da cena. Era essa procura de cumplicidade que me interessava. A habitabilidade do referido espaço cénico no sentido da sua natureza experimental e/ou vivencial provocaria uma nova perceção na relação do corpo/espaço, permitindo aos intérpretes participantes a exploração dos espaços de interpenetração de papéis sociais e dos papéis imaginários.

Ao escolher o Mira Fórum, e conhecendo as condições técnicas do referido espaço (armazém), sabia desde logo, que a luz do espetáculo, por exemplo, não iria demarcar a separação entre plateia e a cena, sabia também que teria de substituir a iluminação teatral por lâmpadas normais de interior. Contudo, não se iria tratar de uma experiência realista ou naturalista, mas sim, de uma experiência onde o ambiente desprezioso envolvesse o espetador, possibilitando novas margens de diálogo com a temática exposta.

O espetáculo integrou as “Quintas Nómadas” que acontecem todos os meses às quintas-feiras no Espaço Mira - Artes Performativas, abordando linguagens diversas, improváveis e em constante mutação. As “Quintas Nómadas” são

²⁰⁸ *Idem, ibidem*, p.97

dedicadas essencialmente às artes performativas com a programação de Hugo Cruz, um dos curadores do referido espaço.

5.5. Metodologia

Para melhor compreendermos o trabalho realizado neste projeto de Doutorado, descrevem-se pontos-chave do processo de estudo, desde a ideia inicial à conclusão do produto final.

Começou-se por efetuar um diagnóstico sobre aquilo que já se fazia ou não, um pouco por todo mundo, nos Estabelecimentos Prisionais. Efetuou-se uma pesquisa sobre a atividade artístico-teatral, em contexto prisional ou a partir das prisões. As investigações realizadas partiram de um trabalho de recolha bibliográfica, crítica e prática e de um levantamento exaustivo de literatura existente nesta área.

Seguiu-se a escolha do texto e, por experiências próprias anteriores já referidas, o texto a encenar revestia-se de grande importância, na medida em que este tinha que ser apresentado à DGRSP numa fase precoce do projeto, assim como as linhas gerais do espetáculo a levar à cena.

Passou-se aos procedimentos burocráticos e processuais, nomeadamente pedidos de autorizações junto da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais, e junto da Direção dos EPs feminino e masculino selecionados para a implementação do projeto, refiro-me ao EPESCB e ao EPSCB. Ultrapassadas as questões burocráticas para o início da atividade por parte das instituições, tornou-se necessário elaborar um plano de trabalho e calendarização de ensaios para compor a estrutura organizativa do projeto, criando o seguinte cronograma.

Cronograma

Mês	Tarefas	Descrição
Setembro 2016	Calendarização do projeto	<ul style="list-style-type: none"> • Escolha de texto a levar à cena; • Pedidos de autorização à DGRSP para a realização do projeto; • Calendarizar o projeto, da forma mais conveniente para os EPs selecionados para o efeito, e equipa do exterior; • Contratar os atores profissionais; • Escolha do local de apresentação; • Decisão de datas de apresentação (25 e 26 de maio de 2017).
Outubro 2016	Pré-produção	<ul style="list-style-type: none"> • Estabelecer contactos para possíveis apoios e parcerias, nomeadamente com o Mira Forum; • Convidar técnico de vídeo e fotógrafo para registo do processo criativo. O registo fotográfico e o registo de vídeo serão realizados ao longo de todo o processo; • Procurar apoios para cenografia e figurinos.
Novembro 2016	Casting e início de atividade	<ul style="list-style-type: none"> • Visitas exploratórias à população reclusa dos dois EPs; • Seleção dos reclusos/as que viriam a integrar o projeto; • Ensaios de mesa para trabalho de texto em cada um dos EPs; • Estudo e investigação das personagens e contextualização da peça; • Entrevista exploratória aos reclusos/as selecionados/as.
Dezembro 2016	Contratar equipa criativa	<ul style="list-style-type: none"> • Ensaios de mesa para trabalho de texto em cada um dos EPs; • Contratar luminotécnico (cenografia será conceção própria e figurinos criação coletiva).
Janeiro e fevereiro 2017	Ensaios com o elenco do exterior	<ul style="list-style-type: none"> • Ensaios com o elenco do exterior em cada um dos EPs, separadamente, sendo uma vez por semana em cada um deles, com a duração de 2 horas; • Entrevista à direção e técnicos de educação de cada um dos EPs.
Março e abril 2017	Ensaios com o elenco completo no EP feminino	<ul style="list-style-type: none"> • Um ensaio por semana, com a duração de 3 horas, com o elenco completo no EP feminino; • Criação de cenografia e figurinos; • Criação da sonoplastia, composição e interpretação musical; • Estratégia de divulgação.

Maio 2017	Ensaios e estreia	<ul style="list-style-type: none"> • Divulgação nos meios de comunicação social; • Dois ensaios por semana, com a duração de 3 horas cada, com o elenco completo no EP feminino; • Provas de figurinos; • Montagem, três ensaios de adaptação ao espaço, ensaios corridos, ensaio de imprensa e ensaio geral; • Estreia (25 de maio de 2017), entrega de inquéritos de satisfação ao público antes do início do espetáculo e conversa com o público pós-espetáculo; • Segunda sessão (26 de maio de 2017) e entrega de inquéritos de satisfação ao público antes do início do espetáculo; • Registo de vídeo e fotografias do espetáculo; • Avaliação dos reclusos/as participantes em entrevista gravada; • Avaliação do público através de inquéritos de satisfação; • Avaliação da instituição.
Setembro 2017	Exibição do documentário	<ul style="list-style-type: none"> • Exibição do documentário sobre o processo criativo de <i>O Filho Pródigo - Rompendo os Muros da Prisão II</i> no MEXE - Encontro Internacional de Arte e Comunidade, no dia 15 de setembro de 2017 às 21 horas, no Círculo Católico de Operários do Porto. • Conversa com o público após exibição.

Tabela 3 – Planificação de tarefas inerentes ao projeto *O Filho Pródigo – Rompendo os Muros da Prisão II*. O teatro como meio de reinserção social de reclusos.

Sabemos que a investigação do próprio corpo e do seu potencial criativo, em qualquer “ator” e “não ator”, é importante para a descoberta de novas possibilidades. Partindo deste pressuposto, nos primeiros ensaios, recorreu-se a vários jogos teatrais, entre eles, os de Viola Spolin, que sistematiza os referidos jogos a partir de três essências: *Foco*, *Instrução* e *Avaliação*. O *Foco* aponta na especificidade, o ponto de concentração. De acordo com a educadora norte-americana, o *Foco* é a atenção dirigida e concentrada numa pessoa, objeto ou acontecimento específico dentro da realidade do palco. A *Instrução* consiste nas palavras pronunciadas pelo/a coordenador/a para guiar o jogador ao foco, gerando interação, movimento e transformação. A *Instrução* está ligada a uma situação ou

problema que necessita ser solucionado e trabalhado no foco do jogo. A *Avaliação* é uma etapa fundamental do processo de aprendizagem da atuação. Os jogadores na plateia tornam-se observadores atentos e participantes ativos na resolução de problemas e no processo de aprendizagem do grupo²⁰⁹.

Além dos referidos jogos, também realizávamos improvisações de acordo com as situações vividas pelas personagens do texto dramático e fazíamos trabalho de mesa sobre o texto. Por experiências próprias enquanto encenadora, a minha prioridade é sempre tentar que o ator entenda o texto que vai interpretar. O texto deve ser lido com o encenador, mas também individualmente para que seja bem compreendido.

Nos ensaios de mesa realizados para compreensão do texto recorri a Brecht várias vezes, tendo em conta que o texto seria a matriz geradora das ações quando transposto para palco, e, nesse sentido, a memorização das primeiras impressões seriam muito importantes. Sobre este assunto Brecht diz: "(...) o ator terá que ler o seu papel assumindo uma atitude surpresa e, simultaneamente, de contestação. Deve pesar prós e contras e aprender, na sua singularidade, não só a motivação dos acontecimentos sobre o que versa a sua leitura, mas também o comportamento da personagem que corresponde ao seu papel e do qual vai tomando conhecimento. Não deverá considerar este como preestabelecido, como «algo para que não havia de forma alguma, outra alternativa», que seria de esperar num carácter como o desta pessoa. Antes de decorar as palavras, terá de decorar qual a razão da sua surpresa e em que momento contestou"²¹⁰.

²⁰⁹ Spolin, Viola, 2006. *Improvisação para o Teatro*. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 5ª edição, p.340

²¹⁰ Brecht, Bertolt, 1978. *Estudos sobre teatro*. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.81

Depois de compreendido o texto, torna-se necessário transformar o texto escrito em fala, trata-se de uma ação física, e levanta-se uma questão: Como se processa essa ação? Dentro de várias práticas e metodologias a que se recorreu ao longo do processo, a título de exemplo começarei pelo signo fundamental no teatro: a palavra.

Sabemos que a palavra é uma ferramenta fundamental do ator, no entanto, não basta memorizar o texto para ser dito, o texto tem que ser interpretado, para isso, torna-se necessário que o ator encontre uma técnica que lhe permita repensar o significado daquilo que diz. Existem técnicas que podem ajudar, como ações físicas enquanto se diz o texto.

Ao longo do processo, recorri a alguns métodos e práticas de Mestres, como por exemplo a Stanislavski, que numa primeira fase via a emoção como condição necessária para que o ator pudesse fazer o seu trabalho. A memória seria, então, o elemento através do qual o ator poderia despertar as emoções já vividas anteriormente. Para Stanislavski; "(...) quanto mais vasta é a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua atividade criativa interior"²¹¹. No entanto, foi na segunda fase do seu trabalho, que desenvolveu o Método das Ações Físicas, em que a ação passa a estar à frente do processo criativo. Com isso, a atuação é permeada pela composição de ações psicofísicas, as quais são realizadas para desencadear os processos interiores do ator, sendo justificadas em relação ao personagem. Este processo inicia-se a partir de elementos exteriores que funcionarão como uma espécie de incentivador dos sentimentos e emoções. O trabalho das ações físicas não se resume a estar em

²¹¹ Stanislavski, Constantin, a partir de Bonfitto, Matteo, 2006. O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, p.29

movimento, mas em todo um trabalho sobre os aspetos interiores e exteriores do personagem²¹².

Grotowski acrescenta que o ator necessita de todos os elementos dinâmicos da arte dramática, como o corpo e voz: "(...) para o trabalho sobre a voz, é necessário que o corpo procure fazer passar o sentido das palavras. Aqui há estas duas coisas, a voz e o sentido: aqui não está o problema de acentuar bem as pronúncias lógicas, mas de como as palavras são carregadas de uma energia-sentido. A energia. Sim, existe o problema da energia que é carregada de sentido e que carrega as palavras, é a vibração sonora que aparece"²¹³. Para Grotowski, muito mais do que a pronúncia está a energia com que saem as palavras: se a energia não é a correta, as palavras estão no seu lugar e a voz soa, mas o sentido não passa. É como se o esforço de fazer passar o sentido faltasse. Recorremos a várias metodologias na preparação dos atores para conseguir fazer emergir nos mesmos as suas capacidades interpretativas e conduzi-los ao universo das personagens. Afirmou-se a responsabilidade de transformar o processo de preparação dos atores reclusos numa experiência com uma componente didática, o trabalho desenvolveu-se com o intuito de os provocar, para que eles conseguissem descobrir-se e encontrar-se no fazer teatral.

Procedeu-se à divisão das cenas e à análise dos papéis em ações de acordo com o comportamento das personagens, para que os atores conseguissem representar verdadeiramente os papéis atribuídos. Para isso, nessas ações, foram utilizados vários recursos técnicos em função das necessidades, entre eles, os procedimentos de Eugénio Barba, no que diz respeito ao trabalho que parte mais do pré-

²¹² Bonfitto, Matteo, 2006. O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, p.30

²¹³ Brook, Peter, 2011. Avec Grotowski. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina Editora, p.81

expressivo, daquilo que nos faz comuns, apesar de termos culturas diferentes. Aqui, essa base de organização do «corpo humano», mais do teatro antropológico interessava para o trabalho a fazer com um "não ator", nomeadamente os elementos de confeção das ações relativos aos "princípios-que-retornam" - constitutivos da pré-expressividade - e "omissão" - partes do corpo analisadas isoladamente - pés, mãos, olhos e rosto. Nas palavras de Eugénio Barba; "(...) a antropologia teatral postula que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível como pré-expressivo. (...) A expressão do ator, de facto, deriva - quase apesar dele - de suas ações, do uso de sua presença física. É o fazer e o como é feito, que determinam o que um ator expressa. (...) O espetador vê em um ator o que está expressando, sentimentos, ideias, pensamentos, ações, isto é, o espetador vê uma manifestação de uma intenção e um significado. Esta expressão é apresentada aos espetadores em sua totalidade: eles são, assim, levados a identificar o que os atores estão expressando e como eles expressam isso"²¹⁴.

Pela experiência já vivida em projetos anteriores com este tipo de grupos, enquanto encenadora no processo de construção da peça, foi imprescindível um relacionamento diferente do habitual com o elenco e com a equipa, não esquecendo as regras que têm que ser respeitadas obrigatoriamente e que não são passíveis de alterações, de acordo com o desenvolvimento e necessidades dos ensaios. Aqui, os atores profissionais foram importantes também para ajudar na condução da cena e assim garantirem a integridade da mesma e do grupo.

Este processo exigiu um envolvimento de todos os intervenientes durante o decurso: técnicos, elenco, restante equipa, guardas prisionais e educadoras.

²¹⁴ Barba, Eugénio e Savarese, Nicola, 1995. *A Arte Secreta do Ator*. Tradução Carlos Simioni, Ricardo Succetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Walesca Silverberg. São Paulo: Hucitec, p.187

Durante os ensaios, e na função de encenadora, pretendi ir ao encontro da teoria de Peter Brook quando afirma que os ensaios não devem tratar de realizar uma ideia do encenador, mas sim de aproveitar os impulsos criativos dos atores, e o encenador, ao reagir como espectador, deve poder ajudá-los e crescerem juntos. Seguindo o pensamento de Brook, nos ensaios, pretendi analisar a representação dos atores, tanto individualmente como separadamente para perceber as suas dificuldades, ajudá-los a identificá-las e a superarem os seus obstáculos²¹⁵.

Acredito que um ator ao representar num determinado espaço tem dificuldade em compreender o efeito das suas posições. Por isso precisa de um olhar exterior, de um observador que o corrija. A função de um encenador é, portanto, para além de pensar o espetáculo no seu todo, ajudar o grupo a desenvolver o seu trabalho no sentido de uma situação ideal.

Importa referir que se cumpriu o desejo de envolver as instituições selecionadas, refiro-me aos diretores, técnicos de educação e guardas prisionais, assim como mobilizar todas as energias do grupo, com o objetivo de potenciar o processo de construção do projeto, garantindo o bem-estar de todos, estimulando o empenho coletivo no projeto em causa.

Ao longo do processo importou realizar um bom trabalho de observação no desenvolvimento das competências dos reclusos/as, a aquisição de autoestima, o crescimento das relações interpessoais para melhor avaliar o projeto, tendo em conta o ponto de partida do mesmo: "O teatro como meio de reinserção social de reclusos".

Foram também realizadas entrevistas finais às instituições envolvidas e aos reclusos participantes. Com estes últimos, o uso da observação direta no processo

²¹⁵ Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p.179

desde o início da atividade aos ensaios de adaptação ao espaço no exterior, à estreia, ao contato com o público e com os meios de comunicação social, foi de enorme importância para a investigação, demonstrando como os participantes se revelaram na prática. A confiança e a empatia conquistada possibilitaram estabelecer um diálogo entre o ponto de vista do entrevistado e o que foi observado no campo de trabalho.

Após a estreia do espetáculo, procedeu-se à recolha dos inquéritos de satisfação do espetáculo que foram entregues ao público antes de cada apresentação, para análise e avaliação dos mesmos.

Entendo que esta reflexão é urgente, conduzindo a uma participação ativa da sociedade na promoção da reinserção e cidadania e, por essa razão, tornou-se fundamental, neste projeto, promover a ligação entre a arte e sociedade, através de debates pós-espetáculo e pós-exibição de um documentário sobre o processo criativo deste projeto de investigação, convidando especialistas da área para alargar o objeto artístico à discussão pública.

Cap. 6. Implementação do projeto

6.1. Do desejo à práxis teatral e algumas dificuldades de percurso

Finalmente chegaram as autorizações²¹⁶ e deu-se início à atividade. Como referido no capítulo anterior, durante dois meses, novembro e dezembro de 2016, apenas eu me dirigia uma vez por semana a cada um dos EPs, à segunda-feira no EP masculino e à terça-feira no EP feminino, para duas horas de trabalho em cada um dos edifícios, entre as 10h00 e as 12h00. Só era possível este horário por razões que concernem às ocupações laborais que são remuneradas, assim como aos cursos que alguns frequentam.

No início foi complicado, pois por cada vez que me dirigia aos EPs para os ensaios, a entrada era sempre demorada: passava pelo ritual da revista, pela entrega e verificação de documentos de identificação, procedia à entrega de telemóvel, esperava pela autorização de entrada e, com todos estes procedimentos, nunca conseguia começar os ensaios à hora marcada, pois todo este ritual era moroso e só quando eu chegava ao local de ensaio é que os guardas prisionais procediam à chamada dos reclusos. Este procedimento significava perder cerca de 30 minutos do tempo permitido para o ensaio. Relativamente aos ensaios no EP feminino, esta demora estava relacionada com o facto de as reclusas se encontrarem numa ala distante do local de ensaios, chamado de salão de festas, e deslocá-las para este espaço implicava operações de segurança e respetivos recursos humanos. Já no EP masculino esta operação era mais rápida pelo facto de os reclusos (inimputáveis) se encontrarem no edifício que alberga a clínica psiquiátrica e a capela, esta última

²¹⁶ Anexo 11

destinada ao local para ensaios do projeto em causa. Apenas o recluso Sergey se deslocava a este espaço, por se encontrar na casa de Santo André.

Importa referir que os dirigentes de cada um dos Es, assim como os técnicos de educação afetos ao projeto, desde o início manifestaram vontade em acolher a iniciativa, no entanto, alguns guardas prisionais reagiam com alguma desconfiança e receio, pelo simples facto de perturbarmos as rotinas e as regras da instituição. Por esta razão, afirmou-se a necessidade de conquistar a confiança de todos (direção, técnicos e guardas) com paciência, persistência e diplomacia, de forma aberta e transparente, em diálogo constante.

Ao longo destes dois meses de ensaios em que apenas eu trabalhava com os reclusos/as, numa primeira fase, tornou-se fundamental estabelecer uma relação de confiança com o grupo. Comecei por chamá-los pelos seus próprios nomes, e não pelos números a que estão habituados, o que provocou de imediato uma aproximação entre todos. Como se dirigiam a mim como “professora”, pedi-lhes para me tratarem pelo meu próprio nome. Eu cumprimentava-os com um beijo no rosto e um abraço, trata-se de demonstrações de afeto a que não estão habituados, o que reforçou a aproximação entre mim e o grupo, reafirmando desde logo a relação horizontal que se pretendia. Estes ensaios com cada um dos grupos separadamente serviram para ler e analisar o texto a levar à cena, ajudando-os a compreender tudo o que ainda não tinha sido percebido no referido texto dramático. Este tempo serviu também para contextualizar a peça, analisar personagens e fazer um levantamento de cenas a trabalhar posteriormente, com o objetivo de facilitar o processo criativo, quando o restante elenco viesse a integrar os ensaios.

Ainda nesta fase, nos momentos mais descontraídos de conversas com cada grupo, foi possível estabelecer uma comunicação de maior proximidade, ao partilharmos histórias de vida, falarmos dos nossos gostos, sonhos de cada um e de afetos.

Fizemos alguns exercícios teatrais que não tinham qualquer ligação com as suas histórias de vida dentro do contexto prisional, porque, como já referi anteriormente, não me interessava falar sobre o motivo que os fez chegar à instituição, nem do delito que cometeram. Apenas pretendia motivá-los e incentivá-los a construírem uma nova realidade/possibilidade, desejava fazê-los sentir enamorados pelo projeto. Concordo com Alberoni, quando diz: "(...) quando estamos enamorados, adquirimos uma extraordinária capacidade de ver, de ouvir, de participar. As cores são mais vivas, as músicas mais intensas, os sentimentos mais vibrantes, acolhemos todas as coisas boas que vêm ao nosso encontro, estamos estupefactos diante da beleza, da inteligência, da criatividade e recebemo-las com alegria"²¹⁷. É esse estado de enamoramento que tentava provocar para, em conjunto, conseguirmos criar um objeto artístico, pela simples razão de estarmos apaixonados por ele.

Realizada a primeira etapa do processo, juntaram-se ao projeto os atores profissionais. No entanto, os ensaios continuaram ainda a acontecer separadamente durante dois meses, pois só estavam autorizados ensaios conjuntos (reclusos e reclusas) a partir de março. Tratava-se de uma logística complicada, pelo facto de implicar a deslocação dos reclusos do EP masculino para o EP feminino, local destinado para os ensaios com o elenco completo. A escassez de recursos humanos no EP masculino não permitia este acompanhamento ao EP

²¹⁷ Alberoni, Francesco, 2000. Os Invejosos. Tradução Maria Sarmiento. Venda Nova: Bertrand Editora, 5ª edição, p. 217

feminino no período desejado mas, por outro lado, este EP garantia as condições básicas necessárias para a realização da atividade.

De referir que os atores profissionais e a restante equipa nunca tinham entrado numa cadeia e, muito menos, contactado com reclusos, com exceção do ator Fernando Soares que dirigiu alguns projetos no EP de Paços de Ferreira.

No início, os atores profissionais tiveram receio de não conseguir trabalhar num ambiente fechado, vigiados, com um ruído constante, uma campainha que tocava permanentemente para chamar outras reclusas; impossibilitando a concentração, principalmente dos atores livres habituados ao silêncio. Durante os ensaios, tivemos que nos habituar à presença, muitas vezes ruidosa, dos guardas prisionais, e até a interrupções repentinas por parte de alguma técnica, para tratar de assuntos relacionados com a vida pessoal dos reclusos/as. As dificuldades eram muitas e estas condições contrastavam com uma arte, em que o sentimento de liberdade é essencial para a criação artística.



3. Ensaio “vigiado” no Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo.

A relação com os guardas prisionais nem sempre foi pacífica, e a cada dia que nos deslocávamos aos EPs para os ensaios, encontrávamos guardas prisionais diferentes, com posturas distintas.

À entrada da prisão, chegamos a ouvir discursos do gênero: “você não têm nada mais interessante para fazer do que perder tempo com esta gente?” ou então: “você acham que vão conseguir fazer deles alguma coisa?”. Alguns demoravam muito tempo a chamar os reclusos/as para o ensaio e acreditávamos que, de alguma forma, esta demora era propositada. Mas também tínhamos dias em que éramos recebidos por guardas que manifestavam interesse no projeto, consideravam a atividade importante para a reinserção social dos reclusos/as e perguntavam quando seria a estreia porque queriam ir assistir.

No começo, a adaptação não foi fácil devido aos atrasos já referidos anteriormente, às ocorrências inerentes a uma prisão, entre elas, a interrupção dos ensaios para os reclusos/as participantes irem ao médico, ao tribunal, ao psicólogo, ao advogado, ao trabalho, à escola, etc. Estas interrupções provocavam instabilidade no grupo e no processo de trabalho e estes momentos, que cá fora poderiam não ter muito significado, lá dentro, são extremamente ampliados e muito intensos. Estes acontecimentos revelam uma grande desvalorização ao espaço do teatro e levanta-se a seguinte questão: Se a instituição manifesta vontade em acolher iniciativas deste gênero, se reconhece a mais-valia da atividade teatral na reeducação dos reclusos/as, se a abertura ao projeto foi fantástica, como narrado anteriormente pelas entrevistas às respectivas direções dos EPs, então, como é que não há o espaço do teatro? Quando os reclusos/as vão ao psicólogo, ao advogado, ou estão no trabalho ou na escola, ninguém os vai interromper para irem ao ensaio de teatro. Esses espaços são respeitados, ao contrário do que acontece com o espaço do teatro. Como é que, supostamente uma das instituições mais rígidas e mais totais da nossa sociedade, ao mesmo tempo, pode ser tão imprevisível e tão pouco estruturada? É quase um contrassenso. Acredito que, até por estas razões, o

teatro pode ter um papel muito interessante nas prisões, porque dentro de um espaço de informalidade e de liberdade, como é o espaço do teatro, pode ajudar a estruturar e a construir regras que vêm de dentro de nós participantes. Tais regras passariam a ser definidas por nós, enquanto grupo, onde se incluíam os técnicos de educação e os guardas prisionais. Voltando a Piaget, não chega desejar a obediência, principalmente quando esta é conquistada por punições constantes. A conquista da autonomia dá-se no momento em que o indivíduo percebe que pode propor e modificar leis, desde que estejam celebradas em acordos mútuos. O sujeito passa a respeitar as regras, de acordo com as necessidades aprovadas no coletivo, ou seja, as regras passam a ser alvo de discussão e de reflexão²¹⁸.

Com base nestes pressupostos, afirma-se portanto o desejo de que a prática teatral na prisão deixe de ser uma exceção e passe a ser uma atividade como outra qualquer, integrada no programa de reeducação do recluso/a.

A entrada dos atores profissionais criava uma grande expectativa nos reclusos/as participantes e, quando aconteceu, foi relevante, porque permitiu um maior desenvolvimento no desempenho dos mesmos. Ficavam fascinados ao ouvirem as palavras do texto por outras vozes, observavam como os atores profissionais liam, como faziam e arriscavam colocar em prática essas referências.

Com o tempo, conseguiu-se cativar o grupo e a confiança do mesmo. À medida que os ensaios avançavam, os reclusos/as percebiam que estavam a ser cumpridas as promessas de que iriam trabalhar com atores profissionais vindos do exterior e com outros reclusos/as e, ao contrário da desconfiança demonstrada inicialmente, já acreditavam na saída tão desejada ao exterior para apresentação do espetáculo.

²¹⁸ Piaget, Jean, 1994. O Juízo Moral na Criança. Tradução Elzon Lenardon. São Paulo: Summus, 4ª edição, p.83-84

Mas ainda faltava concretizar o encontro tão esperado, o momento em que os reclusos homens se deslocariam para o EP feminino para ensaios conjuntos. Quando aconteceu, tivemos a sensação de que todos se conheciam. Na verdade, nos meses de trabalho com cada grupo, falávamos de todos e de todas, sobre os papéis que estavam a desempenhar artisticamente, a idade e aparência física, o que levou à identificação imediata por ambas as partes, quando se encontraram pela primeira vez.

De salientar que este primeiro encontro foi significativo, os homens chegaram com uma higiene cuidada, apumados, uns traziam flores nas mãos para oferecerem às mulheres, outros traziam poemas escritos à mão tirados dos livros da biblioteca do EP; no entanto, quando se apresentaram cumprimentaram-se timidamente como se de adolescentes se tratasse. Este momento resultou numa grande valorização no comportamento e na autoestima dos reclusos/as, tendo em conta que o projeto proporcionava a esta população uma oportunidade excepcional, pois o contacto com o sexo oposto por pessoas que se encontram em medidas privativas de liberdade, por norma, não é permitido, o que contribui para a mortificação do eu como refere Goffman: "(...) nas prisões, a negação de oportunidades para relações heterossexuais pode provocar o medo da perda da masculinidade. (...) Mas, numa prisão o indivíduo precisa de atividades cujas consequências simbólicas são incompatíveis com a sua concepção do eu"²¹⁹.

Com o tempo, as relações afetivas aumentavam e no intervalo destinado ao descanso aproveitávamos para conviver. No local de ensaios do EP feminino, chamado salão de festas, existe uma porta com acesso a um terraço e, à medida que fomos conquistando a confiança dos guardas prisionais, estes cediam ao nosso

²¹⁹ Goffman, Erving, 2005. Manicómios, Prisões e Conventos. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, p.31

pedido em abrir a porta, para que desfrutássemos, em conjunto, de um pouco de tempo ao ar livre. Ali, era-lhes permitido fumar cigarros e beber café, desde que fossemos nós, grupo do exterior, a ir buscar o café à máquina.



4 e 5. Pausa de ensaio no Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo

Estes momentos de recreio revelavam-se em espaços de partilha de outras histórias, começaram pouco a pouco a falar deles próprios, a ouvirem os outros e a confrontarem-se, o que significava assumirem as suas ideias e opiniões; no fundo, posturas crítico-reflexivas.

No meio dessas conversas, foram expostos alguns conflitos pessoais dos reclusos/as e preocupações futuras, relativamente às suas vidas após o cumprimento de pena. Era exatamente neste espaço de recreio que percebíamos

também que eles tinham medo de colocar em palco as suas opressões vividas anteriormente. A título de exemplo, o ator recluso Sergey demorou a conseguir realizar uma cena de violência exigida no texto e que confirmou em entrevista: "(...) a minha personagem é um cobrador, uma cobrança difícil que eu estou a fazer, vou falar com o tal irmão do filho pródigo, tem que se ameaçar porque o irmão dele deve dinheiro. Vou falar com o irmão do filho pródigo para ver se ele me paga, ameaço-o... mas no fim da linha... as contas com o tal filho... encontro-o no comboio...e... custou-me um bocadinho, porque a Luísa dizia nos ensaios que eu era um bocado doce a falar com o irmão, ela dizia: «tens que ser mais mauzão! Tens que falar mais agressivo». Custou-me imenso, mas ensaiei bem, correu-me bem"²²⁰.

Também a Adriana revelou um certo desconforto e dificuldade em concretizar uma cena que falava de "perdão" entre filho e pai, e que se confirma nas suas palavras: "(...) tive dificuldade em fazer a cena da cega, não sei... a minha mãe meteu-me na rua com treze anos de idade, não quero falar muito nela, porque não vale a pena. É passado, tenho que andar com a minha vida para a frente, não posso pensar no passado. Estou cá a cumprir a minha pena, além de ter a mágoa e a dor daquilo que ela me fez no passado. Ainda tenho muita mágoa e muita dor, mas também tenho a noção de que é passado e passou. É uma coisa que eu quero conseguir gerir, mas é muito difícil"²²¹.

No início, eram evidentes as dificuldades surgidas por cada vez que os participantes eram expostos a situações que exigiam contacto físico. De salientar que neste grupo existem pessoas a cumprirem penas por homicídio, violação, violência contra as famílias, roubo, burla e tráfico. Trata-se de histórias complexas e foi com grande

²²⁰ Anexo 12

²²¹ Anexo 13

cuidado que abordamos alguns problemas por eles vividos, mas com o tempo conseguiram romper barreiras.

Os ensaios incluíam exercícios de aquecimento, físico e vocal, umas vezes liderado por mim, outras pelos atores profissionais Fernando Soares e João Melo. Com este último, o protagonista da peça, pretendia-se reforçar os laços entre os intérpretes, assim como demonstrar aos atores reclusos que, mesmo sendo ele um ator com larga experiência, é absolutamente necessário preparar o corpo e voz, para conseguir dar vida às palavras escritas no papel e realizar, com verdade, o seu trabalho de ator.



6, 7 e 8. Trabalho de preparação do ator – exercícios de aquecimento físico e vocal.

Importa referir que inicialmente os reclusos/as não passavam de homens e mulheres presos nos seus corpos e qualquer som, expressão ou gesto eram arrancados com muita dificuldade. Acrescia o facto de os inimputáveis se

encontrarem com a memória cognitiva profundamente abalada e com problemas de concentração derivados da toma de medicação, o que acarretava uma enorme dificuldade em memorizar o texto. As repetidas leituras do texto, os jogos teatrais, o envolvimento de todos para um objetivo comum e o facto de serem estimulados permanentemente, contribuíram para que estas fragilidades fossem ultrapassadas.

Trabalhávamos a movimentação em função daquilo que se pretendia dizer, tentando aperfeiçoar e também eliminar todos os gestos inúteis, que poderiam sujar o discurso sustentado pelo corpo e pela voz. Os atores exclusivos ajudavam os atores inclusos na fixação do texto. A entreaajuda no grupo era grande.

Enquanto encenadora, na direção dos atores e principalmente dos não atores, usava várias referências metodológicas no processo de construção do espetáculo, e seguia teorias com as quais me identifico, entre elas, Brecht, no que diz respeito ao gestos. Segundo Brecht; "(...) todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos (...) mas, tais gestos devem ser calculados e elegantes"²²². De acordo com Brecht, devemos tentar encontrar um equilíbrio entre a emoção e a razão sem cair numa interpretação fria, ou seja, numa interpretação incapaz de tocar o espectador. O ator tem sentimentos, mas não necessariamente os mesmos da personagem. Para Brecht, não é possível a observação dos factos se o vivermos de forma emocionada.

Relativamente à voz, Eugénio Barba diz: "(...) é necessário falar de ações sonoras exatamente como se fala de ações físicas. (...) Tanto na sua componente semântica e lógica quanto na sua componente sonora, uma força material, um verdadeiro ato

²²² Brecht, Bertolt, 1978. Estudos sobre teatro. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.83

que põe em movimento, dirige, dá forma, pára. Na verdade, pode-se falar em ações sonoras que provocam uma reação imediata naquele que é atingido. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz. (...) A voz é o corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade"²²³.

A voz é, portanto, um prolongamento do corpo que se projeta no espaço. A ação vocal deve ser construída em harmonia com a cena, para que se concretize corretamente, ou seja, deve incluir em si mesma todos os elementos que caracterizam cada personagem, como os fatores psíquicos, culturais e sociais, com o objetivo de alcançar uma interpretação viva, fugindo a qualquer preposição falhada por palavras apenas decoradas.

No fazer teatral, os recluso/as aprendiam a estarem atentos, para entrarem no tempo certo do jogo e aprendiam as virtudes dos silêncios implícitos no texto. Em cada sessão, ainda promovíamos um debate coletivo sobre o que tinha sido apresentado, tentávamos identificar e resolver problemas, assim como os avanços verificados no ensaio.

À medida que os reclusos participantes se expunham arriscando na práxis teatral, as transformações individuais sofridas ao longo do processo eram visíveis, e estas conquistas revelavam a aquisição de autonomia e de autoestima nos mesmos.

Os ensaios foram gravados em vídeo, primeiramente para arquivo e para sustentar a fundamentação teórica do objeto de estudo em causa, mas, após a estreia do espetáculo, decidi desafiar a Caroline Maia, responsável pela captação de imagens

²²³ Barba, Eugénio, 1991. Além das Ilhas Flutuantes. São Paulo: Hucitec. Tradução Luís Burnier, p.56

ao longo do processo, para realizarmos um documentário. Ao perpetuar a memória e a reflexão deste projeto, permitiria no futuro exposições seguidas de debates em mostras de cinema documental, em encontros de teatro e sociedade e em instituições de ensino superior que manifestassem interesse, alargando o objeto artístico à discussão pública.

Este registo de vídeo, ao longo dos ensaios, permitiu recolher depoimentos dos reclusos participantes com outra genuinidade que teria sido impossível obter numa primeira entrevista, onde ainda não se tinham estabelecido relações.

De realçar que este projeto também cativou o interesse de vários meios de comunicação social, entre eles a TVI, que acompanhou alguns ensaios ao longo do processo, assim como o dia de estreia, para integrar a *Grande Reportagem* de Ana Leal "Inimputáveis", que foi transmitida em horário nobre, no Jornal das 8 da referida estação.

Para os participantes do grupo, esta projeção mediática foi pacífica, pois eles já estavam habituados a terem uma câmara de vídeo permanentemente nos ensaios e a serem fotografados pelo Paulo Pimenta, que acompanhou o processo desde o início. Por último, a autoestima e a autoconfiança já se encontravam reforçadas e eles souberam aproveitar este meio para comunicar e falar sobre si, de uma forma positiva e diferente, passando a sentirem-se e a serem vistos também como atores e não unicamente como reclusos.

6.2. Do rigor artístico à centralidade dos afetos

Os ensaios são um processo em desenvolvimento e não se conseguem transmitir todas as ideias nos primeiros dias. Acresce o facto de a criação artística, em

contexto prisional, depender de poucos meios, de contar com horários apertados e tais condições exigem um trabalho intenso, disciplina, rigor e precisão absoluta.

Muitas vezes, a presença dos guardas prisionais nos ensaios provocava-nos um certo desconforto, era como se estivessem pessoas entre nós e os outros com quem estávamos a trabalhar. Havia mediações, olhares, sussurros e silêncios que contaminavam o processo criativo e o espaço de ensaio na sua dimensão concreta e subjetiva. No espaço de ensaios, há um tempo para discutir as linhas gerais da peça, há um tempo para ninguém se preocupar com os resultados do seu esforço, há um tempo para se descobrir aquilo que só se encontra com prazer, extravagância e irresponsabilidade. Contudo, este trabalho é privado, não deve haver qualquer preocupação com os disparates ou com os erros que aí se possam fazer. É um ensaio e pode ser incompreensível para quem está de fora, e isso incomodava-nos. Então, começamos a tentar sempre que possível envolvê-los no processo como uma espécie de mediadores, mas agora, de forma assumida, ou seja, no final de cada ensaio, os guardas prisionais eram convocados para manifestarem opinião sobre o que tinha sido apresentado na sessão. Nem todos aderiam; no entanto, conseguimos cativar alguns e, quando isso acontecia, os ensaios eram mais produtivos, o que confirma a teoria de Peter Brook, quando diz: "(...) há uma altura em que é positivo ter outras pessoas a assistir aos ensaios porque contribuem para renovar uma tensão positiva, que por sua vez cria um novo ponto de concentração"²²⁴.

Os referidos guardas prisionais, com o passar do tempo, deixaram-se contaminar de tal forma, que nas apresentações públicas no exterior tiraram fotografias com os atores reclusos, gritaram "bravo!" e sentiram-se genuinamente orgulhosos deles.

²²⁴ Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p.183

Este projeto exigia um envolvimento de todos os intervenientes durante o decurso: técnicos, elenco, equipa de produção, guardas prisionais e educadoras. Por essa razão, trabalhávamos em diálogo transparente e permanente com todos.

Nas palavras do ator recluso Veríssimo, "(...) está a ser espetacular. Acho que está a ser um processo de catarse, de purificação e de religação, quase algo de religioso. Esta experiência de união com colegas, com especialistas e com encenadores, guardas, produtores, atores... O processo de ligação torna-me menos solitário"²²⁵.

Só pelo facto de se fazer teatro na prisão, essa ação já corresponde à contrapartida aspirada pela instituição e pelo grupo envolvido. Aqui, a prática teatral constituiu por si só um fazer humano significativo, que levou o grupo a envolver-se em várias tarefas, para além do trabalho de interpretação. Como encenadora do projeto em causa, vivi esta investigação em campo, numa situação de criadora/observadora/participante, e esta relação foi crucial para o enquadramento e o desenvolvimento da experiência emocional e da construção do objeto artístico. Neste caso e dentro deste contexto, parece-me significativo mencionar também a observação dos atores reclusos aos atores livres e vice-versa. Esta troca de observação desenvolveu-lhes a capacidade expressiva do corpo; pois fazer teatro com um grupo sociológico, ainda sem autonomia, implicava dificuldades, na medida em que os atores presos não conseguiam responder da mesma forma que os atores livres, dada a inexperiência da prática teatral. Relativamente a esta troca de observação entre excluídos e incluídos, o diretor do EPSCB, Hernâni Vieira, diz: "(...) eu penso que o modelo que foi utilizado aqui é magnífico, com este tipo de atores que se presta a este trabalho, até porque eles acabam por se rever neles, ver que

²²⁵ Anexo 14

são pessoas como eles, não há cá semideuses. E isso funciona e fez funcionar muito bem”²²⁶.

Com efeito, a inocência e a espontaneidade do não ator ofereciam uma emoção especial na forma de fazer, arriscaria um fazer genuíno e que me conduziu novamente a Brecht, que nos seus últimos anos de vida surpreendeu os colaboradores, quando afirmou que o teatro devia ser ingénuo²²⁷.

Também Stanislavski diz: “(...) uma verdade artística é difícil de desencavar, mas nunca perde o interesse. Vai-se tornando cada vez mais aprazível, penetrando cada vez mais fundo, até envolver totalmente o artista e também o seu público. Um papel construído à base de verdades cresce, ao passo que fenece o que se baseou em clichés”²²⁸. Foi esta realidade que se pretendeu trabalhar com este elenco.

Sempre que nos deslocávamos aos EPs para os ensaios, nunca tínhamos certezas de como iríamos encontrar os reclusos participantes, as alterações de humor eram constantes, próprias da vivência prisional; expectativas falhadas relacionadas com os seus processos judiciais, a ansiedade provocada pela possibilidade de uma saída em precária e, quando acontecia, o regresso à prisão era obviamente duro, ficavam deprimidos/as e fechados em si. Percebia-se que uns resistiam melhor que outros a estas contrariedades e estes factos perturbavam o ritmo de trabalho. Recorria-se então ao nosso método, o dos “afetos”, que se mostrava muito eficaz: um abraço ou vários abraços até se conseguir arrancar desabafos, um ato de ternura e permanentes elogios às conquistas realizadas no processo, valorizando-os e estimulando-os permanentemente, como uma espécie de vitamina. Tentava-se

²²⁶ Anexo 9

²²⁷ Brecht, Bertolt a partir de Brook Peter, 2008. O Espaço Vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro, p. 109.

²²⁸ Stanislavski, Constantin, 2010. A preparação do ator. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 27ª edição, p.57

encontrar formas de minorizar tais sentimentos, procurando compreendê-los, mostrando-lhes que seriam capazes de superarem as adversidades, que estávamos ao lado deles e, na grande maioria dos casos, nesses momentos, como substitutos das suas famílias.



9. Eficácia dos afetos no processo criativo.

Tentávamos mostrar-lhes que o espaço do teatro é um espaço neutro, sagrado, de confiança e diálogo e não um espaço de jogos de poder; que o teatro é também um espaço de afeto. Nos ensaios sempre que os atores reclusos estavam mais em baixo, o ator profissional Fernando Soares dizia para todos: “(...) o teatro é sentir bocados seus no outro e do outro em si (...) é só deixarmos que os olhos vejam que em cada um de nós há um bocado do outro e no outro um pedaço de nós”²²⁹.

À medida que os ensaios avançavam, os afetos cresciam e a amizade também, como refere em entrevista o ator recluso Pedro Camilo; “(...) foi ótimo, foi uma sensação única. Quando me fizeram a proposta, eu não acreditei. Mas a partir do momento em que conheci a Luísa, surgiu uma empatia logo entre mim e ela. Assim que vi o texto, entendi a parte que eu tinha que fazer e, ao longo do tempo que

²²⁹ Anexo 4

fomos ensaiando, cada vez mais eu estava a gostar e queria fazer isso sem sombra de dúvida. Estou muito satisfeito por ter feito este projeto e um obrigado grande a vocês todos que foi como se fôssemos uma pequena família. E isso valeu por tudo”²³⁰. Também a atriz reclusa Luciana conta: “(...) aprendi com eles e acho que eles também aprenderam comigo. Não há palavras para exprimir, é bom. Só estar aqui... é como uma segunda família”²³¹.

