

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Luciana Cezário Milagres de Melo

MERGULHO NO ESCURO
o teatro é [no] encontro com o outro no mundo



Belo Horizonte
2017

Luciana Cezário Milagres de Melo

MERGULHO NO ESCURO

o teatro é [no] encontro com o outro no mundo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes da Cena

Orientadora: Professora Doutora Marina Marcondes Machado

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2017

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Melo, Luciana Cezário Milagres de, 1985-
Mergulho no escuro [manuscrito] : o teatro é (no) encontro com o
outro no mundo / Luciana Cezário Milagres de Melo. – 2017.
152 f. : il.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Reformatórios para mulheres – Teses. 2. Performance (Arte) –
Teses. 3. Cartas na arte – Teses. 4. Teatro e sociedade – Teses. 5.
Teatro – Teses. I. Machado, Marina Marcondes II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792.028

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **LUCIANA CEZÁRIO MILAGRES DE MELO**. Número de Registro **201565535**

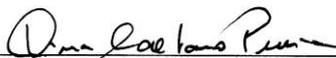
Titulo: "**MERGULHO NO ESCURO - o teatro é [no] encontro com o outro no mundo**"



Prof. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora - EBA/UFMG



Prof. Dr. Marcos César de Senna Hill – Titular – UEMG/UFMG



Prof. Dra. Elvira Maria Caetano Pereira – Titular – UFOP

Belo Horizonte, 15 de Fevereiro de 2017.

Para se corresponder comigo:
Caixa Postal: 66
CEP: 30161-970
Belo Horizonte/MG

Tudo o que não sei é a minha parte maior e melhor, é a minha largueza. É com ela que eu compreenderia tudo. Tudo o que não sei é que é a minha verdade.

Clarice Lispector

À Cleuza, minha mãe: “la mejor madre”

AGRADECIMENTOS

Gratidão é palavra bonita. Encontro também. Agradeço:

À minha mãe e às minhas irmãs, pela vida que vivemos juntas. Em especial à minha mãe por todo cuidado, carinho e apoio. Marina, com quem aprendi tanto e pude viver esse processo de mestrado, na confluência do nosso encontro. Nina Caetano e Denise Pedrón, pela interlocução valiosa durante a banca de qualificação. Nina e Marcos Hill pela presença na banca do mestrado e possibilidade de diálogo. Ricardo Figueiredo, pelo olhar cuidadoso e generoso, desde a graduação. Raysner e Thiago Jorge, leitores do projeto inicial, amigos queridos que me ajudaram a ingressar no mestrado. Brenda, pela disponibilidade e ajuda de sempre, desde a monografia. Dani, Pedro e Antonio pelas traduções. Gustavo Braga, pela ajuda com as imagens. Juarez Dayrell, orientador querido durante a graduação que trago comigo pela vida. Também às pessoas do Observatório da Juventude, com quem vivi e aprendi tanto, especialmente Licínia e Paulo Nogueira, Marcos, Aline, Helen, Fernanda e Ju. À Luciani Dalmaschio, pela correção cuidadosa e sensível. À secretaria da pós-graduação, especialmente ao Sávio e à Renata. À CAPES, pela bolsa de pesquisa durante o período integral do mestrado. Apoio importante a ser evidenciado neste difícil momento histórico em que vivemos, de desmonte de direitos sociais conquistados – já sentido na universidade. À SUAPI por ter possibilitado a realização desta pesquisa, especialmente à Regina. A todas as pessoas que me receberam nas unidades prisionais, em especial Letícia, Rejane, Magno, Viviane, Priscila e Miriam. A todas as mulheres que estão presas e participaram da pesquisa, pelo acolhimento e confiança. Com Paulo Freire aprendi que somos seres inacabados. Com vocês pude viver a vocação para ser mais.

RESUMO

A pesquisa desta dissertação propõe uma residência artística em três espaços prisionais femininos a partir das noções de convivialidade, performance e liminaridade. Partiu-se do princípio de que o teatro é [no] encontro com o outro no mundo e que a criação e o compartilhamento de cartas pode ser mote para um acontecimento teatral contemporâneo. Trabalhamos com a escrita de diários de bordo, tendo como referência metodológica a perspectiva etnográfica e a atitude fenomenológica. A experiência revelou a potência das artes da cena na proposição de encontros de intimidades junto às mulheres presas, na chave do teatro como convívio.

Palavras-chave: Acontecimento convivial. Cartas. Mulheres presas. Performance.

ABSTRACT

The research of this dissertation proposes an artistic residence in three feminine prison spaces from the notions of conviviality, performance and liminality. It was assumed that the theater is [in] a meeting with the other in the world and that the creation and sharing of letters may be a theme for a contemporary theatrical event. We work with the writing of logbooks, having as methodological reference the ethnographic perspective and the phenomenological attitude. The experience revealed the power of the arts of the scene in the proposition of intimacy encounters with the women prisoners, in the key of the theater as conviviality.

Keywords: Convivial event. Letters. Women prisoners. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa da pesquisa	28
Figura 2 - Converso sobre qualquer assunto, de Eleonora Fabião (2008)	78
Figura 3 - De onde viemos (Where we came from), de Emily Jacir (2001-2003)	79
Figura 4 - Bombril, de Priscila Rezende (2010)	80
Figura 5 - A artista está presente, de Marina Abramovic (2010)	81
Figura 6 – Algumas reações de pessoas participantes	82
Figura 7 - Cuide de você, de Sophie Calle (2007)	82
Figura 8 – Meu pai	86
Figura 9 – Atestado de óbito	87
Figura 10 – Banho de mangueira	92
Figura 11 – Envelope da carta de Marta	103
Figura 12 – Carta de perdão à mãe, escrita por Marta	104
Figura 13 – “A morte de Mitchell”, de Linda Montano	136

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Descrição da proposta da residência artística	48
Quadro 2 – Cronograma de visitas	67

SUMÁRIO

1	ALINHAVAR	14
1.1	O processo de construção deste trabalho	16
1.2	A residência artística	21
1.3	Breve sinopse de cada encontro da residência artística	22
1.4	Central do Brasil: encontro de Dora e Josué	22
1.5	Por que e como fazer teatro com mulheres presas?	24
1.6	Como está organizada esta dissertação	27
2	COSTURAR - PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO: OS CONTEXTOS DESTA PESQUISA	29
2.1	O contato com a Subsecretaria de Administração Prisional	30
2.2	Mundo de vida das mulheres presas: “diz pra minha irmã não me abandonar aqui, porque aqui é escuro”	33
2.2.1	<i>Complexo Penitenciário de Ponte Nova (Ponte Nova, MG)</i>	35
2.2.2	<i>Presídio Feminino José Abranches Gonçalves (Ribeirão das Neves, MG)</i>	37
2.2.3	<i>Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto – PIEP (Belo Horizonte, MG)</i>	39
2.2.4	<i>Algumas diferenças e semelhanças nas unidades prisionais visitadas</i>	41
2.3	Discursos e concepções: “prefiro um presídio com 1000 homens que com 100 mulheres”	44
2.4	Processos de inscrição: “tudo que pode fazer para dificultar eles fazem”	47
2.5	Procedimentos disciplinares: “aqui é muito sofrimento”	52
2.6	“Onde nada pode e tudo acontece”	56
2.7	Revista: “o verdadeiro ato de amor é entrar aqui”	57
2.8	Tempos de espera da prisão: “uma eternidade”	59
2.9	Sintomas do encarceramento: “não tem como sair igual de um lugar como esse”	60