Outro momento a registar no processo prende-se com a entrada dos músicos Eduardo Silva e Rui David. Estes sabiam, desde o início, que existia no elenco uma reclusa, a Adriana, que cantava e escrevia letras, com o desejo de virem a ser musicadas. Logo no primeiro dia de trabalho com os músicos, surgiu uma enorme empatia entre os três elementos. Este momento revelou-se num jogo de admiração mútua e cumplicidade artística entre músicos/cantora. Tratava-se de uma circunstância rara, quer na vida da reclusa participante quer na dos músicos. Numa atmosfera de camaradagem entre uma cantora amadora e músicos experientes, encontravam-se a criar, em conjunto, dois temas que viriam a integrar o espetáculo, partilhando técnicas e metodologias para as referidas composições musicais. Estas duas canções originais, cujos textos estão relacionados com a narrativa de *O Filho Pródigo*, têm a particularidade de terem sido escritas pela Adriana, o que lhe provocou um crescendo na sua autoestima, pelo simples facto de conseguir estar naquele momento de criação em circunstância igual aos músicos profissionais. Dizia algumas vezes que se sentia viva e não anulada.

Se no primeiro mês de trabalho de palco improvisado nos EPs, a maioria ainda se passeava pelos espaços agarrada ao guião, onde as vozes dos reclusos/as mal se faziam ouvir, a um mês da estreia, alguns desempenhos tornaram-se quase

²³⁰ Anexo 15

²³¹ Anexo 16

irreconhecíveis. Sabiam o texto, movimentavam-se com segurança pelo espaço cénico como se o vivessem desde sempre e contactavam com o sexo oposto de uma forma absolutamente natural, coisa que não acontecia no início por estarem privados de contacto. O contacto humano é uma condição para o teatro acontecer, pois modifica a vida das pessoas, gera novos sentidos à vida dos reclusos/as, retomando o seu eu de antes. Em todas as entrevistas elaboradas aos participantes temos a prova evidente desta transformação.

Neste processo criativo, a inexperiência artística e as quase inexistentes habilitações literárias dos reclusos/as participantes não impediram o alcance dos resultados desejados no projeto. Aqui fez-se presente a importância dos aspetos não cognitivos, como os afetos e emoções, que se inscrevem na dimensão da inteligência afetiva que tem vindo a ser investigada ao longo dos anos e que suscita várias interpretações. Na teoria defendida por Piaget, o afeto é uma condição necessária para a constituição da inteligência, ainda que não seja uma condição suficiente. Sem o afeto não existiria interesse, necessidade e motivação e, naturalmente, as interrogações nunca seriam colocadas e sem isso não haveria inteligência. De acordo com Piaget, a construção do conhecimento tem dois aspetos: um cognitivo e um afetivo, mas um não funciona sem o outro²³².

A inteligência afetiva prevê qualidades pessoais como autoconhecimento, empatia e autoestima. Tendo em conta os objetivos do projeto que integra o estudo em causa, as "qualidades" acima enunciadas foram desenvolvidas ao longo do processo de *O Filho Pródigo*. Arriscaria dizer que o contacto humano e a aquisição de autoestima dos reclusos/as participantes contribuíram para que a inteligência afetiva dominasse o conhecimento cognitivo: pela capacidade que demonstraram

²³² Piaget, Jean, 1991. Seis Estudos de Psicología. Tradução Jordi Marfà. Barcelona: Editorial Labor SA, p.48-49

em criar motivações para si mesmos, por persistirem nos objetivos apesar das contrariedades inerentes a este processo, por serem capazes de controlar os impulsos e saber esperar e por se tornarem empáticos e autoconfiantes. Partindo deste pressuposto, promover as referidas qualidades nos participantes poderá resultar numa pedagogia de enorme eficácia, na medida em que tais atributos podem ser tão valiosos quanto as aptidões cognitivas, e que assentam na teoria defendida por Goleman, quando diz: "(...) na medida em que somos motivados por sentimentos de entusiasmo e prazer no que fazemos - ou mesmo por um grau ideal de ansiedade -, esses sentimentos nos levam ao êxito. É nesse sentido que a inteligência emocional é uma aptidão mestra, uma capacidade que afeta profundamente todas as outras, facilitando ou interferindo nelas"²³³.

²³³ Goleman, Daniel, 2005. Inteligência emocional: A teoria revolucionária que redefine o que é ser inteligente. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: objetiva, p.116

Cap. 7. Rompendo os muros da prisão

7.1. Implementação do espaço cénico

Sabemos que o espaço cénico inclui a área da representação e a área do público, e a relação entre estas duas áreas (atores, espetadores) determina as relações da representação.

O cenário serve para dividir o espaço cénico e nos transmitir atmosferas distintas. A cenografia torna-se num elemento de profunda intimidade na relação com a encenação e a representação, estabelece o tema, a ideia e a atmosfera interpretada pelo encenador, assim como os elementos necessários para passar ao espetador o sentido do espetáculo. Sabemos que a cenografia é uma arte teatral e que um cenário necessita de um intérprete para o vivenciar e de um espetador para assistir a essa experiência, ou seja, o espaço cénico fala através dos atores.

Como já referido anteriormente, a encenação e a cenografia estavam à minha responsabilidade. A criação do dispositivo cénico foi concebida numa relação dialógica com as restantes áreas de criação, a sonoplastia, os figurinos e a luz. Esta última é essencial, por considerarmos que a iluminação é cenografia.

A conceção cenográfica atual distancia-se da bidimensionalidade pictórica que caracterizou a cenografia por muitos anos. A exploração do espaço tridimensional na cena está relacionada com a renovação do teatro moderno e teve início com Adolphe Appia, que transformou o espaço cénico num laboratório de possibilidades. Appia rejeitava o realismo ou o naturalismo, passando a utilizar elementos expressivos e simbólicos do teatro, da música e da luz. Foi o primeiro a usar as sombras no palco criando espaços com maior profundidade e distância, tendo

influenciado as concepções de iluminação teatral²³⁴. O encenador e cenógrafo suíço entendia a luz como instrumento essencial na vida do espaço cénico. Para Appia, a obra dramática deveria ser uma expressão em movimento no espaço; o corpo móvel no espaço sustentado por palavras e sons, tempos rítmicos musicais que determinam o tempo de duração dos movimentos. Só assim se poderia fazer da encenação uma obra de arte. Apesar de esta encenação não contar com grandiosos cenários, como plataformas, blocos, cubos e formas abstratas, podemos ainda assim ver Appia nas sombras utilizadas no desenho de luz e na preocupação de uma unidade plástica do espetáculo. Para Appia, o espaço da cenografia deveria ser organizado tendo em conta os vários elementos expressivos: o ator, o cenário, os figurinos, a iluminação e a cor. Estes elementos teriam que ser articulados entre si para a construção de uma paisagem cénica forte.

A função da iluminação teatral consiste também em delimitar o espaço cénico, esta domina a ação e guia os olhos dos espetadores, ou seja, quando um foco de luz incide sobre um determinado ponto do palco significa que é ali que a ação se desenrola naquele momento. Nesta peça a iluminação além de delimitar o lugar da cena, encarrega-se de dialogar com os restantes elementos cénicos, estabelecendo a relação entre os atores e os objetos, a música e o público.

Ao deslocar a ação cénica para um espaço não convencional como o Mira Fórum, um antigo armazém de pedra despido de qualquer artifício de cenografia, sabia desde logo que a habitabilidade neste espaço iria permitir novas perspetivas em relação às questões apresentadas pelo texto teatral. O cenário poderia ocupar toda a zona de palco ou apenas uma pequena parte com alguns objetos simbólicos. Foi esta última possibilidade que veio a ser explorada.

²³⁴ Appia, Adolphe, s/a. A Obra de Arte Viva. Tradução Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, p.99

O edifício Mira Fórum é formado por dois armazéns articulados entre si e esta divisão marca uma autonomia funcional e uma relação em rede, que permite a utilização dos espaços interior e exterior.

Na implementação do espaço cénico procedeu-se à organização espacial do interior do referido armazém. Como narrado anteriormente, este espaço não foi originariamente pensado para a representação teatral, e nesse sentido, poderia significar o confronto com problemas acústicos, questões relacionadas com iluminação e ainda provocar no público dificuldades de visibilidade, pela inexistência de uma plateia concebida para o efeito. No entanto, tais dificuldades não se manifestaram no processo de criação cénica. Após várias visitas técnicas ao espaço onde se registavam imagens do mesmo para pesquisa relacionada com a encenação, percebeu-se que se poderia tirar partido quer das dificuldades quer das possibilidades que o edifício oferecia, para reinventar este espaço na criação de ambientes reconhecíveis e adequados à realidade do texto.

A cenografia iria integrar o edifício arquitetónico preexistente, tornando-o parte integrante da ação, possibilitando habitá-lo de uma forma distinta do seu quotidiano. O Mira Fórum é um espaço livre, sem divisão fixa entre o espaço de representação (palco) e a plateia, que permite na montagem determinar onde ficam os espetadores e os atores.

O cenário de *O Filho Pródigo* consiste no próprio armazém, uma caixa em pedra retangular, onde o espaço de representação ocupa uma zona um pouco elevada, permitindo uma maior visibilidade da ação.



10. Mira Fórum, a galeria selecionada para apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* (dia de montagem de adaptação ao espaço).

Na parede de fundo, uma porta em madeira pintada a vermelho escuro descobre um pátio sobre o pavimento de cimento, em contraste com o verde da vinha. Esta ligação entre a sala e o referido pátio começou a ganhar força no exterior, a partir do jogo de sombras projetadas na parede, proporcionando o diálogo entre o exterior e o interior.



11 e 12. Jogo de sombras no exterior.

Na zona escolhida para os espetadores, foram montadas cadeiras a circundar parcialmente o palco numa relação de grande proximidade com os atores. O palco permitia apenas a colocação de alguns objetos, que determinavam o espaço físico da ação, servindo como delimitadores do espaço cénico. Em dois momentos da peça, os atores utilizaram ambos os espaços (palco e plateia) como áreas de representação. A título de exemplo, os lugares onde estão representados simbolicamente o bar e o quarto encontram-se na plateia, junto ao público, e é aí que decorre a ação.



13 a 16. Representação simbólica dos espaços bar e quarto.

O palco é ocupado por poucos objetos que representam simbolicamente os vários lugares: uma casa, um bar, um quarto, um comboio, uma rua, um lugar. Os objetos cénicos de *O Filho Pródigo* foram colocados como se de pequenos *decors* se tratasse, mas articulados entre si. Estes espaços definidos no espaço de

representação, no interior do armazém, contam com duas mesas de café, cadeiras que circundam as mesas, um móvel/bar, uma mesa de apoio, dois cadeirões e um aparador, sendo estes elementos realistas. Ainda no interior, existe uma outra porta que simbolicamente representa um quarto. Já no exterior, no pátio, ainda espaço de representação, existem dois elementos cénicos não realistas: duas cadeiras que exibem a simbologia do interior de um comboio. Esta nova espacialidade, determinada por vários quadros, possibilitou o jogo de movimentações e ritmo pretendido na estética do espetáculo.

Segundo João Mendes Ribeiro; "(...) o objeto real quando transposto para o palco perde a sua verdade quotidiana para entrar num plano poético da interpretação, investido de uma outra amplitude e significado"²³⁵. Nesta encenação, arriscaria dizer que não se trata de um cenário, mas de uma instalação cénica a partir de adereços/objetos do nosso quotidiano, retirando-os do seu contexto inicial, habitando-os de uma outra forma.

Habitar este espaço cénico implicou que o cenário fizesse parte da personalidade do ator, assim como os figurinos. Tornou-se então fundamental que as personagens se apropriassem verdadeiramente do lugar.

A complexidade do projeto com treze atores e dois músicos em cena exigia um rigor absoluto na movimentação em palco; então, no universo sígnico, seria fundamental utilizar elementos cénicos que fossem relevantes para a encenação, evitando qualquer objeto supérfluo.

No último mês de ensaios, ainda no EPESCB, num palco improvisado, procedeu-se a uma simulação rigorosa do espaço cénico a implementar no Mira Fórum. O ator profissional Mário Moutinho, além de uma pequena participação como ator, tinha à

²³⁵ Ribeiro, João, 2007. *Arquiteturas de Palco*. Coimbra: Edições Almedina, p.93

sua responsabilidade a assistência de encenação e cabia-lhe fazer cumprir todas as marcações e movimentações em palco determinadas pela encenação.



17. Assistente de encenação Mário Moutinho com o elenco na demonstração da implementação do espaço cénico.

Se os atores não tivessem experienciado anteriormente um dispositivo cénico próximo da implementação final do local de apresentação, a relação do corpo (ser) no espaço não teria facilitado a habitabilidade, nem o resultado da performance teria sido tão rico.

Apesar dos poucos recursos disponíveis relativos à iluminação, conseguiu-se nesta área de criação responder às necessidades exigidas quer pelo texto teatral quer pela encenação. Os efeitos produzidos pela luz, assentes no claro/escuro e em sombras projetadas, ampliaram a textura das paredes em pedra, tornando-as esteticamente fortes para o interior do espaço poético. Os restantes ambientes de luz foram criados com candeeiros de interior de habitação do nosso quotidiano e colocados em locais estratégicos, fazendo parte da decoração de cada lugar. Os referidos candeeiros eram manuseados pelos atores que os ligavam e desligavam, marcando as ações no espaço/tempo/ritmo, servindo o propósito da peça.

A porta de fundo com acesso ao pátio, aberta durante toda a representação, garantia a luminosidade natural, proporcionando uma paisagem onde o imaginário e o real se cruzavam. Neste espaço ao ar livre, normalmente habitado por vivências do quotidiano, surge uma ação realizada à semelhança de um teatro de sombras. Trata-se de uma cena de confronto físico violento entre três personagens que apenas é observada pelo público espetador em sombras projetadas na parede, passando este espaço do exterior a assumir valores especificamente plásticos.

Relativamente ao som, esta encenação implicou música tocada ao vivo. Os músicos Rui David e Eduardo Silva tiveram a seu cargo a composição e interpretação musical, a que se juntou a atriz reclusa Adriana Maurício na voz e na escrita de dois fados originais. Aos temas/canções acrescia a criação de atmosferas sonoras enquanto elementos que dialogavam com o texto teatral, explicitando o seu estado interior. Esta área de criação contracenava com a luz e com o espaço em todos os seus aspetos. O *backline* (guitarras, amplificador, microfones e monitor) ocupou a zona destinada ao bar num recanto interior junto à porta de fundo. Nesta encenação, a música está aliada a outros signos para os enfatizar, ampliar e substituir outros.

No que diz respeito aos figurinos, estes partiram de uma criação coletiva e foram pensados tendo em consideração fatores como o tempo, o espaço e a origem da personagem. Esta área de criação compreende, além dos figurinos propriamente ditos, todos os elementos plásticos que compõem a personagem, pois o mais importante é a completa integração entre o ator e estes elementos. Nesta encenação, os figurinos são atuais, têm um carácter realista e foram pensados numa íntima relação com a cenografia. Trata-se de um signo fundamental no processo de compreensão da narrativa da obra artística, pois quando o espetador

observa o vestuário de cena, este provoca imediatamente processos de significação que contextualizam a personagem e a narrativa.



18 a 23. Figurinos da peça *O Filho Pródigo*. Criação coletiva.

O figurino é um traje que possibilita ao ator vestir a pele de outra pessoa durante um determinado tempo e, além de ajudar a projetar o carácter da personagem, ajuda também a projetar o carácter do espetáculo. No livro "A Psicologia do Vestir", Umberto Eco reafirma esse caráter ideológico da linguagem do vestuário, quando nos diz: "(...) porque a linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir"²³⁶.

²³⁶ Eco, Umberto et al., 1982. *A Psicologia do Vestir*. Tradução José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 2ª edição, p.17

7.2. Dos últimos ensaios à estreia

A última semana de ensaios ainda no EP feminino revelou-se num turbilhão de emoções: aproximava-se a tão desejada saída ao exterior e o possível reencontro com as famílias e amigos fora do contexto prisional. A oportunidade de vivenciar momentos de liberdade durante cinco dias consecutivos era encarada como uma espécie de precária prolongada e isto provocava-lhes uma enorme ansiedade.

O trabalho nos dois ensaios intramuros que aconteceu nessa semana foi dedicado à repetição constante das movimentações no palco improvisado, que continha as medidas rigorosas da implementação cénica do espaço de apresentação no exterior. Importava que os atores dominassem completamente a espacialidade da peça, pois no primeiro dia de ensaios no exterior iriam confrontar-se com o ensaio de imprensa ainda sem tempo de adaptação a este novo espaço.

Como já narrado anteriormente, tínhamos apenas três dias de ensaios antes da estreia, sendo que o terceiro dia já contemplava a apresentação do espetáculo. Com efeito, o ensaio aberto à comunicação social teria que acontecer no primeiro dia de trabalho no exterior, para que os jornalistas tivessem tempo de montar as respetivas peças a serem divulgadas no dia de estreia.

Os últimos ensaios ainda no EP feminino serviram também para corrigir alguns pormenores de figurinos e adereços das personagens já anteriormente selecionados pelo grupo, ainda que com orientação minha.

A esse tempo, o sentimento da instituição e dos próprios atores inclusos e excluídos já era de verdadeira confiança, porque estavam estabelecidas entre as partes as condições necessárias para o desenvolvimento do processo. No entanto, a saída de reclusos/as dos dois estabelecimentos prisionais ao exterior, por vários dias

consecutivos, resultou numa complexa e rigorosa operação em termos de viaturas, autorizações judiciais, vigilância e recursos humanos da DGRSP.

A estação de televisão TVI, que acompanhou alguns ensaios ao longo do processo, assim como o dia de estreia, para integrar a Grande Reportagem de Ana Leal, *Inimputáveis*, conseguiu autorização para acompanhar os reclusos homens na primeira deslocação entre o EP masculino e o Mira Fórum. Para estes atores/reclusos este momento foi pacífico, pois eles já estavam habituados a ter permanentemente uma câmara de vídeo nos ensaios. Por esta altura, a autoestima e a autoconfiança já se encontravam reforçadas e eles sentiam-se orgulhosos pelos seus desempenhos artísticos.

A chegada ao Mira Fórum foi emocionante, o sorriso estampado nos seus rostos contaminou toda a equipa, e o ator/recluso Sergey chegou com um ramo de flores na mão para me oferecer porque nesse dia era o meu aniversário. Em seguida, chegaram as atrizes/reclusas, com expressões semelhantes. Traziam postais escritos e ilustrados pelas próprias para me presentear pela mesma razão. Seguiram-se abraços entre todos como se já não nos víssemos há muito tempo. Naquele momento, todas as emoções foram ampliadas.



24 e 25. Chegada dos atores reclusos/as ao Mira Fórum para o primeiro ensaio no espaço.

De realçar o carinho com que os proprietários do Mira Fórum Manuela Matos Monteiro e João La Fuente receberam os atores reclusos/as. Deram-lhes as boas vindas, mostraram-lhes os espaços destinados a camarins e ofereceram-lhes chá gelado de lúcia lima feito com as próprias ervas do terraço. Trata-se de um ritual de receção aos artistas, que se realiza habitualmente neste espaço. Contudo, o tempo era curto e apenas tínhamos uma hora para a adaptação ao espaço antes do ensaio de imprensa, ainda que o referido ensaio para os jornalistas fosse apenas de vinte minutos.

Estabelecidos do impacto inicial, os atores vestiram os figurinos, fez-se um pequeno aquecimento e procedeu-se ao reconhecimento do espaço cénico, agora com todos os elementos que compõem o espetáculo. Contrariamente ao que eu imaginava, a habitabilidade neste novo espaço foi fácil, a adaptação foi quase imediata. Perceberam logo onde estavam e só era necessário trabalhar os tempos de respiração, quer do som quer da luz, pois era a primeira vez que se relacionavam com este último elemento, a iluminação.

O ensaio de imprensa iniciou à hora prevista, às 16h00, com a presença da RTP, TVI, Jornal Público, Agência Lusa, Diário de Notícias, TSF, Antena 1, Jornal Notícias de Matosinhos e Porto Canal.



26. Ensaio de imprensa.

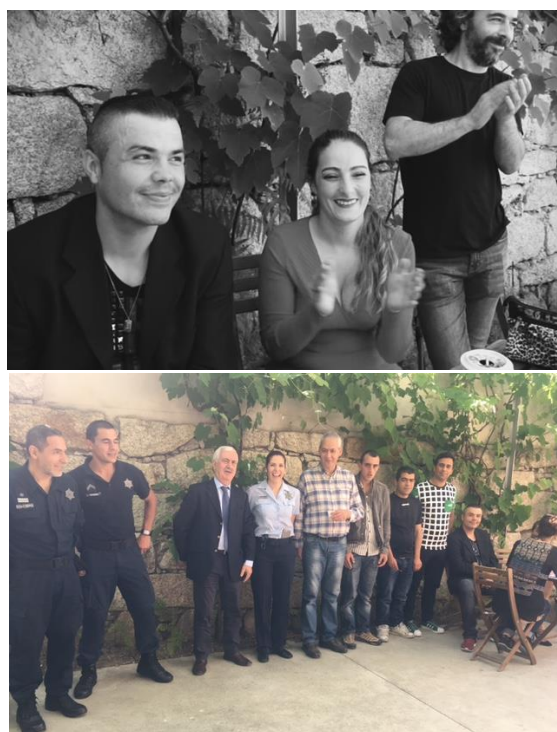


27. Ensaio de imprensa.

O ensaio de imprensa superou as expectativas. Nem fatores como a movimentação dos repórteres fotográficos e de imagem, nem o ruído das máquinas fotográficas perturbaram a concentração dos intérpretes. Afinal, todos estavam habituados a trabalhar com presenças ruidosas. A performance foi muito significativa, entravam no tempo certo, respeitavam os silêncios, movimentavam-se com segurança, não abandonando em nenhum instante a personagem.

A partir do momento em que o ensaio de imprensa terminou, o espaço de representação foi completamente invadido pelos jornalistas. De salientar a confiança e autoestima dos atores reclusos/as demonstradas nas entrevistas. Falaram com os jornalistas com enorme à vontade, aproveitando este meio para comunicarem e proferirem palavras sobre si próprios e sobre esta experiência, manifestando o orgulho de passarem a ser vistos como atores e não unicamente como reclusos.

Nesse dia, após a saída dos jornalistas, ainda houve tempo para cantarmos os parabéns e partilharmos o bolo de aniversário. Este momento promoveu a confraternização entre todos: guardas, técnicos/as de educação, elenco e equipa de acolhimento.



28 e 29. Confraternização entre guardas, técnicos/as de educação, elenco e equipa de acolhimento no dia do meu aniversário.

A partir deste dia, os restantes ensaios no Mira Fórum aconteciam de acordo com as nossas regras, o que significava ensaiar sem interrupções, sem campainhas a tocar, sem muros altos, portas fechadas, grades e arame farpado, sem revista à entrada, ainda que com guardas a supervisionar, mas respeitando o nosso espaço.

O espetáculo cresceu de uma forma galopante até ao dia da estreia. Os atores reclusos/as revelaram o mesmo respeito pelo fazer teatral que os restantes atores e músicos profissionais. O plano de trabalho privilegiava os ensaios corridos sem

interrupções para alcançar o ritmo pretendido do espetáculo, ainda que no final de cada ensaio se repetissem cenas separadamente, com o objetivo de aperfeiçoar pormenores.

Desde o início que o projeto implicava um tratamento igual na equipa e, nesse sentido, também aqui todos teriam que participar nas tarefas inerentes à nossa quase residência no Mira Fórum.

Toda a equipa colaborava nos afazeres e rituais diários e não existia tratamento diferenciado ou atitude paternalista para com os reclusos/as. Em conjunto, inclusos e excluídos, faziam a contrarregra verificando se todos os objetos e adereços de cena se encontravam nos lugares definidos. Todos os intérpretes cuidavam dos figurinos, ajudavam a fazer o chá que se bebia ao longo do dia, faziam café no intervalo destinado a descanso de ensaio e ajudavam a colocar a louça na máquina após as refeições. Esta última tarefa era sempre realizada pela atriz/reclusa Paula Gonçalves que nos pedia para lhe atribuirmos essa função. Este desejo revestia-se de grande significação, quando ela dizia: "(...) eu gosto de ser dona de casa. Eu tenho muitas saudades de fazer a minha vida de casa. Na prisão eu limpo, mas estou sempre a limpar o mesmo"²³⁷.

Foram tardes inteiras de trabalho feito em liberdade que terminavam com um jantar no pátio ao ar livre, antes do regresso à prisão. Enquanto se preparava o jantar, os músicos Rui David e Eduardo Silva juntavam-se a Adriana Maurício e improvisavam canções, sendo perceptível que estavam felizes, o que se confirma nas palavras do Sergey: "(...) esta experiência faz-me sentir mais feliz, por estar aqui convosco fora da prisão. Sinto-me bem, toda a gente me trata bem, sinto-me um

²³⁷ Anexo 17

amigo no meio de vós. São boas pessoas, temos as nossas brincadeiras e é maravilhoso”²³⁸.



30 a 33. Momentos de convívio no pátio do Mira Fórum enquanto se preparava o jantar antes do regresso à prisão.

Arriscaria dizer que estes momentos de descontração provocaram uma explosão do “eu” nos reclusos/as e mostraram como o teatro pode contribuir para criar uma nova subjetividade nos mesmos. Sobre este assunto, a Adriana diz: “(...) estes momentos ainda me fizeram aproximar mais das minhas colegas. O teatro é isso também. Sinto-me à vontade, sinto vontade de exprimir quem sou, de vos conhecer, de saber comunicar, comunicar com vocês, de exteriorizar os meus sentimentos”²³⁹.

No dia de estreia, após o ensaio geral, conversámos no terraço sobre este projeto e o seu processo e ainda o que tinha significado para cada um deles. Perspetivamos

²³⁸ Anexo 12

²³⁹ Anexo 13

outras iniciativas e equacionamos criar uma companhia de teatro intramuros, com o objetivo de apresentar os projetos fora da prisão. Nesses momentos, alguns técnicos e guardas que os acompanhavam emitiram opiniões e manifestaram interesse em participar no futuro. Pela primeira vez no processo, estabelecia-se uma relação horizontal entre guardas e reclusos/as. Nessa tarde, sentia-se um certo nervosismo, próprio de um dia de estreia. No entanto, a alegria, a autoestima e a autoconfiança não paravam de crescer, pois foram vários os meios de comunicação social que publicaram e emitiram notícias sobre *O Filho Pródigo*. Os atores reclusos/as liam repetidas vezes as mesmas notícias publicadas nos jornais e pediam permanentemente para ver nos nossos telemóveis as reportagens de TV ou de rádio já emitidas.



34. Manifestação de alegria pela reclusa Adriana Maurício ao confrontar-se com a exposição mediática do espetáculo *O Filho Pródigo*.

Este projeto mereceu destaque em vários meios de comunicação: a título de exemplo, o jornal Público e a revista Notícias Matosinhos dedicaram duas páginas

inteiras ao projeto²⁴⁰, a RTP1 emitiu a reportagem no Jornal da Tarde²⁴¹, a TVI emitiu em horário nobre no Jornal das 8²⁴², além de promover um debate na TVI 24 sobre este assunto²⁴³. Ainda se destacam as reportagens do Porto Canal²⁴⁴, entre outras como a TSF, e Antena 1²⁴⁵. Nesse dia, esta mediatização devolveu-lhes a identidade perdida e uma notoriedade positiva, passando de anónimos e esquecidos a reconhecidos e valorizados, e isso foi vital para a prestação performativa.

O último jantar que antecedeu a estreia contou à mesa com a presença de um dos autores do texto, João Maria André, elenco, equipa técnica, o coordenador da SCMP, guardas prisionais, educadores dos dois EPs, repórter da TVI, fotógrafos e a equipa do Mira Fórum.



35 e 36. Jantar no Mira Fórum

²⁴⁰ Anexo 18

²⁴¹ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/reclusos-contracenam-com-atores-em-peca-de-teatro_v1004283

²⁴² Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/videos/reporter-tvi/reporter-tvi-inimputaveis-parte-2/5935bb5b0cf2f02dea4639c1>

²⁴³ Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/videos/especial-informacao/especial-informacao-a-analise-a-situacao-dos-inimputaveis-em-portugal/5935c5350cf277ced3012342>

²⁴⁴ Disponível em: <http://portocanal.sapo.pt/noticia/123320/>

²⁴⁵ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/pais/reclusos-de-santa-cruz-do-bispo-apresentam-filho-prodigo-no-porto_a1003743

Terminado o jantar, descansaram uma hora e, em seguida, procedeu-se aos exercícios de aquecimento. O repórter de imagem da TVI, ainda que sem intenção, invadiu a roda do elenco no momento dos referidos exercícios e, desta vez, o ator recluso Sergey reagiu de imediato, dizendo: “por favor, deixem-nos trabalhar!”. Estas palavras proferidas por ele, agora ator, revelaram o seu sentido de responsabilidade pelo papel que iria executar.

Estes dias de partilha vividos até à última apresentação do espetáculo demonstraram uma enorme coesão grupal, que se refletia no desempenho performativo, tanto nos ensaios como nas apresentações públicas, e que foi sentido por todos que vivenciaram esta experiência, como Manuela Matos Monteiro: “(...) nós fomos relacionando naturalmente, sem esforço, não houve aqui uma atitude paternalista ou assistencialista que é sempre condescendente, que é sempre considerar o outro um bocado menor. Não, éramos pessoas que coabitávamos o mesmo espaço e íamos gerindo esse espaço e os recursos e, nesse sentido, foi incrível, porque pensas que a partir de determinada idade, com tantas experiências na vida, não há muita coisa que te possa surpreender em termos da importância que uma experiência tem: afetiva, emocional e intelectualmente para ti. E, nesse aspeto, eu falo por mim e pelo João e também pela Patrícia, foi uma experiência a todos os títulos, notável, marcante, histórica, para a história do Mira Fórum e para a nossa história pessoal”²⁴⁶.

7.3. A encenação

Tratando-se da encenação de um espetáculo com um elenco constituído por pessoas inexperientes, como reclusos e reclusas de dois estabelecimentos

²⁴⁶ Anexo 19

prisionais, que se juntaram a músicos, atores e atrizes profissionais, com estreia fora dos muros da prisão para um público geral, esta encenação teve que ter em conta determinados fatores como: uma encenação contida e objetiva, decorrente da impossibilidade de se realizarem os ensaios necessários de adaptação ao espaço, como acontece com qualquer outro espetáculo dito normal; os quase inexistentes recursos técnicos no espaço Mira Fórum, refiro-me a título de exemplo, à ausência de meios para servir um desenho de luz, como dimmers, consola de iluminação, teia com varas eletrificadas e respetivos projetores; os figurinos que trataram de uma criação coletiva a partir de uma seleção de roupa realizada pelos participantes, de forma a que os mesmos tivessem contacto com outra forma de expressão artística, e, ao mesmo tempo, reforçassem os laços socializadores no grupo, desenvolvendo autonomia e autoestima; a cenografia seguiu a mesma linha de contenção servindo a encenação num campo de representação simbólica. Por último, e antes de entrar em questões relacionadas com as opções artísticas, esta criação pretendeu privilegiar o trabalho de ator numa relação de grande proximidade com o público, tendo em conta os objetivos do projeto em aliar as preocupações artísticas às sociais, proporcionando aos intérpretes reclusos/as a possibilidade de serem observados de perto, com consideração pela sociedade e, com isso, facilitar uma reinserção social no futuro.

Na encenação de *O Filho Pródigo*, pretendeu-se conseguir um equilíbrio nas diferentes áreas de criação, como a luz, som, cenografia e figurinos, que compõem o espetáculo e que fazem parte das características do teatro contemporâneo.

A escolha de um espaço não convencional como o Mira Fórum, despido de qualquer artifício de cenografia, iria permitir revelar todos os recursos técnicos que servem a encenação e que me interessava explorar. Este espaço iria proporcionar novas

relações entre a cena e o público, provocando uma ressignificação do mesmo pela representação teatral.

O espetáculo começava no momento de entrada do público com música tocada ao vivo a pontuar o ritual. Este início, por um lado, retirava a surpresa aos espetadores relativamente ao primeiro olhar sobre o espaço, mas, por outro, potenciava no imediato o ato criativo do espetador na perceção dos signos cénicos.

Pretendeu-se uma linguagem de símbolos convencionados que os tornassem completamente inteligíveis; um palco despojado, sem panejamento, ocupado por poucos objetos que, como já referido, representam simbolicamente os vários lugares: uma casa, um bar, um quarto, um comboio, uma rua, um lugar.

Na linguagem cénica e dramaturga procedeu-se a uma organização de quadros/imagens e de estruturação das ações isolando as dezanove cenas do texto, sem nunca deixar o espaço de representação vazio.

A encenação foi pensada tendo em conta uma abordagem dinâmica num intercâmbio emocional entre o palco e a plateia mantendo o espetáculo numa sequência de planos como de se de um filme se tratasse, proporcionando ao público várias experiências: visual, sonora, espacial e simbólica.

Nesta encenação os atores nunca abandonam o palco: estes quando não estão em ação, permanecem em cena, em personagem, sentados ou em pé, como se assistissem ao desempenho dos restantes. Ao contrário do cinema, aqui as personagens nunca estão "fora de campo". Esta exposição permanente obrigava os atores a uma enorme concentração, a um domínio total do corpo, a um sentido de ritmo, à atenção ao outro e à dimensão espacial. Tornou-se portanto vital que os

atores formulassem as personagens, articulando os objetivos e as motivações, para a transformação dos corpos no processo.

A problemática do texto aposta na universalidade do “pródigo” para apresentar os conflitos das personagens e expor a parábola bíblica de modo reconhecível e singular.

Nesta encenação, pretendeu-se contar uma história tal como os autores a contaram, mas construindo um espetáculo que ilustrasse a história de forma renovada. A música que não consta no texto dos autores, aqui, é utilizada para reinventar o texto, acompanhando toda a narrativa. Nesta proposta, a música, além de determinar o tempo de duração das cenas, intervém na ação dialogando com os atores; ora pontuando, ora narrando acontecimentos; ora descrevendo paisagens e lugares, ora expondo os sentimentos das personagens ou ainda para dizer o indizível, o que nos leva novamente a Appia. No livro “Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo” de João Maria André pode ler-se: “(...) Appia tenta mostrar como o corpo vivo intervém em cada uma das artes do espaço e das artes do tempo, para depois mostrar como acontece, no teatro, em primeiro lugar, a duração viva (essa duração viva resulta do facto de a música se tornar “Forma viva no espaço” através, justamente, do corpo do ator, o único elemento cénico a ouvir os sons, num processo de interação em que o corpo abandona a sua vida própria à música, para receber de novo da sua mão, mais ordenada e transfigurada)”²⁴⁷.

Então, o modo como a música dialoga com o ator, corpo móvel no espaço, e com os restantes elementos expressivos, para materializar as ações ancoradas no

²⁴⁷ André, João Maria, 2016. Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo. Coimbra: Angelus Novus editora, p.197

conflito central de personagens individualizadas, ajuda no confronto em situações dramáticas reais, dando o corpo à cena, tornando a música espaço.

Os compositores e intérpretes musicais realizaram partituras sustentadas em subjetividades na ocupação do espaço. Estes assumiram papéis que foram além das funções de apenas músicos em cima do palco e passaram a ser personagens que integram a narrativa enquanto músicos que animam o bar de *O Filho Pródigo*. Este bar é o lugar onde ocorrem várias ações da história e que serve a peça como um local de encontro de protótipos de pessoas que se debatem entre diversos conflitos numa teia de relações interpessoais.

Ainda sobre a música, as diversas atmosferas sonoras foram criadas a partir de vários instrumentos, entre eles duas guitarras acústicas, um caixa de música, um carron e um pau de água. De salientar a criação de dois fados originais, cujos textos escritos pela atriz reclusa Adriana Maurício estão relacionados com a problemática de *O Filho Pródigo* e que foram utilizados para iniciar e encerrar o espetáculo.

Este espetáculo realizado com uma grande economia de meios leva-nos de certa forma ao teatro de Grotowski ao escolher um espaço desprovido de recursos, como o ideal para esta encenação, privilegiando o ator e o seu corpo, num cenário reduzido a objetos indispensáveis à ação dramática, onde cada objeto deveria contribuir para a dinâmica da peça e servir variadas utilizações²⁴⁸. A título de exemplo: as cadeiras utilizadas no espaço do bar, que numa outra ação se tornam simbolicamente num comboio, ou então os candeeiros manuseados pelos atores

²⁴⁸ Grotowski, Jerzy, 1992. Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª edição, p.58

marcando lugares e ritmos da peça, ou ainda as ações representadas no espaço exterior criando uma visão tridimensional onde o real e o imaginário se cruzam.

Nesta encenação, o foco esteve no trabalho de composição do ator, na procura de uma comunicação verdadeira com o público e na preocupação da qualidade das ações: em gestos precisos, nas palavras interpretadas, na atenção ao outro, no olhar, na movimentação do corpo (ser) no espaço, na respiração, no amor, no mal, na esperança e nos silêncios, onde o invisível aparece e que nos remete para o que Peter Brook denominou de Teatro sagrado, um teatro que procura tornar visível o invisível. Segundo Brook; "(...) o teatro sagrado é uma definição grande para cobrir algo que existe desde a noite dos tempos e que deseja que, graças uma certa forma de ritual, quando as pessoas se reúnem em certo lugar, alguma coisa de invisível se torne presente, pouco a pouco, e de maneira tão tangível que quase possamos tocá-la. (...) o teatro sagrado é um teatro de fenómeno, um teatro mágico, porque abstrações vagas - o amor, o mal etc. de repente vêm a existir"²⁴⁹.

O modo como a música, o cenário, a luz e os figurinos concorrem para materializar esta história nas relações dialógicas com os atores e o público contribuem para que ações se desenvolvam com a tensão desejada até ao desfecho da peça.

Também a ausência de maquilhagem, os figurinos reais de aparência gasta, realçados pelos efeitos de luz que acentuam na ambiência cénica o escuro das personagens, ajudam a revelar os conflitos psicológicos das mesmas.

Como já narrado anteriormente, este texto interroga a condição das relações familiares, muitas vezes movidas de amor e ressentimentos a um só tempo. A narrativa sublinha vivências de tristeza, amargura e solidão, mas também a

²⁴⁹ Brook, Peter, 2011. Avec Grotowski. Brasília: Dulcina Editora. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade, p.26

misericórdia e a procura constante de esperança e amor. Nesse sentido, este espetáculo não deixa de ter uma implicação política, quer pela temática exposta, quer pela finalidade do objeto de estudo em causa. A tensão nas relações contidas no texto resultante de vivências do passado e do presente, tendo em vista uma reflexão para a transformação individual e social no futuro, é questionada em toda a peça. Arriscaria dizer que esta proposta, de certa forma, também é contaminada pelo teatro de Brecht. Na representação brechtiana, o objeto do trabalho é o mundo, a sociedade e, como tal, pretende intervir na vida real. O palco não está fechado em si mesmo, pelo contrário, está aberto para o público e cabe à plateia, considerada como membro ativo da sociedade, decidir o sentido do que o palco representa. O teatro de Brecht é um teatro que serve como mediador, tendo em vista a ativação do espetador²⁵⁰.

Partindo deste pressuposto, também esta experiência teatral de *O Filho Pródigo* tem como objetivo a transformação da sociedade que serve.

²⁵⁰ Dort, Bernard, 2010. *O Teatro e Sua Realidade*. Tradução Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, p.327

Cap. 8. Avaliação

8.1. Pela voz dos protagonistas

Nesta investigação constituía finalidade do objeto de estudo realizar um espetáculo que trabalhasse a reintegração total na sociedade sem o estigma de reclusos/as, que os juntasse a músicos e atores livres, constituindo um elenco quase profissional e levá-lo à cena fora do contexto prisional como um projeto artístico semelhante a outro qualquer dito normal. De acordo com esta premissa, aqui o fazer teatral aconteceu enquanto trabalho criativo e ao mesmo tempo trabalho relacional com o exterior, sem esquecer as preocupações artísticas inerentes a qualquer encenação profissional.

Este momento serviu para apresentar o indivíduo recluso à sociedade como um ser “capaz”. A catarse emocional ocorrida no final do espetáculo serviu, para além reforçar laços afetivos, para projetar os reclusos/as participantes em situações futuras. Ainda na estreia, durante os aplausos que persistiram por muito tempo, as expressões nos rostos dos participantes eram de verdadeira emoção com olhares cúmplices, felizes e cheios de orgulho.



37 e 38. Agradecimentos no final da primeira apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo*.



39. Agradecimentos no final da primeira apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo*.

A estreia demonstrou que o trabalho de grupo desenvolvido ao longo de seis meses tinha sido eficaz, resultando na superação individual e coletiva dos participantes.

À semelhança de projetos anteriores em que promovo sempre uma conversa com o público no final de uma das apresentações, também aqui importava seguir o mesmo princípio. Interessava alargar o projeto e a reflexão à discussão pública, assim como provocar a interação e proximidade entre os participantes e a sociedade em geral, de acordo com o objetivo do estudo em causa: o teatro como meio de reinserção social de reclusos/as; romper os muros da prisão; trabalhar a reintegração total na sociedade sem estigma de reclusos e levá-los à cena como cidadãos de corpo inteiro.

Terminado o ritual de agradecimentos, sentamo-nos para uma conversa informal com o público sobre o objetivo do projeto e o seu processo. Esta conversa moderada pelo encenador Hugo Cruz contou com a minha presença, do elenco e do autor do texto João Maria André.



40. Conversa com o público sobre o objetivo do projeto e o seu processo.

41. Lotação esgotada durante a conversa com o público no final do espetáculo.

De salientar que a sala continuou com a lotação esgotada durante a referida conversa com o público, como também se pode verificar no registo de vídeo do espetáculo.

Naquele momento, sentimos que esta experiência teatral foi mobilizadora e transformadora para quem faz, mas também para quem assiste. Naquele momento, tornou-se claro que algo se transforma, que um teatro feito por todos

(inclusos e excluídos) e para todos é capaz de agitar mentalidades, desde que as portas das prisões se abram a iniciativas no exterior e as próprias pessoas estejam disponíveis para encarar e acolher reclusos/as como cidadãos e cidadãs, necessitados/as de novas oportunidades.

Relativamente aos participantes, a maior transformação pessoal aconteceu com o Veríssimo Rosado que inicialmente não quis assumir o seu nome verdadeiro, passando a usar no projeto um nome fictício (Manuel Cordeiro) e que a duas semanas da estreia, já com os materiais de divulgação em curso, pediu para alterar para o seu verdadeiro nome, assumindo orgulhosamente a sua identidade. Sobre a sua participação no projeto, Veríssimo disse à Agência Lusa: "(...) estamos todos a viver com um enorme entusiasmo e já começo a sentir o friozinho que precede a estreia"²⁵¹. À RTP, Veríssimo refere: "(...) é uma oportunidade única que nós agarramos". No mesmo dia, acrescentou ao Jornal Público: "(...) "é uma grande oportunidade que deram aos reclusos, de começarem a praticar uma arte, poderem sair dos quatro muros e desenvolverem mais a personalidade". É um projeto que não vou esquecer tão cedo, não vou. A não ser que a velhice me obrigue"²⁵².

Ao mesmo Jornal, a autora e intérprete dos fados que integram esta encenação de *O Filho Pródigo*, a Adriana Maurício diz: "faz-me sentir que faço parte de algo". Já há muitos anos que queria investir numa carreira musical, mas o destino não me deixou. Agora, que tive esta oportunidade, não quero parar"²⁵³. Acrescentou ainda

²⁵¹ Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/oito-reclusos-sobem-a-palco-no-porto-para-interpretar-o-filho-prodigo-8501140.html>

²⁵² Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público. Porto: 25/05/17, p.18-19

²⁵³ Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público. Porto: 25/05/17, p.18-19

ao Porto Canal: "gostei de fazer teatro, porque não é só uma arte, ganhei mais autoestima"²⁵⁴.

A autoconfiança e autoestima adquirida pela Adriana Maurício foi percebida de tal forma por todos que levou o ator profissional e protagonista da peça, o João Melo a partilhar com o Jornal Público a sua admiração pela colega de palco, quando disse: "o fado que ela canta, a forma como ela canta... Está ali a vida. Está ali a alma de uma fadista, de alguém que vive em desafio com o destino"²⁵⁵.