3	BORDAR – DESEJO DE CONVÍVIO: UMA CARTA É UMA VISITA	64
3.1	Momento 1: Central do Brasil	68
3.2	Momento 2: Performance Travessia	77
3.2.1	<i>Prólogo: outros modos de se conceber o teatro</i>	77
3.2.2	<i>Travessia</i>	86
3.3	Momentos 3 e 4: Criação e compartilhamento de cartas	95
3.3.1	<i>Inventário de lembranças</i>	98
3.3.2	<i>Amor de mãe</i>	100
3.3.3	<i>Pedidos de ajuda</i>	107
3.3.4	<i>Estar lésbica</i>	108
3.3.5	<i>Palavras de desamparo</i>	110
3.3.6	<i>Castelo de cartas</i>	112
3.3.7	<i>Cartas que revelam o abandono</i>	113
4	TECER – O TEATRO NO ENCONTRO COM O OUTRO NO MUNDO	116
4.1	O que queremos que teatro seja?	122
4.2	Acontecimento convivial: fundador de teatralidades	125
4.3	Teatro como ritual curativo	130
4.4	Antiestrutura, liminaridade, <i>communitas</i>	133
4.5	A performance como ato ético e compromisso político	135
4.6	A carta, uma visita	137
5	ARREMATAR	139
	REFERÊNCIAS	147
	ANEXOS	152

1 ALINHAVAR

A gente não sabe o lugar certo onde colocar o desejo.

Caetano Veloso

Esta pesquisa de mestrado, na linha de pesquisa em Artes da Cena, ancora-se em minha biografia e aponta rumos possíveis a serem delineados no devenir dos dias. Comecei a fazer teatro aos 15 anos. Hoje, aos 31, guardo memórias, experiências, desejos de teatro.

Minha trajetória começou em um curso livre na região central de Belo Horizonte, onde conheci outros jovens, que buscavam, assim como eu, fazer teatro a partir de seus desejos e inquietações e me aproximei deles. Criamos o Grupo de Teatro Adeusbia, importante espaço formativo. A partir dessa experiência aprendi a ser mais autônoma nas formas de pensar e criar o teatro e a ser autora das minhas proposições, ao transformar meus desejos e inquietações em propostas teatrais.

Fiz cursos, oficinas e workshops e me formei no Teatro Universitário da UFMG, em 2006. Tive oportunidade de estagiar no Programa Sócio-educativo da BHTRANS, onde dei aulas de teatro para jovens em situação de risco pessoal e social, e lá tive minha primeira experiência como professora de teatro de jovens das camadas populares. Posteriormente, numa tentativa de me aproximar mais desses jovens no local em que viviam e que também os estigmatizava – a favela – me tornei oficinaira¹ do Programa Fica Vivo!, ministrando oficinas de teatro na comunidade Morro das Pedras, na região oeste de Belo Horizonte, entre junho de 2006 e junho de 2008.

Essas experiências fomentaram em mim o desejo de cursar Pedagogia, e em 2013 graduei-me no curso com Formação Complementar em Arte² na Faculdade de Educação da UFMG. Cursar Pedagogia foi importante para elaborar de forma mais consistente questões pertinentes aos sujeitos e aos contextos sociais e culturais, para ampliar minhas formas de ver e pensar o mundo, por meio das interlocuções possíveis entre a educação, a arte e outros campos do conhecimento.

¹ No âmbito do Programa Fica Vivo! o termo oficinairo refere-se ao profissional que vai atuar junto a um grupo de jovens, realizando atividades culturais, profissionalizantes e/ou de lazer, tendo em vista os objetivos do programa.

² Em determinado momento da graduação devemos optar por uma formação complementar na área que desejamos aprofundar: escolhi a arte.

Durante a graduação ingressei no Programa Observatório da Juventude da UFMG³, pelo qual, até hoje, tenho contato com a Sociologia da Juventude e atuo em formações de jovens. Desde o princípio, tive como interesse realizar pesquisas e trabalhar com jovens em processo de exclusão social. Minha formação na universidade está marcada por essas experiências e por um olhar interessado pelo outro e pelo mundo, a partir de estudos no campo da sociologia e da antropologia, de modo a articular questões sociais, culturais, raciais, de gênero e orientação sexual.

A partir da minha trajetória teatral e acadêmica, busquei, na monografia do curso de pedagogia, articular esses saberes pelos quais eu transitava. Na pesquisa intitulada “A arte como metáfora da liberdade? Um estudo de caso com jovens autores de ato infracional”, orientada pelo prof. Dr. Juarez Tarcísio Dayrell, investiguei os sentidos que jovens em cumprimento de internação em um centro socioeducativo da região metropolitana de Belo Horizonte atribuíam à participação em uma oficina de teatro.

Neste percurso, deparei-me com diferentes práticas e concepções sobre teatro, vivi experiências diversas que dão sentido especial à minha pesquisa e às minhas escolhas. Em meu processo formativo, incomodou-me sempre certa concepção construída a partir de um ideal tecnicista do ator – como sujeito universal – virtuoso, que tem como desdobramento práticas teatrais excludentes. Sonho com um teatro onde caibam todos que desejarem: um modo fundado na criação poética de cada pessoa e sua singularidade.

Ao ingressar no mestrado no ano de 2015 (Bolsa CAPES/Demanda social) e sob orientação da professora Marina Marcondes Machado, dei continuidade ao meu desejo de teatro, que se configurou em um desejo de pesquisa, procura por uma investigação significativa para mim e para o mundo. Busco algo que oxigene modos de fazer e pensar o teatro, que expanda, transbordando os conceitos tradicionais, de modo a deslocar o conceito de uma arte feita por poucos talentosos e escolhidos para o âmbito da vida.

O processo do mestrado significou para mim, acima de tudo, um estar mais perto desse modo de conceber e fazer teatro – e pesquisa em teatro. Permitiu-me amadurecimentos, reelaborações, novos questionamentos, multiplicação de desejos, de tal modo que não penso esta dissertação como “fim último”. Convido as pessoas leitoras

³ Segundo o site “O Observatório da Juventude da UFMG é um programa de ensino, pesquisa e extensão da Faculdade de Educação que atua desde 2002 a partir de quatro eixos: a condição juvenil nas sociedades contemporâneas; as políticas públicas e as ações sociais voltadas aos jovens; as práticas culturais e as ações coletivas da juventude na cidade e a construção de metodologias de trabalho com jovens”. Retirado de: www.observatoriodajuventude.ufmg.br. Acessado em 20/04/2015.

para que percebam o texto como um trabalho em processo: “belo porque é uma porta, abrindo-se em mais saídas” – como disse João Cabral de Melo Neto (1994, p. 95).

Os versos de Caetano Veloso que abrem essa costura inicial reverberam agora em mim de outro modo; coloquei meu desejo no teatro: um teatro que potencialize a vida.

1.1 O processo de construção deste trabalho

A proposta desta pesquisa foi construída a partir do delineamento e da realização de uma residência artística em três presídios femininos, com duração de quatro dias em cada, totalizando 12 encontros. A proposição foi concebida a partir de noções contemporâneas em teatro (como se verá ao longo do texto), permeada pela criação e pelo compartilhamento de cartas pessoais.

Cada etapa da investigação foi construída processualmente desde o ingresso no mestrado, em março de 2015, quando iniciei a reescrita do projeto apresentado inicialmente ao programa. Fui convidada nas orientações a elaborar um novo projeto e pude, assim, ampliar conhecimentos a partir de descobertas e referências bibliográficas, epistemológicas, artísticas.

A ideia do novo projeto, inicialmente um borrão multicolor, foi ganhando contornos, para ser, pouco a pouco, recheada a partir de novas referências, do burilamento de um modo de pesquisar e da minha própria trajetória acadêmica e artística. Fui assim me constituindo como pesquisadora em artes da cena.

O projeto de pesquisa com o qual ingressei no programa de pós-graduação se chamava “Experiência, criação e ensino de teatro: a indissociabilidade arte, vida, corpo, estética e política” e propunha um trabalho com jovens em situação de exclusão social a partir do teatro, tendo como referência minha trajetória artística e experiência como professora de teatro. A ideia inicial, trabalhar o teatro com jovens privados de liberdade em cumprimento de medida socioeducativa, foi cedendo lugar ao desejo de realizar um trabalho junto a mulheres presidiárias, convite feito nas orientações semanais.

Durante o processo da reelaboração do projeto eu nutria uma sensação ambígua: sentia “a dor e a delícia” de fazer pesquisa. Em muitos momentos me senti angustiada, ao me dispor a lidar com o que eu não sabia. Percebi rapidamente que estar aberta ao processo requeria abrir mão das certezas, me deixar afetar, ser deslocada, ficar

vulnerável, no escuro, no “vazio grávido”⁴ (MILNER, 1991 *apud* MACHADO, 2014). As descobertas epistemológicas, a partir da pergunta “como se constrói conhecimento em arte?”, trouxeram novas perspectivas metodológicas alinhadas a escolhas éticas, políticas e estéticas.

Todo o processo foi descrito em diários de bordo (MACHADO, 2002), um dos principais instrumentos metodológicos de meu trabalho. Neles escrevo, procurando riqueza máxima de detalhes, todas as situações da pesquisa, buscando cultivar o que Geertz (1989) nomeia “descrições densas”: o registro, minucioso, dos acontecimentos do campo da pesquisa. Para Geertz a prática etnográfica pode ser definida, sobretudo, pelo “tipo de esforço intelectual que (...) representa: um risco elaborado para uma descrição densa.” (GEERTZ, 1989, p. 42).

Nos diários, relato a trajetória da pesquisa, desenvolvo um modo de escrita como ‘narrativa de si’: descrevo os acontecimentos, estabeleço relações, articulo memórias pessoais, dialogo com teorias e autores, anoto angústias, dúvidas, reflexões, *insights*, ideias, desejos.

Cardoso de Oliveira (1998) afirma que o trabalho antropológico consiste nos atos de olhar, ouvir e escrever, através dos quais construímos um saber. Ao escrever interpretamos os dados – a descrição etnográfica é interpretativa. Tanto Cardoso de Oliveira quanto Geertz relacionam o texto etnográfico à ideia de construção, criação, ficção, “interpretação de interpretações”.

Intentei, através da prática etnográfica, construir um possível saber nas artes da cena. Busquei o olhar antropológico para as mulheres presas e seus mundos de vida, de forma que a residência artística pudesse se constituir em momento de alteridade e encontro.

A partir do mergulho denso no encontro com o outro no mundo, esta dissertação é um trabalho de descrição das experiências, cuja atitude de pesquisa busca aliar a extrema objetividade à extrema subjetividade da pesquisadora, como nos ensina o filósofo Merleau-Ponty (1999). As análises interpretativas aconteceram a partir da construção de redes de remetimentos, nas quais busquei criar tessituras entre os acontecimentos da pesquisa, referências teóricas e artísticas, a partir da relação de minha biografia com a das mulheres presas.

⁴ Barbier (2007) também fala de um vazio criador.

Nesse modo de pesquisar foi preciso construir outros tempos para a pesquisa: tempo de leitura, de escrita, digestão, devolução e também uma espécie de um banho-maria. Um tempo semelhante a quando comecei a aprender bordado⁵: um ponto de cada vez, devagarinho. No início sai frouxo ou apertado demais. Corre-se o risco de espetar o dedo! Não importa se vai ficar bonito ou feio: “a alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca.” (FREIRE, 1997, p. 160).

Percebi que ao trabalhar em processo o tempo é aliado, cúmplice. No entanto, o tempo dos prazos, o tempo da universidade-fábrica (HISSA, 2013), é inimigo e, muitas vezes, impede processos de criação e construção de conhecimentos. Cássio Hissa fala sobre o quanto o modo de se fazer pesquisa está baseado em previsibilidades: no modo hegemônico de se fazer ciência, as pesquisas são feitas para se chegar a resultados muitas vezes já previstos, prova-se o que já se sabe. Através da pesquisa que desenvolvi no âmbito das artes da cena, não pretendi provar nada: quero propor, experimentar, viver, criar e refletir sobre o que eu não sei. Esse processo, próprio da pesquisa em artes, provoca angústias e receios, mas, ao mesmo tempo, corresponde ao meu desejo de pesquisa: permanecer mais mobilizada pelas perguntas do que pela ideia de ajuntar respostas.

O mestrado foi um momento de aprendizado: alargar conhecimentos, construir um modo de pensar e fazer pesquisa em arte a partir do amadurecimento de minhas escolhas epistemológicas e teóricas, dos modos de escrita; busca de um olhar sensível ao outro, na convicção de que escolhas artísticas e acadêmicas reverberam escolhas éticas e políticas; busca por um modo de ser pesquisadora conectado com a vida e com questões sociais.

Todo o processo de construção da pesquisa se deu a partir de uma questão de ordem epistemológica: “como se constrói conhecimento em arte?”, como já comentado. As escolhas metodológicas constituem possíveis respostas. Cássio Hissa (2013) contrapõe ciência-saber e ciência-técnica. A ciência-técnica é hegemônica, marcada pela ideia de racionalidade, objetividade, neutralidade. A ciência-saber “ocupa terceiras margens e povoa territórios de fronteira” (p. 22), territórios de resistência. É vagar, paciência, lentidão, artesanaria, é presença do sujeito, é contaminada pelo mundo e de amor pelo mundo, tem traços de utopia. A procura pela ciência-saber foi o chão a partir do qual busquei alinhar, costurar, bordar, tecer esta investigação, fio a fio.

⁵ À época de uma pesquisa realizada por Virgílio Mattos (2008), bordar estava entre as atividades que as mulheres presas da unidade investigada por ele mais gostavam de fazer.

A ideia de trabalhar junto a mulheres presidiárias surgiu em março de 2015⁶. Um desejo que, naquele momento, não possuía contornos. Que trabalho desenvolver, junto a essas mulheres, no contexto das Artes da Cena? Essa resposta foi sendo gestada ao longo dos meses seguintes, em diálogo com as orientações semanais e construída levando em conta esse novo campo, marcado fortemente pelas questões de gênero, pela privação de liberdade e pelas características do espaço prisional.

As primeiras ideias relacionavam-se à proposição de experiências artísticas a um grupo de mulheres presas: a princípio, oficinas de teatro numa perspectiva contemporânea. Em orientação, fui convidada a criar vinte propostas de encontros, de forma a pensar as aulas de teatro de um modo relacional e não espetacular. Um desafio durante esse tempo em que a ideia foi tomando forma estava no desconhecimento da realidade das mulheres presas. Eu tinha acesso a relatos de conhecidos, notícias dos meios de comunicação, leitura de um pouco da literatura da área, conhecimentos sobre questões sociais e sobre quem é presidiária em nosso país. E havia meu imaginário. No entanto, esses conhecimentos não necessariamente dialogavam com a *vida mesma*.

A pesquisa de campo foi prevista para o segundo semestre de 2015, de forma que, durante o ano de 2016, a escrita da dissertação pudesse ser acompanhada por uma criação artística. De todo modo, a proposta dos encontros já consistia em um processo de criação que demandava pesquisa autoral e o amadurecimento de conceitos. Além disso, seria preciso enfrentar um longo percurso burocrático; dentre a documentação inicialmente exigida pela Subsecretaria de Administração Prisional (SUAPI), para autorizar o trabalho, estava a explicitação de um “roteiro de atividades a serem desenvolvidas”. O projeto também foi submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG (COEP), o que demandou tempo e a lida com mais uma instância burocrática. Diante desse contexto, percebemos que seria necessário alargar os tempos de elaboração, alterando o cronograma, para chegar a uma proposta mais consistente.