Ainda no artigo publicado pelo Diário Notícias, através da Agencia Lusa, pode ler-se o testemunho de Paula Gonçalves que diz: "(...) nunca tinha entrado numa peça de teatro" e disse ter encontrado nesta participação "mais liberdade". (...) Estou a gostar muito da experiência", confessou a reclusa que trabalha em artes e que se deixou encantar pelo guião, deixando elogios aos atores profissionais com quem tem trabalhado. Dentro de um mês com saída precária, a reclusa deixou elogios ao estabelecimento prisional "pelo voto de confiança", reconheceu que o "bichinho do teatro ficou" e disse "estar disponível para continuar ligada a este mundo" uma vez em liberdade²⁵⁶. À RTP, Paula Gonçalves ainda vai longe: "aqui sinto-me livre! (...) Eu não quero mais tráfico. Não há nada que compense"²⁵⁷.

Pelos testemunhos acima enunciados, verifica-se que esta experiência teatral com apresentações públicas, fora dos muros da prisão, trouxe aos participantes reclusos/as um sentimento de liberdade que não existe numa unidade prisional. Podemos constatar também que este contacto com o exterior demonstrou que cada

²⁵⁴ Disponível em: http://portocanal.sapo.pt/um_video/wYbyQW6GwSsGHoM9ApGb/

²⁵⁵ Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público. Porto: 25/05/17, p.18-19

²⁵⁶ Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/oito-reclusos-sobem-a-palco-no-porto-para-interpretar-o-filho-prodigo-8501140.html>

²⁵⁷ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/reclusos-contracenam-com-atores-em-peca-de-teatro_v1004283

recluso/a comprovou ter interiorizado um comportamento muito satisfatório no seu desempenho de interação com os outros, tornando-se numa pessoa socializada. Importa não esquecer que, embora estas pessoas estejam numa fase de reclusão, fazem parte da sociedade e o que se objetiva é que venham a ser vistos como cidadãos de corpo inteiro, após o cumprimento da pena.

De salientar também a avaliação por parte dos atores profissionais sobre esta experiência teatral enquanto participantes. Ao Jornal Público, a atriz Fernanda Lapa referiu: "(...) é a primeira vez que trabalho num contexto destes. (...) Sinto-me uma colega mais velha deles, sinto neles motivação (...) estão muito certinhos em palco. Para mim, isso é um descanso (...) espero que os reclusos levem uma mensagem de esperança, motivação e de autoestima, para além da possibilidade de representarem e serem acarinhados pelo público e de virem a conhecer-se a si mesmos através do que têm de dar em representação"²⁵⁸. Acrescentou à RTP: "acho que isto é uma coisa que deveria ser repetida mais vezes para destruir o preconceito na cabeça das pessoas de que o recluso é um ser que nunca mais se consegue olhar para ele. É um ser como outro qualquer"²⁵⁹. Por último, a atriz disse ainda ao Porto Canal: "(...) é um grande prazer e uma grande honra a Luísa Pinto ter-me chamado para integrar este projeto. Deveria haver nas várias cadeias teatro. Porque o teatro, para além de ser uma arte onde se cria beleza, é uma grande ferramenta de autoconhecimento"²⁶⁰.

²⁵⁸ Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público. Porto: 25/05/17, p.18-19

²⁵⁹ Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/reclusos-contracenam-com-atores-em-peca-de-teatro_v1004283

²⁶⁰ Disponível em: http://portocanal.sapo.pt/um_video/wYbyQW6GwSsGHoM9ApGb/

Esta opinião é partilhada por João Melo, quando refere ao Porto Canal: "(...) é uma experiência muito enriquecedora, no sentido de ter contacto com o humano"²⁶¹. Acrescentou ao Jornal Público: "(...) o teatro dá essa hipótese de nos fazer evadir da nossa realidade e experimentar outras. É um espaço neutro, onde todos são iguais. Com a experiência pude ver o lado humano dos reclusos, como eles se queriam agarrar a isto"²⁶².

Podemos compreender que neste projeto agregador de pessoas tão diferentes, todos possuem características extremamente humanas, e que nos reclusos/as participantes tais características transcendem os seus delitos, pelos quais muitas vezes eram identificados. A título de exemplo, na entrevista final de avaliação, o Ricardo Lopes contou: "(...) a minha irmã esteve cá a ver o espetáculo, e eu gostei bastante. Fiquei emocionado, não apresentei a minha irmã aos meus colegas de trabalho, porque fiquei chocado porque ela chorou bastante e fiquei sem palavras. Fiquei bastante emocionado com ela, não consegui pensar em mais nada e ela acabou por ir embora. Se vier hoje, vou apresentar com certeza. É muito bom ela ver-me noutra situação"²⁶³.

Os relatos destas entrevistas finais de carácter informal realizadas aos atores reclusos/as no último dia de apresentação do espetáculo, para avaliação final do projeto, sublinham o impacto positivo do mesmo na vida dos participantes. Os seus testemunhos mostram sentimentos, emoções e principalmente uma grande transformação individual relativa ao desenvolvimento de competências pessoais e sociais, como a confiança, autoestima, sentido de responsabilidade e capacidade de reflexão sobre a vida futura, como se confirma nas palavras de Sergey: "(...) foi

²⁶¹ Disponível em: http://portocanal.sapo.pt/um_video/wYbyQW6GwSsGHoM9ApGb/

²⁶² Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público. Porto: 25/05/17, p.18-19

²⁶³ Anexo 20

espetacular, é a primeira vez que eu faço teatro. Para mim, é uma grande honra participar nisso, estou a gostar imenso. Sei que hoje é o último dia e, por isso, estou um bocadinho triste, mas vou fazer hoje o meu melhor. (...) Vou fazer tudo o possível. Estou muito grato por participar numa coisa diferente, ser ator é bom, tenho muito orgulho nisso. (...) O teatro tornou-nos mais próximos, tanto com as raparigas como com os atores profissionais. (...) O teatro fez-me sentir muito bem, fez-me sentir mais feliz por estar aqui convosco fora da prisão. (...) Aprendi a ter muita calma dentro do estabelecimento e muita paciência. Aprendi a esperar, porque eu era muito impaciente, ficava logo nervoso. Agora gosto de ser pontual, aprendi a escolher amigos. (...) No futuro quero arranjar trabalho, eu gosto de fazer muita coisa e trabalhos diferentes: área da cozinha, área da restauração, hotéis, isso tudo... Gostava também de teatro, por exemplo. Tenho também jeito para escrever, também podia escrever poemas meus e editar um livro, coisas assim”²⁶⁴.

Também o Pedro diz: “(...) ficamos mais unidos, assim como os meus colegas, com os atores profissionais e com vocês. Sinto-me muito mais unido e já estou triste por ser o último dia, mas acredito que ainda vá acontecer alguma coisa no futuro. Há gente que se está a mover e a falar em mais qualquer coisa do que seja só isto. Esta experiência marcou-me de tal maneira, que eu quero repetir se puder ser, eu vou querer repetir isto sem sombra de dúvida nenhuma. Se me derem oportunidade, eu vou aceitar de mãos abertas. O teatro faz-me bem. No palco sinto-me em paz!”²⁶⁵.

Pela voz dos protagonistas, as declarações são unânimes relativamente ao impacto que esta experiência teve nas suas vidas. Ao contrário da vivência prisional anterior a este projeto, podemos perceber que os reclusos/as participantes abandonaram o

²⁶⁴ Anexo 12

²⁶⁵ Anexo 15

sentimento de marginalização social e adquiriram confiança e autoestima. Podemos verificar que os interesses pessoais de cada um regressaram, que recuperaram uma identidade perdida, que aumentaram as suas relações sociais e aproximaram-se das famílias. Pela voz dos protagonistas, podemos compreender ainda que este projeto de partilha, para além de lhes ter devolvido a esperança, produziu determinação, como se confirma na frase proferida pela Adriana Maurício: “nós somos capazes de ainda mais e melhor”²⁶⁶.

8.2. Pela voz do público

Para alcançar os objetivos do projeto de estudo em causa e compreendermos o impacto do mesmo, importava a presença do público para provocar uma reflexão conjunta sobre esta problemática, perspetivando-se a contaminação para a transformação social. Apesar do processo difícil na conceção do projeto, pelas características do mesmo, a estreia do espetáculo recebeu como resposta uma extraordinária adesão por parte do público. As duas apresentações no Mira Fórum estiveram completamente esgotadas. O espaço destinado aos espetadores não chegou para acolher todos os que queriam assistir. A estreia superou todas as expectativas, quer pela prestação performativa, quer pelo envolvimento que se sentia por parte do público ao longo da representação.

²⁶⁶ Anexo 13



42 e 43. Lotação esgotada nas apresentações públicas de *O Filho Pródigo*.

Logo, importa conhecer agora a avaliação do público espetador sobre este projeto, cujo formato foi tão particular e intenso para nós.

No Mira Fórum, por norma, não existe a realização de inquéritos de satisfação sobre as iniciativas/espetáculos que este espaço acolhe. Então, procedemos à elaboração de um inquérito de satisfação para efeitos de avaliação do projeto que integra este estudo. Estes inquéritos, que constavam numa folha A5, eram

entregues ao público juntamente com a folha de sala²⁶⁷ no ato de levantamento do bilhete de acesso ao espetáculo. Nesse momento, o público era também informado sobre a existência de uma caixa junto à porta, onde à saída do espetáculo colocariam os referidos inquéritos²⁶⁸, desde que preenchidos.

O público de *O Filho Pródigo* totalizou 292 espetadores nas duas apresentações públicas, dos quais 74 responderam ao inquérito, ou seja, 25.34% das pessoas que assistiram ao espetáculo. A partir da recolha de dados, pretendeu-se avaliar fundamentalmente a distribuição dos espetadores por género, faixa etária, formação académica, proveniência do público, como tiveram conhecimento do espetáculo e, por último, a apreciação sobre o mesmo.

Pela amostra do gráfico 1, verificou-se que 55,4% pertencem ao género feminino e 44,6% ao género masculino, o que corresponde a 41 pessoas a 33 pessoas, respetivamente. Não se verificou uma grande disparidade relativamente aos géneros masculino e feminino, uma vez que diferem em apenas 10,8%, o que revela a abrangência do público-alvo.

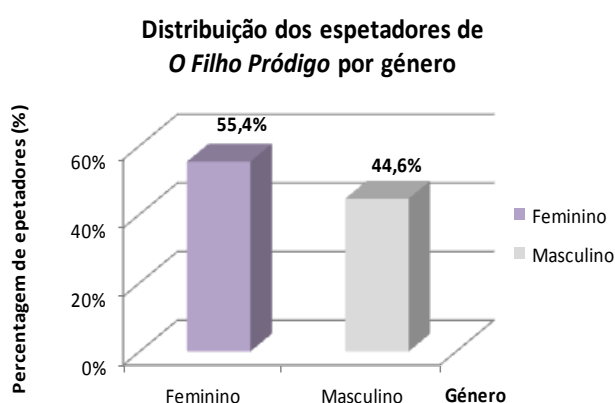


Gráfico 1 - Percentagens de espetadores do género feminino e do género masculino. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*.

²⁶⁷ Anexo 22

²⁶⁸ Anexo 23

O mesmo acontece com os resultados da distribuição dos espetadores por faixa etária que, de acordo com o gráfico 2, demonstram uma grande diversidade relativa à idade do público. Ainda que as pessoas se localizem maioritariamente na faixa etária dos 40 aos 49 anos, podemos perceber que os restantes grupos etários não se desviam muito da grande maioria, o que significa uma vez mais que este projeto artístico/social suscitou o interesse da sociedade em geral.

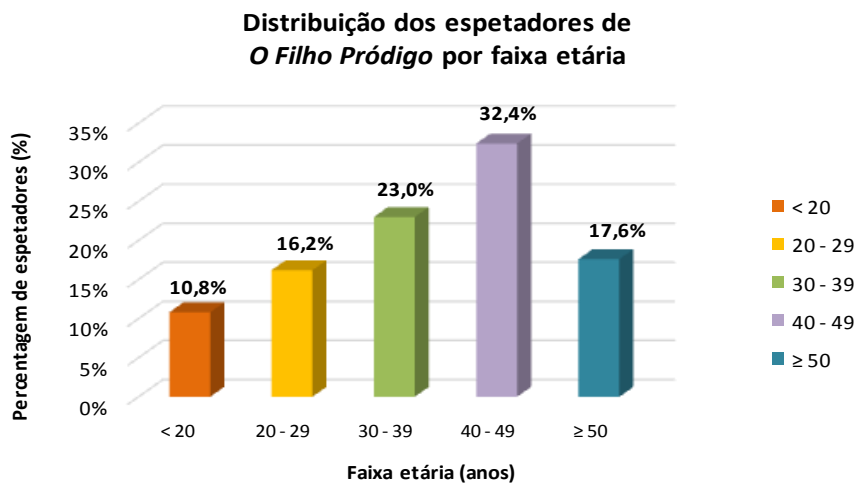


Gráfico 2 - Percentagens de espetadores distribuídas por faixa etária. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*.

No que diz respeito às habilitações literárias dos inquiridos, como demonstra o gráfico 3, pode constatar-se o predomínio de público licenciado, seguindo-se os espetadores com a escolaridade obrigatória cumprida. Ainda assim, verifica-se que 10,9% das pessoas possuem grau Mestre ou Doutor. Deste modo, o ensino superior perfaz 48,7% dos espetadores que responderam ao questionário. Partindo do princípio de que uma sociedade mais culta é uma sociedade mais capaz, podemos refletir sobre a influência que o nível de literacia do público tem na adesão a este tipo de iniciativas de impacto social.

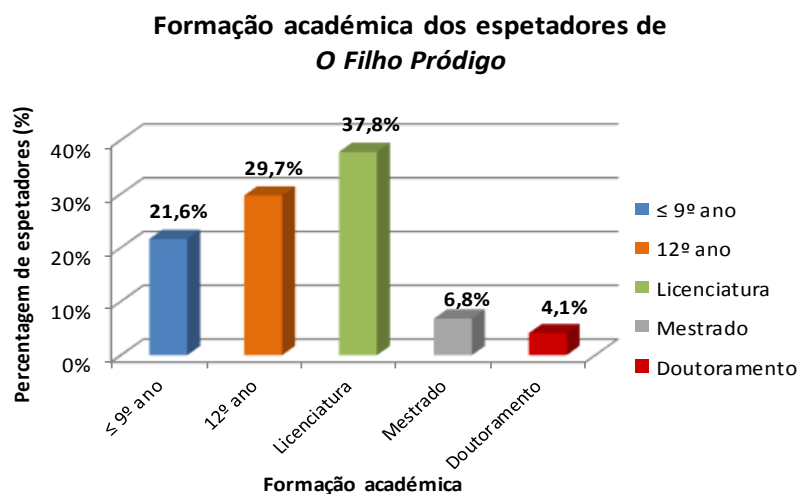


Gráfico 3 - Habilitações literárias dos espetadores de *O Filho Pródigo*. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*

No que concerne à proveniência dos espetadores, os dados revelam que a grande maioria se situa num público local, maioritariamente da cidade do Porto, seguindo-se as cidades envolventes, como se pode observar no [gráfico 4](#). Verifica-se ainda uma dificuldade de captação de público proveniente de outros locais, que acredito que esteja relacionada com o facto de as apresentações terem decorrido em dias de semana.

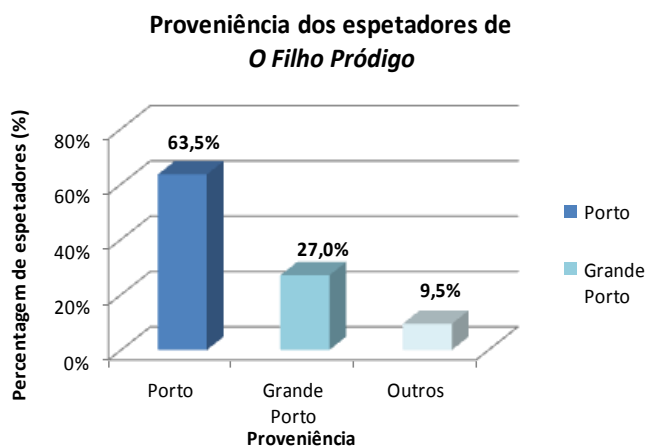


Gráfico 4 - Distribuição dos espetadores de *O Filho Pródigo* por concelho de proveniência. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*.

De acordo com o gráfico 5, uma grande parte das pessoas teve conhecimento do espetáculo através das redes sociais (Facebook, Twitter e Instagram), quer da Narrativa Saio-AC, quer do Mira Fórum e espaço Mira-Artes Performativas. Das 74 pessoas inquiridas, 25 tiveram conhecimento deste espetáculo através dos canais de televisão RTP, TVI e Porto Canal, o que corresponde a 33,8% da amostra. É ainda de salientar os jornais que fizeram chegar a informação a 9,5% do público. Constatam-se ainda que 10,8% teve conhecimento por parte de familiares, amigos e respetivas direções e funcionários dos dois EPs envolvidos.

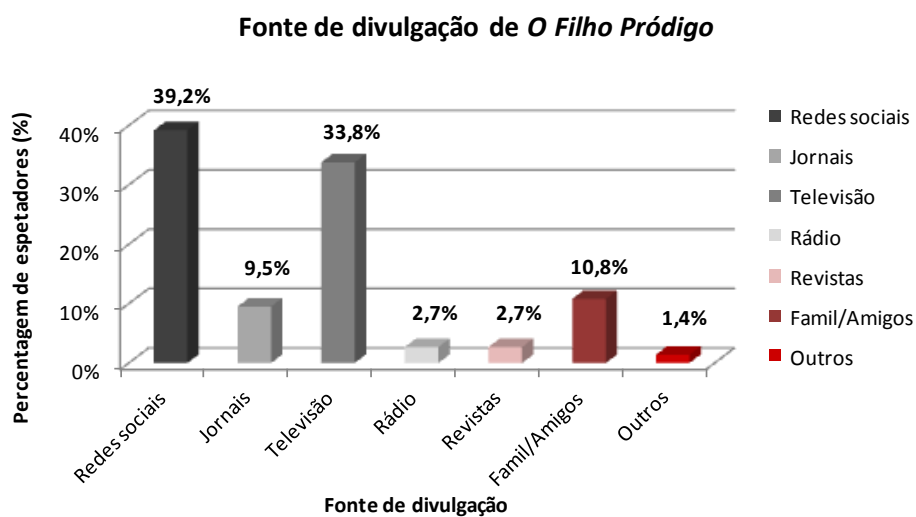


Gráfico 5 – Fonte de divulgação de *O Filho Pródigo*. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*.

Por último, relativamente à apreciação do espetáculo, podemos observar no gráfico 6 que as respostas foram unânimes na apreciação positiva, não existindo nenhuma opinião negativa nos inquéritos em causa. De salientar que mais de 75% da amostra, neste caso 56 dos 74 inquiridos, manifestou uma grande satisfação pelo objeto artístico/social. Podemos depreender que este projeto, pela manifesta adesão à temática exposta, também contribuiu para a captação de novos públicos.

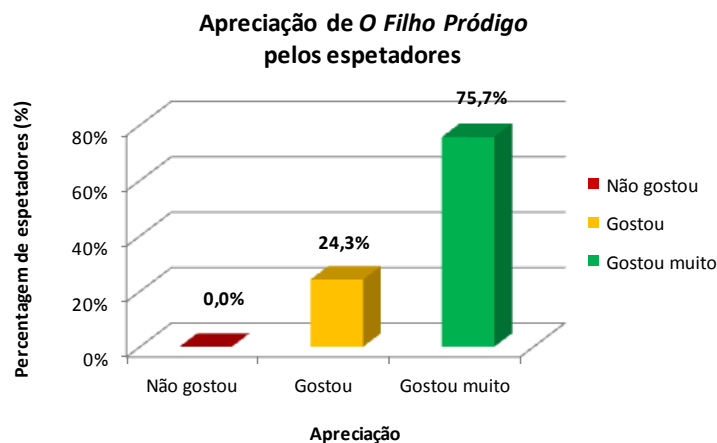


Gráfico 6 – Apreciação final dos espetadores *O Filho Pródigo*. Fonte: inquéritos de satisfação de *O Filho Pródigo*.

No campo “opiniões e sugestões” que consta no inquérito de satisfação de público, várias pessoas congratularam a iniciativa. Uns consideraram ser um bom exemplo de reinserção social, outros referiram-se também à qualidade interpretativa dos atores. Muitos consideraram que o projeto tinha superado as expectativas, pelo facto de não ter contemplado apenas objetivos sociais, mas igualmente objetivos artísticos. Vários espetadores deixaram elogios ao texto, à encenação e à escolha do espaço. Houve ainda quem enaltecesse os fados escritos pela Adriana e a sua capacidade vocal. Várias pessoas escreveram que este projeto se tratava de um exemplo a repetir e a seguir. Algumas pessoas escreveram que o projeto era muito emotivo, que tocou a plateia e alguns ainda pediam mais apresentações.

Em suma, como resultado da recolha de dados dos inquéritos de satisfação, verificou-se que o público que assistiu ao espetáculo é maioritariamente feminino, proveniente do Porto, seguindo-se os habitantes do Grande Porto. A faixa etária predominante localizou-se entre os 40 e os 49 anos que, em conjunto com os indivíduos entre os 30 e os 39 anos, ultrapassaram os 50%. Relativamente às habilitações literárias, verificou-se que mais de metade dos inquiridos completou o

9º ou 12º ano, embora ainda assim predomine o público licenciado. Verifica-se, pela apreciação dos espetadores, que a grande maioria gostou muito, que o espetáculo superou as expectativas e revela que este produziu transformação de pessoas e de mentalidades. Segundo as relevantes apreciações relativas à qualidade artística, verifica-se que este projeto foi além do objetivo de reinserção na sua conceção e composição.

Este projeto, constituído por um elenco que inicialmente parecia tão desigual, tornou-se num grupo de trabalho modelo, ao incluir no processo preocupações artísticas e humanas e que por isso resultaram num objeto artístico sólido, despertando o interesse e agrado por parte do público.

Podemos também compreender que a criação de laços socializadores com o exterior foi um fator fundamental para alcançar os objetivos determinados desde o início desta investigação.

Para além da avaliação através dos inquéritos de satisfação, algumas pessoas que assistiram ao espetáculo manifestaram publicamente a sua opinião nas redes sociais. A título de exemplo, a associação "Foste Visitar-me" – associação de visitantes de reclusos, escreveu no seu site: "(...) um texto muito bom com uma representação de grande qualidade. Foi muito comovente assistir à forma como aqueles rapazes e raparigas se ultrapassaram dando o melhor de si"²⁶⁹.

Também a fotógrafa Manuela Matos Monteiro, proprietária do Mira Fórum, escreveu um texto na sua página do Facebook sobre a sua apreciação ao espetáculo, que embora longo, considero pertinente constar nesta avaliação ao projeto e que passo a transcrever: "(...) às vezes é preciso deixar um tempo passar para vermos,

²⁶⁹ Disponível em: <http://www.fostevisitarme.pt/noticias/81-rompendo-os-muros-da-prisao-ii-reclusos-e-reclusas-sao-actores-de-peca-de-teatro>

sentirmos e avaliarmos melhor um acontecimento, dando-lhe distância, alheando-nos das emoções próximas dos momentos vividos. A semana passada, vivida e partilhada diariamente com os atores – profissionais e reclusos/as de Santa Cruz do Bispo – deixou marcas que sabemos que perdurarão pelas intensas impressões e aprendizagens que pudemos usufruir. Percebemos o que são processos de inclusão feitos no respeito por todos os intervenientes tornando indistintos «sujeitos» e «objetos» porque, afinal, todos membros ativos de um percurso acontecido durante meses.

Não queremos fazer nenhuma análise sociológica/psicológica ou outra, mas antes registar a importância que teve para nós, coletivo MIRA, a vivência desta semana. Registamos uma palavra muito especial à Luísa pela sabedoria em lidar com a diferença, por como autora/encenadora ter sabido cumprir um papel tantas vezes esquecido ou negligenciado em nome da técnica e de um pretense rigor. Soube ser exigente com todos mas conseguiu o fundamental quando se é encenador/a, curador/a: acolheu a ansiedade de todos, própria deste tipo de trabalho, integrou-a devolvendo-a no desejável equilíbrio. O psicanalista Wilfred Bion usa o termo «mãe continente» para designar precisamente as mães que integram a ansiedade do bebé devolvendo equilíbrio e bem-estar; as mães “não continentes” face à ansiedade do bebé devolvem mais ansiedade. Não pude deixar de associar este conceito aos curadores (do termo “curar”, cuidar), aos motores de projetos e neste caso, à Luísa Pinto pela forma exemplar como combinou o saber, o saber fazer, a emoção, a razão, a ansiedade e a calma mostrando-se uma vez mais que a compatibilidade dos contrários é o motor da realidade, das realidades”²⁷⁰.

²⁷⁰ Anexo 24

Face ao exposto, verifica-se a partir dos inquéritos de satisfação e dos textos espontâneos publicados nas redes sociais que a amostra desperta o interesse na continuidade desta experiência, que foi única de sentir e viver o teatro como meio de promoção afetiva entre grupos de exclusão e a sociedade. Os resultados demonstram também que os objetivos artísticos são fundamentais para que o olhar do público não se torne condescendente e, com isto, impedir uma observação justa sobre o desempenho e competências adquiridas pelos reclusos/as participantes com vista a uma reinserção social no futuro.

As referidas apreciações levam-nos a comprovar que projetos que só contemplam objetivos sociais possam dar resultados desinteressantes e olhares condescendentes no público que podem resultar numa não-aceitação do objeto artístico, ao contrário do que aconteceu com esta proposta de *O Filho Pródigo*.

Sobre este assunto, termino com a apreciação de Hugo Cruz: "(...) infelizmente, foram poucos dias de apresentação, mas nós sabemos muito bem como é que são estes processos e as limitações que têm, reais e não poéticas, e dentro dessas limitações conseguiram criar aqui uma bolha de respiração que é o que eu acho que a criação permite, nomeadamente quando trabalhamos com pessoas que estão privadas de liberdade, pontualmente na sua vida. E, desse ponto de vista, eu acho que foi uma aposta ganha, eu não esperava outra coisa, mas acho que realmente superou todas as nossas expectativas"²⁷¹.

²⁷¹ Anexo 25

8.3. Pela voz dos técnicos e superiores das instituições

Pela voz das instituições

Como já narrado anteriormente, a estreia contou com a presença dos superiores e funcionários dos respetivos EPs e, nesse mesmo dia, após a apresentação, relembrei-lhes a necessidade da avaliação do projeto por parte dos mesmos. Disse-lhes também que gostaria de ter as referidas apreciações mais tarde, para que os testemunhos não fossem influenciados pela emoção do momento. Para minha surpresa, alguns manifestaram vontade em deixar um texto escrito sobre a apreciação do projeto, pois sabiam que se tratava de um espetáculo inédito pelo facto de reunir reclusos doentes inimputáveis, reclusas condenadas e profissionais do exterior, tendo resultado na apresentação pública fora dos estabelecimentos prisionais. Ora, esta manifesta vontade em escrever um depoimento que iria integrar o estudo em causa, com características tão particulares, revelou de imediato o impacto da reflexão, colocando-os (funcionários e superiores) na oportunidade de se tornarem transmissores da necessidade de reformas que permitam repensar a intervenção reeducativa nos indivíduos em situação de reclusão. No texto enviado pela adjunta da direção do EPSCB e diretora operária de tratamento prisional, Otília dos Santos, consta: "(...) a exibição da peça *O Filho Pródigo*, no Espaço Mira, da cidade do Porto, foi amplamente divulgada pela comunicação social, bem como os depoimentos então recolhidos que, por si, documentam o impacto público do espetáculo encenado pela Dra. Luísa Pinto. Dispensamo-me de discorrer sobre este aspeto suficientemente ilustrado. Em termos pessoais e profissionais, o que guardo é o impacto do projeto na vida diária de doentes mentais, internados em cumprimento de medidas de segurança, numa unidade psiquiátrica em ambiente prisional. Todo o processo de descoberta,

aprendizagem e melhoria do estado geral dos doentes, quer ao nível do humor, do cuidado na apresentação diária e do reforço da, muitas vezes frágil, autoestima, que se foi observando ao longo do trabalho no interior do estabelecimento, reforçados plenamente pela equipa liderada pela Dra. Luísa que, para além do reconhecimento proporcionado também pelo público, garantiu sempre, em todo o processo, um suporte afetivo e um reforço permanente de pequenos ganhos em competências, fundamentais para o sucesso final. Saliento ainda o cuidado com que a equipa manteve visitas regulares aos doentes/atores, após a conclusão do projeto, que permitiu reforçar e generalizar ainda mais, competências pessoais e sociais dos doentes envolvidos, devolvendo a pessoas em alguns casos abandonadas, a referência de outro significativo independentemente de qualquer circunstancialismo funcional”²⁷².

Podemos constatar pela declaração acima descrita que a instituição elogia o projeto pelos aspetos de humanização e de aquisição de autoestima adquirida nos participantes observados em todo o processo. Realça ainda o facto de o nosso contacto com os participantes não ter terminado após as apresentações públicas, o que significa uma preocupação por parte da instituição relativamente ao estado emocional dos reclusos. Esta preocupação confirma a importância dos objetivos pré-definidos deste estudo: a práxis teatral como meio de reinserção social de reclusos/as só será eficaz se praticado com regularidade, ao invés de experiências pontuais, sob pena de os reclusos/as se sentirem utilizados como cobaias de experimentalismo ou de investigação.

Também a técnica de educação do EP feminino Diana Gabriel expõe no seu texto: “(...) cinco homens e três mulheres, reclusos/atores que se juntaram a músicos e

²⁷² Anexo 26

atores profissionais para levar ao palco uma peça de teatro, densa e exigente: *O Filho Pródigo*. Após muitas pedras partidas, horas de ensaios e contratempos ultrapassados, ganha-se fôlego, enche-se o peito de ar e diz-se «acredito, eu vou ser capaz», apesar de todas as vozes descrentes. Persistiram com o coração, criaram laços com os atores e técnicos profissionais e decidiram que iam ser capazes. E foram. Acredito que quando queremos ver, há luz em todos os lugares, em todas as pessoas. (...) Pessoas capazes de se dar e revelar em palco, são pessoas com capacidade de sentir e fazer sentir. Este espetáculo permitiu que estas pessoas acreditassem que coisas boas acontecem, mesmo após anos a viver na escuridão de uma cela e de uma alma anquilosada pelo tempo e pelo sofrimento. Recupera-se a vontade de acordar, o desejo de mudar e a certeza que é no escuro que melhor se vê as estrelas”²⁷³.

A reflexão confirma a eficácia do projeto, que foi além da proposta de reabilitação, ao tornar os participantes “capazes” no processo de criação artística, ainda que para a instituição as contrapartidas sociais sejam as privilegiadas.

Podemos ainda constatar que a técnica de educação considerou relevante a integração dos diversos profissionais do exterior neste projeto teatral, porque além de ter proporcionado uma participação direta e ativa, evitando o isolamento dos reclusos/as, favoreceu entre outros aspetos a construção de laços socializadores com o exterior, contribuindo desta forma para o entusiasmo e criação de uma outra realidade: a da esperança, a da socialização e da humanização.

Sobre a importância da esperança, Manuel Belchior, coordenador da Santa Casa da Misericórdia do Porto, na conversa realizada com o público no final da apresentação, como se pode verificar no registo de vídeo do espetáculo, congratula

²⁷³ Anexo 27

o projeto, agradece a colaboração e diz: "(...) a reinserção tem muito que se lhe diga, não é uma palavra só para ser dita da boca para fora. A reinserção é o acreditar, é a esperança, é o dar oportunidade a este tipo de população que se encontra privado de liberdade, e estar preso não é fácil. Embora ninguém esteja preso por ir à missa, mas errar todos podemos errar, é preciso dar esperança. Este projeto provou isso e, como tal, nós é que temos que agradecer".

Este depoimento leva-me novamente à análise de Foucault relativamente ao olhar da sociedade sobre o recluso. Este torna-se imediatamente indigno a partir do momento em que entra na prisão, porque, tal como refere o coordenador da SCMP, "ninguém está preso por ir à missa". Na verdade, existe uma grande dificuldade em dar oportunidade a quem tem antecedentes criminais e dificilmente se consegue apagar o estigma. Para Manuel Belchior, o "dar oportunidade e esperança" são fatores fundamentais para a transformação pessoal do recluso/a e para a aceitação da sociedade em geral, onde o próprio se inclui, quando diz: "(...) mas errar, todos podemos errar, é preciso dar esperança. Este projeto provou isso e, como tal, nós é que temos que agradecer".

Constata-se que, após a observação do resultado final do projeto, se manifestaram mudanças significativas. Verifica-se agora o reconhecimento e apreço pelo trabalho feito com este formato particular e, nesse sentido, a análise do depoimento torna evidente a necessidade de reforma das políticas educacionais nos EPs.

O diretor do EPSCB, Hernâni Vieira, na avaliação final acrescenta: "(...) um projeto que considero extremamente relevante. Este formato acabou por ter um grande impacto, neste caso, nos mais difíceis que são os chamados inimputáveis que têm mais dificuldade porque tomam medicação, porque às vezes estão mais

desorganizados do ponto de vista psicológico para aderir. Por isso, fiquei impressionado com o que vi, foi incrível, um êxito”²⁷⁴.

Afirma-se então a importância do papel da instituição em criar condições para que a prática teatral em contexto prisional aconteça de forma regular, integrando o plano de atividades relativo ao programa de reeducação. Impõe-se ainda a necessidade de orientação artística por pessoas qualificadas nesta área de conhecimento, ao invés de permanecer como um espaço, arriscaria dizer, desvalorizado, sendo aproveitado apenas como um meio de ocupação do tempo ocioso dos reclusos/as, como se verifica pelo estado da arte explanado anteriormente.

Por último, o técnico superior de reeducação, Hélder Sousa, vai mais longe no seu texto ao expor a importância do mesmo para a contaminação de uma reflexão sobre a subjetividade implícita neste ato artístico, que passo a transcrever: “(...) um projeto desta envergadura, com apresentação e exposição pública dos intervenientes através dos órgãos de comunicação social, faz com que a opinião pública fale sobre o assunto. (...) É um trampolim para mudar mentalidades e uma abertura de portas, originando uma sociedade mais próxima destes problemas. (...) Estas iniciativas são ótimas pelo facto de a família ser envolvida indiretamente. O pequeno/grande facto de a família poder estar presente na apresentação final, no exterior do estabelecimento prisional, é muito importante. Alguns dos participantes ainda não tinham beneficiado de saídas jurisdicionais, vulgarmente conhecidas por saídas precárias, logo mesmo que ainda sobre a alçada da justiça, esta foi a primeira vez que puderem estar reunidos sem o olhar direto e incisivo do aparelho repressor. Foi a altura de mostrar às pessoas de quem mais gostam que sabiam

²⁷⁴ Anexo 28

também fazer coisas “boas” e que podem voltar a ser úteis à sociedade. O resultado obtido com este projeto leva a Direção Geral a continuar a acreditar nestes métodos de reinserção, junto da população privada de liberdade”²⁷⁵.

Pela concordância dos depoimentos, confirma-se portanto que, aos olhos da instituição, este formato que mistura reclusos/as de dois estabelecimentos prisionais (homens e mulheres), com músicos, com atores e atrizes profissionais do exterior e apresentado publicamente fora dos muros da prisão, levou os participantes inclusos a um desenvolvimento relevante das suas capacidades. Verifica-se pelas declarações acima enunciadas que a instituição sublinha a excelência do projeto, ressaltando uma vontade clara na continuidade de propostas semelhantes.

²⁷⁵ Anexo 10

Conclusão

Sabemos que o processo de despersonalização a que é submetido o indivíduo recluso que leva à mortificação do seu "eu" e, com isso, à perda de identidade, provoca no sujeito uma fratura difícil de restabelecer.

Reconhecemos também que o teatro enquanto forma de conhecimento e expressão humana que articula a cognição, a sensibilidade e o conhecimento em todo o processo criativo, oferece um espaço relevante para o indivíduo interrogar a sua condição e questionar as suas relações com os outros, tornando-se num espaço de diálogo e de inquietação. Ora, neste estudo, são inúmeros os testemunhos de reclusos relativos às diversas experiências realizadas nas últimas décadas em vários países que demonstram que a autoestima se torna uma competência cada vez mais importante, uma vez que tem um papel relevante no funcionamento saudável do sujeito, contribuindo para o sucesso a nível pessoal e profissional.

Então, podemos considerar que a reinserção do indivíduo deve ser a prioridade das políticas governamentais, objetivando-se a possibilidade de oportunidades iguais nas políticas de inclusão social. Este estudo demonstra que a atividade artística nos estabelecimentos prisionais é já uma realidade e tem sido uma prática em crescimento, observando-se nos últimos anos uma crescente participação da comunidade exterior relativamente a um conjunto de iniciativas promovidas, quer pelos estabelecimentos prisionais, quer pelos serviços centrais. No entanto, verifica-se também que na maior parte das experiências de práticas teatrais, neste contexto, a temática está quase sempre ligada à utilização de vivências reconhecidas pelo grupo participante e quase sempre relacionadas com problemas individuais e locais, dificultando uma visão mais ampla dos problemas sociais. São raras as experiências teatrais em contexto prisional que oferecem aos participantes

reclusos a possibilidade de se confrontarem com o desafio de encarnarem outras personagens, de deixarem de ser atores/espetadores e criadores de si próprios para interpretarem outros papéis.

Constata-se que o teatro nas prisões compreende uma vasta gama de práticas que incluem o teatro feito por reclusos e para reclusos, produções profissionais encenadas para reclusos e algumas produções com uma equipa mista de atores profissionais e reclusos. Verifica-se também que a maioria das experiências referenciadas revela maior preocupação na questão social, como a educação e a ocupação dos reclusos, descurando quer a questão artística, quer a promoção de laços socializadores entre atores reclusos e atores livres, com vista à reinserção de reclusos, apesar de a investigação nos revelar algumas exceções.

Os estudos realizados revelam uma necessidade constante de reformas nas políticas de reeducação de pessoas privadas de liberdade, no entanto, ainda não existe um programa regular de educação artística, ou, se quisermos, de educação não formal nas prisões. Esta pesquisa demonstra que a prática teatral em contexto prisional ainda é escassa e pontual, apesar de se verificar que o teatro pode ser um motor de mudanças significativas de comportamento e de maior socialização. Este estudo pretendeu refletir sobre as políticas educacionais em contexto prisional, assim como compreender quais as pedagogias utilizadas relativas ao teatro na reabilitação de reclusos/as, questionando ainda que lugar ocupa a referida práxis nos estabelecimentos prisionais. Esta investigação revela que, embora pese o empenhamento do Estado na promoção de atividades artísticas nos EPs, o teatro na prisão ainda é encarado como um meio para ocupar o tempo ocioso dos reclusos/as, sendo muitas vezes utilizado também como moeda de troca para acalmar ânimos dos mesmos.

Este trabalho pretendeu refletir criticamente sobre o teatro como possibilidade de reinserção social de reclusos e reclusas e teve como base a realização de um objeto artístico semelhante a qualquer outro dito normal. Não o teatro dentro do estabelecimento prisional feito por reclusos/as para reclusos/as, não o teatro do oprimido; mas sim um espetáculo de teatro, neste caso *O Filho Pródigo*, cujo elenco conta com reclusos, reclusas, inimputáveis, atores e atrizes profissionais, músicos também profissionais, que estreou fora dos muros da prisão.

Neste projeto, ambicioso, que envolveu múltiplos aspetos de carácter legal, nomeadamente autorizações de instituições como a DGRSP e dos respetivos EPs, foi salientado o seu carácter inovador e experimental, quer ao nível da sua conceção, quer ao nível da metodologia de concretização.

Apesar dos constrangimentos já apontados ao longo do processo, tais como os permanentes pedidos autorizações com respostas demoradas, o local de ensaios sem as condições necessárias para a construção do objeto artístico, toda a logística complicada pelo facto de o projeto envolver duas cadeias, sendo uma masculina e outra feminina, as longas esperas que antecederam os ensaios, entre muitos outros contratempos já narrados anteriormente, todas as dificuldades foram ultrapassadas e os resultados confirmam a eficácia do projeto que foi além da proposta de reabilitação.

De acordo com o estado da arte explanado neste estudo, podemos concluir que são inexistentes os espetáculos em contexto prisional com características semelhantes a este projeto. Podemos agora afirmar que, na maioria dos casos, os atores sociais presentes nas experiências resumem-se aos próprios reclusos/as e os projetos são quase sempre destinados a reclusos/as, descurando quer as preocupações artísticas, quer a promoção de laços socializadores entre atores reclusos/as e

atores em liberdade e a sociedade em geral, apesar de se verificar em algumas propostas a necessidade de operacionalizar novas perspectivas, para além das metodologias do TO ou descendentes do TO.

Este estudo mostra que os projetos mais impactantes para o indivíduo recluso estão relacionados com experiências realizadas com grupos vindos do exterior aos EPs, que comprometem especialistas das áreas de conhecimento do domínio das artes e, por último, com projetos que tiveram apresentações públicas no exterior.

Esta proposta, para além da experiência estética ao levar à cena um texto dramático cujas preocupações artísticas estiveram presentes à semelhança de qualquer outro espetáculo dito normal, garantiu uma visão clara do processo de humanização na criação afetiva de relações interpessoais como estratégia de comunicação e aproximação ao exterior. De acordo com os objetivos do estudo em causa, esta experiência exigia um fazer teatral que ultrapassasse os limites do aprisionamento.

Pelas entrevistas realizadas quer à instituição quer aos participantes, podemos afirmar que estes últimos superaram o sentimento de marginalização social ao tornarem-se protagonistas, adquiriram autonomia e autoestima, aprenderam a trabalhar em equipa, aumentaram as suas relações sociais e aproximaram-se das famílias. Em todos os testemunhos temos a prova evidente desta transformação. É de salientar que estas pessoas, até ao momento em que integraram este projeto, dificilmente se envolviam em qualquer tarefa ou atividade significativa e, por essa razão, viviam um estado de espírito de desesperança. Verifica-se agora que em todas as entrevistas realizadas após as apresentações públicas de *O Filho Pródigo*, esta experiência não só provocou nos participantes transformações ao nível das

relações interpessoais, como promoveu consciência cívica e sentido de responsabilidade.

Pelas declarações finais dos reclusos/as pode concluir-se que é favorável a integração de diversos profissionais num projeto interdisciplinar e que se reveste de grande importância para o desenvolvimento humano integral.

Tendo em conta os resultados, este trabalho não só demonstra que a práxis teatral deveria tornar-se numa componente integrante dos objetivos educacionais das políticas de reeducação de pessoas privadas de liberdade, mas também a necessidade reformas da política do pensamento da sociedade.

Entendo que esta reflexão é urgente, conduzindo a uma participação ativa da sociedade na promoção da reinserção e cidadania e que a problematização dos processos criativos em contexto prisional merece ser discutida. Nesse sentido, promoveu-se debates com especialistas da área após espetáculo e exibição de um documentário sobre o processo criativo de *O Filho Pródigo*, com o objetivo de alargar o objeto artístico à discussão pública.

De realçar que este projeto cativou o interesse de vários meios de comunicação social e mereceu o espaço de páginas inteiras de jornais de referência, assim como destaque em noticiários de canais de televisão em horário nobre. O interesse de alguns jornalistas foi além dos seus objetivos habituais de divulgação de espetáculos, quando integraram este projeto numa Grande Reportagem sobre inimputáveis e quando promoveram debates sobre a temática, a partir da peça que integra este objeto de estudo.