Enfrentamos diversas indefinições relacionadas à autorização do trabalho: *a lógica prisional aceitaria a proposta? Exigiriam alguma alteração? O que era permitido? O que não era? As presidiárias poderiam se tocar (dar as mãos)? Que tipos de materiais eles permitiriam? Abririam concessões para a proposta? Como seriam as espacialidades, onde aconteceriam os encontros?* Diante disso, optamos por investir em

⁶ Naquele momento a profa. Marina Marcondes Machado imaginou um projeto de extensão a ser realizado com mulheres presas ou com pessoas idosas, e me propôs que a pesquisa do mestrado fosse uma primeira experiência, que abrisse o campo de possibilidades. Identifiquei-me de imediato com a ideia de realizar um trabalho com as mulheres presas.

estudos essenciais, de acordo com as noções de pesquisa e de arte com que trabalhávamos.

No final de julho de 2015, a fabricação de outra proposta aliada à minha trajetória artística ganhou forma. O mote foi uma performance que vivo em espaços públicos, desde abril de 2014, criada a partir das questões de gênero, denominada “Série Banquete – proibidas de ser – Ação n. 3”. Nesse trabalho vou para a rua e levo dois banquinhos, uma mesa, café. Ofereço para os transeuntes o café, a palavra e os ouvidos. Converso com as pessoas sobre ser mulher na nossa sociedade. E a cada conversa componho um varal com impressões, relatos, acontecimentos anotados em folhas de papel. Busco criar tempos-espacos de respiro e de encontro na cidade e com a cidade, o que tem se mostrado potente ao dar vazão a várias vozes (de homens e mulheres) dissonantes, que muitas vezes se contrapõem, possibilitando a construção de outros discursos, olhares, sentidos, possibilidades sobre ser mulher e, mais do que isso, sobre as relações de gênero em nossa cultura.

Em orientação, pensamos um novo desenho de pesquisa: realizar performances, em quatro espaços prisionais, de modo relacional e dialógico. Pouco a pouco, a ideia de residência artística foi tomando forma e concebi uma proposta com duração de quatro dias.

Escolhi me apresentar às mulheres participantes através de uma performance, baseada na escrita de uma carta ao meu pai, vinte e dois anos após sua morte⁷. Essa performance matizou a construção de um roteiro, com duração de quatro dias, tendo como cerne a escrita e o compartilhamento de cartas pessoais biográficas e ficcionais. No processo de criação da proposta, o filme *Central do Brasil* (1998) foi incorporado, inicialmente, pelo fato de privilegiar o contexto das cartas e pela figura de Dora – em cuja função, ser escrevedora de cartas, vislumbramos potencial performativo. Pouco a pouco, o filme revelou outros sentidos subjacentes à pesquisa, como evidenciarei ao longo deste texto.

⁷ Esta carta foi escrita durante um exercício de criação desenvolvido pela pesquisadora de Teatro Documentário e Biodrama Vivi Tellas e apresentado a mim pelos integrantes da Zula Cia de Teatro, em oficina de Teatro Documentário e Biodrama, realizada em junho de 2014. Em junho de 2015, um ano depois, a carta deu origem à performance *Travessia*.

1.2 A residência artística

Propus a realização de residências artísticas⁸ em três unidades prisionais femininas, durante quatro dias consecutivos, com 2 horas de duração a cada dia. A ideia de cada um desses encontros foi concebida a partir da minha trajetória como artista, do contexto de pesquisa – unidades prisionais femininas – e dos conceitos de performance (CARLSON, 2010), convivialidade (DUBATTI, 2007) e teatralidades liminares (CABALLERO, 2011) a serem desenvolvidos ao longo deste trabalho.

Todos os encontros foram registrados na busca por descrições densas do campo de pesquisa, nos diários de bordo, etnografia da experiência vivida. A proposta foi construída no diálogo com a direção de cada unidade prisional, de forma a respeitar o espaço, a rotina e as regras das instituições. Estabeleci, a pedido da própria SUAPI o número mínimo e máximo de participantes: entre 01 e 16, indicando que a participação de cada mulher se daria por adesão voluntária. Entretanto, um dos membros da banca de qualificação⁹ sugeriu que o mínimo fosse zero e que, caso houvesse essa situação, eu, como pesquisadora, pudesse lidar e experienciar a falta de participantes interessadas, já que o trabalho que eu proponho é, em si, permeado pela ausência. Assumi então aquele risco e aquela possibilidade.

Preparei, ao longo das semanas de orientação, uma proposta para cada dia da residência artística, como se verá a seguir, mas permaneceu em mim, a cada visita, a sensação de estar indo ao encontro do que eu não conhecia, nem sabia, de antemão. Assim, a proposta permaneceu aberta e atravessada pelo risco e pela imprevisibilidade. Cada passo, cada encontro, era “mergulho no escuro”¹⁰.

A experiência nas unidades prisionais também deixou muitas lacunas e incertezas, pelo pouco tempo em cada unidade e pela própria natureza do trabalho, cujo foco junto às mulheres presas era relacional. Esse aspecto dá certos contornos à pesquisa e à análise, em um caminho longe de objetivismos e que não pretende revelar

⁸ Abordo o conceito de residência artística no segundo momento, página 59.

⁹ O prof. Ricardo Figueiredo (EBA/UFMG), membro suplente da banca de qualificação realizada em 15/06/2016.

¹⁰ Inicialmente a pesquisa se chamava “Mergulho em águas profundas: o teatro é [no] encontro com o outro no mundo”. Após a ida às prisões a ideia de um “mergulho no escuro” passou a fazer mais sentido para mim, como buscarei evidenciar ao longo da dissertação.

“a verdade” sobre o sistema prisional e a vida das presidiárias, mas, antes, pontos de vista.

1.3 Breve sinopse de cada encontro da residência artística

1º dia - Central do Brasil: apresentei-me, de modo breve, às mulheres participantes e assistimos ao filme *Central do Brasil*, de Walter Salles (1998). O filme é a inspiração para os demais encontros, permeados pela escrita e compartilhamento de cartas pessoais: mote para a performance, que aconteceu no encontro entre as mulheres participantes e eu, pesquisadora-performer.

2º dia - Performance Travessia: apresentei-me às mulheres presas de forma performática e através de um trabalho artístico que já desenvolvo, reelaborado para acontecer no contexto da pesquisa. Trata-se de um trabalho artístico criado a partir de fotos e de uma carta que escrevi para meu pai, falecido quando eu tinha sete anos. A carta e a certidão de óbito foram lidas e comentadas, como “motes dramatúrgicos”, de forma a evidenciar aspectos autobiográficos. Propus às mulheres participantes a performance, como uma forma de se fazer teatro. Como uma espécie de prólogo, apresentei brevemente um trabalho de outras quatro artistas da performance: Eleonora Fabião, Emily Jacir, Marina Abramovic, Priscila Rezende e Sophie Calle.

3º dia - Potência da escrita de cartas: retomei o filme *Central do Brasil* e a carta escrita a meu pai, para propor a escrita de cartas. As cartas podiam ser para pessoas reais ou imaginadas; presentes, ausentes ou inexistentes em suas vidas. Propus também, tal qual a personagem Dora, interpretada por Fernanda Montenegro no filme, ser uma “escrevedora de cartas”. As mulheres interessadas ditaram suas cartas para que eu escrevesse. Ofereci envelope, selo e postagem nos Correios.

4º dia - Despedida: propus o compartilhamento das cartas escritas como um modo de performar e uma conversa final sobre o encontro. Combinamos tentar trocar cartas, modo de continuar convivendo, mesmo com as distâncias.

1.4 Central do Brasil: encontro de Dora e Josué

Antes dos dois minutos de filme nos surpreendemos com a imagem de uma mulher. Ela dita uma carta. Chorando. Só aparece seu rosto. É uma carta para alguém que está preso: “esse tempo todo que você vai ficar trancado, eu também vou ficar trancada aqui

fora”. Essa mulher é, na vida real, Maria do Socorro Nobre. Foi ela quem inspirou a criação do roteiro de *Central do Brasil*. Sabemos disso pois, em 1995, Walter Salles dirigiu o documentário *Socorro Nobre*, dedicado à relação que se estabeleceu entre ela, então presidiária, e o artista Frans Krajcberg. Socorro leu em uma revista sobre o trabalho do artista e lhe escreveu uma carta. A partir de então passaram a trocar correspondências. O documentário retrata a relação entre os dois e já mostra a potência das cartas no espaço prisional.

Descobri o documentário após a concepção do novo projeto de pesquisa e da proposta da residência artística, que como já comentei foi construída a partir da carta escrita a meu pai. Surpreendi-me com a força do acaso: a ideia inicial de trabalhar com o filme relacionava-se à temática das cartas e pelo que me parecia ser potencialmente criador do ponto de vista relacional na personagem Dora. Depois, ao rever o filme após tantos anos, as semelhanças entre Josué e a ausência do pai e a saudade que fica na fotografia, assim como a força daquele encontro que transformava a ambos, foi contribuindo para novos sentidos para o trabalho.

Mas eu jamais poderia imaginar, naquele momento inicial, que a origem mesma do filme estava relacionada à importância das cartas para uma mulher presa. Lembrei-me de Dubatti (2007), que afirma que na Argentina é comum dizer que *o teatro sabe*: “o que seus artistas às vezes não sabem, o sabe o teatro mesmo¹¹” (KARTUN, 2006 *apud* DUBATTI, 2007, p. 24). Esse seria um atributo misterioso que artistas experimentam em seus processos de criação. Sinto que passei por um desses mistérios, ação do improvável.

Descobri em meus estudos que *Central do Brasil* narra o encontro entre Dora e Josué, mas também é a história do encontro entre Walter Salles (diretor do filme) e Vinícius de Oliveira (ator que interpreta Josué): o diretor encontrou o menino Vinícius em um aeroporto onde ele trabalhava como engraxate. Vinícius viu Walter comendo e foi se oferecer para engraxar seu sapato. Chegando perto, percebeu que ele estava de tênis e ia voltar atrás, quando resolveu pedir a Walter (que ele não sabia quem era), que lhe pagasse um lanche. Ele pagou e ficou observando Vinícius. Depois perguntou a ele se queria fazer o teste para um filme. Quem narra a história é o próprio Vinícius de Oliveira, já mais velho, no documentário “*A retomada*”, dirigido por Karim Akadiri

¹¹ Tradução livre de: “lo que sus artistas a veces no saben lo sabe el teatro mismo”.

Soumaila, em 2009, que fala sobre a produção cinematográfica brasileira a partir dos anos 1990.

O ator também comenta o filme *Linha de Passe* (2008) que, segundo Walter Salles, surgiu do desejo de fazer outro filme com Vinícius. Fernanda Montenegro conta que Vinícius levou para o personagem toda a carga da rua, do abandono. E Walter revela que o roteiro do filme já estava pronto, mas depois resolveram realizar a gravação com cartas reais, a maior parte das cartas ditadas no filme são verdadeiras:

a gente foi (...) incorporando, oxigenando o roteiro com cartas verdadeiras, quer dizer, as cartas do filme, 90% são cartas verdadeiras, cartas que existiam mesmo, que as pessoas (...) vinham e diziam: eu queria ditar uma carta. E naquele momento a gente percebia que aquilo tinha uma importância vital e, aliás, você percebe muito bem quando é ator e quando não é. Quando a pessoa precisa mandar aquelas cartas e as cartas são mandadas. Esse é um filme sobre a importância de mandar as cartas. Esse é um filme sobre a importância de você olhar pro outro. Esse é um filme sobre a importância de você ter afeto. (entrevista de Walter Salles; DVD Central do Brasil - extras).

Dora e Josué, Vinícius e Walter tiveram suas vidas transformadas após o encontro. Antes da ida às unidades prisionais, perguntei-me como seria a ressonância do encontro com as mulheres participantes desta pesquisa. Penso que vivemos também encontros transformadores, difíceis de serem mensurados. Busco, através desta dissertação, dar forma e nome ao imensurável do encontro.

1.5 Por que e como fazer teatro com mulheres presas?

Desde a decisão de fazer o campo da pesquisa em unidades prisionais, um questionamento surgiu e permaneceu no decorrer do processo, com diferentes nuances: por que fazer teatro contemporâneo com mulheres presas? Por que e como propor experiências artísticas em presídios? Essa complexa questão colocada por mim mesma, pela minha orientadora e por diversas pessoas às quais comunicava a pesquisa, tem, no mínimo, dois desdobramentos.

O primeiro diz respeito à especificidade do campo. A resposta à pergunta “por que mulheres presas?” está amparada em minha biografia e no meu desejo de uma pesquisa plena de mundo (como nas ideias de Cássio Hissa sobre a ciência-saber, apresentadas anteriormente). Além disso, sustenta-se no aprendizado anterior como pesquisadora na graduação da Faculdade de Educação da UFMG, onde grande parte dos trabalhos é construído a partir do compromisso com uma sociedade mais justa e menos

desigual, bem como no fato de ser mulher, feminista¹². Meus trabalhos em toda minha trajetória estão ligados a questões sociais – no âmbito profissional, artístico e acadêmico. Concordo com Cássio Hissa quando diz que “a escolha da temática de pesquisa está envolvida por uma trama histórica na qual o sujeito está plenamente envolvido.” (HISSA, 2013, p. 100).

O segundo desdobramento tem relação com o ponto de vista das mulheres presas. O que “ganhariam” ao participar do trabalho? Que contribuições eu iria oferecer? Esses são questionamentos importantes, do ponto de vista ético. Como fazer para que o trabalho não fosse significativo somente para mim? Como pesquisadora eu não tinha controle sobre os sentidos construídos por cada mulher ao participar da residência artística, mas o cuidado ético com a forma como os encontros iriam ressoar foi um princípio orientador deste trabalho.

Em conversas de orientação, por exemplo, surgiu o receio de que o trabalho causasse dor às mulheres; pensar sobre si, no âmbito da privação da liberdade, poderia provocar tristeza e outras emoções às mulheres participantes a partir de lembranças, ausências e invisibilidades. Através de reportagens na mídia e do contato com a bibliografia da área (QUEIROZ, 2015), soube da recorrência de casos de abandono (pela família e pelos companheiros) e perda do contato ou guarda de filhos. A primeira ida a campo confirmou a validade daqueles receios: as mulheres presas vivem uma situação de vida muito delicada. Assim, busquei conduzir o trabalho apurando ao máximo minha sensibilidade e escuta, mantendo a proposta aberta. Além disso, a participação na pesquisa foi por adesão voluntária e as participantes poderiam deixar de participar a qualquer momento que desejassem.