Podemos afirmar, pela avaliação dos inquéritos de satisfação, que este projeto foi transformador no olhar do público que, na sua avaliação, assumiu que a proposta

tinha superado as expectativas. Este estudo pretendeu questionar a finalidade objetiva do teatro no processo educacional do recluso/a, tendo em conta a necessidade de no futuro apresentar o indivíduo à sociedade como um ser capaz.

Esta experiência demonstrou claramente que é possível a conjugação entre a instituição e um grupo do exterior, quer pelo facto de terem sublinhado a excelência do projeto, ressaltando uma vontade clara na continuidade de propostas semelhantes, quer pela manifesta vontade em assinar o protocolo proposto por mim, a estabelecer entre a minha companhia Narrativensaio-AC e a DGRSP, com o objetivo de materializar propostas teatrais de forma regular com inclusos e excluídos, homens e mulheres, com apresentações públicas fora dos muros da prisão²⁷⁶.

A instituição passou a reconhecer que propostas deste género que oferecem, arrisco dizer, experiências profissionalizantes, necessitam de um acompanhamento artístico que uma instituição total não tem. Daí a importância de se estabelecerem parcerias com estruturas/companhias do exterior que possam contribuir para a viabilização de projetos de forma contínua e com a qualidade que se deseja para que os resultados sejam eficazes.

Este estudo pretendeu também agitar consciências e incentivar a criação de redes de debate e reflexão sobre esta temática que possam vir a contribuir e a contaminar o desenvolvimento neste campo de pesquisa de intervenção.

De acordo com os objetivos determinados neste objeto de estudo, torna-se agora evidente para mim que os resultados mais impactantes na reabilitação dos reclusos/as através do teatro prendem-se com projetos que favorecem a criação da relação destes atores sociais em interação com a instituição total, as expressões

²⁷⁶ Anexo 29

culturais e a sociedade. Daí a necessidade de explorar formas diferentes no fazer teatral em contexto prisional: um teatro em que os participantes pelo facto de se mostrarem fora do gueto passam a ter voz, passam a poder apresentar-se aos outros atores sociais sem que estes últimos lhes atribuam características desprezíveis, mas pelo contrário, que os olhem com apreço e respeito, facilitando deste modo a oportunidade para uma reinserção social de sucesso no futuro.

Urge portanto a indispensabilidade de integração da prática teatral nas atividades curriculares ou extra curriculares dos programas educacionais das prisões.

Pode-se concluir que o trabalho desenvolvido mostra que, de facto, o teatro e tudo o que ele implica na relação entre a consciência do projeto proposto e o processo no qual se procura a sua concretização, é a base da aproximação de pessoas e da partilha de emoções. Daí que este “encontro” no qual participamos pode tornar-se numa oportunidade para que as instituições aqui representadas consagrem possibilidades para se refletir em conjunto sobre objetivos e metodologias a aplicar neste campo de trabalho. Este estudo pode ajudar a aprofundar esta discussão. De salientar que a instituição, muito recentemente, revelou uma vez mais vontade em operar reflexões conjuntas sobre esta problematização ao convidar-me para participar no VIII Congresso Internacional de Psiquiatria e Psicologia da Justiça²⁷⁷.

Confirma-se então que, aos olhos da instituição, este formato levou os participantes inclusos a um desenvolvimento relevante das suas capacidades. Podemos compreender que a reinserção do indivíduo deve ser a prioridade das políticas governamentais, objetivando-se a possibilidade de oportunidades iguais nas políticas de inclusão social. Podemos compreender que a prisão apesar de ainda continuar a resistir à humanização, arriscaria dizer que, por falta de reflexão crítica

²⁷⁷ Anexo 30

dos profissionais do território institucional e da sociedade em geral, revelou nesta proposta vontade em empreender novas reflexões por parte de todos os que se encontram envolvidos nos processos educacionais. Este entendimento pode vir a resultar em novas propostas para alteração das medidas de reeducação de pessoas que se encontram privadas de liberdade pontualmente. Importa também que os programadores das artes de palco assumam este tipo de propostas como qualquer outro espetáculo, promovendo a continuidade da criação artística de carácter social, contribuindo para a normalização destes projetos, assim como para a formação e captação de novos públicos.

Para concluir, este projeto demonstrou tratar-se de uma proposta inédita, mas mais do que uma experiência inovadora, este estudo pode comprovar que o teatro enquanto experiência estética e social realizada “por todos” e “para todos” pode vir a ser uma ferramenta valiosa para a transformação de mentalidades, tendo em vista a reinserção social de reclusos/as.

Esta investigação não só revelou que ainda há muito a fazer neste campo de intervenção, como não me acalmou a inquietação inicial, pelo contrário, fez-me perceber que este trabalho constituiu mais uma etapa da formação académica, estimulando o meu interesse em prosseguir esta reflexão no futuro, na tentativa de poder contribuir “com todos” para uma sociedade mais humana e mais capaz. Termina com a mesma esperança com que iniciei este estudo, deixando aqui as palavras de Helder Wasterlain e João Maria André que constam n’ *O Filho Pródigo* e que passo a transcrever: “(...) que ninguém te pergunte donde vens, que fizeste, por onde andaste. Que ninguém te censure o teu passado. Que ninguém maldiga o teu presente. Que ninguém inveje o teu futuro. Pois há um tempo para tudo na vida. Um tempo para nascer e um tempo para morrer, um tempo para chorar e um

tempo parar rir, um tempo para odiar e um tempo para amar, um tempo para perdoar e um tempo para ser perdoado"²⁷⁸.

²⁷⁸ Anexo 31

Índice de imagens e créditos fotográficos

1. Espaço Mira Fórum que integra as galerias Mira-Artes Performativas na rua de Miraflor, em Campanhã, Porto, 2014. © Manuela Matos Monteiro/Espaço Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Espaço Mira-Artes Performativas.

2. Espaço Mira Fórum que integra as galerias Mira-Artes Performativas na rua de Miraflor, em Campanhã, Porto, 2014. © Manuela Matos Monteiro/Espaço Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Espaço Mira-Artes Performativas.

3. Ensaio de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

4. Pausa de ensaio de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

5. Pausa de ensaio de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

6. Trabalho de preparação do ator – exercícios de aquecimento físico e vocal para o espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

7. Trabalho de preparação do ator – exercícios de aquecimento físico e vocal para o espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

8. Trabalho de preparação do ator – exercícios de aquecimento físico e vocal para o espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

9. Eficácia dos afetos no processo criativo de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

10. Dia de montagem de adaptação ao espaço Mira Fórum, a galeria selecionada para apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Patrícia Barbosa/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Patrícia Barbosa/Mira-Artes Performativas.

11. Jogo de sombras no exterior do espaço Mira Fórum na apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Luz de Bruno Santos, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

12. Jogo de sombras no exterior do espaço Mira Fórum na apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Luz de Bruno Santos, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos

Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

13. Representação simbólica dos espaços bar e quarto do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação e cenografia de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

14. Representação simbólica dos espaços bar e quarto do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação e cenografia de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

15. Representação simbólica dos espaços bar e quarto do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação e cenografia de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

16. Representação simbólica dos espaços bar e quarto do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação e cenografia de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

17. Assistente de encenação Mário Moutinho com o elenco na demonstração da implementação do espaço cénico do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

18. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, figurinos criação coletiva, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

19. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

20. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

21. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

22. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

23. Figurinos da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

24. Chegada dos atores reclusos/as ao Mira Fórum para o primeiro ensaio da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Caroline Maia. Cortesia de Caroline Maia.

25. Chegada dos atores reclusos/as ao Mira Fórum para o primeiro ensaio da peça *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Caroline Maia. Cortesia de Caroline Maia.

26. Ensaio de imprensa do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos

Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

27. Ensaio de imprensa *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

28. Confraternização entre guardas, técnicos/as de educação, elenco e equipa de acolhimento no dia do meu aniversário, Espaço Mira-Artes Performativas, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

29. Confraternização entre guardas, técnicos/as de educação, elenco e equipa de acolhimento no dia do meu aniversário, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

30. Momentos de convívio no pátio do Mira Fórum enquanto se preparava o jantar antes do regresso à prisão, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

31. Momentos de convívio no pátio do Mira Fórum enquanto se preparava o jantar antes do regresso à prisão, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

32. Momentos de convívio no pátio do Mira Fórum enquanto se preparava o jantar antes do regresso à prisão, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta/Narrativensaio-AC. Cortesia de Paulo Pimenta.

33. Momentos de convívio no pátio do Mira Fórum enquanto se preparava o jantar antes do regresso à prisão, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

34. Manifestação de alegria pela reclusa Adriana Maurício ao confrontar-se com a exposição mediática do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

35. Jantar no Mira Fórum, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

36. Jantar no Mira Fórum, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

37. Agradecimentos no final da primeira apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

38. Agradecimentos no final da primeira apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

39. Agradecimentos no final da primeira apresentação do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Paulo Pimenta. Cortesia de Paulo Pimenta.

40. Conversa com o público sobre o objetivo do projeto e o seu processo, Espaço Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

41. Lotação esgotada durante a conversa com o público no final do espetáculo *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto,

Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

42. Lotação esgotada nas apresentações públicas de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Mira Fórum, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

43. Lotação esgotada nas apresentações públicas de *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain, encenação de Luísa Pinto, Espaço Mira-Artes Performativas, 2017. © Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas. Cortesia de Manuela Matos Monteiro/Mira-Artes Performativas.

Bibliografia

Adorno, Theodor, 1970. Teoria Estética. Tradução Artur Morão. Lisboa: edições 70.

Alberoni, Francesco, 2000. Os Invejosos. Tradução Jorge Valente. Venda Nova: Bertrand Editora, 3ª edição.

Alberoni, Francesco, 2002. A Esperança. Tradução Jorge Valente. Lisboa: Bertrand Editora, 3ª edição.

André, João Maria e Ribeiro, João Mendes, 2014. O espaço cénico como espaço potencial: para uma dinamologia do espaço. Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

André, João Maria, 2016. Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo. Coimbra: Angelus Novus editora.

Appia, Adolphe, s/a. A Obra de Arte Viva. Tradução Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia.

Artaud, Antonin, 2006. O Teatro e seu Duplo. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda, 3ª edição.

Balfour, Michael, 2004. Theatre in Prison - Theory and Practice. Bristol: interllect books.

Baratta, Alessandro, 1999. Criminologia Crítica e Crítica do Direito Penal: Introdução à Sociologia do Direito Penal. Tradução Juarez Cirino dos Santos. Rio de Janeiro: Freitas Bastos: Instituto Carioca de Criminologia, 2ª edição.

Barba, Eugénio e Savarese, Nicola, 1995. A Arte Secreta do Ator. Tradução Carlos Simioni, Ricardo Succetti, Hitoshi Nomura, Márcia Strazzacappa, Walesca Silverberg. São Paulo: Hucitec.

Barba, Eugénio, 1991. Além das Ilhas Flutuantes. Tradução Luís Burnier. São Paulo: Hucitec.

Benjamin, Walter, 1985. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter, 1994. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense.

Bentham, Jeremy et al., 2000. O panóptico. Tradução Guacira Louro, M. Magno e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª edição.

Bermúdez, Jaime G. Rojas, 1970. Introdução ao Psicodrama. Tradução Dr. José Manoel D'Alessandro. São Paulo: Editora mestre Jou.

Bernet, Jaume Trilla, 2003. La Educación fuera de la escuela: ámbitos no formales y educación social. Barcelona: Editorial Ariel.

Biner, Pierre, 1976 - O Living theatre. Tradução Forja. Lausanne: Editions L'Age d'Homme S.A.

Boal, Augusto, 1996. O Arco-íris do Desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Boal, Augusto, 2004 – Jogos para atores e não-atores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 6ª edição.

Boal, Augusto, 2008. A estética do oprimido. Rio de Janeiro: editora Garamond Ltda

Boal, Augusto, 2008. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 8ª edição.

Bonfitto, Matteo, 2006. O Ator Compositor. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição.

Borie, Monique et al., 2004. Estética teatral – textos de Platão a Brecht. Tradução Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2ª edição.

Brecht, Bertolt, 1978. Estudos sobre teatro. Tradução Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Brook, Peter, 2008. O espaço vazio. Tradução Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Brook, Peter, 2011. Avec Grotowski. Tradução Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Dulcina Editora.

Canário, Rui, 2000. Educa o de Adultos – Um Campo e uma Problemática. Lisboa: Educa.

Clavel, Gilbert, 2004 - A Sociedade Da Exclusão: compreendê-la para dela sair. Tradua o Renata Carvalho. Porto: Porto Editora.

Concilio, Vicente, 2008. Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística. São Paulo: Hucitec.

Copeau, Jacques, 2002. Hay que rechcerlo todo. Tradua o Blanca Balt s. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Cruz, Hugo, 2015. Arte e Comunidade. Edi o Funda o Calouste Gulbenkian, Tradua o Sónia Passos, Promotor PELE. Financiamento DGARTES e Funda o Calouste Gulbenkian, impressão Norprint.

Dam sio, António, 2004. O Sentimento de Si. O Corpo, a Emo o, e a Neurobiologia da Consciência. Mem Martins: Publica es Europa América, 15  edi o.

Desgranges, Flávio, 2011. A Pedagogia do Teatro: Provoca o e Dialogismo. São Paulo: Hucitec, 3  edi o.

Dort, Bernard, 2010. O Teatro e sua realidade. São Paulo: Perspectiva, 2  edi o. Tradua o Fernando Peixoto.

Dubar, Claude, 2005. A Socializa o: Constru o das Identidades Sociais e Profissionais. São Paulo: Martins Fontes. Tradua o Annette Pierrette e Estela Lamas.

Eco, Umberto et al., 1982. A Psicologia do Vestir. Tradua o José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 2  edi o.

Fernandes, Rofran, 1985. Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência. São Paulo: Global.

Finger, Mathias, 2008. A Educação de adultos e o futuro da sociedade. In Canário, R. & Belmiro, C. (orgs.). Educação e Formação de Adultos: Mutações e Convergências. Lisboa: Educa.

Fontanel-Brassart, S.; Rouquet, A., 1977. A Educação Artística na Ação Educativa. Coimbra: Livraria Almedina.

Foucault, Michel, 2004. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 26ª edição.

Foucault, Michel, 2004. Vigiar e Punir, Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes.

Freire, Paulo, 1979. Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Tradução Kátia de Mello e Silva. São Paulo: Cortez & Moraes

Freire, Paulo, 1987. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17ª edição.

Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. Educação pela Arte - Pensar o futuro. Lisboa: ACARTE - Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação Calouste Gulbenkian.

Goffman, Erving, 1985. A Representação Do Eu Na Vida Cotidiana. Tradução de Maria Célia dos Santos Raposo. Petrópolis: Vozes.

Goffman, Erving, 2004. Estigma - Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada. Tradução Mathias Lambert. Brasil: Coletivo sabotagem.

Goffman, Erving, 2005. Manicômios, Prisões e Conventos. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva.

Goldberg, Roselee, 2007 - A Arte da Performance. Tradução Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro.

Goleman, Daniel, 2005. Inteligência emocional: A terapia revolucionária que redefine o que é ser inteligente. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: objetiva.

Grotowski, Jerzy, 1992. Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª edição.

Guiraud, Pierre, 1973. A Semiologia. Tradução Filipe Silva. Lisboa: Editora presença.

Klein, Jean Pierre, 1997. Que sais-je? – L'Art-thérapie. Paris: Puf, 9ª edição.

McAvinchey, Caoimhe, 2011. Theatre and Prison. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mills, C. Wright, 1969. A Imaginação Sociológica. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2ª edição.

Nietzsche, Friedrich, 2007. Genealogia da Moral: uma polêmica. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.

Oliveira, Fernando Matos, 2003. Teatralidades - 12 percursos pelo território do espetáculo. Coimbra: Angelus Novus editora.

Piaget, Jean, 1991. Seis Estudos de Psicologia. Tradução Jordi Marfà. Barcelona: Editorial Labor SA.

Piaget, Jean, 1994. O Juízo Moral na Criança. Tradução Elzon Lenardon. São Paulo: Summus, 4ª edição.

Read, Herbert, 1986. A Redenção do Robô - Meu Encontro com a Educação através da Arte. Tradução Fernando Nuno. São Paulo: summus editorial.

Read, Herbert, 2001. A educação pela arte. São Paulo: Martins Fontes

Ribeiro, João, 2007. Arquitecturas de Palco. Coimbra: Edições Almedina

Ryngaert, Jean-Pierre, 1981. O Jogo Dramático no Meio Escolar. Coimbra: edição Centelha e Centro Cultural de Évora. Tradução Christine Zurbach e Manuel Guerra

Santos, Bárbara, 2016. Teatro do Oprimido, Raízes e Asas, Uma Teoria da Práxis. Rio de Janeiro: Ibis Libris.

Santos, Boaventura de Sousa, 2001. Globalização, fatalidade ou utopia? Porto: edições Afrontamento.

Shailor, Jonathan, 2011. Performing New Lives. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Sousa, Alberto, 2017. Educação pela Arte e Artes na Educação – 1º volume. Lisboa: edições Piaget, 2ª edição.

Spolin, Viola, 2006. Improvisação para o Teatro. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 5ª edição.

Stanislavski, Constantin, 2004. A criação de um Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Stanislavski, Constantin, 2010. A preparação do ator. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 27ª edição.

Thompson, James, 2004. Prison Theatre, Perspectives and Practices. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Artigos, Revistas e Catálogos

André, João Maria, 2006. Identidade(s), Multiculturalismo e Globalização. Comunicação apresentada no XX Encontro de Filosofia, A filosofia na era da globalização: Edição Apf - Associação de Professores de Filosofia

André, João Maria, 2012. "Teatro, Arte e Educação (I) in Revista Palcos, #4, novembro 2012, p.17-19

André, João Maria, 2013. "Teatro, Arte e Educação (II) in Revista Palcos, #5, março 2013, p.20-22

André, João Maria, 2013. "Teatro, Arte e Educação (III) in Revista Palcos, #6, novembro 2013, p.17-20

André, João Maria, 2014. "Teatro, Arte e Educação (IV) in Revista Palcos, #7, março 2014, p.21-23

André, João Maria, 2014. "Teatro, Arte e Educação (V): Potencial educativo da prática teatral" in Revista Palcos, #8, novembro 2014, p.20-23

Correia, André de Brito, Revista Crítica de Ciências Sociais, 67, dezembro 2003

Costa, Maria Rita Freire, 1983. A Arte como Processo de Recriação em Presídios. Catálogo do Projeto, São Paulo.

Goodman, Nelson, 1990. Langages de l'art – une approche de la théorie des symboles. Éditions Jacqueline Chambon

Imaginarium Entrado – Percursos de um projeto teatral numa prisão, 2012. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira/PELE – Espaço de Contacto Social e Cultural/CCTAR – Centro de Criação de Teatro e Artes de Rua

Lima, Jorge, 2006. "Ética na Investigação". In Lima e Pacheco. Fazer Investigação: contributos para a elaboração de dissertações e teses. Porto: Porto Editora

Ricoeur, Paul, 1996. "O perdão pode curar?" in Revista Viragem, nº 21. Tradução José Rosa

Artigos em periódicos

Carvalho, Patrícia, 2011. "Abram-se as celas, hoje faz-se teatro", Jornal Público.

Porto: 27/05/2011, p.4-5

Matos, Rita, 2017. "O Teatro é Efetivamente Transformador", NM Matosinhos.

Mstosinhos: 09/2017, p.38-39

Matos, Rita, 2017. "Rompendo os Muros da Prisão", Notícias Matosinhos, nº94, ano

8. Matosinhos: 06/2017, p.13

Pinto, Beatriz, 2017. Um filho pródigo levou o cheiro da rua à prisão, Jornal Público.

Porto: 25/05/2017, p.18-19

Vinha, José, 2007. "Reclusos estreiam peça de Teatro fora da cadeia", Jornal

Público. Porto: 05/05/2007, p.9

Webgrafia

<http://aeiou.expresso.pt/teatro-na-cadeia-a-pensar-na-inclusao=f609872> - **Leitura encenada no Museu Quinta de Santiago, no âmbito do projeto *Salve a Língua de Camões*, organizado pelo Grupo Reator e a Câmara Municipal de Matosinhos.**

http://ansabrasil.com.br/brasil/noticias/italianos/noticias/2016/05/09/Abre-em-Genova-1%C2%BA-teatro-em-presidio-Europa_9060869.html - **Atividade teatral regular na prisão de segurança máxima Medicea pela Compagnia Della Fortezza, Itália.**

http://apcforenses.org/?page_id=32 – **Psicologia Forense**

http://cinecartaz.publico.pt/Critica/310698_agora-que-conheco-a-arte-esta-cela-tornou-se-uma-prisao?cid=16743 – **Filme/documentário dos irmãos Taviani *César Deve Morrer*, que reuniu um grupo de reclusos da prisão de alta segurança de Rebibbia, em Itália**

<http://culturanoporto.canalblog.com/archives/2010/05/04/17779250.html>

Espectáculo *Entrado de Hugo Cruz*, no Estabelecimento Prisional de Custóias

http://direitoshumanos.gddc.pt/pdf/CNDH_Formacao11.pdf.gddc.pt/direitos-humanos/CNDH_Formacao11.pdf - **Direitos Humanos e Prisões**

<http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/580a1ede0c94b33c3aaab5.html> - **Espectáculo *A História do Soldado* de Charles Ferdinand Ramuz no estabelecimento prisional da Guarda**

<http://portocanal.sapo.pt/noticia/123320> - **Reportagem sobre o espectáculo *O Filho Pródigo*, objeto que integra o estudo em causa, no espaço Mira Fórum**

http://portocanal.sapo.pt/um_video/wYbyQW6GwSsGHoM9ApGb/ - **Reportagem sobre o espectáculo *O Filho Pródigo*, objeto que integra o estudo em causa, no espaço Mira Fórum**

<http://visao.sapo.pt/actualidade/cultura/fotos-teatro-na-prisao=f600191> – **Espectáculo *Alguns de Nós* de Mónica Calle no Estabelecimento Prisional de Vale de Judeus**

<http://www.codigopenal.pt> – **Legislação: código penal**

http://www.dgpj.mj.pt/DGPJ/sections/leis-da-justica/livro-iv-leis-criminais/pdf5/dl-265-4483/downloadFile/file/DL_265_1979.pdf?nocache=1182244090.72

Legislação: código de execução de penas

http://www.dgpj.mj.pt/sections/informacao-e-eventos/2009/codigo-da-execucao-das/downloadFile/file/L_115_2009.pdf?nocache=1255344838.19 - **Legislação:**

código de execução de penas

http://www.dgsp.mj.pt/backoffice/Documentos/DocumentosSite/Rel_Actividades/RI_ativ_2010/RI_Ativ_V-II.pdf - **Ministério da Justiça – Direção-Geral de**

Reinserção e Serviços Prisionais

<http://www.educacao.sp.gov.br/noticias/grupo-de-teatro-da-febem-apresenta-em-algum-lugar-de-la-mancha-no-sesc-pompeia> - **Espectáculo *Dom Quixote De La***

***Mancha* encenado por Valéria Di Pietro com reclusos da FEBEM**

<http://www.febem.sp.gov.br/index/re/reteatropeterson.htm>

Espectáculo *Malabarista do Farol* pelo Instituto Religare na FEBEM

<http://www.fostevisitarme.pt/noticias/81-rompendo-os-muros-da-prisao-ii-reclusos-e-reclusas-sao-actores-de-peca-de-teatro> - **Testemunho sobre o**

espectáculo *O Filho Pródigo* pela Associação Foste Visitar-me.

<http://www.fronterad.com/?q=teatro-entre-rejas> - **Grupo de teatro dirigido por Marisa Aguirre na Prisão de Valdemoro, em Madrid.**

<http://www.funarte.gov.br/teatro/projeto-mutatis-programacao/#ixzz4KtnJjo5B>

Espectáculo *Mutatis* de Peterson Xavier apresentado na FUNARTE, São Paulo.

<http://www.geaphotowords.com/blog/teatro-dentro-de-la-carcel/> - **Projeto *Teatro Dentro* pelo grupo Transformas no Centro Penitenciário de Quatre Camins, em Barcelona.**

<http://www.hardmusica.pt/cultura/teatro/33324-d-giovanni-pela-voz-de-reclusos-de-leiria-hoje-na-gulbenkian.html> - **Ópera *D. Giovanni* com reclusos da prisão de Leiria, acompanhados pela orquestra Gulbenkian**

http://www.holaciudad.com/noticias/Reclusos-Colombia-Festival-Teatro-Carcelario_0_892111044.html - **Espectáculo *Yo soy Antígona* de Victoria Hernandez com reclusas do estabelecimento prisional feminino de Bogotá, Colômbia.**

<http://www.latercera.com/noticia/reclusos-de-la-ex-penitenciaria-de-santiago-realizan-obra-de-teatro-inspirada-en-el-sistema-judicial-chileno/> - **Espectáculo *El Padre De La Novia* encenado por Jacqueline Roumeau na antiga prisão de Santiago do Chile**

<http://www.londonshakespeare.org.uk/> - **Projeto London Shakespeare Workout**

<http://www.poblanerias.com/2017/01/jorge-correa-y-ex-reclusos-formaran-compania-de-teatro> - **Jorge Correa, fundador do teatro nas prisões do México**

http://www.portugal.gov.pt/pt/Documentos/Governo/MJ/Lei_Quadro_Reforma_Sistema_Prisional.pdf - **Comissão de Estudo e Debate da Reforma do Sistema Prisional**

<http://www.tvi24.iol.pt/videos/especial-informacao/especial-informacao-a-analise-a-situacao-dos-inimputaveis-em-portugal/5935c5350cf277ced3012342> - **Debate na TVI sobre os inimputáveis e o projeto *O Filho Pródigo***

<http://www.tvi24.iol.pt/videos/reporter-tvi/reporter-tvi-inimputaveis-parte-2/5935bb5b0cf2f02dea4639c1> - **Reportagem da TVI *Inimputáveis* - parte 2 de Ana Leal**

<http://yucatan.com.mx/merida/policia/presos-actores-de-teatro> - **Espectáculo *José Sonhador* no Estabelecimento Prisional Merida, no México.**

<https://coletivoreligare2.wordpress.com/7a-historias-do-religare/> - **Testemunho de Peterson Xavier, ex-recluso e atual diretor do instituto Religare**

<https://jpn.up.pt/2007/10/29/matosinhos-reclusas-foram-actrizes-durante-cinco-dias/> - **Espectáculo *Nunca Mais*, encenado por Luísa Pinto, com reclusas do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo e apresentado na Câmara Municipal de Matosinhos**

<https://jpn.up.pt/2012/02/01/cultura-historias-de-15-reclusas-em-inesquecivel-emilia/> - **Espectáculo *Inesquecível Emília* encenado por Hugo Cruz, com reclusas do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo**

<https://jpn.up.pt/2016/04/01/ecoar-chega-ao-fim-a-fazer-isto-sou-livre/> - **Projeto Ecoar - Empregabilidade, Competências e Arte com reclusos**

<https://www.dn.pt/lusa/interior/oito-reclusos-sobem-a-palco-no-porto-para-interpretar-o-filho-prodigo-8501140.html> - **Reportagem do espetáculo *O Filho Pródigo* apresentado no Espaço Mira**

https://www.parlamento.pt/Paginas/XII1SL_Pe%C3%A7aTeatroInesquecivelEmilia.aspx – **Espetáculo *Inesquecível Emília* encenado por Hugo Cruz**

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/reclusos-contracenam-com-atores-em-peca-de-teatro_v1004283 - **Reportagem da RTP sobre o espetáculo *O Filho Pródigo* apresentado no espaço Mira**

https://www.rtp.pt/noticias/pais/reclusos-de-santa-cruz-do-bispo-apresentam-filho-prodigo-no-porto_a1003743 - **Reportagem da Antena 1 sobre o espetáculo *O Filho Pródigo* apresentado no espaço Mira**

<https://www.theguardian.com/cities/2015/nov/11/actores-reclusos-el-teatro-me-devolvio-la-libertad-y-la-familia-que-habia-perdido> - **Espetáculo do ex-recluso Xavier Cruz *El Mago de Oz* no Estabelecimento Prisional de Santa Martha Acatitla, no México**

Anexos

Anexo 1

Entrevista a Marjorie Serrano

Multiplicadora do teatro do oprimido, em estabelecimentos prisionais e em grupos de discriminação social em São Paulo, Brasil

Luísa Pinto (LP) – O que é que a levou a concretizar este tipo de projeto com grupos de exclusão social?

Marjorie Serrano (MS) – Marjorie Serrano. Vou situar-me, porque as pessoas confundem muito. Acham que eu sou travesti, que eu sou transexual, que sou transgénero e eu não sou nada disso. Eu sou hermafrodita: a minha identidade dominante é feminina e a identidade biológica é masculina. Então, tem essa junção... E já trabalho com teatro há mais de 25 anos. Eu comecei justamente fazendo uma oficina com o Augusto Boal, do teatro do oprimido, lá no Rio de Janeiro. Aprendi as técnicas da formação de multiplicadores que é o grande ponto da teoria do teatro do oprimido e passei a replicar isso em comunidades vulneráveis. Comecei primeiro em favelas, no Capão Redondo, na região sul de S. Paulo, e em Goianas, na região leste de S. Paulo, que são duas periferias bastante complicadas. Para implantar esses projetos, esses núcleos de teatro do oprimido, a gente tinha que dialogar com os traficantes das comunidades. E era muito complicado, porque até eles perceberem qual era a proposição do projeto do teatro do oprimido levava um tempo: vários encontros, várias reuniões, vários riscos que a gente corria. E sempre acabava dando resultado, porque os próprios filhos dos traficantes acabavam entrando nas oficinas, porque eles percebiam que o teatro do oprimido seria uma ferramenta importante de conhecimento da identidade para você lidar com as suas opressões internas. E eles vislumbravam isso para os próprios filhos como uma possibilidade para eles não entrarem no tráfico.

LP - Como é que vê o teatro nesses grupos? Que efeitos é que ele produz nesses grupos?

MS - São efeitos gigantescos porque, a partir do momento que o indivíduo percebe a capacidade que ele tem, o reconhecimento da identidade, e quem são os seus opressores internos, ele consegue lidar melhor com a realidade e passa a ter um senso crítico, uma leitura da realidade um pouco diferente. Então ele passa a fazer escolhas críticas, mesmo que ele continue no tráfico, na contravenção. Ele vai continuar, mas sabendo que existem outras referências, outras possibilidades.

LP - E onde é que aconteceram esses projetos que tem vindo a trabalhar? Em que lugares e instituições?

MS - São vários. Em comunidades de bairro, na periferia, na Fundação CASA, que é uma espécie de presídio para adolescentes infratores. Aí tem o confinamento, o projeto realizado dentro das instituições que também não prevê a retirada desses internos para executar o teatro fora do sistema prisional. Tem muitos... Hoje, nós mantemos dois núcleos de teatro do oprimido no interior, para trabalhar questões de pedofilia e questões de trabalho infantil. Isso na zona rural, em cidades bem pobres. Então, é dentro deste contexto que a gente trabalha. Recentemente, aqui nos "Satyros", companhia de teatro, nós iniciamos dois projetos para trabalhar com pessoas "trans" que se prostituem. Por meio do teatro do oprimido, a gente vai trazer as histórias dessa pessoa e fazer uma série de sessões de teatro fórum, para que elas possam fazer uma reflexão da realidade e buscar outras referências, não outras alternativas.

LP - Nesses projetos, alguma vez juntou pessoas excluídas socialmente com atores profissionais?

MS - Sim, sempre. Isso sempre acontece, essa interseção de atores.

Isso é fundamental, porque você passa uma referência, uma possibilidade para quando ele deixar o sistema prisional, uma possibilidade de atuação na

comunidade. Então ele passa a ter uma consciência crítica e cívica muito forte de fazer a transformação do seu interior. E isso é viável. Por exemplo, numa das unidades da Fundação CASA, que antigamente se chamava FEBEM, a gente teve relatos de internos que saíram de lá e montaram pequenos núcleos quando eles retornaram às suas comunidades. Então, isso é possível.

LP - E que tipo de público assiste aos referidos projetos? ?

MS - Geralmente são projetos que se formam para atuar na sua própria comunidade, então é um público local. Porque eles vão debater as realidades opressoras da sua comunidade local.

LP - Que constrangimentos surgem quando se envolve neste tipo de projetos? Que dificuldades sente? O que é mais difícil de concretizar/conseguir?

MS - O mais difícil é o apoio da família, por incrível que pareça. Não é o sistema da repressão, não é a polícia, não são os equipamentos públicos. A maior dificuldade é a família compreender que o teatro do oprimido pode ser uma porta, uma possibilidade de mudança. Então, a família é o grande impeditivo. Em que sentido? Por exemplo, se acontece no sistema prisional, a família tem dificuldade de entender que o teatro possa levá-lo a uma reflexão da sua realidade e, até, ao encaminhamento profissional. Então eles não conseguem compreender isso; eles acham que o preso, dentro da cadeia, que os seus queridos parentes devem receber uma formação profissional e não uma formação humanitária, pensando justamente no objetivo de eles saírem da prisão e irem para o mercado de trabalho. É isso que eles pensam...

LP - Quais as facilidades?

MS - A maior facilidade é que a pessoa, numa situação de confinamento, está mais disposta a investigar, a conhecer outras possibilidades. Acho que esse é o grande facilitador. Quando eles são ouvidos, quando as referências deles são respeitadas

dentro da metodologia do teatro, eles se sentem protagonistas da própria ação de vida deles. Então eles começam a tomar poder da sua própria identidade, porque eles sabem que vão poder falar sem ser cerceados. O prisioneiro vai poder colocar os seus planos de vida, suas perspectivas de futuro sem ser castrado, sem ser inviabilizado. Então, ele começa a perceber que o teatro é uma ferramenta de possibilidades, é uma ferramenta de referências. E aí ele passa a sonhar com essas possibilidades e vai começar a lutar. Então, isso acho que é o grande benefício do teatro para pessoas em situação de extrema vulnerabilidade.

LP - Assim sendo, pensando no teatro enquanto transformador do ser humano, considera que a legislação cá no Brasil está adequada a esses projetos que vocês querem concretizar?

MS - Não, infelizmente a legislação brasileira, acredito que a arte e educação é apenas uma ferramenta de ocupação, é ocupar o indivíduo para que ele não pense em outras estratégias contra a opressão. Costumo dizer que o estado brasileiro compreende o teatro como uma terapia ocupacional, é ocupar o tempo ocioso que o preso está lá. Existe em legislação que esses presos precisam de passar por uma capacitação, eles precisam de ser socializados de novo, integrados na sociedade que tem que ter essas oficinas artísticas. Só que o governo brasileiro, o modelo brasileiro de assistência ao preso, não compreende que essa é uma ferramenta importante de reinserção social. Então, esses projetos acabam sendo aplicados dentro das prisões apenas como terapia ocupacional.

LP - E nessas instituições e nos projetos que tem vindo a orientar, quais são as áreas artísticas envolvidas?

MS - As predominantes são o teatro e a capoeira. E cultura urbana, que envolve *graffiti*, que envolve *hip hop* e *rap*, que é a referência mais próxima que se tem. Porque o que é que acontece? Grande parte da massa carcerária vem de periferias e as referências culturais dessa periferia, a instituição tem que estar replicada dentro do presídio para aproximá-lo da sua realidade. São essas três que

geralmente são trabalhadas, que são exploradas lá dentro. É a capoeira, as artes urbanas, que envolve *hip hop* e *graffiti*, e o teatro. O teatro é uma força de resistência muito forte. Eu acredito que nem o poder público sabe por que é que o teatro tem que estar dentro dessa possibilidade.

LP - E, dentro do grupo, quando está a trabalhar, existem conflitos?

MS - Existem conflitos, mas esses conflitos são equacionados dentro do respeito à referência do outro, porque quando a gente inicia um projeto de teatro a gente dá voz para todo o mundo. Todas as referências têm que ser respeitadas. Então tem um trabalho de escuta inicial muito importante de você ouvir. E você propor e você ser respeitado dentro da sua proposição. Então existe esse combinado inicial que acaba funcionando muito bem. Agora, conflitos entre fações existem. Existe também o crime organizado dentro das prisões e, aí, você tem que dialogar com essas lideranças, para o trabalho funcionar. Tem exemplos maravilhosos de uma unidade ter que fazer um trabalho de articulação com duas lideranças que entram em conflito o tempo todo, que tentam tomar o poder da unidade. E, aí, quando você estabelece esse trabalho de escuta, durante a oficina existe um respeito mútuo de preservação do espaço. Então, naquele momento, eles interpretam personagens, dialogam, conversam sobre as suas diferenças. Quando acaba a oficina no ambiente deles, aí eles se separam, cada um no seu ambiente.

LP - Quando vão fazer as oficinas nessas instituições totais, como é que é feita a seleção?

MS - Não existe seleção. Esse é o primeiro critério: não existe seleção e não existe obrigatoriedade de você seguir. Então o que é que acontece? O cara vai no primeiro dia de aula da semana, ele não é obrigado a ir no outro dia. Ele tem que se sentir disponível a participar, não há uma obrigatoriedade. Então o sujeito só vai participar quando sentir que aquela é uma ferramenta importante de libertação dele. E quando você entrega essa possibilidade sem essa rigidez, ele acaba retornando com vontade de executar o projeto. Então, essa é a diferença, é quando

não tem um critério de seleção, quando você não trabalha com a concepção de formar artistas e formar atores, fica muito mais fácil essa interlocução, porque o sujeito sabe que dentro da oficina não é uma nova prisão de cumprimento de regras, de horários. Existe o cumprimento de combinados que é feito para todo o mundo igual, não vem uma regra já estabelecida de cumprir. Então eles se sentem mais à vontade. Uma oficina não tem uma ligação cronológica com a outra, justamente para o sujeito ir num dia, ficar três dias sem ir, e no outro dia ficar boiando com o processo. Então, são oficinas que começam e terminam em cada dia, e aqueles que acompanham todos os dias, ele não vai ter uma repetição com o sujeito que vai entrar no meio do processo. Então existe essa disponibilidade.

LP - Não existe a possibilidade de montar um espetáculo?

MS - Existe, porque nós trabalhamos com a ideia do teatro fórum. Cada encontro você levanta uma temática a partir das opções deles, desenvolve por meio das técnicas do teatro do oprimido e você já faz o fechamento no mesmo dia, por meio de sessões de teatro fórum, onde você levanta a preparação e o conflito e a resolução é feita com quem estiver fazendo a oficina. No trabalho de escuta, divide-se os grupos: um grupo assiste a outro grupo e busca alternativas. Então, cada encontro da oficina não tem essa dependência. No dia em que o cara não estiver muito a fim de ir ele não vai, mas se ele for noutro dia ele vai pegar um novo processo. Com a união dessas experiências, eles resolvem se querem montar um espetáculo final ou não, a cada três meses. Mas isso vai vir deles, não é uma obrigatoriedade de se montar um espetáculo final. Quem decide é o coletivo.

LP - Ao longo do processo dessas oficinas, do trabalho que faz com eles, sente alterações no comportamento dos mesmos enquanto indivíduos?

MS - É visível. Respeitar principalmente a referência que o outro interno traz, respeitar a questão do espaço, respeitar a escuta, eles passam a ouvir melhor, eles passam a lidar com as divergências de uma outra forma, mesmo que eles não concordem passam a ser mais propositivos: "Olha, não concordo com isso! Se for

seguir outro caminho talvez a gente consiga resolver um problema coletivo". O sujeito deixa de pensar como um ser isolado e passa a pensar no bem-estar coletivo. E isso assim é impressionante, porque logo nos primeiros encontros você já percebe essa mudança de percepção e de visão de mundo.

LP – Partindo do princípio que esse trabalho é tão rico e transformador, em termos sociais, considera que, aqui no Brasil, o Estado devia pensar o sistema prisional atual, em termos de legislação, para poder ter um maior sucesso numa reinserção do futuro?

MS - Sim, com certeza. O que é que acontece com a arte e educação, com o teatro, principalmente, nas prisões? Fica muito voltado para o período em que o sujeito está recluso. Quando ele sai de lá, mesmo que ele monte um projeto de teatro do oprimido, ele não vai ter um apoio do governo. Por exemplo, se ele sai do sistema prisional, vai lá numa secretaria de assistente social falar assim: "Olha, eu me profissionalizei dentro da prisão com esse projeto de teatro. Para esse projeto de teatro acontecer na minha comunidade e eu não voltar para o crime, eu vou precisar que o Estado acredite e que financie esse projeto". Financie de que forma? Fazendo a geração da renda desse indivíduo e fazendo com que o projeto que ele vai montar possa circular na cidade como um movimento de prevenção à violência. O Estado não entende isso ainda.

LP - Sei que não têm público geral, porque é o público da comunidade. Mas têm algum público, neste caso, do Estado, de possíveis instituições que possam ajudar nessa reinserção? As instituições de reinserção social envolvem-se nestes projetos? Vão assistir aos projetos? Vão ver os resultados desse trabalho?

MS - É um fenômeno muito complicado porque o que é que acontece? Essas instituições de acolhimento não conseguem se manter porque o governo não entende a importância delas e o governo acaba não financiando essas instituições. O governo financia instituições que vão fazer o trabalho dentro do sistema

prisional. Então, essas instituições acabam canalizando sua energia e seu esforço para trabalhar dentro das prisões. Elas não trabalham fora para financiar esses projetos, porque elas não conseguem se manter também e dependem do repasso do governo. Nós temos um preconceito muito forte no Brasil, que os empresários têm resistência em investir em projetos vindos de populações marginalizadas. Então, esse contexto social no Brasil é bem complicado. Restaria apenas ao governo investir em associações que recebessem esses projetos, mas isso não acontece. O governo não tem esse interesse. Quando eu falo governo eu digo toda a estrutura: do judiciário, do executivo e do legislativo. Não existe essa conversa entre poderes para que isso possa haver. Eles preferem só ficar tentando curar ferida e não dar uma resolução para isso.

LP - Acredita mesmo que o teatro é transformador?

MS - Não tenho dúvida nenhuma, porque eu fui uma pessoa salva pelo teatro. Eu sei da capacidade incrível que ele tem de fazer uma construção humana, de você entender qual é o seu maior opressor e, a partir desse conhecimento, você vai tentar extrapolar isso para a sua comunidade, para a sua vida. Você tem um projeto de vida... Eu sou apaixonada, então eu sou muito suspeita para falar disso, porque eu tenho muita paixão. Quando eu falo disso, tudo vem carregado de muita emoção e de muito reconhecimento. Mas, sem dúvida nenhuma, o teatro é uma ferramenta transformadora incrível.

LP - E já faz este tipo de trabalho há quantos anos?

MS - Há 26 anos.

Anexo 2

Entrevista a Valéria Di Pietro

Coordenadora do projeto de teatro na prisão de menores FEBEM em São Paulo, Brasil

Luísa Pinto (LP) - O que é que a levou a concretizar este tipo de projeto com grupos de exclusão social?

Valéria Di Pietro (VP) – Fui parar na fundação sem saber muito bem o que estava fazendo lá, eu fui levada para lá, eu fiz um trabalho com crianças numa oficina cultural aqui em S.Paulo, oficina cultural Lazaró... Eram 40 crianças que moravam numa região muito pobre e eu montei o “Pássaro Azul” com aquela criançada toda, foi um belo trabalho. E foi uma das pessoas que trabalhava lá que me convidou para ir dar aula na FEBEM. É um trabalho difícil, às vezes, mas quando a gente vê os resultados dá um ânimo incrível. Eu acho que, às vezes, a gente recebe deles muito mais do que quando você tem o aluno comum. Bom, fui para a FEBEM (agora se chama Fundação CASA) no final de 90, quase 91. No primeiro ano que eu fiquei lá, foi quando eu comecei a descobrir como lidar com eles.