Acredito que estudar e aderir aos princípios da desmontagem (CABALLERO, 2011) também contribuiu para a construção do trabalho e a relação com as mulheres que participaram. Ileana Diéguez utiliza o termo “desmontagem cênica” para se referir a uma prática de grupos teatrais latino-americanos interessados em uma reinvenção do teatro. Esses grupos vão além da apresentação de resultados (seus espetáculos)

¹² Ser feminista significa, no contexto desta pesquisa, partir do princípio de que, em nossa sociedade, as mulheres vivem condições desiguais de vida, sendo expostas a diversas formas de violência – física, simbólica, psicológica, institucional. Alguns grupos estão mais vulneráveis, como mulheres negras, pobres, lésbicas ou trans. Essas desigualdades são construídas histórica e culturalmente. São naturalizadas e, por vezes, invisibilizadas. À medida que as mulheres conquistam direitos, os modos de opressão também se refinam, se sutilizam, de maneira que fica cada vez mais difícil percebê-los. O feminismo é um movimento de luta pela igualdade de gêneros. Atualmente essas lutas acontecem de diversos modos, sendo marcadas pela pluralidade de vozes. Mais cabível seria falar em feminismos.

compartilhando com o público seus processos de criação e, portanto, suas buscas, experimentações, dúvidas, reflexões. Nesse caso optam por um caminho mais arriscado e por uma direção muito diferente da escolha de representar um texto prévio. Segundo Caballero

estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena. (CABALLERO, 2014, p. 7).

A cada momento eu desmontava o meu processo de criação e de proposição às participantes – explicitando o processo de criação da performance Travessia e o que ele significava para mim. Assim como aqui, na escrita deste texto, busco evidenciar o *work-in-process*/trabalho em processo da pesquisa e minhas escolhas artísticas, acadêmicas, éticas e epistemológicas.

Intentei viver, junto às mulheres, uma partilha de sensibilidades; partilhar nossa humanidade. A escrita e o compartilhamento de cartas foram um mote para que essa partilha acontecesse. Parti do princípio de que o teatro é [no] encontro com o outro no mundo; escolhi uma forma de fazer teatro que propõe convívio e relação. Num espaço onde ocorre um aniquilamento do “eu” (GOFFMAN, 2010), onde podemos falar sobre um processo de “coisificação” ou desumanização, propus a experiência artística como algo que potencializa as singularidades, cria afetos e possibilita processos de humanização.

Na banca de defesa desta dissertação, o professor Marcos Hill perguntou-me quais tinham sido as urgências que me levaram à construção deste trabalho: o que me levou à proposta junto às mulheres presas? Porque me dispus a este tipo de exposição? Para responder à sua questão, reafirmo que a pesquisa está ancorada em minha biografia, na busca por um modo de pesquisar e de fazer teatro conectado com a vida e que se fundamenta na criação poética de cada pessoa (“poética própria” para MACHADO, 2015).

Venho buscando um modo de fazer, pensar, aprender e viver teatro que me aproxime das pessoas e da minha própria humanidade. Percebi, há algum tempo, que fazer teatro é, para mim, um desconforto necessário para que eu me sinta viva. Certa vez, ao ser confrontada com a questão “por que fazer teatro?”, pensei muito até chegar a uma resposta: “faço teatro porque tenho fome de ser, faço teatro para sentir que existo”. O teatro como convívio, como forma de ser e estar no mundo.

Minha noção de pesquisa em teatro também é um dizer político, em busca de reflexividade, criticidade, transformação de mundos, meu e do outro, no “entre”, na interseção. A partir de escolhas éticas e estéticas busco dialogar propositivamente com a realidade social: o teatro como tática de guerra, como diria Carminda André (2008); teatro para provocar antiestruturas, como propõe Marina Machado (2015).

1.6 Como está organizada esta dissertação

A dissertação está organizada em três momentos, constituídos do seguinte modo:

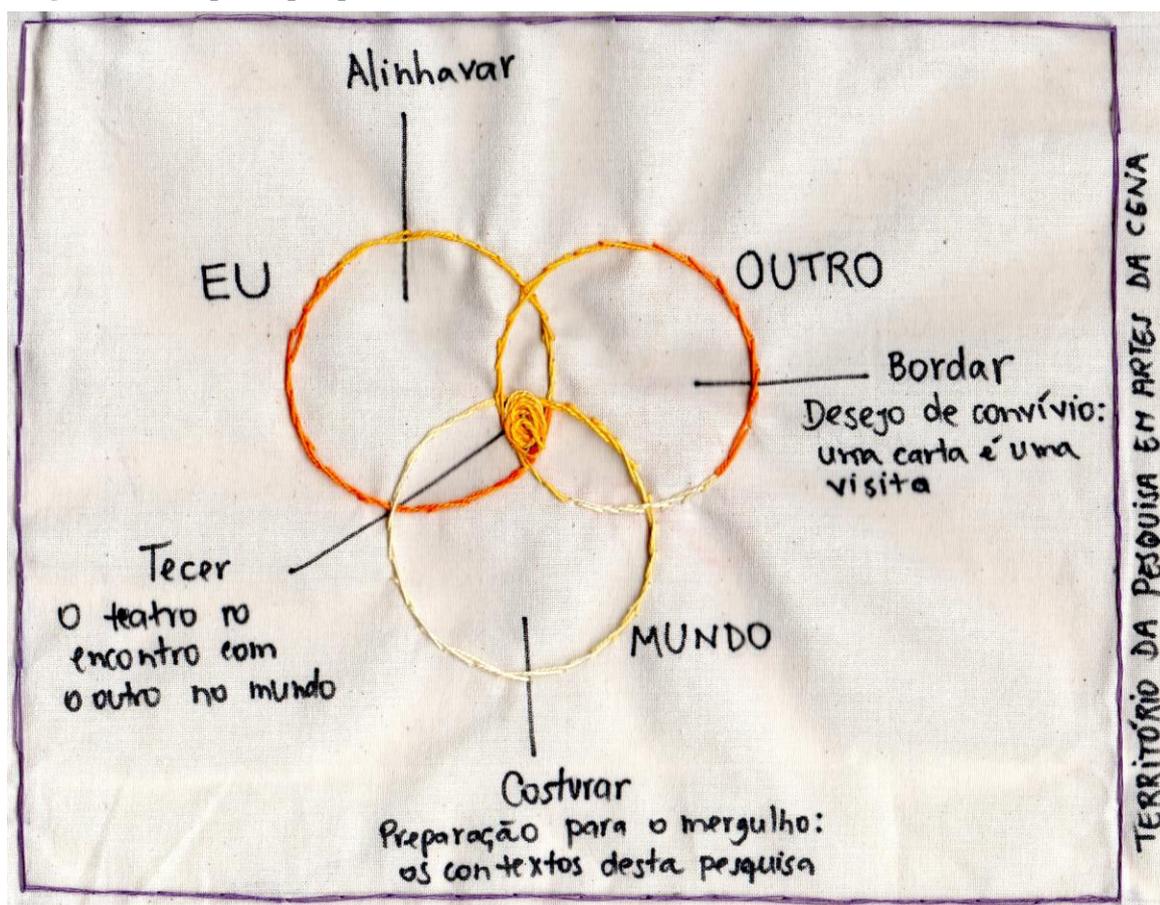
COSTURAR - Preparação para o mergulho: os contextos desta pesquisa, apresento as espacialidades prisionais, o “mundo” onde a proposta aconteceu. Busco revelá-lo a partir de minha experiência: o que vi, ouvi, vivi, senti no encontro com espaços, pessoas, práticas, discursos e pensamentos ali presentes. Descrevo também o contato com a SUAPI, a comunicação e diálogo com as unidades prisionais, os dispositivos disciplinares, as temporalidades e sintomas do encarceramento.

BORDAR - Desejo de convívio: uma carta é uma visita, narro como a residência artística se deu, o convívio com as mulheres presas, as relações que estabelecemos, as ressonâncias da proposta, as nuances de cada momento (o filme Central do Brasil, a performance Travessia, a criação e compartilhamento de cartas), ou seja, o acontecimento teatral experienciado.

TECER - O teatro no encontro com o outro no mundo, reflito sobre a proposta em diálogo com teóricos do campo da performance e do teatro contemporâneo. Busco elaborar conceitos contemporâneos em teatro à luz da experiência vivida.