LP - Pode só explicar o que é a FEBEM?

VP - Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor. A FEBEM era, na verdade, o presídio aonde ficavam os menores de idade. Hoje em dia se chama Fundação CASA. Bem, eu fui e voltei de lá várias vezes. Às vezes aconteciam rebeliões e coisas assim. Acabavam me chamando como se eu fosse apaziguadora e, por outras vezes, me tiravam como se fosse o teatro o motivador das rebeliões, que não era o caso, mas era uma tomada de consciência... Que eles começaram a tomar consciência a partir do teatro, foi muito claro. Eu acho que de várias atividades artísticas, quando foi em 2000 aconteciam muitas coisas ali dentro, muitas atividades culturais. Aí eu pensei, conversando com as outras pessoas que trabalhavam lá, em fazer uma união dessas atividades. Aí, pensamos em montar

uma peça que englobasse tudo o que se fazia lá dentro de arte. Bom, eu não sei porquê, falei em montar Dom Quixote e depois achei que tinha enlouquecido. Como é que eu vou montar Dom Quixote?! Por fim, montamos um Dom Quixote com as danças populares brasileiras, com maracatu, com ciranda, com 150 adolescentes. Aí que eu vi que era louca mesmo! Com 150 adolescentes. Depois disso, como era muito difícil, fizemos no Memorial da América Latina, fizemos em vários locais, mas era muito difícil a locomoção deles, porque cada vez que eles saíam da fundação ia até helicóptero acompanhando. Então, aí, reduzimos o elenco para 40 internos.

LP – Conseguia fazer as apresentações fora do presídio?

V – Conseguíamos tirar até com os 150: foi feito aqui no memorial da América Latina, que é um palco gigantesco; foi feito também no S. Pedro, que deu um pouco de trabalho porque o teatro é pequeno. Bem, eu acabei reduzindo o elenco para 40, porque a ideia era colocar todas as atividades na época que eram feitas pelos meninos que estavam lá dentro. Então, tinha circo, tinha capoeira, tinha dança de rua, tinha um monte de atividades assim. Aí, depois, com os 40, todos faziam tudo, e o espetáculo ficou redondo, ficou muito bonito Este trabalho me motivou tanto que a minha carreira ficou muito de lado. Porque aquilo era intenso de mais! Bem, eu sei que isso foi até 2005, mas aí os meninos que já tinham saído, eles foram se reunindo, a gente foi procurando locais para trabalhar e eles criaram uma ONG. E esse trabalho continua até hoje, durante 10 anos, um pouco mais que isso. Eu conduzi junto com eles o trabalho. Quando a gente fez o Religare, que foi essa ONG que a gente criou junto, foi feito aqui na Barra Funda, eles são mais da zona leste, então tirei eles de lá mesmo de propósito, eles tinham que vir para cá. Na época, consegui muita coisa: consegui que eles recebessem para estudar, víamos filmes, leitura, fizemos peça, fizemos muita coisa.

LP – Sente que esse trabalho, como o teatro, reestrutura o indivíduo? Esse trabalho que a Valéria fez com eles foi fundamental para a sua reestruturação?

V – Eles inclusive se profissionalizaram. Alguns deles têm uma carreira de teatro legal. Tenho alguns que estão trabalhando com luz, essas coisas... estão até muito bem! Alguns dando aula... Um dos meninos, o Asley, que tem um grupo lá perto da cidade de uma região violenta e tudo mais, tem um grupo muito parecido com aquele a que ele pertencia há alguns anos atrás. E é bonito o trabalho dele, é um grupo de adolescentes grande. O outro, Peterson, que foi o D. Quixote, trabalha numa fábrica cultural. De uma certa forma, todos eles têm esse pé ligado na arte.

LP – No seu trabalho, nessa instituição, que é uma instituição total, tinha alguma limitação na escolha dos textos no projeto que gostaria de fazer? Ou tinha liberdade e autonomia para decidir o que trabalhar com os meninos?

V – Enquanto dentro da fundação, esses limites eram muitos. Depois, como nós nos reunimos fora, os textos escolhidos ou as montagens partiam de um processo. Então, aconteciam outras coisas antes, para chegar naquela montagem. Como a gente fazia umas rodas de conversa, dali saiam as ideias: “Vamos escrever sobre tal coisa”. A maioria do que foi montado saiu deles: eram poesias, eram textos deles. uma série de coisas que nos fazíamos para chegar no texto final e na montagem. Aí, nós montamos um trabalho que ficou muito tempo, que era o “Mutates”, que eram poemas deles da época de internos na FEBEM até à vida que eles tinham naquele momento. A gente fez em montes de lugares.

LP – Qual era a duração do trabalho numa semana? Quantas horas de contacto tinha?

V – Normalmente, nós nos reuníamos sexta, sábado e domingo, aproveitando o dia.

LP – Dentro da fundação?

V – Dentro da fundação! Dentro da fundação eram várias aulas, tinham vários professores de teatro e das outras atividades também. Então, eles tinham duas

aulas semanais... Depois que eles passaram para o grupo grande, nós ensaiávamos quase todos os dias; à noite nós tínhamos ensaio. Aí teve uma dificuldade, porque D. Quixote tinha dulcineia e, aí, então as meninas começaram a vir, depois de muito custo, teve uma apresentação que foi muito engraçada. As meninas vieram, elas dançavam uma ciranda, que falavam que estavam no teatro. Elas vieram cercadas de monitores, para não se aproximarem dos meninos. É como a história do "Crime e Castigo". No memorial da América Latina, o público estava lotadíssimo, o público estava tenso quando terminou! Ali, eram 150 meninos. Quando foi terminando o espetáculo, eles vinham se aproximando, enchendo o palco, e eu via a plateia. Agora eles vão pular dali, vão sair correndo por aqui, todos os guardas muito tensos! Aí, quando acabou, eles estão cantando a última música, eles começam a pular que nem crianças, a se abraçar. Foi uma festa!

LP – O público era majoritariamente um público geral, normal, ou um público familiar dos presos ou das instituições?

V – Era um público geral, dependendo do tipo de apresentação. Às vezes, tinham muitas pessoas ligadas aos órgãos estaduais, mas a maioria do público era um público espontâneo. E familiares não têm muito porque, às vezes, as famílias dos meninos são de outro local. Então, é muito mais difícil. Eu sempre brigava muito pela questão da família estar ali. E o processo de trabalho dentro da fundação também foi muito ligado a isso. Você vai fazer teatro com estes meninos que, às vezes, mal sabiam ler e escrever e tinham uma história de vida super violenta. Eles começavam a gostar muito de fazer teatro, e foi aí que eu consegui trazer esses meninos, porque o preconceito lá dentro era muito grande.

LP – Como é que era a relação do guarda prisional ou do policial com o processo, com os ensaios, com o trabalho?

V – Muito ruim, no começo. Bom, continua sendo muito ruim, mas alguns dos guardas se salvaram, porque era assim... eles chamavam os meninos nas unidades, que já é uma coisa de adolescente, com a cabecinha pequena e com aquela coisa

toda cheia de preconceito. Então, chegavam os caras para levar os meninos para a aula, assim: "As cinderelas do teatro peguem as sapatilhas, vamos fazer a aula!". Então, o menino não ia! E os outros que não iam?! Isso foi um tempo...! Foi um murro em ponta de faca! Eu passava com o aparelho de sombra da aula, eles me chamavam de "pagapau de bandido", uma gíria deles lá. "Você vai para o bailinho com os meninos?". Era deboche o tempo inteiro. Quando nos apresentamos no teatro de S. Pedro eu vi, depois de tudo isso que a gente já tinha passado, um monitor maquilhando um menino... conquistamos alguma coisa! Mas o preconceito era muito forte.

LP – Valéria, nunca existiu a possibilidade de integrar meninas no projeto?

V – Sim. Nesta história do D. Quixote nós conseguimos um grupo de uma outra comunidade feminina que fazia dulcineias, amigas da dulcineia, que faziam o teatro. Conseguimos, porque existiam interesses políticos. Como interessava que essa peça saísse, então a gente conseguiu juntar as meninas de uma unidade e outras.

LP – Acredita que o teatro pode ser uma ferramenta valiosa na reeducação dos reclusos/as?

V – De teatro e de educação.

LP - O que é que sente que mudou na própria situação, a partir do momento em que eles se dão conta de que o prisioneiro ou ex-prisioneiro reestrutura a vida? Sente que a instituição e a legislação relativa a estas questões mudou?

V – Eu acho que no período em que nós estávamos lá mudou muito. Desde o monitor que acabou maquilhando o menino, como o conceito todo... Os psicólogos, todas as pessoas que trabalhavam nas unidades modificaram muito. Tanto que eu, às vezes, recebo *e-mails* destes funcionários. Só que existe um problema muito

sério: a fundação não tem história. Então, quando nós saímos de lá, acabou. Acabou, porque eles não mandam.

LP – Quantos anos trabalhou lá dentro?

V – Entre idas e vindas, porque várias vezes eu era afastada, quinze anos. Eu sempre fui afastada ou porque teve uma rebelião... Bom, esse período eu trabalhava pela própria fundação. Depois, quando eu fui pela secretaria de cultura, então aí era uma coisa mais estável. Mas antes era assim, qualquer briga que tinha na unidade eles me punham para fora. E cada vez que tinha algum problema, eles me chamavam de volta. Eu sei que quando teve essa primeira rebelião, os funcionários passavam: "Gostou do fogo que você colocou aí?" Ou seja, eles achavam que a gente estava fomentando essas coisas... Não estava fomentando isso! Estava só fomentando a consciência, onde você está... Nunca foram tratados com agrados na cabeça mas sim com a consciência do porque vocês estão aqui, o que vocês podem fazer quando saírem daqui. Eu cansei, eu fiquei muito cansada, principalmente depois dos últimos tempos... Corri atrás de dinheiro, corri atrás de projeto, corri atrás de tanta coisa... Então, eles são jovens, eles estão preparados, eles têm tocado do modo deles para a frente. Deixou de ser uma coisa assim... Porque, antes, nós estávamos todos muito certinhos, éramos muito formais diante da documentação, eles acabaram perdendo um pouco isso, mas todos estão produzindo, todos entre aspas: tem uns que não estão mexendo com isso. Mas estão aí, fazendo coisas boas... De todos esses mais próximos, não tenho nenhum que voltou a cometer delito.

LP – Para terminar, para quem queira fazer um trabalho como a Valéria fez numa instituição presidiária, o que é que sente que ainda falta fazer para se poder concretizar esse trabalho do teatro com grupos de risco?

V - Eu acho que falta fazer tudo de novo. Eu acho que sempre tem que ser feito. Eu acho que o trabalho tem que começar lá dentro da fundação, não é só aqui fora. E você tem que estar muito envolvido, tem que estar com o coração nisso.

Anexo 3

Entrevista a Andrzej Kowalski

Encenador do espetáculo *Só Entra Se Vier Às Fatias* realizado no EP de Coimbra no âmbito da Capital Nacional da Cultura Coimbra 2003

Luísa Pinto (LP) - O que é que a levou a concretizar o projeto *Só Entra Se Vier Às Fatias* no estabelecimento prisional de Coimbra?

Kowalski (K) - Foi um projeto incluído capital nacional da cultura 2003, em Coimbra, e a capital da cultura resolveu envolver também reclusos. E propuseram-me fazer precisamente um espetáculo com um texto de burglar. Na primeira reunião que eu tive com eles, apareceram lá 40 ou 50, foi uma festa essa reunião. Aproveitam cada ocasião para poder sair...! E realmente deu logo para perceber que não vale a pena burglars nenhuns, porque histórias têm eles para contar.

LP - Então fez a partir de histórias deles?

K - Começamos a trabalhar a partir de vivências deles, das vidas deles... Ao longo de alguns dias de trabalho, sobraram 13 ou 14, por aí. Desbloqueou-se a situação a partir de quando eu pedi para os guardas saírem. Nós trabalhámos na sala de escola, no espaço de escola, estamos a falar de uma prisão de segurança máxima, tem regras que nunca mais acabam... A partir do momento em que eu fiquei sozinho com eles foi um bocadinho complicado. Tive que avançar um bocado quando eles começaram a desbloquear e acho que o maior pulo que demos a nível de construção do texto foi quando eu lhes pedi para escreverem cartas anónimas, para eu não saber quem escreveu, e escreverem sonhos deles, anónimo, etc. E realmente estava à espera de pouco e apareceram 500 páginas, um rio de textos que nunca mais acabava. Entretanto, em simultâneo, decidimos fazer a construção de um espetáculo. Uma das coisas importantes foi escolher o tema, também foi deles, e era quase unânime, não é fuga, é evasão. Eles sublinhavam bem a diferença entre fuga e evasão. E à volta disso, entretanto a gente construiu

algumas cenas, situações... Eu passava muito tempo lá dentro, e também partíamos de coisas características. Uma das coisas características da prisão era o barulho constante, uma barulheira que uma pessoa não aguenta. Pegávamos neste tipo de situações, para além de vivências deles concretas, na rotina da instituição. Em simultâneo, Luís Moral, dramaturgo de serviço, ia tentar dar a volta a estas cartas, a estes sonhos todos, para além de textos que iam surgindo.

LP – Quanto tempo é que durou?

K – Seis meses e tal. Foram previstos três, mas geralmente não... É muito mais interessante trabalhar com eles. O tipo de processo é diferente. Uma coisa é quando a gente vem com texto preparado e outra coisa é a construção de base e isso demorou um bocado para além de que aquele universo não é fácil, é bastante complicado.

LP – Quantos dias por semana é que trabalhava com eles?

K – Dois, três dias. Acho que a maior parte eram dois, tirando a última fase que eram todos os dias. Um outro problema que surgiu logo no princípio foi o espaço, eles não têm espaço nenhum para espetáculo, por isso tinha que se adaptar salas de aulas.

LP – E apresentaram o espetáculo dentro do estabelecimento?

K – Sim, isso era uma das regras porque o pessoal não podia sair de lá, para além de que havia duas suspeitas de resgate. Havia um mafioso italiano, depois um traficante de droga holandês. Eles tinham suspeita de serem resgatados, por isso nem pensar sair da prisão. Outra dificuldade do espetáculo era para público exterior, não era no interior. A abertura da direção foi fantástica, super interessados nisso, demos a volta à prisão de Coimbra, uma coisa gigantesca, até descobrimos um túnel por baixo disto tudo, que era um túnel gigantesco onde entra um camião, 150 metros de comprimento; resolvi logo fazer lá neste túnel. Claro que podíamos entrar só no fim, na última semana. Conseguimos fazer ensaios depois num espaço alargado que era a antiga capela, que é mesmo no topo, um espaço fantástico, só que era um armazém autêntico. Uma das coisas

fantásticas na prisão é que é proibido trazer qualquer coisa, *Só Entra Quem Vier Às Fatias*, onde o título que surge porque havia um cartaz na entrada principal, onde estava lá um cartaz "senhor visitante chouriço polo". A pessoa *Só Entra Se Vier Às Fatias*. A partir daí eu contei isto à rapaziada, achei piada, e um deles: "é como nós, nós também entramos aqui porque estamos em fatias, ninguém inteiro entra aqui". Voltando à capela que era aquele armazém que tinha lá tudo, desde computadores a próteses, pernas...tudo! Impressionante o que estava lá! Televisões, livros, tudo e mais alguma coisa. Nós limpamos isso, mas ao mesmo tempo logo surgiu o projeto cenográfico a partir daí no túnel. Depois havia outra sala, antiga sapataria onde eles faziam sapatos antigamente, já ninguém fazia mas havia uma sala, um espaço muito maior do que este com milhares de formas de sapatos, de madeira. A própria cenografia ia crescendo aí, tivemos lá ensaios, produzimos um bocado do espaço de túnel lá na tal capela enorme, gigantesca que, por sua vez, inspirou muitas cenas e algumas do próprio espetáculo, o espetáculo ia nascendo pouco a pouco. Houve uma que é fantástica, no terceiro andar, no topo tem uma janela fantástica, enorme, gradeada, claro, com uma vista de Coimbra para o Mondego! Eu estava lá a preparar qualquer coisa, quando de repente vi que não tenho ninguém ao pé de mim, estava tudo colado à janela a olhar o pôr do sol. Havia um que há dez anos que não tinha uma vista dessas, que não via o pôr do sol. Por isso, o espetáculo foi construído ao longo deste tipo de acontecimentos. Por isso, também demorou um pouquinho de tempo. A partir de um certo momento, quando se estabeleceu o texto, aqui sim, já começamos a trabalhar.

LP – Eles foram encontrando os seus espaços de liberdade dentro do próprio projeto?

K – Sim, era um bocado isso. Porque todo o espetáculo era à volta da construção de um veículo, que nem é barco, nem avião, nem é mota, é um veículo que eu trouxe de Faro, de um espetáculo de rua de Faro onde se utilizava. A fim de contas, o espetáculo girava à volta da construção deste veículo da evasão. O público é sentado em frente deles e não passa.

LP – Quantas apresentações fizeram?

K – Era prevista uma semana, só que esgotou de tal maneira... Também entraram 50 pessoas, de tal maneira que prolongaram mais três semanas e depois passado meio ano ou um ano estreamos na capital, no último momento. Também atrasou porque eu também estava a fazer um espetáculo em paralelo na Guiné, foi uma confusão. Por isso, também foi complicado. Mas estreamos ainda na capital e depois o bastonário, eles têm um congresso qualquer em Coimbra, e pediram para repor o espetáculo para lá para negociação com a prisão, etc. E uma vez que voltamos a fazer duas semanas depois. Teve um êxito incrível! Primeiro, porque era para fora e não para dentro. Nenhum prisioneiro repetiu o espetáculo de dentro, porque era no exterior. Depois houve assim um êxito incrível, filas e filas... No Gil Vicente esgotou quase logo no primeiro dia, na primeira semana tinha o regular normal, mas quando se decidiu prolongar, esgotou logo no primeiro dia até ao fim. E os advogados compraram os espetáculos e depois pediram para prolongar porque toda a gente quis ir. Depois conseguimos abrir mais uma semana para o público.

LP – E essa reposição foi no mesmo local?

K – Só podia ser.

LP – E só entravam mesmo os reclusos como atores? Eram quantos?

K – Sim. Eram doze. A equipa técnica era exterior, de som, toda a nossa equipa criativa era de exterior, músicos também eram. A nossa equipa também não era muito grande, porque toda a parte técnica de carpintaria era de reclusos. O barco foi trazido de Faro, era acompanhado pelo fulano que construiu o barco também do exterior. O pessoal de luminotecnia também era de fora também contratados, depois fui eu como encenador e também não havia muito mais gente!

LP – Nesse período, não aconteceu nenhum recluso sair?

K – Não. Quer dizer, houve um que substituímos. Era uma coisa absolutamente secundária, mas já nem me lembro do porquê. Neste período não houve nenhum libertado, houve coisas muito interessantes que este espetáculo provocou, por

exemplo, o juiz deles fez questão de ir ver o espetáculo, começou a reavaliar todos os reclusos que participaram neste espetáculo, porque ele não os conhecia.

LP - Que impacto tem este tipo de atividades na vida de um recluso?

K - Essa, por exemplo. A propósito da reavaliação do processo dos reclusos pelo juiz, os advogados quando viram o espetáculo resolveram montar um gabinete de consultoria jurídica, dentro da prisão, de borla. Depois, a própria direção começou a investir nos workshops das artes, fantoches, música, pintura. Houve uma repercussão muito engraçada nalguns reclusos, vou dar o exemplo do Toni, que é o tal mafioso siciliano espetacular, foi apanhado ao pé dos Açores. Podia cumprir o resto da pena, acho que eram 14 ou 15 anos, já não sei quantos anos lhe faltavam, na Itália. Como italiano, ele recusou porque não podia fazer as coisas que aqui faz. Preferiu ficar a cumprir o resto da pena em Portugal. O outro começou a estudar Direito e um dos professores confirmou que ele fez licenciatura em Direito dentro da prisão, é o tal que há dez anos que não via o pôr do sol. Depois, encontrei por acaso o mais jovem, o chamado puto que apanhou cinco ou seis anos. Encontrei-o em Lisboa, quando o soltaram. "Que estás fazendo?", ele vivia num destes bairros interessantes de Lisboa, não sei se é Amadora, mas a primeira coisa que ele me disse foi que não tenho grupo de teatro no meu bairro e isso foi a melhor coisa. Quer dizer, tivemos repercussões bastante simpáticas, engraçadas e importantes. Depois, os grandes momentos e mais dolorosos eram estes momentos de liberdade, de conseguir viajar, o doloroso era sempre eu vir-me embora e eles voltarem para cá. Foi a melhor coisa que lhes aconteceu na vida. Independentemente do produto teatral, porque não foi montado com qualquer objetivo social, sou encenador e nada mais, mas inevitavelmente tornou-se em algo mais do que um espetáculo de teatro. O impacto que o projeto teve nos reclusos pelo desenvolvimento das suas capacidades intelectuais que contribuíram para a recuperação de autoestima, leva-nos a repensar as medidas privativas de liberdade relativas à reeducação do recluso, pois quando o projeto terminou, a despedida foi

dura. Eu vim embora e eles ficaram. Os laços socializadores criados no processo artístico terminavam ali.

LP - A sua metodologia foi mesmo a prática teatral por prática teatral, não teve mesmo a questão social. Não tem nada a ver com o Teatro do Oprimido, completamente o objeto artístico em si?

K - Depois ou sai naturalmente ou não. Quer dizer, não tenho nada contra, só que não é a minha profissão. O primeiro passo é deitar todos burglars para o lixo porque não lhes diz nada, agora quando se começou a desbravar as vidas deles, mas indiretamente, primeiro os textos que aparecem de introdução são textos deles, lidos por atores profissionais, mas textos deles, que é espetáculo. Num outro momento que é a apresentação, se fosse assim alguma apresentação interrogatória, eu quis só alguns, porque é o direito que me apraz. Desistir quiseram todos, mas ninguém tem que se apresentar como tal, assume uma personagem... Só um, o resto: nome, número, anos de prisão, tudo. Por isso, houve nitidamente muito mais que espetáculo de teatro, lógico. O método era montar um espetáculo de teatro, fossem atores ou não, tanto faz.

LP - Foi montado um espetáculo igual ao dito normal?

K - Sim, sim! O método é diferente, mas logo a seguir fiz com prostitutas ou sobre prostitutas. O método foi o mesmo, mas com atrizes profissionais. Por isso, o método de não partir de um texto feito mas vamos construindo é o mesmo.

LP - O que se reconhece neste projeto é que de facto foi impactante na vida dos reclusos, o que levaria mesmo a repensar as medidas privativas de liberdade e a reeducação do reclusos... Se existissem mais atividades do género, a reincidência provavelmente poderia diminuir? Acredita nisso?

K - Isso não posso dizer, mas acredito que sim. Tendo noção também que isto aqui era uma elite, estes doze no meio de 400 e tal. A partir de um certo momento pedi para os guardas me acompanharem para ir à capela, era preciso de dar uma volta fora. Eu pedi para ir por dentro, tinha que passar pela ala. Como o meu pessoal já estava à minha espera lá, antes de subir, às vezes ficava lá com os bandidos todos

no recreio e deu perfeitamente para perceber mesmo, eles contaram que isto não é tão simples. Houve no princípio uma certa hostilidade contra mim, nesta passagem, um corpo estranho que anda por aqui, só que aquele italiano pô-los na ordem logo! Estava lá um russo, eu também sei falar russo, esta parte ficou mas não é fácil! Agora, mesmo se no meio destes 400, estes doze estiveram já é mais do que o suficiente! Eu acredito que poderiam ser mais, lógico, metade deles não são violentos, são bandidos, são ladrões, são burlões! Há lá um burlão que é um rapaz super inteligente...

LP - Após este seu trabalho com a cadeia de Coimbra, um projeto assim com tanto impacto nunca mais aconteceu? Não tem conhecimento?

K - Não, não tenho conhecimento. Sabe qual é a diferença? A verdade dura é essa, foi financiado pela capital da Cultura, houve dinheiro para.

LP - Foi convidado, não propôs, é isso?

K - Não, eu fui convidado pela capital da Cultura. Como estava a trabalhar na Guiné nesta altura, era bastante complicado neste aspeto. Não deixou de ser um desafio, agora o que isto significa? Significa que aqui toda a estrutura foi profissional. Não ganhava dinheiro com isso, não fazia nenhum favor a ninguém. A equipa toda técnica ganhava dinheiro, eles tinham condições melhoradas nesse sentido porque era para a capital da Cultura, não era só um projeto interno da prisão, era um projeto externo aprovado pelo Ministério da Justiça, essas coisas todas. Depois, com esta projeção toda mediática também, a própria direção da prisão estava muito interessada que havia duas ou três pessoas que acreditavam nisso. Mas isso significava uma certa facilidade nos sentidos dentro que não é todos os dias. Porque tivemos vários problemas com guardas, conseguia-me impor aos guardas. Mas esta perspetiva, para além de ser feita para público de fora, não há dúvida nenhuma que isto permitiu não só as condições de trabalho como deve ser, com parte cenográfica, com dinheiro... Isto projetou-se para fora e falou-se muito sobre isso, para além de que acredito que foi razoável, bem feito, interessante e teve aquele impacto mediático também. Independentemente disso, suspeito que

raramente a gente conseguiria condições de trabalho se não fosse neste contexto. Tive as condições de trabalho para concretizar o espetáculo, se não me tivessem convidado, nunca me passaria pela cabeça encenar uma peça na prisão, não tive qualquer preocupação social, a minha única preocupação era o objeto artístico como qualquer outro que fiz até hoje. Fiquei surpreendido com a dedicação e prestação dos atores reclusos, e foi muito gratificante, tanto para eles, como para mim.

Anexo 4

Entrevista a Fernando Soares

Encenador do espetáculo *Gota de Mel no EP de Paços de Ferreira*

Luísa Pinto (LP) - O que é que o levou a concretizar o projeto *Gota de Mel* no estabelecimento prisional de Paços de Ferreira?

Fernando Soares (FS) - A motivação para desenvolver o projeto teatral no EP de Paços de Ferreira decorre do entendimento de, enquanto cidadão e "praticante" de algumas expressões artísticas e convicto da utilidade dessas práticas no desenvolvimento integral do ser humano, dizer presente dando o meu contributo, quer num contexto profissional enquanto ator, encenador, docente e formador, mas igualmente num contexto de carácter cívico/voluntariado. A oportunidade para desenvolver esse projeto decorre, por um lado do facto de a Escola Secundária de Paços de Ferreira ter um polo dentro do EP, e de a esse tempo coordenar o projeto da atividade de enriquecimento curricular de Expressão Dramática nas escolas do primeiro ciclo do concelho de Paços de Ferreira e de a autarquia em parceria com a direção da escola terem solicitado a minha colaboração para desenvolver o projeto. O objetivo do projeto, tendo sempre em conta o contexto muito particular em que se inseria, (todavia com a particularidade de o trabalho se desenvolver com reclusos/alunos, com a colaboração de docentes), foi de construir construindo, sem estabelecer metas nem timings, mas observando, experimentando, aprendendo, esperando, avançando e recuando. Estes passos eram dados não apenas em relação aos reclusos/alunos, mas também com outros elementos que direta ou indiretamente faziam parte do contexto: professores, corpo de guardas, direção do EP.

LP - Qual foi o ponto de partida nos referidos projetos?

FS - Como ponto de partida foi sempre observar o que Bertold Brecht nos propôs como reflexão: «*A arte, pode conduzir os homens às ilusões e aos milagres, mas*

pode também restituir-lhes o mundo para que o transformem e tornem melhor», a que adicionei a conclusão chegada por um recluso brasileiro quando interpelado sobre a diferença entre a liberdade e a prisão: «a diferença entre uma e outra é apenas o tamanho do pátio». Foi a partir destes “mandamentos”, um de carácter transversal e outro mais específico, que todo o processo de trabalho se desenvolveu ao longo de seis anos.

LP - De que forma essas experiências teatrais podem ter contribuído para melhorar relacionamento entre os reclusos e os seus pares e a instituição?

FS – A coexistência entre as sociedades intra e extramuros, como a sociedade extra muros (falsamente pintados de branco), encara, (ouvindo e ou vendo), o que de intramuros lhes pode chegar, constitui um desafio à nossa capacidade de perceção da democraticidade de alguns espaços/realidades da sociedade contemporânea. Quem é quem? Quem é o outro? Que estigmas, preconceitos, temores e medos presidem ao contacto entre uma realidade e outra, separadas ou não por uma “parede”, que pode ser até a quarta? A arte incorpora indiscutivelmente o que de mais ancestral o ser humano procura ao longo do tempo. Comunicar. Hoje, porventura mais do que nunca se procuram formas novas de comunicação, quer pelo ceticismo das que usamos, quer pela necessidade de descobrirmos outras formas de chegarmos ao outro. Mas chegar com inteligência, tolerância, humanismo, interesse pelo novo, de perceber: “quem somos, onde estamos e para onde vamos”, ou seja ao encontro da sociedade do elogio e da amizade. Este desafio preside ao encontro entre exclusivos e inclusos. A arte como veículo, ferramenta, oportunidade, linguagem de tolerância, fraternidade e de afeto. De afeto. De sentir bocados seus no outro e do outro em si. Na primeira saída dos reclusos/alunos/atores do EP de Paços de Ferreira para o exterior, foi isso (não sem sacrifício), que aconteceu, até porque de mel se tratava. De uma simples gota de mel. O teatro produziu esse milagre. Esse “milagre aconteceu fora do EP a convite do mundo associativo.

LP - Onde aconteceu?

FS - Desde o início do projeto foi condição essencial mobilizar e reivindicar parcerias entre o núcleo da escola e a dinâmica associativo, empresarial, cultural, artístico e autárquica: município de Paços de Ferreira, associações culturais do concelho, Casa da Música, Espaço T, Teatro Nacional de São João, Teatro Rivoli, Teatro Jangada de Lousada, assim como projetos que faziam o mesmo percurso. Assim se saiu pela primeira vez. E aconteceu o tal milagre.

LP – Como foi a avaliação ao projeto por parte da instituição? E da sociedade em geral?

FS - A sociedade civil, mormente a que tinha empatia com o teatro respondeu sem reticências, apesar de a proposta teatral que lhes era oferecida não lhes ser tradicional e familiar. O outro nicho de espectadores teve de ser mobilizado, trabalhado, desmitificando os preconceitos, temores e medos já expostos. A comunidade dirigente da área da justiça e direção do EP e outros serviços lá estavam; talvez curiosos; talvez céticos. No fim. Valeu a pena. E tudo vale a pena se a alma... Para lá deste milagre se acrescenta a presença dos eternos e sempre presentes laços de mães, pais, irmãos... mas sempre mães. Elas para eles a melhor das gotas de mel.

LP – Quem participou no projeto?

FS - Apenas a comunidade de reclusos/estudantes/atores participou no primeiro ato desta aventura.

LP – Quais as dificuldades encontradas ao longo do processo?

FS - Contratempos? Todo o começo implica iniciar movimento a algo agarrado ao chão, inerte, sem forma e sentido. Muita energia despendida. Assim foi. Não podia ser de outro modo. Conflitos? No princípio era o verbo, assim se disse. Mas o verbo tem de ser verbo que se entenda e se entenda tantas vezes o que não é entendível, porque quem está fora não está dentro e ninguém ocupa dois espaços ao mesmo tempo. Nisto está o acreditar e o acaso e a fortuna de encontrar até no escuro o

que na luz se olha sem ver. Este o maior conflito. Entender quem é quem, e porque alguém é esse mesmo, e não outro, até nós próprios. Voltamos à linguagem. Sempre a linguagem. Falar agora de pontos críticos é preciso abrir a gaveta do esquecimento. Vieram alguns, depois outros, depois mais e depois menos e ficaram aqueles que da morte se queriam libertar. E esse o maior conflito que uns venceram, outros não.

LP – Quais as facilidades?

FS - Facilidades? A vontade dos intervenientes em testar os recursos, por vezes excessivamente académicos, com uma prática nova, com a intrusão de alguém chegado do exterior, exigiu entendimentos, confiança, estabelecer equilíbrios. Ir acreditando. Outros indo mais longe. Reaprender. Reaprendendo.

LP – Quais as metodologias utilizadas nas referidas experiências?

FS - Esbatidas as barreiras e aberta a gaveta dos afetos, a poesia foi a primeira ferramenta, para a construção de algo que ainda não era o teatro se de teatro quisermos falar. O que era era, e assim foi até começar a ser outra e outra coisa. O nome não interessava. Pintura, escultura, musica, dança, histórias, precárias, vindas, idas, corpo, cabeça, de tudo se falava e tudo era. Era tudo. O processo de trabalho, como foi dito não tinha metas nem timings. O que fosse seria, passo a passo sem ser passo, cena a cena sem ser cena nem preocupação de saber se teria fim muito menos epílogo. Prólogo já tinha. Aquela realidade. Havia barreiras a derrubar lá dentro e cá fora. Assim é feita a história do homem. Alisar e limpar terrenos agrestes e pantanosos; iluminar o escuro; fazer parte do mesmo por diferente que se fosse. O início de tudo. Comunicar. Aprender de novo. Quem cede e avança? Quem recebe e quem dá? O que se recebe e como se dá. Com que ferramentas? Com que motivação? Com que objetivo? Conectar a realidade intra com uma realidade até subjetiva, onde, também o simbólico necessita de entendimento e aceitação. O teatro como prato ou o teatro como substância da refeição, como alimento. E ainda: porquê? Isto ia aparecendo e desaparecendo sem ser convocado, até aquele momento em que à coisa feita se pode chamar qualquer

coisa. E então se deu um nome à coisa, e a coisa passou a fazer parte de todos e cada um, e foi agarrada com as garras afiadas como coisa sua, mas a alegria e serenidade de quem sabe o que vale essa refeição. E foi assim que tudo começou, Todo o final feliz é feliz e até os céticos, os que não eram nem deixavam de ser, os incolores, os inodoros e insípidos, os formais e burocratas, os de boa e sem vontade, embateram uma mão na outra em ruidoso aplauso. E aqueles que se quiseram da morte libertar, vertiam pelos olhos gotas de água salgadas, riam e pulavam ou ficavam a olhar para qualquer lado, talvez tentando entender como foi possível. E aí encontraram, seguramente, uma palavra bem antiga. Teatro.

LP - Qual a importância das atividades ocupacionais no programa de reeducação dos reclusos?

FS - Todos os subsistemas refletem o todo do sistema. Nem tudo é mau, assim se contentam as consciências. Não é mentira, mas e voltando a B. Brecht: «a verdade e a justiça. Não basta escrevê-las simplesmente, é preciso entregá-las a alguém que as saiba utilizar».

LP - Que impacto tem este tipo de atividades na vida de um recluso?

FS - Várias histórias que são mais que estórias poderíamos escrever. Saíram, tornaram a entrar, por culpa sua ou de qualquer, ou qualquer coisa, mas também porque alguns não se importavam com o comprimento do pátio. Queriam era um pátio e apesar do que olhamos em nosso redor parecer ser sem fim, esse sem fim pode ser ainda mais pequeno que o pátio dentro dos muros falsamente pintados de branco.

LP - De que forma este projeto pode contribuir para melhorar o relacionamento entre os reclusos, a instituição e a sociedade em geral?

FS - É só deixarmos que os olhos vejam que em cada um de nós há um pouco do outro e do outro um pedaço de nós. Assim foi. Nas saídas que se seguiram, não havia receio daqueles atores. Cada vez apareciam mais homens, mulheres, jovens e assim se derrubaram os muros, não da vergonha como os que se erguem agora,

mas, porventura, muros de uma catequese hipócrita e incapaz de ver e não apenas olhar.

LP – Consideras que estas experiências obtiveram um balanço positivo? Acreditas que este tipo de iniciativas pode contribuir para a reinserção social de reclusos/as?

FS - A obra é um processo, e como em tantos outros contextos a obra começa nem sempre acaba, porque ela não tem, nem pode almejar a ter fim. «o caminho faz-se caminhando», não é?. Gota de Mel. BrancoPretoBranco. Operário em Construção. O Avarento. Mais uma Gota de Mel e Poesia. Recitais de Poesia. Idas ao TNSJ. Casa da Musica. Teatro Rivoli. Biblioteca Almeida Garrett. Biblioteca de Paços de Ferreira. Auditório Municipal de Lousada. Teatro Freamundense e mais lugares que a memória não lembra agora. Balanço positivo. Incompleto. Tão incompleto como a vida de cada um de nós. Quando acaba é que devia estar começando. Mas que fazer? O Teatro é uma ferramenta, como tantas outras. Que a utilizemos todos para nós e para todos. Utilizemo-lo sem definições e teorias, sem preconceitos e clichés, sem vergonha ou pudor. Não o compliquemos, porque ele é o homem e a mulher e tudo que lhes é pertença. Usemos o Teatro como o pão nosso de cada dia. Mas não esqueçamos, já agora de lhe acrescentar um pouco, para que ele cresça e outros o possam também desgostar. E isto é tão verdade independentemente do tamanho do pátio. Assim tentamos que fosse. Que assim seja.

Anexo 5

Entrevista a Hugo Cruz

Diretor artístico da PELE e encenador do espetáculo *Entrado* no EP de Custóias concebido para o Festival Imaginarius em Santa Maria da Feira e do *Inesquecível Emília* no EP feminino de Santa Cruz do Bispo

Luísa Pinto (LP) – Qual é o nome da tua companhia?

Hugo Cruz (HC) – PELE.

LP - Uma das tuas áreas de intervenção prende-se com a temática do teatro na prisão, certo? O que te motivou a ir parar a esse universo?

HC - Eu tenho bem claro... Na altura já estava a dar aulas na ESMAE, dava um projeto que se chamava "teatro em contexto", em que o objetivo era a aproximação dos futuros profissionais a contextos que não fossem os típicos contextos teatrais, ainda longe desta coisa mais assumida do teatro em comunidade. E então, aí, houve um grupo de alunos que queria ir trabalhar para a prisão. Eu achei aquilo um bocadinho discutível, ainda estavam no terceiro ano, a coisa estava assim um "bocadinho verde", mas depois havia um contacto privilegiado duma destas alunas, e eu acabei por ir lá à prisão perceber as condições. E, aí, foi a primeira vez que eu entrei numa prisão na verdade. E aquilo foi muito impactante para mim. Essa visita foi muito forte, e eu percebi, desde esse dia, que gostaria de fazer ali um trabalho com cabeça, tronco e membros, vamos dizer assim. Obviamente a questão espacial é muito forte, houve uma série de coisas que têm a ver com o sensível: os ruídos incomodaram-me muito, havia gritos (isto foi em Custóias), depois aqueles ecos das grades, todos aqueles clichés quando nós pensamos numa prisão. Foi alguma coisa que me provocou muito impacto, e nós acabamos por fazer, com esse grupo de alunos, um trabalho na prisão durante esse ano letivo. Um trabalho assumidamente de expressão dramática, sem preocupação com o produto final e, portanto, foi uma aproximação dos alunos àquele contexto. Trabalhamos, nessa altura, só com os reclusos da

unidade livre de drogas que, como sabes, é uma estrutura mais estável e, também, com condições muito diferentes do que é o resto da prisão. E, a partir daí, ficou uma relação, concretamente com esta prisão (Custódias), onde havia a escola. No ano a seguir, em 2007 ou 2008, já não tenho bem presente, eu proponho-me começar a fazer um trabalho voluntário lá na prisão. Entretanto, eu tinha feito um espetáculo *Texturas*, no âmbito do "Imaginarius", nas fábricas de cortiça, e o diretor do festival, no ano seguinte, propôs-me que eu apresentasse uma nova ideia para uma criação de raiz. E eu disse: "Olha, eu estou a começar a fazer um trabalho na prisão; se calhar, podia ser interessante estreiar no festival". Ou seja, não foi eu querer ir trabalhar, foi uma consequência que acabou por acontecer. E a minha relação com a prisão, a partir daí, foi profundíssima. Porque, realmente, eu encontrei... *O Entrado* foi um projeto muito especial para mim. Costumo dizer que fazia teatro de uma forma antes do *Entrado* e passei a fazer teatro de outra forma depois do "Entrado" e isto é mesmo verdade. E acho que também só há pouco tempo tomei consciência disso, de tão impactante que aquela experiência foi! E acho que o que foi possível naquele projeto foi trabalhar a verdade, a essência, aquilo que faz de nós humanos e que eu acho que faz tanta falta ao teatro, mas sem deixarmos de estar protegidos pelo ritual do teatro.

LP - Fizeste vários projetos em diferentes estabelecimentos prisionais?

HC - Fiz três. Em Custódias e Santa Cruz, a *Inesquecível Emília*, com as mulheres; e agora, neste projeto, que vai acabar agora em março, que se chama *Ecoar*. Foi um projeto muito diferente dos projetos anteriores, ou seja, é um projeto que teve oito grupos a funcionar com um tempo muito mais curto, cerca de dois meses de trabalho, também com resultados mais incipientes, mas o nosso objetivo aqui foi trabalhar com mais homens e mais jovens. E havia uma componente que tem a ver com a certificação de competências deles. Isto foi uma parceria com a faculdade de Psicologia, no sentido de eles serem certificados e isso dar-lhes acesso a determinado grau de escolaridade. Portanto, havia aí essa preocupação mais social do projeto, que não contaminava minimamente o trabalho artístico que foi feito,

mas digamos que foi um projeto com um contorno um bocadinho diferente do que nós tínhamos feito até então. O *Inesquecível Emília* já teve isto, mas era um projeto europeu, com cinco países europeus; mas que, claramente, enquanto noutros países o projeto funcionava colado, ou seja, havia esta coisa da certificação de competências, que estava muito contaminado pelo trabalho artístico e vice-versa. Foi muito interessante, porque realmente essa abordagem era feita pela equipa pedagógica com as reclusas e eu nem sequer sabia o que era dito e o que não era dito. E, portanto, eu fiz um processo normalmente como faço sempre, como aconteceu agora. Portanto, este projeto foi um projeto que não teve um espetáculo. Foi duro, porque nós quisemos trabalhar com os mais novos, com aqueles que estavam a acabar de chegar à prisão ainda muito revoltados.

LP - Misturas pessoas de fora com reclusos ou trabalhas só com reclusos dentro do estabelecimento prisional?

HC - Tenho trabalhado sempre lá na prisão, com a possibilidade... O *Inesquecível Emília* veio cá fora, ao S. João, e agora há dois grupos do *Ecoar* que também vão poder sair, mas misturar pessoas que estejam em liberdade e até atores profissionais, que noutros projetos eu tenho feito, ainda não aconteceu, a não ser a questão da Manuela Azevedo que foi possível fazer o *Inesquecível Emília* em que não tinha o trabalho só como cantora, tinha o trabalho também de interpretação. Mas, de resto, não tem sido. O *Inesquecível Emília* também levamos ao Parlamento. Portanto, foi possível sair.

LP - E que tipo de público têm esses projetos dentro da prisão?

HC - No caso do *Entrado*, foi um publico muito eclético, porque tinha o público do festival que ia à prisão. Aliás, havia até autocarros que vieram de Santa Maria da Feira para o Porto. Depois havia o público do Porto, o público em geral, o público que se interessou e, depois, havia o chamado público institucional (diretores, técnicos, etc.) e, obviamente, o público dos familiares e dos amigos, as pessoas mais próximas dos reclusos e o público da Pele que, de alguma forma, também já vai seguindo o nosso trabalho. No *Inesquecível Emília* foi um bocadinho diferente,

até porque não havia um enquadramento de um festival, não havia essa mobilização por parte de um público específico e concreto de um festival, mas basicamente é este público. O *Inesquecível Emília* foi um texto que foi produzido por elas e depois, obviamente, trabalhado por nós. O mote do Inesquecível Emília era muito simples, o pretexto era: "escrevam as cartas que vocês gostavam de ter recebido na prisão e nunca receberam" e, a partir daí, fizemos toda a dramaturgia do espetáculo. Eu acho verdadeiramente fundamental a componente musical nestes trabalhos, principalmente se conseguirmos ter música ao vivo é muito importante, porque a música é muito mais compatível com aquele trabalho inicial de corpo, é muito mais imediato, chega muito mais rápido. A palavra depois leva-nos logo para clichés, depois nós achamos que não dizemos bem, achamos que as palavras são difíceis, não conseguimos dizer muito bem o que estamos a sentir. Então, deixo isso sempre para um momento seguinte.

LP - Que métodos e práticas é que utilizas quando estás a trabalhar com estes grupos de exclusão social, neste caso, com uma comunidade reclusa?

HC - Bom, primeiro começo por trabalhar muito o grupo, isso para mim é fundamental. Ou seja, a minha base de trabalho é a criação coletiva. Nós sabemos que a criação coletiva nem sempre é simples, mesmo quando fazemos com profissionais que supostamente já estão treinados para isso, depende também das metodologias que seguem. Aqui eu dedico muito tempo. Eu costumo dizer: "Não é perder tempo, é ganhar tempo". Eu dedico muito tempo ao trabalho de grupo. Aquilo que parecem joguinhos teatrais básicos, eu perco muito tempo com isso, porque isso vai trazer muita matéria para o processo e vai trazer uma base de confiança, uma segurança e uma solidez que permite que os indivíduos que costumam participar se deixem contaminar por uma sensação de poder no bom sentido e que superem isso. E é o que me interessa neste tipo de trabalho: que as pessoas superem e deixem de olhar para elas da forma que estão habituadas. Eu falo para o grupo, eu desmonto muito uma ideia de teatro tradicional do qual eles têm receio, tipo: "ok, ninguém vai ter que decorar quilos de texto, ninguém vai

fazer coisas de que não gosta, nós vamos decidir isso aqui todos em conjunto, vamos falar sobre aquilo que nós encontrarmos aqui com um consenso", mas obviamente que eu me incluo nessa discussão com eles. Ou seja, não é: "você decidem tudo!". Nem oito nem oitenta; nem eu estou aqui para servir nem vice-versa. Acho que essa relação horizontal, para eles, é muito rara, nomeadamente num espaço de uma prisão e mesmo nos percursos de vida destas mulheres e destes homens. Eles não estão habituados a ter relações colaborativas, do real, tiveram percursos muito marcados por relações de poder muito desequilibradas. Portanto, trabalho muito essa dimensão do grupo, corpo, transpirar muito, correr muito, pôr o corpo cansado, pô-lo a fazer coisas que nós nem percebemos ainda o que é que o corpo está a fazer...; um bocadinho aquela lógica do "esgotamento", que não é levar assim tão ao limite, até porque, curiosamente, eu achei que isto ia ser uma abordagem muito interessante com os homens e, curiosamente, foi muito difícil eles aceitarem este trabalho de corpo. Isto não tem nada que ver com a cultura de ginásio, e isso foi uma coisa a combater, nos aquecimentos... e, depois então, a partir daí, é que entram as dimensões de nós começarmos a identificar quais são as urgências de cada pessoa, mas mais de cada pessoa daquele coletivo relativamente àquilo que querem dizer e, depois, obviamente, fazer todo um trabalho de poética à volta disso: escrever no texto, trazendo outro texto, voltando atrás com imagens do corpo que nós já tínhamos de alguma forma pesquisado e tentado esmiuçar, até que chegamos ao espetáculo final. Eu sinto que o meu método vai beber a muitas coisas diferentes.

LP - Levas práticas do teatro do oprimido para o projeto?

HC - Sim, eu acho que esta coisa de perguntar quais são as urgências e sobre o que se quer falar já é uma premissa do teatro do oprimido.

LP - Que dificuldades encontraste nos teus processos criativos dentro da prisão com tudo o que este espaço significa?

HC - É engraçado, eu nunca me senti muito limitado a trabalhar na prisão, e isso é muito curioso. Porque, como cá fora, também os trabalhos que eu tenho feito com comunidades, normalmente vou ensaiar para os lugares das pessoas, ou seja, para as garagens, para os bairros sociais, para a sede do rancho folclórico, onde também depois há o café e os matrecos... Ou seja, já estou muito habituado a que existam variáveis que eu sei que para a maioria dos encenadores não são fáceis de gerir, e para mim também não são. Mas há uma certa desvalorização disso. Confesso que não senti muito esse impacto. Senti, até, exatamente o contrário: senti que, pelo menos aqui, consigo trabalhar porque há foco, não há uma televisão ligada, não há uns matrecos, não há pessoas que entretanto chegam e começam a falar do que aconteceu durante o dia a meio do ensaio. Foi uma aprendizagem muito bonita que eu fiz com estes homens e com estas mulheres e acho que continuo a fazer. Acho que, às vezes, o sistema não reage bem a estes trabalhos. Felizmente eu não tenho tido essa experiência, as pessoas têm reagido muito bem aos trabalhos, mas sei que muitas vezes não é assim. Eu acho que, às vezes, são coisas inconscientes, de o sistema ficar um bocado admirado como é que supostamente o espaço de criação, que se associa ao caos, pode ser muito mais estruturante do que o espaço, a própria instituição.

LP - Como é que tu analisas os resultados obtidos, numa perspetiva de mudança de legislação do sistema prisional? Porque, até aqui, aquilo que perceciono sempre é que o teatro é sempre visto como uma espécie de terapia ocupacional...

HC - Essa tua pergunta é muito importante e é muito relevante e é central, porque se não o trabalho não evolui. A minha utopia e, se calhar, a tua também, tem a ver, desde logo, com a conceção da arte, se quisermos ir um bocadinho mais atrás. Mas não interessa a eterna discussão da arte em função da transformação social. Acho que é uma discussão que teve o seu tempo. "Para que é que o teatro serve na prisão?". Bom, o teatro não tem que servir, à partida, para nada em concreto; o teatro serve para se fazer teatro e para as pessoas terem uma experiência de

criação, terem uma experiência estética e, no limite, uma experiência estética é uma coisa simples: é sentir as coisas, é despertar o nosso sensível. Cada um de nós tem que saber a que é que vai e até onde pode ir. E se fizer isso bem feito já é ótimo. Isto para chegar à questão da legislação... Acho que há um grande equívoco relativamente ao trabalho artístico nas prisões. A minha utopia é que se faça criação artística nas prisões como se faz em qualquer lugar. A proposta do projeto *Entrado* na prisão foi constituir um grupo de teatro como qualquer companhia de teatro cá de fora, que funcionasse dos mesmos modos, de uma forma continuada, com profissionais, com não profissionais, que o elenco mudasse como o elenco também muda cá fora nos grupos de teatro, mas que tivesse uma vida própria de uma companhia de teatro. Mas há sempre uma certa amputação. Eu acho que a legislação vai ter que, de alguma forma, evoluir nesse tipo de enquadramento e eu gostaria que um dia nós fôssemos ver teatro na prisão como vemos num bairro social, como vemos no Rivoli, como vemos no Nery, ou como vemos em Paris no teatro.

LP - Em que sentido é que esses projetos poderão contribuir para a alteração da legislação?

HC - Eu acho que há alguma coisa que se tem que fazer em termos de legislação e em termos até de política pública, porque, na verdade, o que eu acho que estes projetos têm vindo a demonstrar é que é possível nós abordarmos um espaço de invisibilidade, um espaço periférico, não pela negativa mas pela positiva. Ou seja, assumir a periferia como uma potência de transformação, como uma potência criativa. São as periferias que mudam as cidades, não são os centros das cidades. É aí que está o pulsar, é aí que as pessoas querem ouvir diferente, não estou a discutir se ela vai ser melhor ou pior, não é isso que eu estou a discutir. Mas há esse movimento.

LP - Acreditas que estes projetos podem contribuir para a reintegração dos reclusos/as na sociedade?

HC – É, claro! É assim... não vamos fazer das pessoas que estão presas uns anjinhos, porque eu acho que, às vezes, há um discurso... ou eles são o pior, a escumalha da sociedade, os feios, porcos e maus, como eu costumo dizer. Ou então, são uns anjinhos, uns coitadinhos, vítimas do sistema. Eu acho que nós temos de encontrar aí um ponto de equilíbrio. Temos que perceber que há histórias individuais ali dentro e concretas que, às vezes, são apanhadas em avalanche. Temos que perceber que isto são questões que têm muito a ver com inclusão social, de uma forma geral, no nosso país. Nós temos níveis de pobreza absolutamente assustadores, somos um país pobre, sem oportunidades: Se as pessoas qualificadas têm graves dificuldades, seja em que área for, como é com este tipo de populações, com baixas qualificações...? Não têm espaço no mercado de trabalho e nesta sociedade, tal e qual como ela está concebida! Todas as mudanças precisam de tempo, ao contrário daquilo que nós achamos. Portanto, há uma série de ingredientes que a prisão tem, que são verdadeiramente inspiradores para a mudança e, até, se quisermos, para um outro olhar do que pode ser a sociedade.

LP - E, dentro desse olhar, como é que são percebidas essas propostas, por parte dos reclusos?

HC - No início, há muita desconfiança: "O que é que este tipo quer?", "Lá vem mais um...", sempre numa lógica de aproveitamento, de que nós vamos ganhar mais do que eles. Eu digo sempre no início: "Ninguém me obrigou a estar aqui, eu quero estar aqui, eu tenho interesse em estar aqui. Portanto, o jogo está em cima da mesa e vocês também têm que ter algum interesse em estar aqui, nem que seja para terem o relatório a dizer que são muito bem comportados. Não me interessa o que vocês vão fazer com isso. Interessa-me a vossa motivação aqui, neste momento. E é com essa energia que nós vamos trabalhar aqui, vamos construir alguma coisa do ponto de vista poético". Portanto, as regras têm que ser muito claras desde o início, e as pessoas percebem que tu também não és necessariamente um elemento.

LP – Acredita que estes projetos podem contribuir para a transformação do olhar da sociedade relativamente ao estigma que o ex-recluso carrega consigo?

HC – Eu acredito muito nisso e, portanto, desse ponto de vista, acho que vale a pena. Eu sou muito cético naquela coisinha de "o teatro salva as pessoas". Acho, aliás, isso perigosíssimo, conversa de chacha, não dá comida a ninguém nem emprego a ninguém, nem aos profissionais, que fará a pessoas que não são profissionais. Agora, há uma coisa de que não tenho dúvida: eu sinto que as pessoas que participam nestes projetos criativos, tal como nós artistas, vivem um processo de desenquadramento que, muitas vezes, foi a primeira vez que o viveram na vida. Eu acho que há uma ativação que desperta nas pessoas outras coisas e para a possibilidade de poderem ser mais e, se conseguirmos isso, já é ótimo.

Anexo 6

Entrevista a Paula Leão

Diretora do Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo

Luísa Pinto (LP) - Que atividades artísticas existiram ou existem aqui no estabelecimento prisional? Há uma atividade regular?

Paula Leão (PL) - Não, é de acordo com o projeto que a Sociedade Civil nos traz. Já tivemos projetos com a Casa da Música, vários, já tivemos com o Ballet contemporâneo do Norte, tivemos com a associação PELE, Visões Úteis, consigo e com o Teatro Nacional São João.

LP - E em termos de formação?

PL - Existe um protocolo com os serviços prisionais, nós temos duas escolas do exterior associadas, de acordo com a proximidade geográfica. Refiro-me ao protocolo estabelecido com as escolas de Leça da Palmeira e Gonçalves Zarco. A de Leça tem a ver com o ensino básico e o primeiro ciclo, e a Gonçalves Zarco com o terceiro ciclo e o secundário. Temos 80 e poucas senhoras na escola. Trata-se de duas Escolas que alocam professores para virem cá garantir aquelas turmas. Funciona exatamente igual como no exterior. Relativamente ao ensino superior, trata-se de ensino à distância. Temos uma no ensino superior em Gestão de Hotelaria, outra em Filosofia e uma que quer candidatar-se este ano, através das provas +23. É-lhes nomeado um tutor, que se articula diretamente connosco ou com o responsável da escola do EP, e os exames são feitos cá, no mesmo dia, à mesma hora. Só quando se trata de uma situação mais prática, ou uma prova oral, é que se solicita autorização de saída à DGRSP para elas irem fazer o exame ao exterior, mas têm que ir com guardas.

LP - O ensino básico, por exemplo, é participado pelo Estado? Quem suporta a despesa?

PL - É o Estado. O professor que vem cá é professor da escola, quem paga é a escola, portanto quando eles estão à espera de saber onde ficam colocados, veem

as turmas e uma das turmas pode ser aqui. Eles têm que se deslocar cá, a única coisa que os Serviços Prisionais pagam aos professores é o chamado subsídio de risco. O ordenado é a escola, é o Ministério da Educação, porque ele não leciona mais por isso, faz parte do horário de trabalho do professor. Mas quem vem aos EPs tem um direito de receber um subsídio, que é o subsídio de risco. Todos os anos nós recebemos a lista dos professores, enviamos para os nossos serviços centrais que lhes paga depois esse subsídio, que é uma coisa pouca, não posso dizer quanto é, mas é só isso que pagamos.

LP - E relativamente ao Ensino Superior, é por conta do recluso?

PL - Como este EP é diferente, tem uma parceria, uma gestão partilhada com a Santa Casa da Misericórdia do Porto, que propôs às senhoras que frequentassem o ensino superior com aproveitamento o pagamento das propinas e, portanto, nós tivemos já duas que beneficiaram deste regime. Uma delas já beneficiou, agora infelizmente já não beneficia, por cabeça dela, porque desrespeitou as regras e a Santa Casa também achou que não devia pactuar e participar no pagamento da bolsa. Ela continua agora a expensas dela. Aqui têm esta benesse, porque nos outros sítios não há, é expensas do próprio: querem ir fazer um exame ou qualquer coisa e têm que pagar. Se têm cá dinheiro, pedem para levantar; se não, a família ou um apoio exterior fazem isso.

LP - Nunca foi equacionado com a Direção-Geral de Reinserção dos Serviços Prisionais existir alguma atividade regular do ponto de vista artístico? Dança, Música ou Teatro?

PL - Nunca tivemos nem temos qualquer protocolo com estruturas artísticas do exterior. Podemos vir a ter o seu, como proposto por si. Abordamos esta questão à DGRSP e eles gostaram da ideia e a proposta encontra-se neste momento em avaliação. A acontecer, será o primeiro. Já tivemos outros. Temos um protocolo com o Instituto Piaget, que é sempre os serviços prisionais, o Piaget e a Santa Casa da Misericórdia, e que nos tem permitido desenvolver aqui um projeto piloto de *elearning*.

LP - A adesão por parte das reclusas a esses projetos artísticos da Sociedade Civil é grande?

PL - É. Temos aqui um grupo que adere a tudo que é atividades deste género; muitas não. Nem vale a pena questionar, nem no dia-a-dia gostam, porque nós temos cá uma professora de ginástica, que além da ginástica tradicional, desenvolve várias atividades... de andebol, de acordo com o programa do ano vai mudando: futsal, andebol, já fizeram um torneio de badminton, xadrez, dança. Há reclusas que vão mostrando aquela vontade artística, ou de cantar, ou de fazer parte de um teatro e aderem sempre e, normalmente, nunca tivemos nenhum projeto que não continuasse por falta de reclusas.

LP - E qual é a posição da Dra. Paula Leão relativamente a essas atividades que vêm de fora?

PL - Eu sei que dá trabalho em termos de organização do serviço, é muito mais fácil elas estarem "intra", dá trabalho, mas eu acho que é muito aliciante, quer para nós quer para elas: acho que lhes faz muito bem, são momentos em que elas esquecem que estão presas e para elas, sobretudo, é ótimo. Nota-se isso no dia-a-dia, porque elas sabem que se gostam e querem continuar têm que o merecer e, se calhar, o comportamento lá dentro vai refletir-se positivamente, porque isto é tudo uma sequência. Elas sabem que se gostam e querem continuar têm que o merecer e elas sabem que há regras que têm que ser cumpridas e estas benesses que elas vão tendo, elas têm que fazer por merecer. Agora, uma rapariga que está sempre a ter comportamentos incorretos, a ter medidas disciplinares, claro que depois não pode participar num projeto, principalmente com uma saída ao exterior, que isso depois nunca lhe vai ser autorizado. Isto para elas é sempre um passo à frente para chegar lá fora, muitas descobrem aqui uma vocação. Tivemos cá uma reclusa que integrou esse projeto da coreógrafa marroquina concebido no EP para apresentação no exterior. Quando nós fomos à apresentação lá ao teatro, uma mulher do teatro deu-lhe um cartão e disse-lhe "Quando sair em liberdade, venha cá", porque realmente a ela tinha vocação para aquilo. Ela só conheceu essa

vocação cá dentro, começou a participar porque aqui as técnicas, quer a Dra. Alina quer a Dra. Diana, acompanham e durante o ano têm sempre um grupinho que elas próprias ensaiam com um tema do momento. Portanto, é sempre bom. Esta possibilidade no exterior pode ser uma boa ajuda para ela não reincidir e começar um caminho completamente diferente e mudar o trajeto de vida. É bom por todos os aspetos, elas ficam um bocadinho libertas das regras naquelas horinhas que estão nos ensaios, ficam entusiasmadas e, antes de disparatar com a colega, pensam já três vezes. Isto é saudável.

LP – Considera que estas iniciativas podem contribuir para se repensar as medidas privativas de liberdade no programa de reeducação da reclusa?

PL - Antigamente, eles estavam encarcerados e os sábios diziam que eles ali fechadinhos era uma forma de refletirem, não cometerem mais crimes. Mas nós sabemos, hoje em dia, que o estar fechado 22 horas... eu médica não sou, psiquiatra não sou nem psicóloga, mas acho que não faz bem a nenhum ser mortal. Quatro paredes, 23 horas a olhar para os mesmos sítios, anos a fio?! Saudável não é, acho eu! Claro que, no dia-a-dia de uma cadeia todas as atividades como a escola, o trabalho, as terapias, o desporto, estes projetos de dança, de teatro, de música refletem-se muito positivamente!

LP - E acredita que pode contribuir para uma reinserção futura?

PL - Tivemos aqui algumas reclusas que já saíram e que estão a trabalhar com a associação PELE em projetos de rua, porque eles fazem muitos projetos de rua em locais desfavorecidos. Neste último projeto que tivemos com elas, elas vieram cá, faziam parte do projeto. Com o testemunho delas, levaram a que algumas reclusas que estavam indecisas em participar no projeto participassem.

LP - Existe alguma atividade para as crianças que estão na creche?

PL - Durante a semana, as crianças que estão na creche podem fazer piscina. A partir de uma certa idade, vão ao fluvial, quando chega o verão vão para a praia, mas durante o ano, além das atividades que fazem na creche com a educadora, desde pinturas a imensas coisas, sempre que há festas como o carnaval fazem

situações, depois andam aqui pelo EP a passear, há uma articulação com várias escolas do exterior e vão muito ao exterior: vão ao cinema, vão ao circo, fazem imensas atividades.

LP - Eles podem estar até aos três anos?

PL - Até aos cinco. Agora a lei mudou, a título excecional até aos cinco, desde que seja do interesse do menor. Mas é sempre do interesse do menor. Têm muitas atividades, fazem a festinha de Natal...

LP - Neste momento, o que é que está a acontecer de atividades extra-escola?

PL - Temos um projeto de leitura, com uma duração anual de sete meses, cada mês tem um tema diferente, um livro diferente e uma pessoa do exterior que vem falar sobre esse livro. Tudo isto é articulado com a escola. Hoje de manhã tivemos cá uma senhora que veio apresentar um livro na biblioteca, por exemplo. A semana passada tivemos também cá o Rúben Rua, ele escreveu um livro e veio-nos falar do livro, são situações em que nós dinamizamos muito a leitura e também para as motivar a ler e sempre que temos alguém que até publica e escreveu um livro, tentamos convidar. Nem todos aceitam, mas ultimamente têm vindo alguns. Claro que o Rúben Rua foi um sucesso, acho que nunca tiveram tantas reclusas numa sala caladinha a olhar, atentas... ao livro. Hoje não pude estar presente, porque tive conselho técnico, teve cá a juíza. Mas temos várias atividades... Projetos do género artístico é o seu que está a começar este ano, tivemos o outro que acabou, mas foram só dois dias. E temos o seu agora que está a começar. Nós aqui tentamos ter ferramentas para depois poderem sair e aproveitar a vida. O mal é que elas depois vão para o mesmo meio e sabemos que a nossa sociedade também é cruel. Acho que o nosso país devia investir mais na prevenção e no pós, haver uma ligação com o meio. Porque depois de saírem nós realmente já não temos que nos preocupar, mas devia haver alguma entidade durante uns tempos a conduzi-las. Porque quando elas saem em liberdade condicional, mesmo as que fizeram cá, apesar de estarem controladas, elas são avaliadas em conselho técnico, ou saem

aos 2/3 ou aos 5/6, depois são reencaminhadas e, até ao termo, acompanhadas pela reinserção. A juíza no mandato requer algumas condições, e quando elas são toxicod dependentes, ou pelo menos foram, aqui parece que está controlado, mas terão sempre que ser acompanhadas em vários níveis. Mas depois, muitas vezes, elas vão com tudo marcadinho para os centros de saúde e não aparecem. Nos primeiros tempos ainda vão aparecendo, mas depois nós sabemos no caso daquelas que tornam a entrar, em que se pede outra vez os dados e vê-se que elas nunca mais apareceram. É triste. Nós aqui, enquanto elas estão cá, tentamos fazer o melhor para elas, e elas reconhecem isso, só que muitas é pena elas não saberem aproveitar. Mas não vamos deixar de fazer o nosso melhor a pensar que podem entrar outra vez, isso não. E quem está cá todos os dias é que consegue entender porque há pessoas que até me irritam: "Ah, os presos vão ao teatro?! E os presos têm visitas íntimas?!". Eu acho que é mesmo quem não percebe e que não entende o que é estar, privado da liberdade... Acho que é a pior das coisas, agora estão privados da liberdade, vamos privá-los de tudo?! Aliás, até a lei já mudou nesse sentido, porque já chegaram à conclusão que isso é muito pior. Agora o novo código de resolução de penas prevê isso tudo: programas, trabalho, escola, este tipo de projetos, leitura, tudo e mais alguma coisa! E temos aqui raparigas muito novas, muitas nem querem ir para a faculdade, mas pelo menos já saem com o 12º ano, com cursos que fomos tendo ao longo do ano de formação profissional, com muitas capacidades! Havia uma empresária do exterior que supostamente até podia por uma reclusa a trabalhar com ela como costureira. A minha adjunta foi lá falar com ela. Primeira pergunta: "qual é o crime?", ela disse: "acho que nesta primeira conversa isso não é relevante". Não vale a pena, ou tem interesse no trabalho de uma reclusa ou não. Porque o caso desta senhora até foi muito mediático, mas está a ver. Quis, marcou, ela recebeu-a, mas depois não valeu a pena. Portanto, fecham muito as portas. É complicado, mais vale estar aqui, até vai trabalhando bem. Tem que se ir caminhando devagar.

LP – E atividades artísticas?

Vamos iniciar agora um projeto de leitura. Aparecem coisas engraçadas: nós recebemos aqui um e-mail de um grupo que estava disponível a vir cá fazer um concerto de jazz. Vêm dia 9 de manhã, muito interessante. Eles fazem isto voluntariamente em instituições e escolas. Já têm tudo. Então lembraram-se, porque viram, de vir a uma cadeia, porque viram no site os que estão cá, porque veio cá um professor de uma escola de Ermesinde ligado a esse projeto. Vêm cá mostrar às reclusas que as artes, nomeadamente a música, serão uma forma, uma alternativa de vida. Outro projeto foi com a Casa da Música, que tinha que dar formação a músicos que se inscrevem para ter um curso rápido de formadores de 2 ou 3 dias com músicos. Um era inglês, não eram só portugueses, e então resolveram fazer esse projeto connosco, com os alunos deles e com as nossas reclusas, aqui. Este último projeto decorreu sempre aos fins-de-semana porque são workshops de fim-de-semana, o que quebrou um bocado as rotinas, e a gente tem que ser politicamente correta, agilizar com os elementos de vigilância. Correu muito bem e depois o grupo todo apresentou isso na Casa da Música. Muitas das músicas, integradas no grupo, eram das reclusas!

Anexo 7

Entrevista a Otília dos Santos

Diretora adjunta e técnica operacional do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo

Luísa Pinto (LP) – No âmbito das atividades e da educação aqui neste EP, em termos de formação, o que é que existe?

Otília dos Santos (OS) – Na formação profissional temos optado por focar a formação na área da padaria e pastelaria e na área de agricultura e jardinagem, em função das condições que temos também no estabelecimento prisional. O curso de padaria e panificação tem muito a ver com a origem da população, que é uma população muito urbana e que adere francamente a esta área de formação e perspectiva encontrar emprego nela. Relativamente ao operador agrícola e jardinagem, para além de diversificar a oferta ou as condições de emprego no futuro, tem a ver também com o privilégio que é este espaço físico para esta área de formação. Mas temos mais formações: na área da construção civil, na área da serralharia, na área da eletricidade, mas sempre vamos mantendo uma oferta grande nestas duas áreas.

LP – Têm pecuária aqui?

OS – Temos uma vacaria e uma grande exploração agrícola. Temos também aves.

LP – E é sempre tudo para consumo?

OS – Na vacaria, o leite é fornecido à Agros diariamente e a exploração de aves sim, esgota-se com a venda no mercadinho.

LP – E relativamente a atividades artísticas/lazer o que é que têm?

OS – Temos um programa anual, voltado sensivelmente para duas áreas, uma é a promoção da leitura, as atividades associadas à biblioteca são frequentes, temos com alguma facilidade a presença de escritores no estabelecimento, para além de várias atividades como a poesia, e pequenas leituras encenadas. São atividades regulares disponíveis no EP. Outra prende-se com a área recreativa, através de espetáculos musicais que também se vão promovendo com alguma regularidade.

LP – Eles podem fazer cursos aqui? (ensino básico etc.)

OS - Sim, temos a escola a funcionar até ao 12º ano.

LP – E essas atividades são no âmbito do programa da escola ou são extraescola?

OS – São extraescola, têm o seu próprio programa. Aliás, a escola articula-se muito connosco, também quando promovemos atividades de dinamização de leitura, raramente as turmas de Português não estão presentes, porque estão integradas no próprio programa educativo, mas estas atividades são promovidas essencialmente pela equipa de tratamento prisional.

LP – A relação que têm é com as escolas do concelho?

OS – Nós temos aqui o agrupamento de escolas de Leça da Palmeira.

LP – Nessas atividades artísticas da leitura e da poesia, são pessoas que vêm de fora?

OS – Sim, sempre. Nós articulamos com a biblioteca municipal Florbela Espanca, que nos fornece também livros para empréstimo aos leitores aqui do estabelecimento. Têm colaborado connosco em muitas destas atividades, para além

de fazermos contactos diretos. Por exemplo, a Cristina Carvalho esteve cá através de um contacto direto, mas temos trabalhado muito com a biblioteca Florbela Espanca.

LP – E têm tido muitos artistas do exterior que manifestem vontade para vir cá fazer algum projeto?

OS – Ultimamente temos um contacto que nos tem facilitado muito a vinda de músicos, porque os artistas a oferecerem-se para vir aos estabelecimentos prisionais não são tantos assim, até porque as solicitações são muitas e as pessoas sentem-se às vezes um bocadinho pressionadas por tantas solicitações.

LP – E na área do teatro?

OS – Eu estou aqui há seis anos. Quando cheguei, penso que era a Dra. Luísa que estava a trabalhar com um grupo e depois disso não tivemos mais nada.

LP – Existe alguma vontade da instituição estabelecer um protocolo?

OS – A instituição tem muita vontade, mas o protocolo teria que ser estabelecido num programa de readaptação dos reclusos e sempre como uma atividade extra curricular. Temos o estabelecimento particular em que contamos com um número muito grande de doentes, é a única clínica psiquiátrica do país. No regime comum temos também uma incidência muito grande de doença mental, porque as opções de transferência da direção geral são feitas muitas vezes pela proximidade clínica que este estabelecimento tem. O que é que acontece? Acontece que a nossa população do regime comum não é propriamente igual à de outro estabelecimento qualquer, porque sempre que se deteta doença mental num preso a cumprir uma pena de prisão em regime comum há tendência a transferi-lo para aqui, porque

temos a proximidade da clínica. Às vezes temos alguma dificuldade em dinamizar um grupo suficientemente estável para aderir a um projeto a longo prazo, o que tem a ver com as características específicas da população prisional. Mas a direção tem albergado, acolhido e agradecido todas as propostas que são feitas à instituição.

LP – Qual é a sua perceção relativamente a este projeto que está a decorrer?

OS – Eu tenho um interesse particular neste projeto porque o trabalho com doentes inimputáveis em cumprimento de medida de segurança, e a visibilidade que estes doentes possam ter do exterior, para mim é muito importante. A saúde mental sempre foi um parceiro pobre da saúde e estou a falar da sociedade em regime livre, não estou a falar dos estabelecimentos prisionais propriamente ditos. A realidade dos inimputáveis não é conhecida. Nós temos aqui inimputáveis com mais de vinte anos de internamento, porque não existem respostas sociais para os acolher nos termos das medidas. O tribunal de execução de penas não os pode devolver à liberdade sem uma garantia de acompanhamento próximo. Mas a sociedade também não tem um conhecimento exato da realidade destes doentes que, depois de acompanhados, compensados, se tiverem supervisão ao nível da toma das medicações, podem estar noutra sítio social, sem envolver qualquer risco para as comunidades. As respostas sociais são diminutas. Portanto, toda a visibilidade que possa ser dada aos doentes a cumprir medidas de segurança, para mim tem este valor, que é alertar para um grupo dos nossos cidadãos que estão

aqui e com pequenas respostas e com pequenos investimentos podiam ter uma vida diferente.

LP - As questões cognitivas estão a despertar novamente?

OS - Claro, são estimulados.

LP - Quando eles saem, o que é que está para além disto?

OS - São as respostas sociais. Alguns doentes dispõem de um enquadramento familiar bom e que consegue fazer este acompanhamento. As famílias acabam por se esquecer deles, até porque em alguns casos os atos são praticados contra as famílias e, portanto, há aqui um problema grave a esse nível. As respostas que têm no exterior são aquelas que as instituições e que a segurança social vão disponibilizar. Nós, a partir do momento em que saem, não temos mais contacto com o exterior.

LP - Ainda há muito por fazer?

OS - Na área da saúde mental, claramente!

LP - Quando iniciou este projeto *O Filho Pródigo* e falaram com os doentes para participarem, sente que houve alguma vontade individual de querer participar?

OS - A experiência de trabalho que tenho , os reclusos do regime comum, a motivação ou é mantida muitas vezes com muita estimulação permanente, ou há uma taxa de desistência muito grande. Já os doentes mentais têm aderido a todos os projetos e mantêm-se neles até ao fim, com alegria. Para além de uma ocupação, de um preenchimento de um tempo imenso, o tempo de internamento é um tempo subjetivo que é incalculável para nós que temos a nossa vida a correr.

Esse preenchimento com qualidade útil promove-lhes uma alegria que é muito evidente.

LP - Considera importante, no futuro, integrar as atividades artísticas, nomeadamente o teatro, nas atividades de um programa curricular nos estabelecimentos prisionais?

OS - No programa curricular não, mas no programa terapêutico de reabilitação - relativamente aos doentes - e no programa individual de readaptação, relativamente aos reclusos, penso que tem muita importância. Em termos curriculares, nós não dispomos sequer de atividades extracurriculares a funcionar. Nós estamos a funcionar com cursos EFA e Unidades de Formação de Curta Duração. A Unidade de Formação de Curta Duração pode ser nesta área, do teatro, mas para mim tinha muito mais interesse dispor da atividade e, depois de desenhado um plano individual de readaptação ou um plano terapêutico de reabilitação dos doentes, depois de avaliar bem as necessidades de cada um, perceber quais os reclusos que ganhavam com a integração e ter esta possibilidade extracurricular regular de reabilitação e não propriamente curricular.

Anexo 8

Entrevista a Diana Gabriel

Técnica de educação e atividades socioculturais da Santa Casa da Misericórdia do Porto (exerce estas funções no EPESCB)

Luísa Pinto (LP) – Este estabelecimento prisional conta com atividades artísticas de forma regular?

Diana Gabriel (DG) - Anualmente temos tido, desde 2005, projetos ligados ao teatro. Em termos de expressão dramática, de uma forma mais terapêutica e pedagógica, não profissional, mais amadora que seja, eu e a terapeuta ocupacional, vamos fazendo pontualmente, porque achamos que é muito benéfico em termos das competências que daí podem advir para as reclusas.

LP - São vocês que fazem essas orientações e esses projetos, não vêm pessoas de fora orientar?

DG - De forma regular, não. Pontualmente temos tido alguns projetos, como é o caso deste.

LP - Como é que surgem estes projetos com gente do exterior? São pessoas que propõem os projetos ou são vocês que procuram?

DG - Como este estabelecimento é relativamente novo e que possui meios/recursos que possam permitir a realização de espetáculos de algum interesse, são as instituições do exterior que nos procuram, desde a Casa da Música, a associações sem fins lucrativos. Normalmente fazem a proposta à direção, a direção pede autorização aos serviços centrais e implementa-se aqui.

LP - E, na sua perceção, considera importante esta questão do teatro? Considera que estas atividades podem contribuir para alguma reinserção social de futuro?

DG - Não tenho dúvida nenhuma disso, pelo menos em termos empíricos não tenho dúvida, por aquilo que fui assistindo ao longo destes 12 anos. Por pessoas que saíram, que tiveram projetos ligados às artes em geral e que, depois, nos ligam a

dizer que querem continuar a participar e "o quê que eu hei-de fazer?". Ficam vinculadas àquele tipo de atividade, sentem que crescem como seres humanos naquele tipo de atividades e eu acho que sim. Se há atividades que as fazem crescer a nível de autoestima, de perceberem que são capazes de receber aplausos, que são capazes de fazer alguma coisa bonita. Às vezes é uma primeira vez aqui e isso nota-se no pós-saída, quando elas nos telefonam a dizer "eu quero continuar" e "eu posso vir cá na mesma?". Como é óbvio não. Acaba por ser um bocadinho o "dar e o tirar". Não sei até que ponto há aí grandes benefícios, mas o que é certo é que as pessoas sentem-se vinculadas e gostam e querem continuar. Eu acho que é positivo.

LP - Que dificuldades sente para conseguir concretizar as propostas de pessoas que vêm do exterior?

DG - As dificuldades são as dificuldades inerentes ao próprio sistema. Portanto, são as dificuldades de organizar os ensaios, neste caso em particular, neste estabelecimento, as reclusas têm uma panóplia de atividades que lhes preenchem o dia. O dia é muito curto. Portanto, fazer a gestão daquilo que são as atividades laborais, escolares, de educação física e todas as outras atividades que preenchem o dia-a-dia delas e acrescentar a isso um projeto, que tem uma duração específica, e elas vão ter que interromper aquelas atividades, ser deslocalizadas, no caso têm que ir para uma parte que não é a área prisional, articular com a chefia. Isso são os obstáculos inerentes a qualquer atividade que vem aqui romper com a rotina. Esta é uma casa de rotinas, é uma instituição total. Nessa medida, é a principal dificuldade. Agora, ao nível do empenho, do interesse delas, de aderirem..., não sinto dificuldade absolutamente nenhuma. Pelo contrário, acho que elas estão extremamente envolvidas, apostadas em corresponder às expetativas criadas. Neste sentido, neste projeto em particular acho que estão a participar de uma forma muito séria, muito profissional, na medida daquilo que são os conhecimentos delas.

LP - Relativamente à alfabetização, tem aqui alguém letrado ou alguma percentagem?

DG - Não lhe sei dizer de cor a estatística, mas existem muitas reclusas analfabetas e muitíssimas analfabetas ao nível da literacia. Ainda podem identificar as letras, mas que têm muitas dificuldades depois naquilo que é desconstruir aquilo que está escrito, na descodificação. Temos aulas de competências básicas para essas pessoas, mas é uma dificuldade colocar essas pessoas na escola.

LP - Elas têm aqui escola e podem fazer o ensino básico?

DG - Podem fazer até ao ensino superior, desde que tenham vontade.

LP - Se for no ensino superior, elas fazem as aulas cá?

DG - Não, se for no ensino superior, é tudo no nível do ensino a distância.

LP - Mas saem para fazer exames?

DG - Poderão sair e está prevista na lei a saída para exames finais. Todas as outras situações são articuladas com as escolas que enviam os exames e elas realizam aqui.

LP - Têm protocolos com as escolas daqui do concelho que vêm aqui ensinar?

DG - Sim. Existe um despacho conjunto, são escolas que geograficamente estão próximas do EP que respondem, é como se fosse uma extensão dessas escolas. Neste caso, são duas que alocam professores para virem cá garantir aquelas turmas. Funciona exatamente igual como no exterior.

LP - Voltando ao teatro e às artes que se vão praticando aqui, acha que isso pode contribuir de alguma forma para estabelecer laços socializadores? Sente alguma repercussão nesse sentido quando ocorrem as atividades?

DG - Mais do que qualquer outro tipo de atividade. Este tipo de projetos de teatro tem uma duração um bocadinho superior ao normal, 3 meses, 4 ou 5 meses de um trabalho que implica, em geral, alguma empatia, não só com as pessoas que vêm de fora. Mas normalmente a atividade teatral é transformadora no comportamento

das reclusas que o que eu noto é que elas ficam agradecidas à própria instituição pela oportunidade de terem feito parte do projeto. As reclusas sentem-se honradas pelo facto de terem sido escolhidas, e isto vai-se verificando ao longo dos anos. Nós estamos aqui para garantir que as pessoas tenham oportunidades, que cresçam e se valorizem. Mas depois, a partir do momento em que as pessoas saem, se não encontram o mesmo tipo de respostas do exterior deve ser difícil cortar com uma fase em que estiveram tão em baixo e, por outro lado, aprenderam e lhes foram dadas tantas oportunidades. Quando alcançam a liberdade, que era o que mais queriam, não têm o apoio psicológico, não têm aquelas atividades em que se sentiam tão bem, já ninguém as chama para lhes dar algum apoio... É mesmo aquela parte de ficarem mesmo sem chão. É um processo de adaptação que as pessoas têm que fazer, porque estão em liberdade..., o que não deve ser fácil, imagino eu.

LP – Uma das questões a refletirmos todos em conjunto na nossa sociedade contemporânea era tratar o pós-cumprimento da pena. Considera que deveria existir algum elo, uma continuidade pelo menos numa fase de adaptação?

DG -Creio que sim, uma fase intermédia de adaptação é fundamental.

LP – Relativamente a protocolos que tenham com algumas instituições do ponto de vista das artes, vocês têm algum estabelecido com artistas ou com companhias?

DG – Não. Neste momento o que se está a tentar colocar em prática será um protocolo com a Narrativa Saio. O que nós temos, em termos de teatro são os projetos avulso, anuais, pontuais e, depois, o teatro de expressão dramática em si, que nós fazemos de uma forma mais amadora.

LP – Da sua perceção do antes e do depois da participação no projeto, ou seja, como é que estas senhoras são, do ponto de vista emocional, como é que elas vão ficar depois? Nesta fase, consegue-se sentir já alguma transformação ou ainda é muito prematuro?

DG – No grupo que participa no seu projeto, existe uma senhora que já fez um projeto de teatro deste género e, portanto, ela poderá ser um exemplo de quem ela era antes e quem ela é agora. É uma senhora carente, muito frágil. Ela tem algumas dificuldades ao nível de comportamentos mais agressivos, arranja bastantes problemas e é um bocadinho conflituosa. Desde que está neste projeto, e não me estou a basear em nada científico para dizer isto, ela está controladíssima. Não sei até que ponto não será o autocontrolo dela a funcionar, porque quer muito participar no projeto, porque gosta muito, porque não quer desiludir as pessoas com quem está a estabelecer alguma relação como é óbvio, ainda que vocês sejam muito profissionais, acabam por se relacionar emocionalmente com elas. Eu acho que é inevitável. Eu sinto reconhecimento da parte dela: «eu sou escolhida para este tipo de atividades, é porque tenho algum mérito» e isso faz-lhe um bem à autoestima, porque é uma pessoa realmente muito carente, muito dependente da opinião dos outros.

Anexo 9

Entrevista a Hernâni Vieira

Diretor do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo

Luísa Pinto (LP) – Há quantos anos é diretor?

Hernâni Vieira (HV) – Há nove anos.

LP – O que é que considera importante...? É entrarem atividades artísticas num programa curricular da formação que tem cá com as escolas ou são mais importante as atividades artísticas entrarem num programa de reabilitação de recluso de uma forma regular?

HV – Uma forma não impede a outra, penso eu. Temos tido bons resultados no seio da escola, em termos de artes, por exemplo, basta ver o trabalho feito na própria escola pelos alunos. E, por outro lado, também atividades como esta, quase diria extracurriculares que, de uma certa forma, acabam por ter uma grande adesão espontânea de alguns.

LP - Acredita que o teatro, que é o objeto de estudo deste trabalho, pode contribuir para reinserção social do recluso?

HV – Penso que sim. Eles experimentarem novos papéis na sua própria vida pode ser importante, tentarem ver os outros pelos olhos deles próprios, colocando-se noutra pele, é capaz de ser interessante. O teatro funcionou sempre bem no chamado regime comum dos reclusos, e para estes inimputáveis, doentes mentais, apresentava grandes dificuldades, exceto nesta. Devo reconhecer que vi partes dos ensaios e fiquei, de facto, muito espantado com aquilo que estava a acontecer.

LP – Relativamente aos inimputáveis, eles são sempre avaliados de dois em dois anos, para perceberem se estão em condições de poder sair em liberdade, não é verdade?

HV – Sim, em medidas de segurança superiores a oito anos. Até oito anos, terminada a medida vão-se embora.

LP – Estava com a ideia de que eles podiam ficar aqui anos e anos e anos...

HV – Não. Mesmo esses com pena superior a oito anos são vistos de dois em dois anos e se, porventura, as avaliações psiquiátricas considerarem que estão em condições são deportados.

LP – Equacionaram alguma vez a possibilidade de estabelecer um protocolo com alguém do exterior para uma atividade mais regular, ou se é possível isso acontecer, se têm vontade ou se acham que não faz sentido, que é melhor acontecer pontualmente...?

HV – Faz sentido, embora seja muito mais fácil, por exemplo, o teatro vir cá. Aliás, as experiências que aconteceram neste EP tiveram muito sucesso. Estou a lembrar-me do Sicrano de Bergerac com encenação sua. Esteve muito bem, os reclusos aderiram muito bem, foi espantoso, até porque foi observado por um programa da União Europeia que acharam fantástico. Há países que nem sonham semelhante coisa. Os presos irem representar num teatro do exterior, e na plateia, estar o mais diverso tipo de pessoas e constituir um sucesso. Portanto, acho que vir cá é mais fácil, o que não invalida um protocolo com o exterior.

LP – Quais são as dificuldades no pós-cumprimento da pena?

HV – O que nós temos a correr bastante bem é o esforço dos voluntários, que são muitos, são bons, os projetos que aqui estão, o voluntariado em Matosinhos e que fazem, de facto, um trabalho magnífico no acompanhamento deles. Por outro lado, mesmo no caso dos inimputáveis, junto do Hospital Magalhães Lemos, temos um projeto de apoio a inimputáveis em ambulatório e que faz com que a estrutura do próprio hospital vá a casa das pessoas ver como é que estão, se estão a cumprir a medicação, no pós. É um projeto que me parece extremamente relevante.