Por fim, apresento o ARREMATE, momento em que compartilho algumas reflexões finais acerca das contribuições do trabalho para mim, para as mulheres que participaram e para o campo da pesquisa em arte, assim como aponto caminhos possíveis de projeto futuro.

Figura 1 – Mapa da pesquisa



Fonte: Elaborada pela autora

2 COSTURAR - PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO: OS CONTEXTOS DESTA PESQUISA

As presas estavam no pátio. Estavam sentadas no fundo do pátio, de frente para a parede, de costas para as celas. Eu estava concentrada. Vi que a diretora de segurança falou para as presas se organizarem e virem em ordem (acho que era a ordem das celas). Quando dei por mim, levantei a cabeça, olhei para o lado e levei um susto: uma mulher, com roupa “de guerra”, toda preta, colete a prova de balas, uma espécie de capacete na cabeça, o rosto tampado, só os olhos de fora. Ao lado dela um pastor alemão enorme, furioso. Ela o segurava pela coleira. As presas vinham, de acordo com a cela, andando em fila, numa linha marcada no concreto, no chão. Era uma coreografia meticulosamente ensaiada. Ela gritava: CELA 1! As presas vinham nessa fila, a cabeça baixa, os braços para trás, silêncio. Ela gritava coisas como: RÁPIDO! É SÉRIO! Às vezes se incomodava com algo, como quando gritou para uma presa: PODE TIRAR A CANETA DO CABELO. O cachorro, quase sempre, latia ferozmente, a boca espumava. Elas entravam e a diretora de segurança e as duas agentes trancavam a cela. Fiquei hipnotizada pela cena, sem ar, a boca seca, com medo daquele cachorro e daquela mulher. O horror, o horror. (DIÁRIO DE BORDO, 12/08/2016).

No dia 05 de julho de 2016 entrei, pela primeira vez, em uma unidade prisional. Depois de tantos meses tentando autorização para realizar o trabalho, eu me sentia dividida: por um lado estava animada diante do meu desejo de convívio. Por outro, ansiedades, tensões, dúvidas: como seria o encontro com as mulheres presas? Como elas me receberiam? O que achariam da proposta? Finalmente, as mulheres presas saíam do meu imaginário e eu poderia viver a *vida mesma*, no meu encontro com elas, fosse como fosse.

Apreendi, a partir da atitude fenomenológica, a buscar a compreensão do mundo a partir de sua facticidade: “o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU PONTY, 1999, p.1). Busquei um olhar de admiração diante do espaço prisional, assim como me despir de expectativas, pressupostos e preconceitos, o que constituiu um grande desafio, algo nem sempre alcançado. Parti da recusa a dicotomias entre sujeito e objeto – e entre subjetividade e objetividade – e do princípio de que as relações são fundantes no entendimento de si, do outro e do mundo e constituem modos de intersubjetividade: eu-com-o-outro-no-mundo (MACHADO, 2010). Compartilho, neste capítulo, meu encontro com as espacialidades prisionais a partir das relações que teci ali.

2.1 O contato com a Subsecretaria de Administração Prisional

O processo para obter autorização para realização da pesquisa nas unidades prisionais consistiu em um dos desafios da pesquisa, pela preocupação com os prazos e pelo risco, sempre evidente, de que a proposta submetida não fosse aprovada. O projeto foi submetido e autorizado por dois órgãos: a Subsecretaria de Administração Prisional (SUAPI) e o comitê de ética em pesquisa da UFMG.

Entrei em contato com a SUAPI, pela primeira vez, em maio de 2015. A assessora de gabinete, responsável por projetos de pesquisa naquele momento, me informou a documentação necessária para obter autorização. Diante das dificuldades de propor um trabalho em unidades prisionais sem nunca ter estado em uma, solicitei, por duas vezes, visita a duas unidades diferentes. Uma delas não estava recebendo visitas e para a outra foi solicitado um “roteiro de atividades” a ser desenvolvido no espaço. Como a visita tinha o objetivo de conhecer melhor o espaço para construir o roteiro, não foi possível realizá-la antes da construção da proposta.

Em 11 de novembro de 2015, ao concluir o processo de reescritura do projeto de pesquisa, enviei os documentos solicitados: uma declaração da Universidade e um resumo das atividades que eu pretendia realizar. Foi-me informado que esses documentos seriam encaminhados à Superintendência de Segurança Prisional para análise. Eu possuía receios em relação a essa análise, que provavelmente seria técnica e burocrática. Busquei construir o projeto de pesquisa e o resumo enviado numa linguagem acessível para pessoas que não fossem do meio acadêmico ou da área do teatro.

Para minha surpresa, recebi no dia 19 de novembro a ligação da pessoa que estava responsável por analisar os documentos e queria tirar dúvidas sobre a proposta. Ela parecia confusa diante do projeto e o que ele demandava. Perguntou-me: “Você fala que vai levar carta, atestado de óbito, o que é isso? Atestado de óbito de quem?”. Comentou também que “carta só pode entrar por Sedex, não sei se vão autorizar, abrir exceção para pesquisa acadêmica”. Falou que a entrada nas unidades com fotos também seria complicada. Expliquei-lhe que eu estava aberta ao diálogo e à flexibilização da proposta, de acordo com a rotina institucional e que a equipe de segurança poderia ler a carta e ver todos os materiais antes da entrada nas unidades.

Ela disse ainda que as unidades não tinham espaço para a exibição de filme e que isso não seria possível. Comentou que eu não sabia como era, que eu estaria “em

contato com presas de todo tipo, que tem as mais calmas, as nervosas, as debochadas, as que não vão querer participar”. Expliquei que o ideal seria que só participasse quem quisesse, que não fosse uma atividade obrigatória. Ela falou bastante sobre questões de segurança, o trabalho de deslocar agentes para me acompanhar e que minha segurança é responsabilidade da direção da unidade. Disse também que as diretorias provavelmente não autorizariam que o trabalho acontecesse em quatro dias consecutivos, como propus, pois comprometeria a rotina das presas. Por fim, falou que o trabalho era pioneiro: “ninguém quer fazer trabalhos com as presidiárias”.

De acordo com Concílio (2008),

entrar em um presídio e propor um processo teatral é, em muitos aspectos, o avesso do tipo de trabalho que é feito naquele espaço, preocupado que está seu corpo funcional em manter o equilíbrio da instituição mediante muita vigilância, medo e punição. (p. 147).

A conversa evidenciou dificuldades em relação à lógica de funcionamento das unidades prisionais e à materialidade: a dificuldade para entrada da carta, o espaço para passar filme, a interferência na rotina expressa no deslocamento de presas e agentes, a preocupação com minha segurança. Essa conversa também revelou que a proposta levaria algo novo para as mulheres presas. Marcou-me a fala de que “ninguém quer fazer trabalhos com as presidiárias”.

O projeto ficou em análise e, em janeiro de 2016, ao entrar em contato, descobri que a pesquisa havia sido transferida para a SAPE – Superintendência de Atendimento ao Preso. Depois de muitas ligações em busca da nova pessoa responsável, consegui falar com um funcionário, analista técnico jurídico, da Diretoria de Articulação do Atendimento Jurídico e Apoio Operacional. Explicou-me que a proposta seria encaminhada para a área de “educação e ensino profissionalizante”, campo onde a arte estaria inserida.

Recebi novas orientações para submissão de projeto de pesquisa. Tratava-se de uma circular expedida em 20 de novembro de 2015, onde constam diretrizes para entrada e permanência de estudantes/pesquisadores vinculados a instituições de ensino superior em unidades prisionais. Apesar da circular ter sido expedida um dia depois do primeiro contato de uma funcionária da SUAPI comigo, só tomei conhecimento de sua existência quase dois meses depois.