LP – Do ponto de vista das atividades poderem despertar outras capacidades dos reclusos, eu sei que além das atividades artísticas que eles têm aqui, eles têm a pecuária, a padaria...

HV – Têm a parte agrícola toda...

LP – E na parte das artes? Têm música...?

HV – Neste momento temos também musicoterapia. É um projeto novo que começou e está a correr bastante bem. No início, eles têm muita vergonha, têm vergonha de dizer poesia por exemplo, têm vergonha de se mostrarem e depois ficam motivados e fazem coisas absolutamente espantosas.

LP – **Considera mais importante que se crie estes laços socializadores entre grupos, do exterior e do interior da prisão, ou considera que se fosse uma formadora qualquer de teatro o resultado poderia ser o mesmo?**

HV – Não, eu penso que o modelo que foi utilizado aqui é magnífico, com este tipo de atores que se presta a este trabalho, até porque eles acabam por se rever neles, ver que são pessoas como eles, não há cá semideuses. E isso funciona e fez funcionar muito bem. Há alguns que gostariam, mas cujos atributos não dão, porque não conseguem decorar textos, mas mesmo esses gostam de ver os colegas a fazer as performances. Tem sido um sucesso.

Anexo 10

Texto enviado pelo técnico de educação do EPSCB Hélder Sousa sobre a avaliação do projeto *O Filho Pródigo* que integra o objeto de estudo em causa

“Em Outubro de 2016, quando o projeto “Rompendo os muros da prisão II – O teatro como meio de reinserção de reclusos/as, da Dr.^a Luísa Pinto “entrou” pela Clínica de Psiquiatria e Saúde Mental de Santa Cruz do Bispo, foi uma lufada de ar fresco, para todos nós, profissionais da Direção Geral e doentes da clínica. Enquanto profissional da Direção Geral e pese embora, conte já com 22 anos de serviço nesta instituição, (ainda que tendo desafio que deixou toda a equipa com um friozinho na barriga, situação recorrente a quem abraça projetos desta envergadura). Os internados, com rotinas diárias, sentem que estas pessoas vindas do exterior são um bálsamo, uma bênção para minimizar o sofrimento, o peso de estar longe de tudo e de todos. São pessoas que não pertencem ao sistema, por isso não o representam, como acontece com os profissionais com que têm de lidar todos os dias. Trazem coisas novas, são rostos diferentes, não estão ali para os fazer cumprir as regras e as normas da instituição. Cria-se um clima de confiança e amizade, desabafando coisas com eles que não confidenciam com mais ninguém. Atividades como esta, (teatro), mudam os hábitos de relacionamento social de quem neles participa e que muitas das vezes estão esquecidos ou não existem. O simples facto de ter que ir para o ensaio cria sentido de responsabilidade, hábitos de horários e de higiene. Os reclusos passaram a ter o cuidado e preocupação de estar prontos àquela hora e naquele dia. O «estar pronto» não significa só ser pontual e assíduo, passa sim por estar aperaltado, arranjado e apresentável para o projeto. Criam-se ou reforçam-se hábitos de higiene, eles ganham autoestima. São valores que se irão repercutir durante muito tempo. Enquanto ocorrem este tipo de iniciativas, nota-se que os conflitos entre reclusos diminuem. Enquanto os frequentam, estão distraídos, canalizando as suas atenções para os mesmos, servindo como catalisador dos seus problemas e preocupações. Um projeto desta

envergadura, com apresentação e exposição pública dos intervenientes através dos órgãos de comunicação social, faz com que a opinião pública fale sobre o estado da saúde mental, nomeadamente da saúde mental na prisão. É um trampolim para mudar mentalidades e uma abertura de portas, originando uma sociedade mais próxima destes problemas. Isto leva a sociedade a pensar no que poderia ter sido feito à priori na saúde mental portuguesa, para evitar que estas pessoas chegassem ao ponto de cometer crimes. Por fim, estas iniciativas são ótimas pelo facto de a família ser envolvida indiretamente. O pequeno/grande facto de a família poder estar presente na apresentação final, no exterior do estabelecimento prisional, é muito importante. Alguns dos participantes ainda não tinham beneficiado de saídas jurisdicionais, vulgarmente conhecidas por saídas precárias, logo mesmo que ainda sobre a alçada da justiça, esta foi a primeira vez que puderem estar reunidos sem o olhar direto e incisivo do aparelho repressor. Foi a altura de mostrar às pessoas de quem mais gostam que sabiam também fazer coisas “boas” e que podem voltar a ser úteis à sociedade. O resultado obtido com este projeto leva a Direção Geral a continuar a acreditar nestes métodos de reinserção, junto da população privada de liberdade.”

Anexo 11

Ofício de autorização da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais para a implementação do projeto nos dois estabelecimentos prisionais de Santa Cruz do Bispo



Exmo(a) Senhor(a)

Dra. Luísa Isabel da Costa Pinto

luisaisabelpinto@gmail.com



- do resultado final do trabalho, deve ser remetida cópia à Direção de Serviços de Organização, Planeamento e Relações Externas.

Com os melhores cumprimentos

V/ referência	N/ referência	Ofício N.º	Data
		191/DSOPRE	31.08.2016

Assunto: Investigação académica para Doutoramento em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra

Tenho a honra de informar V. Exa que, por despacho do Sr. Diretor-Geral, Dr. Celso Manata, datado de 31/08/2016, foi autorizada, no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos – Especialização em Estudos Teatrais e Performativos, a realizar a investigação académica nos Estabelecimentos Prisionais de Santa Cruz do Bispo Feminino e Santa Cruz do Bispo Masculino.

O Diretor de Serviços

JJ Semedo Moreira

Considerando o interesse do projeto, este estudo, foi autorizado, mediante as seguintes condições:

- a calendarização e modo de organização do projeto seja acordada com a Direção dos estabelecimentos prisionais, por forma a que se conciliem os objetivos académicos com a exequibilidade do trabalho, sem perturbação do quotidiano;
- o desenvolvimento do estudo esteja sempre dependente da disponibilidade dos reclusos para, após consentimento informado, colaborarem, reservando-se-lhes o direito de, a qualquer momento, poderem interromper a sua cooperação;
- a investigadora fique obrigada a preservar o anonimato dos dados e das pessoas que venham a cooperar, dentro do limite do possível para uma peça de teatro;

ML/2016

Anexo 12

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* ao recluso Sergey Gonnuchenko sobre a sua participação

Nome: Sergey Gonnuchenko

Idade: 33 anos

Profissão: sem profissão

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Sergey Gonnuchenko (S) – Não, nunca tinha feito teatro. Pensei que não era tão interessante, mas fiquei curioso com o teatro, como é que se faz, já percebo um bocadinho. Acho que é muito maravilhoso, muito excelente, dá para expressar muita coisa.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

S - Pela senhora subdiretora.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

S – Sim.

LP – Como é a tua personagem?

S – A minha personagem é um cobrador, uma cobrança difícil que estou a fazer, vou falar com o tal irmão do filho pródigo, tem que se ameaçar porque o irmão dele deve dinheiro. Vou falar com o irmão do filho pródigo para ver se ele me paga e ameaço-o. Mas no fim da linha das contas com o tal filho... encontro-o no comboio...

LP – Foi difícil compor esta personagem?

S – Custou um bocadinho, porque a Luísa dizia que eu era um bocado doce a falar com o irmão nos ensaios, ela dizia: “tens que ser mais mauzão! Tens que falar mais agressivo”. Custou imenso, mas ensaiei bem, correu-me bem. Gostava de mais

tarde, se fosse possível, de se fazer mais alguma coisa nova para gente. Se eu pudesse participar, gostava muito.

LP – De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

S – Tornou-nos mais próximos tanto com as raparigas como com os atores profissionais. Estávamo-nos a dar bem, novas amizades, conhecer novas pessoas. Isso também me fez pensar diferente, que também existem boas pessoas. Não é só más pessoas que a gente vê no dia-a-dia lá na prisão, mas também há boas pessoas. Mesmo no meio dos presos, também há boas pessoas e pessoas que queriam mudar a sua vida para o seu melhor. Eu quero aproveitar isso tudo e fazer o meu melhor.

LP – Qual a tua perceção da instituição perante esta iniciativa?

S – Melhorou e aprendi a ter muita calma dentro do estabelecimento e muita paciência. Aprendi a esperar, porque eu era muito impaciente antigamente, ficava logo nervoso. Gosto de ser pontual, aprendi a escolher amigos também, pessoas com quem posso fazer certas amizades e com quem não. Lidar no meio deles também não é fácil, porque existem várias pessoas, vários comportamentos, pessoas de bairros... E uma pessoa tem que aprender a lidar com todos, lá dentro procurei muito Deus e finalmente encontrei, porque já o tinha procurado em várias religiões. Hoje em dia, estou a estudar a bíblia como testemunha de Jeová, aprendi muita coisa. Uma vez consegui ler a bíblia toda, demorei três ou quatro anos a ler, mas consegui. Percebi muita coisa. Hoje em dia queria usar princípios da bíblia, porque essa mensagem que se transmite pela bíblia, uma pessoa pode aprender muitos conselhos com sabedoria, com os profetas, com o filho de Deus que é Jesus. Aprendemos com ele muita coisa, ensinou-nos muita coisa, sabedoria vinda de Deus. Aprendi muita coisa boa, encontrar paz em si, encontrar sentido da vida, para quê que podemos viver, servir a Deus, viver por Deus e amar o próximo como a nós próprios.

LP - Acreditas que o teatro pode ser um meio de reinserção social?

S – Sim. Fez-me sentir muito bem, fez-me sentir mais feliz por estar aqui convosco fora da prisão. Fez-me bem, toda a gente me trata bem, sinto-me um amigo no meio de vós. São boas pessoas, temos as nossas brincadeiras e é maravilhoso. Foi muito bom, no início estava nervoso. Mas já senti mais. Havia muitos ensaios, o texto não perdia. Não podia olhar para as pessoas porque sentia-me muito nervoso, se olhasse se calhar ficava mais nervoso, mas se não olhasse... O meu irmão veio ver, uns amigos meus e um casal meu amigo. Tiramos umas fotos, conversamos, eles gostaram imenso, acho que é muito bom, maravilhoso. Disseram que eu tinha jeito para isto. O meu irmão ficou todo contente.

LP – O que te trouxe esta experiência teatral?

S – Foi espetacular, é a primeira vez que eu faço teatro. Para mim, é uma grande honra participar nisto, estou a gostar imenso. Sei que hoje é o último dia e, por isso, estou um bocadinho triste, mas vou fazer hoje o meu melhor. Dizem que a segunda vez a participar num mesmo espetáculo sempre sai melhor do que a primeira, porque uma pessoa já sabe como é, mesmo com o público, vai correr tudo bem. Vou fazer o meu melhor, vou fazer tudo o possível. Quero também agradecer à Luísa, aos atores e às pessoas todas que estão aqui e que nos estão a ajudar. Estou muito grato por isso tudo, por participar numa coisa diferente, numa peça de teatro, ser ator é bom, tenho muito orgulho nisso. É uma coisa diferente, gosto muito de fazer isto, é muito bom, é uma experiência nova.

LP – Que expectativas tens relativamente ao futuro?

S - O primeiro objetivo que queria concretizar era arranjar um trabalhinho como deve ser, qualquer trabalho porque hoje em dia não posso escolher muita coisa. Mas procurar uma coisa para os primeiros tempos, e depois se arranjar alguma coisa que eu goste mais, porque eu gosto de fazer muita coisa e trabalhos diferentes: área da cozinha, área da restauração, hotéis, isso tudo... Gostava também de fazer algumas experiências, coisas que eu não fiz, teatro por exemplo.

Tenho também jeito para escrever, também podia escrever poemas meus e editar um livro, coisas assim. A solidão que uma pessoa passa na prisão, dentro das paredes... É a primeira vez que estou preso, espero que a última. O que interessa é uma pessoa arrepender-se na vida, reconhecer os seus erros e perceber o que nos levou até lá e depois desviar-se das más companhias. Eu não sabia muito bem escolher amigos e, se calhar, muitos amigos meus aproveitaram-se de mim. Se calhar, o meu mal era esse, ser bom demais para os colegas.

LP - Há alguma coisa que não tenhas referido e que entendas oportuno?

S – Foi muito bom e agradeço aos guardas e aos educadores porque sempre que acontecia alguma coisa deste género, por exemplo, no musical que a gente fez em 2015, no início eu estava um bocadinho nervoso, mas depois fui, gostei imenso e hoje estou no teatro. Também foi a subdiretora que me propôs esta proposta e, no início, também pensei: “nunca fiz teatro, será que vou conseguir?”. Estou muito feliz por fazer esta peça e gosto muito. Só penso em fazer mais. Estou muito feliz.

Anexo 13

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* à reclusa Adriana Maurício sobre a sua participação

Nome: Adriana Maurício

Idade: 26 anos

Profissão: sem profissão

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Adriana Maurício (A) – Não, eu não fazia a mínima ideia de como fazer teatro, do que era o teatro... Eu não tinha noção nenhuma do que é estar por trás de uma câmara, porque eu tinha medo. Eu sempre tive medo de câmaras, agora já não tenho. Habituei-me um pouco aqui dentro. Mas lá fora fugia das fotos, fugia das câmaras... Porque nunca tinha aquele à vontade, não sei.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

A - Pelas técnicas.

LP – Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

A – Sim, porque eu gosto muito de música e gostava mesmo de encontrar pessoas nessa área que me pudessem ajudar, porque eu infelizmente não tive oportunidades lá fora. E este projeto deu-me essa possibilidade. Queria ver outras coisas, queria ver o mar, queria estar ligada com pessoas que sabem o que é sentir. No início, não foi fácil porque eu não estava no meio do teatro, o teatro era novo e é novo!

LP – O que te trouxe esta experiência teatral?

A - Este projeto trouxe-me liberdade. Eu sinto isso muito, é muito bom. Trouxe-me vida, trouxe-me felicidade, trouxe-me mais consciência do meu ser, da minha

vivência aqui, não só a nível de estar presa na cadeia, mas também quando sair lá fora, levarei essa experiência para outros níveis.

LP – Como conseguiste compor a tua personagem?

A - Tive que criar do zero, porque é difícil. Eu não sabia teatro, eu não sabia como fazer teatro, eu faço porque eu copio pela televisão, é uma coisa que eu vejo. "Se ela está a chorar, mas como é que ela se pôs a chorar daquela maneira?". Eu começo a pensar, bem... "como é que ela chegou ali?". Teve que ser determinada, teve que usar aquele sentimento, vou um bocadinho pelos outros. Na televisão, eu sempre me perguntei: "fogo, como é que esta gente é capaz de mentir tão bem?" e "será que o teatro é mentir ou o teatro tem outras coisas?". E tem sim, tem o fator de conheceres a ti próprio, o teu profundo, podes aprender a seres A, B, C, a ser D, várias coisas, e não estar naquele sentimento só. Às vezes, magoa estar naquele sentimento, consegues-te abstrair para estares noutra coisa e isso aí é dádiva. Tive dificuldade em fazer a cena da cega, não sei... a minha mãe meteu-me na rua com treze anos de idade, não quero falar muito nela, porque não vale a pena. É passado, tenho que andar com a minha vida para a frente, não posso pensar no passado.

LP – Já tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

A - Estou cá há quatro anos. Ainda me faltam dezassete anos. Estou cá por um crime grave, todos eles são graves porque são crimes. Mas, na altura, eu só pensava em fazer asneiras, não tive oportunidades na vida que me dessem um caminho. Eu, por exemplo, ia atrás de trabalhos, ia atrás de currículos, eu dava tudo, fazia tudo para arranjar um emprego, não me davam emprego. Não sei porquê, até hoje gostava de saber porquê que as pessoas me negavam emprego e eu tanto a precisar. Já fiquei na rua, depois de o meu filho ter ido para o colégio. Esteve lá seis meses, os meus tios adotivos foram-no buscar, mas enquanto ele esteve lá, parece que tudo o que eu tinha feito; trabalho, casa; tudo o que eu tinha

de rotina desapareceu. Eu fui ficando com uma mágoa muito maior do que aquela que eu já tinha antes do meu bebê nascer. Isso para mim trouxe-me muita dor, a ausência do meu filho trouxe-me muita dor, porque era o meu apoio, o meu pilar, era a minha força.

LP - Tu não estavas com o pai do teu filho?

A - Não, devido a violência doméstica. Eles chamam violência doméstica, mas é violência contra as mulheres como já disseram e sofri, tenho sofrido bastante. E houve ainda quem dissesse: "tu ainda vais sofrer mais!". E eu: "vou?". Eu ficava sempre indecisa, não sabia o que fazer, sem trabalho, porque o meu pilar era um trabalho para a minha casa, para as minhas coisas, para a minha sobrevivência. Depois fui morar na rua, vivi com amigos, com pessoas que eu conheci na rua que me deram apoio, que me deram abrigo e que me ajudaram também em tudo. Onde ia, eu tinha sempre ajudas de alguém, porque não ter mãe, não ter pai... Estou cá a cumprir a minha pena, além de ter a mágoa e a dor daquilo que a minha mãe me fez no passado. Ainda tenho muita mágoa e muita dor, mas também tenho a noção de que é passado e passou. É uma coisa que eu quero conseguir gerir, é muito difícil. Eu muitas vezes estou mal, vou à casa de banho e, de repente, está tudo bem, está tudo mal. Estou na casa de banho a vomitar, a sentir-me mal, a ter aqueles pensamentos, aquelas imagens do que me aconteceu quando era pequena e isso traz-me à memória muitas coisas. Mas eu não quero dizer que eu não consiga ultrapassar e acompanhar as minhas colegas e ter uma família, que é aquilo que eu mais quero ter, é conseguir ter uma família.

LP – De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

A – Melhorou. Aproximei-me mais das minhas colegas e tudo. O teatro é isso também. Com as pessoas que me relacionava não conseguia tirar fotos, não me dava jeito, tapava sempre a cara, não dava jeito de modo algum! Já não sinto tão de pé atrás ou com receios. Antes tinha receio, agora não tenho. Estes momentos

ainda me fizeram aproximar mais das minhas colegas. O teatro é isso também. Sinto-me à vontade, sinto vontade de exprimir quem sou, de vos conhecer, de saber comunicar, comunicar com vocês, de exteriorizar os meus sentimentos.

LP - Quando é que começaste a cantar?

A - Eu comecei a cantar com o meu filho Rafael. Comecei com ele, ele ainda era um bebé, eu já cantava, fazia melodias, mas coisas... é o carro, é o pássaro, é isto, é aquilo... Comecei a cantar assim simples, só com o meu filho. Depois, estava em Caldas da Rainha, no jardim, a cantar com o meu filho e passou um grupo de rapazes da ESAD que me convidou para cantar com eles e para fazer parte da banda deles. Eu aceitei e foi a partir daí que o mundo da música me começou a inspirar. Foi aí que comecei também a escrever letras de canções. Sou muito eu, muito própria. Quando faço algo, sou muito eu. Ganho inspiração através de músicas, de letras de hip hop, de rap que eu tenho aqui, como Halloween, Capataz, Sam The Kid, Valete, esses rapazes deste mundo. Vou buscar um bocadinho de inspiração a eles, mas é tudo de dentro. Infelizmente, cada um teve a sua vida, infelizmente não nos encontramos mais cedo, se nos tivéssemos encontrado mais cedo as coisas seriam diferentes, não deu... Já tinha um pequeno laço com o rap, já tinha porque sempre ouvi rap desde pequena, também foi isso que me deu um certo ensinamento porque era aquilo que eu ouvia que me ia ensinando a viver e a aprender a viver neste mundo, porque eu não tinha escutado: "olha, não vás por aqui; olha, não podes ir por ali; olha, faz assim que será melhor". Nunca ouvi esses ensinamentos.

LP - Tens outras referências musicais além do rap?

A - Gosto de toda a música em geral. Gosto de jazz, gosto de rap, gosto de fado, o fado para mim é uma coisa única, aqui não canto porque as pessoas dizem: "Adriana, o fado é para estar com as velhinhas!". E eu: "não! O fado não é só isso!" O fado também é alegria, o fado também se pode comemorar de outra maneira e aqui dentro também.

LP – Recebes visitas do teu filho?

A - Não, infelizmente não. Eles não aceitaram o facto do Rafael ter ido para a instituição, começou aí. "O menino não devia ter ido para a instituição, tu podias ter-nos avisado, agora temos que tirá-lo..." Conversas assim. E eu pensei: "não posso fazer nada, já está, já está". Mas eles não me deixam ver o menino.

LP – Que expectativas tens relativamente ao futuro?

A - Gostava de ter a minha própria família e voltar a fazer kitesurf. É o meu desejo maior, voltar à praia de Peniche, de onde sou. Outro sonho é gravar um CD... O teatro é magnífico, uma coisa lindíssima que vocês souberam agarrar e que nos deram essa oportunidade e eu acho isso muito bom.

LP - Há alguma coisa que não tenhas referido e que entendas oportuno?

A - Este projeto deu-me mais autoestima, sinto-me capaz de mais coisas. O teatro é isso, traz-nos muitas vantagens. Nós somos capazes de ainda mais e melhor.

Anexo 14

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo ao recluso* Veríssimo Rosado sobre a sua participação

Nome: Veríssimo Rosado

Idade: 45 anos

Profissão: Mediador de seguros

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Veríssimo Rosado (V) – Uma vez, na escola.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

V – Pelo Dr. Hélder.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

V – Sim, aceitei logo.

LP – De onde és?

V – Eu sou do Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros, que fica entre Leiria e Rio Maior.

LP – Já sei que estudaste Filosofia...

V – Foi, tirei Filosofia na Universidade Clássica de Lisboa, Faculdade de Letras.

LP – Porque escolheste Filosofia?

V – Porque permitia investigar os fundamentos ontológicos do real, a ética e o comportamento humano. E fiquei satisfeito. Fez de mim um bocado o lobo solitário, mas eu já era um lobo solitário. Lia muito, desde criança, guardava gado e lia livros. Era um lobo solitário.

LP – Quando saíste da faculdade, o que foste fazer?

V – Fui trabalhar em seguros, mediador.

LP – Como tem sido participar nesta peça?

V – Está a ser espetacular. Acho que está a ser um processo de catarse, de purificação e de religação, quase algo de religioso. Esta experiência de união com colegas, com especialistas e com encenadores, guardas, produtores, atores... O processo de ligação e de desligação torna-me menos solitário.

LP – De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

V – Estão mais próximos e eu estou mais próximo deles. Eu convivo, mas eu não sou muito dado. Lobo solitário... Eu nunca me chego muito próximo de ninguém, porque não sou capacitado para assumir o ónus da responsabilidade de ter que cuidar, da proximidade ou dos encargos de uma amizade demasiado próxima ou demasiado comprometida.

LP – Qual a tua perceção da instituição perante esta iniciativa?

V – Penso que a direção da clínica foi excelente, deu-nos uma excelente oportunidade, acho que foi de uma sabedoria enorme e estou muito grato à excelentíssima direção da clínica.

LP – Como te sentes no papel de coprotagonista nesta peça onde partilhas o palco com atores profissionais?

V – Sinto-me bem. Sinto que tenho desempenhado um trabalho, a tentar desempenhar um papel, a tentar satisfazer no mínimo, tentar cumprir as orientações que recebi dos ensaios, colocar um pouco da representação naquilo que faço e assumir o papel.

LP – Gostarias de participar em projetos semelhantes?

V – Gostava, claro. Um outro papel, um que tivesse mais a ver comigo.

LP – Como é que seria esse papel?

V – Um papel mais compreensivo, mais espiritual, mais contemporâneo, mais sublimado e sublimador, com linguagens subliminares, com desafios subliminares, procurando resolver tensões, que é o que fiz na vida durante muito tempo, resolvia tensões e problemas “neuroeconómicos”.

LP – Tens contacto com o teu pai e com a tua mãe?

V – Tenho.

LP – Já tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

V – Não sei. Não sei se vou andar mais dois anos, se vou sair no final da pena. Em certas culturas, a loucura é um estado de sabedoria que é venerado, noutras culturas é castigada. Não sei.

LP – Que expectativas tens relativamente ao futuro?

V – Desenvolver o meu lado espiritual ainda mais, procurar trabalhar cada vez mais na purificação e na catarse do meu ser íntimo.

LP – Costumas ler?

V – Costumo, taoísmo e filosofia.

LP – Têm acesso à biblioteca?

V – Temos acesso à biblioteca e eu sou o bibliotecário.

LP – Recebes visitas?

V – Recebo. A minha filha, a minha ex-mulher, os meus pais, o meu irmão e a minha irmã.

LP - O que desejas para esta última apresentação ao público?

V – Espero purificar. Não vou esquecer tão cedo este projeto.

Anexo 15

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* ao recluso Pedro Camilo sobre a sua participação

Nome: Pedro Camilo

Idade: 51 anos

Profissão: armazenista de joalheria

Luísa Pinto - Já tinhas feito teatro?

Pedro Camilo (P) – Não, nunca tinha feito teatro.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

P - Pelo Dr. Hélder.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

P - Aceitei.

LP – Tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

P – Estou aqui no Porto há nove anos. Eu sou de Lisboa. Eu faço as precárias aqui no Porto, porque até agora o juiz não me autorizou a ir a Lisboa. Mas irá acontecer brevemente, penso que as coisas vão correr de outra maneira. Vejo uma luz ao fundo do túnel, vamos ver... Não quero estar cem por cento confiante, mas pelo menos em parte estou confiante de que alguma coisa boa vai surgir na minha situação. A minha família é toda de Lisboa. Portanto, eu passo as precárias com a família aqui no Porto.

LP – Então eles vêm cá?

P – Exatamente. Pai, irmão... Geralmente é com o meu pai e com o meu irmão que passo. A minha mãe geralmente está, mas há uma preferência da minha parte. É para casa da minha mãe que eu vou viver, com o meu irmão e com ela. Tenho um

quarto lá para mim. É daí que vou começar o meu novo trabalho, vou tentar voltar ao meu antigo trabalho.

LP – Qual é era a tua profissão?

P – Armazenista de ourivesaria. Eu comprava aqui ouro e jóias em Gondomar e Guimarães e vendia às ourivesarias por todo o país, de Coimbra para baixo, até ao Algarve. Era a minha profissão. Não tinha patrão, era dono da minha própria empresa. Agora tenho apoio de dois ou três fabricantes aqui no Porto, aliás em Gondomar, que estão dispostos a ajudar-me. E é isso que eu vou tentar fazer outra vez, é continuar com a mesma profissão. Tenho dez ou quinze anos pela frente, porque eu não sou reformado e não quero ser um encargo para a minha família como é normal. Posso trabalhar, fazer ginásio para ter o corpo mais ou menos em condições. E os meus planos são esses e reunir-me aos meus filhos, que já tenho bastantes saudades, porque só os vejo por fotografias.

LP – Eles estão em Lisboa?

P – Também estão em Lisboa, estão em casa dos meus sogros.

LP – De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

P – Aproximou-nos. O relacionamento é melhor. Ficamos mais unidos, assim como os meus colegas, com os atores profissionais e com vocês. Sinto-me muito mais unido e já estou triste por ser o último dia, mas acredito que ainda vá acontecer alguma coisa no futuro. Há gente que se está a mover e a falar em mais qualquer coisa do que seja só isto.

LP – Qual a tua perceção da instituição perante esta iniciativa?

P – Mudou um bocadinho, porque foi a oportunidade que me deram. Eu já tenho a confiança do Sr. Diretor porque tenho regime aberto. Continuo a achar o Diretor sempre um homem muito amigo, portanto, não fiquei surpreendido com a

oportunidade que ele nos deu, porque ele é uma pessoa que se empenha neste tipo de coisas.

LP – Como foi para ti esta experiência teatral?

P – Foi ótima, foi uma sensação única. Quando me fizeram a proposta, eu não acreditei. Mas a partir do momento em que conheci a Luísa, surgiu uma empatia logo entre mim e ela. Assim que vi o texto, a parte que eu tinha que fazer, entendi e ao longo do tempo que fomos ensaiando, cada vez mais eu estava a gostar e queria fazer isso sem sombra de dúvida nenhuma. Estou muito satisfeito por ter feito este projeto e um obrigado grande a vocês todos que foi como se fôssemos uma pequena família. E isso valeu por tudo. Foram como se fosse uma saída precária, quatro saídas precárias! Esta experiência marcou-me de tal maneira que eu quero repetir se puder ser, eu vou querer repetir isto outra vez sem sobre de dúvida nenhuma. Se me derem oportunidade, eu vou aceitar de mãos abertas. Em palco sinto-me bem. Sinto-me em paz.

Anexo 16

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* à reclusa Luciana Silva sobre a sua participação

Nome: Luciana Silva

Idade: 30 anos

Profissão: sem profissão

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Luciana Silva (L) - Experimentei teatro de sombras no EP.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

L - Pela educadora.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

L - Sim, mas estava com receio porque sou um bocado tímida.

LP - Tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

L - Estou cá há quatro anos. Vou amanhã à juíza, mas como eu sou reincidente... não é a primeira vez, é a segunda. Estou a contar ir embora daqui a dois anos, que é o fim da minha pena. Eu era toxicod dependente e roubava por causa de droga.

LP - De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

L - Sim, melhorou. Estarmos ali todos já é uma segunda família.

LP - Que expectativas tens relativamente ao futuro?

L - Quando sair daqui, ser feliz e não voltar à vida que andava. E construir tudo o que já podia ter construído, ter uma vida normal, ser uma cidadã normal. Com a ajuda da minha família, dos meus amigos, das minhas amigas eu acho que vou conseguir. Eu sou forte, às vezes vou um bocadinho abaixo, mas sou. Mas quando estou a ver que vou abaixo, agarro-me à minha bíblia, aos meus terços para me

dar força e ao trabalho. Às sete da manhã estou a pé para tomar o meu banho, para arrumar a minha cela, porque todos os dias às 8h15 saio e gosto de deixar tudo limpinho, impecável. Vou tomar o pequeno-almoço, entretanto às 9h15 chamam para a escola. Venho da escola às 11h30 e vou almoçar. Até às 14h é o nosso descanso e depois torno a sair e vou para as oficinas trabalhar até às 17h30, depois vou à celinha lavar as mãos, fazer o xixi, buscar os talheres para ir jantar. E às 19h há um encerramento. Entro na cela, tomo o meu banhinho, visto o meu pijaminha, deito-me, vejo um bocado de televisão e faço uma oração.

LP - O que desejas para esta última apresentação ao público?

L – Estou contente, mas sinto-me outra vez um bocado nervosa porque vai estar ali uma plateia enorme. Mas acho que no momento não vai fazer efeito e até vai sair melhor que ontem.

LP – Recebes visitas regularmente?

L – Sim, sim. Da minha rica mãe, é o que eu amo tudo na vida, é o que me tem dado uma enorme força, só não faz mais se não puder. Só que ela não merecia aquilo que eu lhe fiz e a questão de eu vir para aqui novamente e andar nesta vida que andei. Ela não merecia nada disto.

LP – Que expectativas tens relativamente ao futuro?

L – Tenho que saber agarrar “com unhas e dentes” esta oportunidade, como se costuma dizer. Desde que entrei aqui neste EP em 2005, aprendi muitas coisas que não imaginava gostar e agora gosto muito. Comecei aqui a fazer teatro de sombras e eu gostei muito dessa experiência. Muito, muito. Fui ao Palácio de Cristal, fui a várias cadeias, fui à Casa da Música, é uma coisa que eu adoro fazer. E gostaria de um dia, quando sair, até já falei com o Mário Moutinho, que me vai dar um contacto de uma pessoa para eu começar se quiser. Era uma coisa que eu gostava muito, um dia quando fosse para fora. Adoro, gostei muito dessa experiência. Fui a vários

sítios e toda a gente aqui teve orgulho naquilo que fiz, gosto muito. O último que fiz, que foi na Casa da Música, fui fazer de Rosa Mota.

LP – Recebes visitas?

L – Sim, da minha mãe, as minhas irmãs e as minhas sobrinhas. Uns vêm ao sábado, outros vêm ao domingo.

LP – O que te trouxe esta experiência teatral?

L – Fez-me bem. Depois de conhecer as pessoas, de estar mais à vontade, já faço tudo e mais alguma coisa. Só estar convosco e fazer novas coisas é bom. Não há explicação. Aprendi com eles e acho que eles também aprenderam comigo. Não há palavras para exprimir, é bom. Só estar aqui... é como uma segunda família.

Anexo 17

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* à reclusa Paula Gonçalves sobre a sua participação

Nome: Paula Gonçalves

Idade: 33 anos

Profissão: sem profissão

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Paula Gonçalves (P) – Não, nunca. Nem nunca pensei fazer, sinceramente.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

P - Pelas técnicas de educação.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

P – Sim, aceitei logo o convite. Tive curiosidade em saber até onde eu poderia ir. E gostei logo da prostituta, essa foi uma personagem que me chamou logo a atenção quando estivemos a ler. E depois, gostei também da cega porque havia frases que vão tocando mais. Em cada personagem, há algumas frases que tocam mais. Este texto é sobre o amor e sobre o perdão. É normal tocar-nos, a mim tocou-me. Tocou-me e tocou-me muito na parte em que digo “eu tenho uma filha”, aí não me dá vontade de dizer “eu tenho uma filha” mas eu “tenho filhos”.

LP – Estás aqui há muito tempo?

P – Faz cinco anos em setembro.

LP – Já tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

P – Não. Em princípio, como sou primária, as primárias costumam sair aos dois terços, mas há quem saia ao meio da pena. Estou presa por tráfico. Mas eu conto

com os dois terços. Para cumprir dois terços, tenho que cumprir sete anos e quatro meses.

LP – Quanto te falta para os dois terços?

P – Ficam-me a faltar dois anos e quatro meses, fazendo eu os cinco anos em setembro. Mas esta última fase é a pior. Ficamos à espera das precárias, fico muito nervosa, estou sempre à espera daquele dia para ir para casa para a beira dos meus filhos, para dormir com eles. Para fazer aquilo que fazia.

LP – Tens visitas regulares dos teus filhos?

P – Tenho, todas as semanas.

LP – Tens apoio da família?

P – Tenho, todas as semanas estou com eles. O meu filho do meio, como pratica box, há fins de semana que não vem. Mas quando não vem ao domingo, vem ao sábado.

LP – Que idade têm os teus filhos?

P – Um tem dezoito, o do meio faz para o mês que vem dezasseis e tenho a minha filha com onze.

LP – Quando vais de precária, como aproveitas esse tempo em liberdade?

P – Gosto de estar em casa. Eu quando não tinha nada para fazer, eu ficava em casa com a minha filha a brincar. Era muito o vício de brincar às mães e filhas ou ficávamos a ver um filme das Barbies, porque ela gostava. Eu tentava sempre acompanhar os meus filhos, ia à escola. Eu gosto de ser dona de casa. Eu tenho muitas saudades de fazer a minha vida de casa, aqui faço, aqui limpo, mas estou sempre a limpar o mesmo porque o espaço é pequeno. Na cadeia é horrível, é uma dor que não há igual. Eu sempre fui mãe e pai dos meus filhos, sempre. Eu sempre fui sozinha com eles. Separei-me e a minha vida foi um bocado complicada. E então, o quê que aconteceu? Sempre fui sozinha com eles, eu tive num centro de

apoio à vítima com o meu filho, depois estive novamente quando já era mãe dos dois. Depois, separei-me. Depois, arranjei o pai da minha filha que, depois com ciúmes e tudo, separei-me. A minha filha tinha um ano e tal. Depois, sempre fui mãe sozinha com eles. Portanto, eram três filhos e eu era sozinha com eles. Sempre onde eu ia, os meus filhos iam comigo. Sempre fui mãe e pai deles sozinha, portanto, é muito complicado ter estado tanto tempo com eles e depois vir presa e acabar por os deixar.

LP – Que expectativas tens relativamente ao futuro?

P – Primeiro, trabalho. Eu sempre gostei de trabalhar nas limpezas, eu nunca gostei de depender de ninguém. Sempre fui sozinha, desde muito nova. Eu saí de casa com treze anos, nunca dependi de mãe, nunca. Sempre fui sozinha, fui mãe com quinze e a minha vida não foi fácil, não foi mesmo fácil, mas tentei sempre dar a volta por cima. Acho que foram algumas coisas muito más que eu passei na vida que me fez ser mulher. Nem tudo foi bonito, mas sempre fui uma boa mãe e isso é o que me orgulha. De tudo, sempre fui boa mãe e continuo a sê-lo, mesmo presa, continuo a sê-lo. Gostava de continuar a fazer o meu trabalho das artes, porque eu gosto muito dos trabalhos que eu faço nas artes no EP.

LP – Que tipo de trabalhos fazes?

P – Com felpos. Mas faço de tudo o que consigam imaginar. Tenho várias fotos, depois eu vou vos mostrar os trabalhos que eu faço. De candeeiros, telas, espanta-espíritos, tudo, tudo! E gostava de continuar a fazer isso, porque eu falo muitas vezes com a minha filha. E ela: “ó mãe, eu vou-te ajudar!”. Gostava, por acaso gostava. E também sempre gostei de vender roupa deste estilo que eu visto e sempre me desenrasquei muito. Eu tentava sempre desenrascar-me de qualquer maneira.

LP – O que te trouxe esta experiência teatral?

P – Eu nunca tinha tido a oportunidade de conviver com pessoas da rua, porque nunca entrei num teatro. O teatro trouxe-me mais liberdade. Eu não sentia esta liberdade há muito tempo e trouxe-me mais liberdade, fez-me conviver, falar mais. Porque eu não sou muito de falar, tento fechar-me. Tenho poucas amigas aqui. Fez-me libertar mais. Cada semana que fomos treinando, que fomos ensaiando, fez-me encaixar mais as personagens. Fiquei diferente. Comecei a viver mais a personagem.

LP - O que desejas para esta última apresentação ao público?

P – Que corra tudo bem.

LP – De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

P – Tocou-me. Cada personagem tocou-me de uma maneira diferente. Há um tempo atrás, se eu ia na rua e via uma ceguinha, por exemplo, embora eu tivesse pena e se tivesse que ajudar ajudava, agora acho que já vou olhar de maneira diferente. Cada personagem fez-me ver as coisas de maneira diferente, olhar a vida de maneira diferente. Eu acho esta peça muito interessante.

LP – Os teus filhos assistiram à estreia?

P – Sim, foi maravilhoso. Não tenho palavras. Estou muito feliz.

LP – Como te sentiste em palco?

P – No início, eu pensava que ia ter um pouco de vergonha, não é vergonha... Eu ia ver pessoas que já não via há muito tempo, porque eu sei que iam estar presentes amigas minhas que não conseguem ir à cadeia e que iam poder ir, porque o teatro é perto de minha casa. Eu sabia que elas iam ver e se calhar ia ter oportunidade de lhes dar um beijinho e um abraço.

LP - Há alguma coisa que não tenhas referido e que entendas oportuno?

P – Quero dizer que gostei muito de ter sido convidada para este teatro. Gostei muito de vos ter conhecido, vocês são pessoas espetaculares. Espero que isto ultrapasse, que a amizade que criamos neste teatro não acabe por aqui, o bichinho do teatro ficou e eu tenho a certeza que quando sair, que vamos ainda estar juntas. Eu gostei muito de ti, gostei muito da Carol, gostei de todos. Cada qual de maneira diferente, mas gosto de todos. E quero agradecer-vos por isso. Agradeço à instituição a oportunidade que me deu. No teatro sinto-me livre.

Anexo 18

Reportagens do Jornal Público e da Revista Notícias Matosinhos



Pinto Beatriz, 2017. "Um Filho Pródigo levou o cheiro da rua à prisão", Jornal Público. Porto: 25/05/2017, p.18-19



Matos Rita, 2017. "O Teatro é Efetivamente Transformador", NM Matosinhos: 09/2017, p.38-39

Anexo 19

Declaração final de Manuela Matos Monteiro enquanto programadora das Quintas Nómadas no Mira Fórum sobre *O Filho Pródigo*, em entrevista que integra o documentário “Rompendo os Muros da Prisão”

“Nós fomos encruzando naturalmente, sem esforço, não houve aqui uma atitude paternalista ou assistencialista que é sempre condescendente, que é sempre considerar o outro um bocado menor. Não, éramos pessoas que coabitávamos o mesmo espaço e íamos gerindo esse espaço e os recursos e, nesse sentido, foi incrível, porque pensas que a partir de determinada idade, com tantas experiências na vida, não há muita coisa que te possa surpreender em termos da importância que uma experiência tem: afetiva, emocional e intelectualmente para ti. E, nesse aspeto, eu falo por mim e pelo João e também pela Patrícia, foi uma experiência a todos os títulos, notável, marcante, histórica, para a história do MIRA e para a nossa história pessoal”.

Anexo 20

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* ao recluso Ricardo Lopes sobre a sua participação

Nome: Ricardo Lopes

Idade: 36 anos

Profissão: sem profissão

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Ricardo Lopes (R) – Não. Tinha ensaiado uma peça na escola quando tinha cinco ou seis anos de idade, também decorei a peça e também correu bem.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

R - Pelo Dr. Hélder.

LP – Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

R - Aceitei e está a ser fantástico, está a ser uma oportunidade excelente para mim, estou a divertir-me imenso.

LP - De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

R – Relações fortes. Bastante fortes, porque as pessoas são extraordinárias, são excelentes, têm uma forma de ser espetacular e eu divirto-me imenso com eles. Fiquei mais próximo dos meus colegas do EP e eles ficaram mais próximos de mim também, acho eu. Já conhecia os da cadeia masculina. As colegas da cadeia feminina não conhecia, nunca tive contacto com a cadeia feminina, tive contacto nos ensaios, achei extraordinário poder ir lá à cadeia feminina e ensaiar a peça de teatro. Correu excelente, correu bem.

LP – Qual a tua perceção da instituição perante esta iniciativa?

R - Achei fantástico fazerem projetos destes. Acho que devia haver mais projetos destes para que possa dar um nível diferente ao recluso; não só estar preso e sofrer com as grades da prisão. O teatro faz-me sentir bem, faz-me sentir saudável, engraçado também, que é uma faceta que eu tenho muito minha. Num clima mais pesado eu perco essa faceta e fez-me sentir bem. Estou a gostar.

LP - Recebes visitas?

R - Recebo visitas, tenho precárias, vou a casa, estou com a minha família. Sou aqui do Porto, nasci em Lisboa mas moro aqui no Porto já há bastantes anos.

LP - Tens filhos?

R - Não, não sou casado e não tenho filhos.

LP - O que desejas para esta última apresentação ao público?

R - Espero que seja divertido, que eu possa aprender algo com o teatro para mim mesmo e espero que corra tudo bem. Só isso.

LP - Sentes-te nervoso?

R - Não. Fiquei um bocadinho nervoso antes da estreia, por acaso... Mas agora já desapareceu.

LP - Como conseguiste compor a tua personagem?

R - Fui-me inspirando com os atores, com os meus colegas atores, fui-me inspirando com eles, fui-me reservando e inspirando com eles. Acho que é uma personagem bastante difícil, não tanto como as outras, mas também bastante difícil, é um personagem divertido, pesado, mafioso, acho que encarou bem no sistema.

LP - Que expectativas tens relativamente ao futuro?

R - Trabalhar, estudar e ir à praia com certeza, à noite ou durante o dia. Ou piscina, ia frequentemente à piscina quando era miúdo, mas agora para mim a praia é de mais, uma onda bastante fixe.

LP – O que querias estudar?

R - Informática. Aprender a trabalhar com computadores, aprender a fazer tudo.

LP - O que fazias quando estavas no exterior?

R - Não fazia nada, vivia de rendimentos, tinha um part-time, trabalhava para os meus gastos, para o meu dia-a-dia.

LP – Já tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

R - Não, faltam cinco meses para eu sair. Espero conseguir ultrapassar esses cinco meses o mais depressa possível. É a primeira vez que estou preso. Estou bastante arrependido. Se fosse hoje, não teria feito isso. Estou preso por dano qualificado. Parti uma máquina de beber água numa clínica privada, fizeram queixa contra mim, fui a tribunal, tinha um processo por roubo com pena suspensa de dois anos e meio. Acontece a qualquer um. É preciso ter cuidado com isso tudo. A minha pena é de dois anos a cinco anos, pena máxima. Tenho-me portado bem, tenho ido a casa, tenho tido precárias, juiz, a minha família tem-me aceitado como sempre me aceitou. Em todos os casos que aconteciam comigo, a minha família sempre me ajudou a superar e eu agradeço-lhes por me terem ajudado e por me terem recebido muitas vezes em hospitais e prisões. É uma grande alegria poder contar com a família e com os amigos.

LP – O que te trouxe esta experiência teatral? Alguma vez pensaste trabalhar como ator?

R – O ser ator não, mas parte da minha vida dava um filme e eu tenho que saber levar as coisas. Parte da minha vida é um filme tal com parte da vida das outras pessoas também é um filme e eu acho essa aprendizagem diferente. Já pensei em ser ator, porque certas coisas que aconteciam comigo... "isto só pode ser um filme, isto não está a acontecer comigo!". Eu achava piada e levava as coisas de uma forma bastante diferente, sentia-me bem e enfrentava as coisas de maneira

diferente com maior força e liberdade. Este espetáculo, o texto acho excelente, muito bonito, está muito bem escrito. Gosto de tudo, do princípio ao fim. Gosto do texto, está muito bonito, faz parte de mim porque eu também saí de casa muito novo e o meu pai também fez a mesma coisa que fizeram ao filho pródigo. Mas pronto, faz parte de mim também. A minha personagem preferida da peça é a do pai, porque o meu pai fez a mesma coisa comigo. Fico emocionado quando ouço as palavras do Fernando Soares.

LP – Gostarias de participar em projetos semelhantes?

R - Gostava, gostava de participar porque eu acho que eu tenho um bocadinho de mim de teatro e cinema. Sempre fez parte de mim, da minha vida. Sempre participou na minha vida. Porque eu já passei por tanta coisa e ter revelado que a vida é difícil e dura e continuamos a aprender até ao final dos nossos tempos. Considero que o cinema ou o desporto ou outra arte qualquer possa fazer parte da vida de uma pessoa.

LP – Acreditas que o teatro pode ser um meio de reinserção social?

R - Sim, muito. Qualquer experiência me leva a qualquer lado, onde eu me sinta bem, fora das grades, fora desses hospitais, grades e prisões e levar uma vida mais aproveitadora, mais descansada. Só isso, tranquilo.

LP – A tua família assistiu à estreia?

R – A minha irmã esteve cá a ver o espetáculo. Fiquei emocionado, não apresentei a minha irmã aos meus colegas de trabalho, porque fiquei chocado porque ela chorou bastante e fiquei sem palavras. Fiquei bastante emocionado com ela, não consegui pensar em mais nada, e ela acabou por ir embora. Se vier hoje, vou apresentar com certeza. É muito bom ela ver-me noutra situação. Ela gostou, disseram que eu estava bem, a minha irmã disse: "estiveste bem, parabéns!".

Anexo 21

Entrevista de avaliação do projeto *O Filho Pródigo* ao recluso Tiago Oliveira sobre a sua participação

Nome: Tiago Oliveira

Idade: 27 anos

Profissão: Pedreiro

Luísa Pinto (LP) - Já tinhas feito teatro?

Tiago Oliveira (T) – Não, nunca.

LP - Como tiveste conhecimento do projeto?

T – Pelo Dr. Hélder e pela subdiretora.

LP - Aceitaste logo o convite quando falaram contigo?

T – Sim. Quando fui para o teatro e peguei no papel, vi que era muita letra, li o texto e a Luísa depois arranjou o João para fazer de filho pródigo e eu andar à porrada com ele. O João diz o texto e eu ando à porrada com ele. Eu não ia conseguir decorar aquilo tudo. Fazer aquilo tudo, o telefonema, o início, depois chegar a casa da mãe... não conseguia. A Luísa arranjou outra forma de eu fazer teatro. Estou a gostar muito.

LP – O que sentes quando estás no palco?

T – Emoção e um bocado nervoso, com medo que a peça corra mal, mas corre bem.

LP – Já tens previsão de saída? Quanto tempo falta de cumprimento de pena?

T - Estou aqui há um ano e dois meses. Falta três anos para sair.

LP - De que forma este projeto pode ter contribuído para melhorar o teu relacionamento com os outros?

Fiquei mais próximo dos meus colegas. Com as meninas foi mais complicado. Eu não as conhecia, mas pouco a pouco, gostei de as conhecer.

LP - E com os atores profissionais?

T - Foi fácil de me integrar, porque eles são amigos. Ajudaram-me muito.

LP - Qual a tua perceção da instituição perante esta iniciativa?

T - Eu acho que a instituição deu oportunidade de fazer isto para nos dar uma hipótese de mostrarmos o que somos. Eu acho que consegui.

LP - Como te sentiste no palco?

T - Senti-me bem. Pela primeira vez, senti-me bem. Quando entramos senti um bocado de vergonha. Mas depois passou e gostei de estar em palco.

LP - Gostarias de participar em projetos semelhantes?

T - Gostava, porque gostei desta iniciativa da Luísa me chamar para o teatro. Gostei e entrei. Gostei da peça e a personagem do filho pródigo é a que gosto mais.

LP - Que expectativas tens relativamente ao futuro?

T - Não sei, não sei... Gosto de trabalhar. No que aparecer. Eu sou pedreiro, carpinteiro e corto madeira.

LP - Tens apoio da tua família?

T - Sim.

LP - O que desejas para esta última apresentação ao público?

T - Muito espetáculo, muita diversão e que corra tudo bem.

Anexo 22

Folha de sala de *O Filho Pródigo*



25 e 26 maio 2027, 21h30

O FILHO PRÓDIGO

Projeto e encenação de Luísa Pinto

Programação: Hugo Cruz

Rompendo os muros da prisão II – O teatro como meio de reinserção de reclusos/as

Reclusos e reclusas dos dois estabelecimentos prisionais de Santa Cruz do Bispo juntam-se em palco com atores profissionais em *O Filho Pródigo*, de Helder Wasterlain e João Maria André, com encenação de Luísa Pinto. *O Filho Pródigo* versa sobre perdão, este texto fala de tristeza, amargura e solidão, mas também revela a procura constante de esperança e amor. Este projeto de Luísa Pinto, integra o trabalho de investigação da sua Tese de Doutoramento a Estudos Artísticos, e pretende constituir-se numa análise refletiva e crítica sobre o teatro como possibilidade de reinserção social de recluso/as. Trata-se de um projeto particular, cujo elenco da peça é constituído por reclusos do EPSCB, reclusas do EPESCB, e atores profissionais.

Produção | Narrativensaio-AC, com o apoio da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais, do Estabelecimento Prisional Especial de Santa Cruz do Bispo, da Santa Casa da Misericórdia do Porto e do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo e do MIRA | artes performativas.

FICHA ARTÍSTICA

Texto | *Helder Wasterlain e João Maria André*

Encenação e espaço cénico | *Luísa Pinto*

Interpretação | *Fernanda Lapa, João Melo, Fernando Soares, Nuno Meireles, Mario Moutinho, Paula Gonçalves, Luciana Silva, Adriana Maurício, Sergey Gonnochenko, Tiago Oliveira, Ricardo Lopes, Pedro Camilo, Veríssimo Rosado*

Composição e Interpretação Musical | *Eduardo Silva e Rui David e Adriana Maurício*

Figurinos | *Criação coletiva*

Desenho de luz | *Bruno Santos*

Assistente de encenação | *Mário Moutinho*

Fotografia de cena | *Paulo Pimenta*

Registo documental | *Caroline Maia*

O evento enquadra-se na iniciativa "Quintas Nómadas" que se iniciaram em Setembro de 2016 e acontecem todos os meses sempre às 5ª feiras, no MIRA | artes performativas, em horário e espaço "nómadas" abordando linguagens artísticas diversas, improváveis e em constante mutação. As "Quintas Nómadas" são dedicadas essencialmente às artes performativas com a programação de Hugo Cruz.

MIRA | artes performativas
Rua de Padre António Vieira, 68, Campanhã, Porto
929445194 // 929443434

com o apoio



Anexo 23



INQUÉRITO DE SATISFAÇÃO DE PÚBLICO

O Filho Pródigo

Projeto e encenação de Luísa Pinto

Texto de Helder Wasterlain e João Maria André

A sua opinião é muito importante para a tese de Doutoramento em Estudos Artísticos na variante de Estudos Teatrais e Performativos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Rompendo os muros da prisão II – O teatro como meio de reinserção de reclusos/as

Nome _____

Preencha o campo seguinte se deseja receber a programação da Narrativensaio-AC

E-mail _____

Género

Feminino Masculino

Faixa etária

< 20 anos 20 - 29 anos 30 - 39 anos 40 - 49 anos ≥ 50 anos

Formação Académica

≤ 9º ano 12º ano Licenciatura Mestrado Doutoramento

Proveniência

Porto Grande Porto Outros

Como teve conhecimento do espetáculo?

Redes Sociais (Facebook, Twitter, Instagram) Jornais Televisão

Rádio Revistas Familiares/Amigos

Outro.Qual? _____

Apreciação do espetáculo

Não gostei Gostei Gostei muito

Opiniões e sugestões

Data:

Anexo 24

Testemunho público na rede social Facebook de Manuela Matos Monteiro, fotógrafa e proprietária do espaço Mira Fórum, sobre a avaliação do espetáculo


← MIRA | artes performativas Adicionar fotos/vídeos Identificar

Experiência GRANDE

Às vezes é preciso deixar um tempo passar para vermos, sentirmos e avaliarmos melhor um acontecimento, dando-lhe distância, alheando-nos das emoções próximas dos momentos vividos. A semana passada, vivida e partilhada diariamente com os atores – profissionais e reclusos/as de Santa Cruz do Bispo – deixou marcas que sabemos que perdurarão pelas intensas impressões e aprendizagens que pudemos usufruir. Percebemos o que são processos de inclusão feitos no respeito por todos os intervenientes tornando indistintos "sujeitos" e "objetos" porque, afinal, todos membros ativos de um percurso acontecido durante meses.

Não queremos fazer nenhuma análise sociológica/psicológica ou outra, mas antes registar a importância que teve para nós, coletivo MIRA, a vivência desta semana. Registamos uma palavra muito especial à Luísa Pinto pela sabedoria em lidar com a diferença, por como autora/encenadora ter sabido cumprir um papel tantas vezes esquecido ou negligenciado em nome da técnica e de um pretensão rigor. Soube ser exigente com todos mas conseguiu o fundamental quando se é encenadora, curadora: acolheu a ansiedade de todos, própria deste tipo de trabalho, integrou-a devolvendo-a no desejável equilíbrio. O psicanalista Wilfred Bion usa o termo "mãe continente" para designar precisamente as mães que integram a ansiedade do bebé devolvendo equilíbrio e bem estar; as mães "não continentes" face à ansiedade do bebé devolvem mais ansiedade. Não pude deixar de associar este conceito aos curadores (do termo "curar", cuidar), aos motores de projetos e neste caso, à Luísa Pinto pela forma exemplar como combinou o saber, o saber fazer, a emoção, a razão, a ansiedade e a calma mostrando-se uma vez mais que a compatibilidade dos contrários é o motor da realidade, das realidades.

Actualizado há cerca de 4 meses - Tirado em MIRA FORUM



Anexo 25

Declaração final de Hugo Cruz enquanto programador das Quintas Nómadas no Mira Fórum sobre *O Filho Pródigo*, em entrevista que integra o documentário “Rompendo os Muros da Prisão”

“Infelizmente, foram poucos dias de apresentação, mas nós sabemos muito bem como é que são estes processos e as limitações que têm, reais e não poéticas, e dentro dessas limitações conseguiram criar aqui uma bolha de respiração que é o que eu acho que a criação permite, nomeadamente quando trabalhamos com pessoas que estão privadas de liberdade, pontualmente na sua vida. E, desse ponto de vista, eu acho que foi uma aposta ganha, eu não esperava outra coisa, mas acho que realmente superou todas as nossas expectativas”.

Anexo 26

Texto enviado sobre a avaliação do projeto *O Filho Pródigo* pela diretora adjunta e técnica operacional Otília dos Santos do EPSCB

"A exibição da peça "O Filho Pródigo", no Espaço Mira, da cidade do Porto, foi amplamente divulgada pela comunicação social, bem como os depoimentos então recolhidos que, por si, documentam o impacto público do espetáculo encenado pela Dra. Luísa Pinto. Dispensamo-me de discorrer sobre este aspeto suficientemente ilustrado. Em termos pessoais e profissionais, o que guardo é o impacto do projeto na vida diária de doentes mentais, internados em cumprimento de medidas de segurança, numa unidade psiquiátrica em ambiente prisional. Todo o processo de descoberta, aprendizagem e melhoria do estado geral dos doentes, quer ao nível do humor, do cuidado na apresentação diária e do reforço da, muitas vezes frágil, autoestima, que se foi observando ao longo do trabalho no interior do estabelecimento, reforçados plenamente pela equipa liderada pela Dra. Luísa que, para além do reconhecimento proporcionado também pelo público, garantiu sempre, em todo o processo, um suporte afetivo e um reforço permanente de pequenos ganhos em competências, fundamentais para o sucesso final. Saliento ainda o cuidado com que a equipa manteve visitas regulares aos doentes/atores, após a conclusão do projeto, que permitiu reforçar e generalizar ainda mais, competências pessoais e sociais dos doentes envolvidos, devolvendo a pessoas em alguns casos abandonadas, a referência de outro significativo independentemente de qualquer circunstancialismo funcional."

Anexo 27

Texto enviado sobre a avaliação do projeto *O Filho Pródigo* pela técnica de educação e atividades socioculturais Diana Gabriel da SCMP

“Cinco homens e três mulheres, reclusos/atores que se juntaram a músicos e atores profissionais para levar ao palco uma peça de teatro, densa e exigente: «O Filho Pródigo».

Após muitas pedras partidas, horas de ensaios e contratempos ultrapassados, ganha-se fôlego, enche-se o peito de ar e diz-se «acredito, eu vou ser capaz», apesar de todas as vozes descrentes.

Persistiram com o coração, criaram laços com os atores e técnicos profissionais e decidiram que iam ser capazes. E foram...

Acredito que quando queremos ver, há luz em todos os lugares, em todas as pessoas.

Os cinco homens e três mulheres que integraram o elenco desta peça têm um passado, mas também têm um futuro e revelaram que todos podemos ser «pródigos».

Pessoas capazes de se dar e revelar em palco, são pessoas com capacidade de sentir e fazer sentir.

Este espetáculo permitiu que estas pessoas acreditassem que coisas boas acontecem, mesmo após anos a viver na escuridão de uma cela e de uma alma anquilosada pelo tempo e pelo sofrimento.

Recupera-se a vontade de acordar, o desejo de mudar e a certeza que é no escuro que melhor se vê as estrelas. Como em *Butterfly Circus*, um filme de Joshua and Rebeke Weigel (2009), o talento está alojado na alma de cada indivíduo e nunca devemos duvidar da sua existência.”


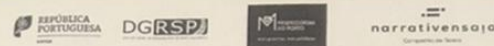

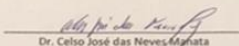

Anexo 28

Declaração final do diretor do EPSCB Hernâni Vieira sobre o projeto *O Filho Pródigo* no dia de estreia

“Um projeto que considero extremamente relevante. Este formato acabou por ter um grande impacto, neste caso, nos mais difíceis que são os chamados inimputáveis que têm mais dificuldade porque tomam medicação, porque às vezes estão mais desorganizados do ponto de vista psicológico para aderir. Por isso, fiquei impressionado com o que vi, foi incrível, um êxito.”

Anexo 29

Protocolo de cooperação entre a Companhia de Teatro Narrativensaió-AC, a Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais e a Santa Casa da Misericórdia do Porto

 PROTOCOLO DE COOPERAÇÃO ENTRE A COMPANHIA DE TEATRO NARRATIVENSAIO-AC A DIREÇÃO GERAL DE REINserÇÃO E SERVIÇOS PRISIONAIS E A SANTA CASA DA MISERICÓRDIA DO PORTO	 Feito e assinado em triplicado, aos XXXXXXXX dias do mês de XXXXXXXX de 2017.
Entre:	
A Companhia de Teatro Narrativensaió-AC, doravante designada por Narrativensaió, titular do cartão de identificação de pessoa coletiva, n.º 510584306, situada na Praceta S. Miguel Arcanjo, n.º 77-E, 1.º Esq.º 4450-584 Matosinhos, neste ato representada pela sua Diretora Artística, Dra. Luísa Isabel da Costa Pinto,	Pela Companhia de Teatro Narrativensaió-AC A Diretora Artística  (Luísa Pinto)
E	Pela Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais O Diretor-Geral  Dr. Celso José das Neves Manata (Procurador-Geral Adjunto)
A Direção Geral de Reinserção e Serviços Prisionais, doravante designada por DGRSP, titular do cartão de identificação de pessoa coletiva n.º 600 085 171, situada em Lisboa, Travessa da Cruz do Torel, n.º1, 1150-122 Lisboa, neste ato representada pelo seu Diretor-Geral, Procurador-Geral Adjunto Dr. Celso José das Neves Manata, no uso de competência subdelegada por Sua Excelência a Secretária de Estado Adjunta e da Justiça, nos termos da alínea o) do Despacho n.º 3143/2016, publicado no DR, 2.ª série, n.º 42, de 1 de março.	Pela Santa Casa da Misericórdia do Porto O Provedor  (Dr. António Lopes Tavares)
E	
A Santa Casa de Misericórdia do Porto, adiante designada por SCMP, titular do cartão de identificação de Pessoa Coletiva n.º 500239894, situada no Porto, Rua das Flores, n.º 12, representada neste ato pelo Sr. Provedor, Dr. António Manuel Lopes Tavares.	

Anexo 30

Participação no VIII Congresso Internacional de Psiquiatria e Psicologia da Justiça

SOCIEDADE PORTUGUESA DE
PSIQUIATRIA E PSICOLOGIA DA JUSTIÇA
VIII CONGRESSO INTERNACIONAL
2 E 3 DE NOVEMBRO DE 2017
Palacete Araújo Porto

PROGRAMA



© António Campos Leal

PROGRAMA

Sexta feira, 3 de novembro

14h30 – 16h30 – Mesa Redonda – Avaliação Psiquiátrica e Psicológica Forense

Moderador: Pio de Abreu, Universidade de Lisboa

Maria José Pinto da Costa, Instituto de Ciências Biomédicas Abel Salazar/Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses/Universidade Portucalense Infante D. Henrique – A Psicologia Forense como parte integrante do Mestrado Integrado em Medicina

Susana Almeida, Centro Hospitalar de Leiria – A Lei da Saúde Mental em meio Prisional

Fátima Barbosa/Tiago Sousa, Hospital Prisional de Caxias – Doença Mental – da Prevenção à Reabilitação: A propósito de um caso clínico

16h00 – 16h30 – Coffee Break

16h30 – 18h00 – Tertúlia – Literaturas, Humanismos, Crimes e Castigos e outras artes do Ser (se) Humano

Silvestre Lacerda, Diretor Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas

Luís Fernandes (João Habitualmente), Universidade do Porto

Lúisa Pinto, Encenadora, Diretora Artística da NarrativaSaio

Ana Cristina Pereira, Escritora e Jornalista

Otilia Barbosa, Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo

18h00 – Sessão de Encerramento

Organização



Patrocinadores



Anexo 31

Texto *O Filho Pródigo* de João Maria André e Hélder Wasterlain

CENA 1

FILHO - "Arrumei a roupa na mala, como quem arruma palavras numa curta linha de papel e as encerra num envelope ainda mais pequeno. Reparo agora que o som do fecho da mala acaba por ser semelhante ao da língua na cola do envelope. Tudo lá dentro. Tudo aquilo de que precisamos e não precisamos, tudo aquilo que quisemos e não quisemos dizer... tudo. São estas as palavras que não estão escritas, pai. Para ti um: "Vou-me embora. Venho quando vier, chegue onde chegar, não espere, nem se demore no caminho. Não veja o horizonte na esperança de me ver... já não sou o seu horizonte." Foi assim: seco. Tem que ser assim: seco. Fechei a porta... e já não me lembro como a fechei, curioso."

PAI - Quis partir e partiu. Levou uma mala cheia de palavras, secas e magras, e a herança de um futuro que me roubou. Tirou-me os olhos, a luz e o tempo de ser feliz. Quis partir e partiu. Sobe agora as encostas que nunca saberei. As encostas da esperança que me arrancou. Enquanto eu desço as colinas do medo onde anoitece o meu silêncio. Quis partir e partiu. E assim partindo se foi. E eu partido fiquei nesta surda despedida...

CENA 2

VOZ (de mulher ou homem, longe junto do filho) - Então, entras ou não? A janela aberta com um frio destes arrefece a casa.

FILHO- Já vou... O frio não entra nas casas, o frio está nas casas. (uma voz de mulher)

MÃE - Então, entras ou não? A porta aberta com um frio destes arrefece a casa e o calor da lareira sai mas não aquece o pátio.

PAI - Em que casa entrará ele nesta hora e neste tempo? Já vou... O frio já está, há muito, dentro de mim que há muito daqui saiu quem os sonhos me aquecia...

CENA 3

(Num quarto, longe)

FILHO - Já sabes quanto é?

MULHER - 50 euros...

FILHO - Cara.

MULHER - Tu é que és pobre.

FILHO - Foi só para conversar e pedes-me 50 euros.

MULHER - Quem quer paleio vai ao psicólogo não conversa com puta.

FILHO - Não há diferença, pois não? Talvez tenhas razão: a cama é a mesma, ficaste calada o tempo todo, não fizeste perguntas... uma verdadeira psicóloga, deixa-me que te diga.

MULHER – Também tenho um caderno e uma caneta se quiseres...
FILHO – E tens sempre resposta pronta, não é?
MULHER – É uma das vantagens da profissão.
FILHO – E a outra... deixa-me adivinhar... nunca dizer a palavra não.
MULHER – Não.
FILHO – Eu serei a exceção, claro está?
MULHER – Não.
FILHO – Posso fazer-te uma pergunta?
MULHER – Para quê?
FILHO – Porque sou curioso.
MULHER – Posso não responder.
FILHO – Eu sei, eu sei... já amaste alguém? Já amaste verdadeiramente alguém?
MULHER – Todos!
FILHO – Todos? Mas isso é impossível.
MULHER – Paga-me e eu amo-te.
FILHO – É assim, é dessa forma tão simples que vês as coisas?
MULHER – É!
FILHO – Mas tu nem sequer me amaste?
MULHER – Ouvi-te.
(Silêncio)
FILHO - Sabes que dia é hoje?
MULHER - Não...
FILHO - É o dia em que alguém faz anos.
MULHER – Está frio. Não fechaste bem a janela.

CENA 4

MÃE - Sabes que dia é hoje?
PAI - ...
MÃE - O dia em que alguém faz anos.
PAI - Já não faz... Já não faço anos, nem faz diferença nenhuma.
MÃE - E ele tão longe... Não pensas nele, às vezes?
PAI - Um passado que não fala é um passado que morreu.
MÃE - A cama continua feita, à espera.
PAI - O passado nunca volta.
MÃE - E, na mesa, lá continua o lugar, o prato, a cadeira...
PAI - O vazio não é lugar.
MÃE - Não, lugar não é. O vazio somos nós.
PAI - Nós, não. Tu! Tu e a tua memória.
MÃE - Que estará a fazer agora... Será que se lembra? Será que sabe que dia é hoje?
PAI - Um dia como outro qualquer. Só faz anos quem está vivo...
MÃE - E não estamos vivos, ainda?
PAI - Eu há muito que morri.
MÃE - Devias mandar procurá-lo!...
PAI - Há muito que o perdi e há muito que me perdi...

CENA 5

FILHO - Um telefonema... Tudo era tão simples com um telefonema...

OPERADORA - Boa noite

FILHO - Boa noite, eu gostava de fazer um chamada para pagar no destinatário

OPERADORA - Uma chamada internacional ou local?

FILHO - Internacional.

OPERADORA - E qual o país?

FILHO - Portugal.

OPERADORA - Número, por favor?

FILHO - 00351-248 441628

OPERADORA - Só um momento, por favor?... Boa noite, deseja receber uma chamada

internacional a pagar no destinatário?

CENA 6

PAI (atendendo o telefone) - Sim, estou... A pagar no destinatário?!

MÃE - Quem é?

PAI - Não sei. Uma chamada a pagar no destinatário...

MÃE - É ele! Só pode ser ele! Atende.

PAI - Estou... Sou... Estás onde?...Sim... Sim...

-

PAI - Estás enganado com certeza... Aqui ninguém faz anos. Aqui não há festas. Já há muito

tempo que deixou de haver festas aqui...

- ...

PAI - Querias ser simpático? Simpático para quê? Para me pedires mais um pedaço da herança?

É isso que queres, não é?! Primeiro sais de casa... Depois não dizes nada... Deves andar p'raí metido em sarilhos... Jogo... Drogas... Mulheres... Álcool... Vícios.. Sei lá que mais... Aqui já não há herança nenhuma... Quando te foste embora levaste tudo... tudo... Roubaste me o sol, a vida, a alegria...Contigo foi tudo o que eu te iria deixar... Aparte da herança que te devo vai ganhá-la. Ou pede-a a quem te faz companhia nesse buraco em que estás!

(desliga violentamente o telefone)

MÃE - É o teu filho!...

PAI - O meu filho?! Há muito que se perdeu...

CENA 7

FILHO - Nem me ouviu, percebes? Só falou, só foi ele a falar, como sempre! Ele é que falava lá em casa, sempre, mais ninguém tinha o direito de falar, nunca deixou ninguém falar, a minha mãe aceitava, todos tínhamos que aceitar... a sua palavra uma ordem, a verdade, o universo inteiro subordinado à sua maneira... sempre assim foi... mas por que é que lhe telefonei, porquê? Mais valia estar sossegado no meu canto, como sempre estive... mas não, deu-me a fraqueza, o velho fazia anos, eu tinha... eu tinha que dizer-lhe alguma coisa, ao menos parabéns... eu sabia. Até do outro lado da linha, a quilómetros de distância o "sacana" tem a capacidade de magoar, de enxovalhar, de humilhar! Era só: "parabéns", mais nada. O resto ficava para mim... ele não tinha o direito de atirar-me as pedras todas que tinha na mão... É por isso que eu estou aqui e estou como estou. Ele não teve o direito de me dizer o que disse.

(Outro homem ou mulher, noutra situação à escolha do encenador)
- Tens ao menos que perceber que foi ele que pagou a chamada.

CENA 8

(Cena num bar)

HOMEM (mostrando ao empregado do bar uma fotografia) - Não conhece? Não se lembra de ter visto? Pense bem?

EMPREGADO - Deixe ver melhor... (Fitando bem a cara do homem) Mas porque é que quer saber? É polícia?

HOMEM - Não.

EMPREGADO - Pai?

HOMEM - Não.

EMPREGADO - O tipo pregou-lhe um calote?

HOMEM - Não.

EMPREGADO - Então porque anda à procura dele?

HOMEM - Digamos que sou o seu anjo da guarda...

EMPREGADO - Anjo da guarda?

HOMEM - Anjo da guarda, sim. A pedido da mãe.

EMPREGADO - Desapareceu de casa?...

HOMEM - De um dia para o outro. Quis viver a sua vida. Conhece-o?

CENA 9

Irmão (em casa) - Não o conheço. Meu irmão, já não o conheço. Quis viver a sua vida. Partiu e deixou-me sozinho. Sozinho para aturar os velhos, para cuidar dos velhos, para fazer da minha vida a vida dos velhos. Ele anda pelo mundo e eu estou aqui preso a uma vida que não é a minha. O meu pai não quer ouvir falar nele. Ou finge que não quer ouvir falar nele. A minha mãe não pensa em mais ninguém. Olho para o passado e só vejo o silêncio numa casa que ficou vazia. Olho para o futuro e só vejo o fardo do passado que ele me deixou. Olho para o presente e acende-se-me esta raiva de ter que ser duas vezes o filho de meu pai e de minha mãe. Meu irmão? Não tenho irmão. Não o conheço.

CENA 10

(No bar, ainda ao balcão)

HOMEM - Mas conhece-o?

EMPREGADO (olhando de novo a fotografia) - Pergunte àquela ali (aponta para uma mulher

sentada ao balcão). Saía com ele de vez em quando...

(Música. Vê-se o Homem a conversar com a mulher e a mostrar-lhe uma fotografia. O

empregado serve uma bebida à mulher)

CENA 11

MULHER - Não é mau tipo... Mas tem manias... Fala... Fala muito... Das viagens que fez... Dos negócios em que se meteu... Da massa que perdeu... Pagava só para falar. E outras vezes ficava calado. A olhar para mim. Mas sem me ver.

HOMEM - Sabes por onde pára?
MULHER - Desapareceu há mais de um mês.
HOMEM - E morava onde?
MULHER - Não somos polícias. Aparecia, pagava e pronto.
HOMEM - Alguma vez falou da família?
MULHER - Uma noite. Era um nó que tinha. E que não conseguia desatar.
HOMEM - Um nó?
MULHER - Sim. Um nó. Um nó cego.
HOMEM - Como sabes?
MULHER - Também tenho mãe. Saí de casa há dez anos e sei como é. E tenho uma filha. Filhos são filhos...
HOMEM (pondo uma nota à frente dela em cima do balcão) - Adeus.
MULHER - Com uma nota dessas até podemos ir dar uma volta...
HOMEM - Guarda-a. E compra uma prenda para a tua filha.
MULHER - Da parte de quem?
HOMEM (afastando-se) - Do seu anjo da guarda...
MULHER (pegando na nota) - Adeus...

CENA 12

(O Filho chega à sua casa e encontra no chão um envelope fechado. Abre-o.)
VOZ DE MULHER - Andam à tua procura.
FILHO - Meti umas roupas para dentro de uma mochila e fugi o mais rápido possível. Àquela hora só um comboio para a província. Fugir da cidade durante um tempo, trabalhar em alguma fazenda ou num café de aldeia, só para arranjar alguns trocos, só para não passar fome.

CENA 13

OUTRO HOMEM (mostrando uma fotografia) - Conhece este tipo? É da família?
IRMÃO - Quem é que o mandou cá?
OUTRO HOMEM - Disseram-me que era aqui a casa dele.
IRMÃO - E anda à procura dele porquê?
OUTRO HOMEM - Há alguém a quem deve uma pipa de massa.
IRMÃO - Jogo?
OUTRO HOMEM - E isso que interessa? O que importa é que a conta já vai em dez mil euros...
IRMÃO - E desapareceu?
OUTRO HOMEM - Sem deixar rasto... pensa ele! Mas até um gato se apanha à primeira curva.
(Pausa) Então: é ou não é da família? Ele mora ou não aqui?
IRMÃO - Já não mora. E já nem sequer é da família.
OUTRO HOMEM - Quer dizer que ninguém vai pagar o calote que ele pregou?
IRMÃO - Problema seu e desse "alguém".
OUTRO HOMEM (com gesto ameaçador) - Pois se não pagam de uma maneira, vão pagar de outra. Isto não vai ficar assim.
IRMÃO - Problema dele. Lavo daí as minhas mãos.

CENA 14

FILHO - Apanho o primeiro comboio que estava para sair da gare. Sem bilhete. Eu cá me safo de alguma maneira. Entro na última carruagem. Escolho um lugar recatado e sem dar muito nas vistas sento-me.

CENA 15

CEGA - Posso?

FILHO - Pode.

CEGA - Obrigado. Vai para onde?

FILHO - Ainda não sei...

CEGA - Ainda não sabe?

FILHO - Não.

CEGA - Desculpe, eu sei que vou incomodá-lo, mas importa-se de ler esta carta... é que eu não sei ler... sou cega... e mandaram-me esta carta... há uma semana que a recebi e ainda não encontrei ninguém com tempo para o fazer... o próprio carteiro que costuma ser

atencioso... deu-me a carta e foi-se... disse que estava com pressa... não sei de quem é, não sei o que está escrito... não sei nada, percebe?

(O Filho abre o envelope e tira a carta)

CEGA - Tive que a abrir... às vezes, as palavras sentem-se, sabe? Mas essa carta não...

FILHO - «Mãe: Espero que estejas bem. O Sol está lindo, tem feito dias de muito calor... os meus dias têm sido um pesadelo. Esta é a minha última carta. A última porque não vale a pena escrever mais. Mãe, diz ao Pai que tenho pena, pede-lhe desculpa por mim, está bem? Diz-lhe que estou bem. Não lhe digas que a morte me persegue. Não lhe digas que a minha última solução foi a morte. Diz-lhe que ele tinha razão, que partir sem destino é morrer sozinho. Diz-lhe que afinal o mundo é pequeno, que há gente boa, mas também má. Diz-lhe que no momento em que escrevo tenho os pés descalços no alcatrão da estrada, como na infância. Escolhi sempre o lado esquerdo, mãe. Tal qual o pai ensinou: "A esquerda não é a estrada, é o caminho." E depois ria-se, de riso rasgado e bochecha vermelha. Ele ainda tem esse riso, não tem mãe? Diga-lhe que tenho saudades da árvore em frente à nossa casa... da árvore e não da sombra.

Adeus e desculpem-me.

Ps.- Espero que consigas arranjar alguém para te ler esta carta. Não tenho mais cassetes e tive que vender o gravador. Adoro-vos"

CEGA - Obrigada pelo tempo... saio neste apeadeiro...

FILHO - Apeadeiro?

CEGA - Sim... (o comboio começa a travar a velocidade) saio nesta...

FILHO - Mas tem onde ficar? É noite, está frio, vai ficar sozinha, aqui não há ninguém...

CEGA - Onde tinha que chegar não cheguei, percebe? Não cheguei a tempo.

CENA 16

(A Mãe, em casa, dirige-se às apalpadelas para uma cómoda, vai abrindo gavetas, desdobrando roupa, mexendo em papéis, em fotografias que vê com as mãos...)

MÃE - A minha vista cansou de esperar. O horizonte era um vazio só alimentado pela esperança e pelo desespero. Ela e ele me cegaram. Olho, mas não vejo. Não

vejo com os olhos, mas vejo com as mãos. Uma camisa, um lenço... A sua camisa, o seu lenço.

Estes tecidos que toco são a saudade da pele do meu menino. Não vejo, mas amo com os dedos, que uma mãe também ama com os dedos... Cheiro a sua presença na sua ausência. O maço de cigarros que ficou por fumar, esta rosa já seca que me deu no dia da espiga, o perfume das tílias que visitava pela noite. Não vejo, mas amo com o cheiro, que uma mãe também ama com o cheiro. E ouço os seus passos. Todas as noites ouço os seus passos. Ouço a sua voz no silêncio desta casa. Ouço a sua voz na raiva do pai. Ouço as palavras dele ditas lá longe, escritas na distância dos dias, lidas por ele, por alguém como ele, no comboio do tempo. Não vejo, mas amo com os ouvidos, que uma mãe também ama com os ouvidos. Já não vejo, os meus olhos não o verão regressar, mas quando ele passar aquela porta, saberei que ele voltou, sei que ele está aqui. Eu sei. Sei com os dedos, sei com o cheiro, sei com os ouvidos. Estou cega, mas hei-de saber o seu regresso.

VOZ DO PAI – Já é tempo de esqueceres o passado. O passado morreu. O passado já não volta.

MÃE (respondendo para si) – O passado está vivo. É uma ferida que sangra dentro de nós. Só não o vê quem está cego.

CENA 17

FILHO - O comboio arrancou lentamente. Pelo vidro vi a cega parada naquele desértico apeadeiro. Afastando-se... vi o meu rosto reflectido no vidro. O meu rosto naquela noite cerrada, a paisagem como um buraco negro. Entram, de repente, dois homens na carruagem. Quando olhei para eles, pararam. Senti um calafrio na espinha, um frio penetrou na minha pele. Os olhos de um deles entraram nos meus, arrancando-me a alma, sugando-me a memória, cobrindo o meu rosto com uma sombra... As minhas mãos fecharam as linhas da vida. Alguma coisa aqueles homens queriam. Eu vi nos olhos frios e cristalizados o negro da vingança. Aproximaram-se ao ritmo dos solavancos do comboio. Um deles tirou uma fotografia e olhou para mim

1º HOMEM (o mesmo que **OUTRO HOMEM**) - Como é que te chamas?

FILHO- Quem pergunta?

1º HOMEM- Pergunto eu.

FILHO - E quem és tu?

1º HOMEM- Aquele que é!

FILHO - Os outros riram-se. As mãos tremeram. Se o revisor não aparecesse eu esperava o

pior... O medo abriu os meus lábios num sorriso irónico, cínico, descuidado.

2º HOMEM - Ris-te? Do quê?

FILHO- De nada, ou de tudo.

1º HOMEM- Gostas de rir estou a ver...

FILHO - Sentaram-se à minha frente, os dois olhavam-me. Senti o resto de mim a ser sorvido, só a minha alma naquele momento restava, entalada em cada pedaço de corpo que tremia.

1º HOMEM- Não nos conheces?

FILHO- Não... devia conhecer-vos?

1º HOMEM- Não, não... a memória é curta, não é? O queijo...

FILHO - Não gosto, mas sim sou fraco de memória.

2º HOMEM - Isso resolve-se, a falta de memória tem cura, sabias?

FILHO- Não, não sabia, pensei que fosse irreversível... perde-se e pronto.

2º HOMEM- Mas não... tem cura!

FILHO - Lembro de um punho fechado no meu rosto. O meu rosto no reflexo do vidro. Qual de nós era o verdadeiro. Os pontapés que me davam, aliviam-me a dor dos anos. Eram dois e eu um fantoche, um boneco, um saco... tudo menos um homem. As minhas mãos abriram, nas linhas sangue a escorrer. Enquanto me batiam gritavam:

HOMENS- Lembras-te agora! Queres mais comprimidos para te lembrares, cabrão! Olha bem para nós! Olha!

FILHO - Os meus olhos já não viam... o corpo inerte... O revisor que não chegava e eu que nem bilhete tinha... caí, o corpo... deixaram-me a fotografia do meu antigo rosto no sangue do meu rosto.

As mãos que me salvaram eram de homem e de mulher. (Referência ao quadro de Rembrandt.)

CENA 18

FILHO- Pai... a minha viagem acabou ou ainda agora começou.

IRMÃO - Chegas atrasado. O pai morreu. Volta para o lugar donde vieste.

FILHO - Mas o meu lugar é aqui.

IRMÃO - Há muito que o perdeste. Ainda antes de o pai ter morrido. Perdeste-o quando partiste.

FILHO - É sempre tempo de regressar. É sempre tempo de começar.

IRMÃO - Esta casa já não é a tua casa, esta vida não é a tua vida nem este tempo o teu tempo.

FILHO - Onde está a mãe? Quero ver a mãe.

IRMÃO - Mas ela não te pode ver a ti. Há muito que deixou de te poder ver...

FILHO - E as cartas que lhe enviei?

IRMÃO - Também não chegaram à luz dos seus olhos. De tanto te ver só a ti, deixou afinal de ver.

FILHO - Ela ainda me quer. Mandou alguém à minha procura.

IRMÃO - Esse alguém veio de mãos a abanar. Vazias. Só trouxe a tua ausência.

MÃE (de dentro de casa) - Está aí alguém?

IRMÃO - Não é ninguém.

FILHO - Sou eu, mãe. Mãe... Sou eu, mãe, veja!...

MÃE (aproximando-se e tocando-lhe) - Eu vejo, sim. Não te vejo com os olhos, mas vejo com a luz que te ensinou o caminho e com o calor das mãos com que te quis amparar.

FILHO - Mãe, a minha viagem acabou ou só agora começou.

MÃE - Também a viagem do teu pai só agora começou.

IRMÃO - Ele morreu, mãe. O pai sempre disse que meu irmão estava morto.

MÃE - (Para o irmão) O teu pai esperou sempre por esta hora. (Para o filho) Não sei se chegaste tarde ou se chegaste cedo demais.

FILHO (para a mãe) - Não te admires que eu diga: é preciso nascer de novo.

IRMÃO (para o irmão) - Queres nascer na morte dos outros. Foi a dor da tua ausência que matou meu pai.

MÃE (para o filho) - Foi a esperança da tua presença que me atou à vida. O teu pai parecia seco. Seco e vazio. Mas foi na esperança de ti que ele se despediu. Deixou-te esta carta. Foram estas as suas últimas palavras. (Entrega uma carta ao filho)

FILHO (lendo a carta do pai) – “Meu filho, com esta carta que agora lê, de ti me despeço e da luz dos meus dias. Fui feliz quando te tive junto de mim, mas só depois de partires comecei a saber que tinha sido feliz. A felicidade só começamos a sabê-la quando acaba e quando dela nos vemos privados. Juntei terras, bens e dinheiro, e tudo perdi sem nunca ter perdido a fortuna que ia juntando. Partiste como quem das raízes se liberta, fazendo dos caminhos a tua morada. Sangrou o meu coração com a tua partida, odiei-te e maldisse o dia em que nasceste. Que insensato que fui! Sei hoje que nada do que temos nos pertence, mas sim ao vento. “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade.

Que proveito tira um homem de tantos trabalhos que tem neste mundo? Há uma geração que vai, há uma geração que vem, mas a terra continua sempre a mesma. O sol nasce e o sol põe-se, regressa cansado ao seu lugar para daí voltar a nascer. O vento sopra para o sul, roda para o norte, o vento gira e vira, retomando sempre o seu percurso. Todos os rios correm para o mar, mas o mar nunca se enche. O lugar para onde correm os rios é por lá que continuarão a correr. Todas as palavras cansam. Ninguém se satisfaz com o que os seus olhos vêem nem com o que os ouvidos escutam. O que foi será, o que foi feito voltará a fazer-se, e não há nada de novo debaixo do sol. Vaidade das vaidades, tudo é vaidade.” Reneguei-te quando partiste e todos os dias chorei por dentro. Insensato que fui! Sei hoje que chorei pelo teu regresso. Os mesmos caminhos que te levaram são os caminhos que agora te trazem. Sê bem-vindo à casa que te viu nascer, porque andavas longe e regressaste, estavas perdido e apareceste.”

IRMÃO – Eu não te conheço, esta casa já não te conhece.

MÃE – Esta casa é a nossa casa, a casa de todos nós!

FILHO (continuando a ler) – “Que haja festa nos olhares, pão e vinho sobre a mesa e sol nos corações. Que ninguém te pergunte donde vens, que fizeste, por onde andaste. Que ninguém te censure o teu passado. Que ninguém maldiga o teu presente. Que ninguém inveje o teu futuro. Pois “há um tempo para tudo na vida. Um tempo para nascer e um tempo para morrer, um tempo para chorar e um tempo para parar rir, um tempo para odiar e um tempo para amar, um tempo para perdoar e um tempo para ser perdoado, um tempo para a guerra e um tempo para a paz.” Adeus.

CENA 19

Epílogo (facultativo)

IRMÃO (saíndo como o filho tinha saído no início da peça) – “Vou-me embora. Venho quando vier, chegue onde chegar, não espere, nem se demore no caminho. Não veja o horizonte na esperança de me ver... já não sou o seu horizonte.”