A mudança, por um lado, tornou o processo mais burocrático, mas por outro, possibilitou o acesso aos critérios para a realização do trabalho, o que torna a submissão mais transparente e democrática. Dia 15 de fevereiro levei a documentação, assim eu

poderia conhecer as pessoas que avaliariam e explicar a proposta pessoalmente. A partir desse dia, entrei em contato, por telefone, várias vezes: a pessoa que recebeu o projeto mudou de função e não era mais a responsável pela análise. Cada vez que ligava, conversava com uma pessoa diferente. Em uma das vezes recebi a notícia de que estavam com *déficit* de profissionais, por isso a demora.

Dia 06 de abril recebi a ligação de uma funcionária que acompanhou o processo de autorização daquele momento até sua finalização. Ela solicitou o envio de informações adicionais por e-mail. Enviou-me um parecer em forma de tabela, onde constavam todos os itens exigidos e o que faltava. Encaminhei os documentos e as correções solicitadas. Pouco depois, a pesquisa foi autorizada naquele setor e encaminhada aos responsáveis pela Segurança Interna, que deveriam emitir autorização também.

A demora da SUAPI para autorizar o trabalho e as inúmeras mudanças em relação aos responsáveis pela análise da proposta constituíram uma dimensão desgastante da pesquisa.

Sobre o processo de escolha das unidades prisionais, indiquei aquelas localizadas em Belo Horizonte e região metropolitana: Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto (Belo Horizonte/MG); Presídio Feminino José Abranches Gonçalves (Ribeirão das Neves/MG); Centro de Referência à Gestante Privada de Liberdade (Vespasiano/MG). Diante do desejo de desenvolver a proposta em uma unidade localizada no interior, indiquei o Complexo Penitenciário de Ponte Nova (Ponte Nova/MG).

A SUAPI autorizou o trabalho nos locais indicados. Recebi os contatos de cada unidade de modo que, após aprovação daquele órgão, entrei em contato com cada diretoria a fim de agendar o trabalho. Por fim, consegui realizar a proposta em três das quatro unidades pretendidas. A comunicação com o Centro de Referência à Gestante Privada de Liberdade, localizado em Vespasiano/MG foi difícil e cheia de empecilhos. Diante dos prazos e da percepção de que as experiências realizadas constituíam um material denso para a pesquisa, decidimos, em orientação, não insistir junto à direção daquela unidade.

Nos locais onde o trabalho aconteceu, foi possível realizar, a cada vez, uma primeira visita, de modo a apresentar pessoalmente a proposta e acertar detalhes (como datas, horários, espaço onde aconteceriam os encontros, materialidades, especificidades

da unidade). Era meu intuito convidar pessoalmente as mulheres à participação; apenas em Ponte Nova isso foi possível.

Após obter autorização para realizar a pesquisa junto à SUAPI e receber o contato das direções de cada unidade onde o trabalho seria realizado, iniciei uma aproximação, prioritariamente por telefone, mas também via email. O momento da ida a cada unidade foi definido pela maior ou menor facilidade nessa comunicação, pela abertura e possibilidade de acesso: inicialmente para conseguir conversar com as pessoas responsáveis por telefone e por suas disponibilidades para agendarem uma reunião.

2.2 Mundo de vida das mulheres presas: “diz pra minha irmã não me abandonar aqui, porque aqui é escuro”¹³

Segundo Goffman (2010)

uma instituição total pode ser definida como um local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada. (p. 11).

O autor adverte que este “fechamento” institucional “é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico” (p. 16). Percebi, nas três unidades onde a pesquisa foi realizada, que a localização também demarca fortemente a espacialidade prisional e seu caráter total. Algo perceptível nas distâncias, na forma de chegar a cada um dos lugares e no espaço que circunda o local. Cada lugar tinha suas especificidades e havia muitas semelhanças, principalmente nos dispositivos disciplinares, como mostrarei ao longo deste capítulo.

Goffman (2010) afirma que ao dar entrada em uma instituição total, a pessoa possui certas concepções sobre si, possíveis graças a “algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico” (p. 24). Ao ser privada de liberdade, imediatamente vê-se despida do apoio dado por tais disposições. A esse processo o autor nomeia “mortificação”:

começa uma série de rebaixamentos, degradações, humilhações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. Começa a passar por algumas mudanças radicais em sua *carreira moral*, uma carreira composta pelas progressivas mudanças que ocorrem nas crenças que têm a seu respeito e a respeito dos

¹³ Frase escrita na carta ditada por uma mulher presa.

outros que são significativos para ele. (GOFFMAN, 2010, p. 24, grifos do autor).

A primeira mutilação do eu é a separação entre o “mundo de dentro” e o “mundo de fora”. Goffman, um importante autor para os estudos da performance, considera que o comportamento social é, de alguma maneira, “performado” (CARLSON, 2010). Em suas pesquisas, criou uma metáfora baseada em práticas teatrais para estudar as interações sociais, estabelecendo uma relação entre papéis sociais e personagens teatrais.

Já no contexto dos espaços prisionais – e de outras instituições totais – Goffman (2010) relaciona a mutilação do eu a um “despojamento do papel”. Segundo suas ideias, na “vida civil” – ou seja, fora da instituição – o indivíduo vive uma multiplicidade de papéis, alternados durante sua rotina diária. Na instituição total, pelo contrário, a continuidade dos papéis é perturbada, “pois a separação entre o internado e o mundo mais amplo dura o tempo todo e pode continuar por vários anos” (p. 24). No caso desta pesquisa, a barreira que separa as mulheres presas do mundo externo à prisão provoca a perda de alguns de seus papéis sociais.

Goffman afirma que “as instituições totais são fatais para o eu civil do internado” (p. 48). No PIEP, impressionou-me a postura de Marta¹⁴, que parecia preservar um olhar firme, de frente, sem subserviência. Vi quando conversava com uma agente pela grade. Perguntava algo, parecia solicitar um atendimento. A agente lhe explicava de modo apressado, em poucas palavras. Ela insistia. A agente falou rindo: “preso parece que não entende”. A resposta veio antes que a frase fosse concluída: “preso não, Marta Silva Ferreira”. Ela parecia tentar recuperar para si um estatuto de sujeito, de pessoa, de alguém que existe fora de uma categoria.

Os processos de mortificação são, muitas vezes, fundamentados em explicações racionalistas, tais como as questões de segurança em unidades prisionais. Contudo,

as várias justificativas para a mortificação do eu são muito frequentemente simples racionalizações, criadas por esforços para controlar a vida diária de grande número de pessoas em espaço restrito e com pouco gasto de recursos. Além disso, as mutilações do eu ocorrem (...) mesmo quando o internado está cooperando e a direção tem interesses ideais pelo seu bem-estar. (GOFFMAN, 2010, p. 48).

¹⁴ Todos os nomes que aparecem neste trabalho são fictícios.

A partir das ideias deste autor, podemos perceber os processos de mortificação do eu a que as mulheres presas estão submetidas, evidenciados, sobretudo, nas barreiras que as separam do mundo externo e no “despojamento do papel”.

2.2.1 Complexo Penitenciário de Ponte Nova (Ponte Nova, MG)

O Complexo Penitenciário de Ponte Nova está localizado numa região distante do centro da cidade, não atendida pelo transporte público. Para chegar até lá é preciso pegar uma estrada de terra, num lugar cheio de curvas, serras e mata. O caminho dura em torno de 15 a 20 minutos de carro. Para meu deslocamento, a direção da unidade disponibilizou um agente e um carro para me buscar e me levar de volta em alguns dias. Nos outros, consegui carona com uma funcionária e com o ônibus que faz o transporte dos funcionários.

Ao chegar ao local, percebi que a penitenciária era bem maior do que eu imaginava. Havia um vai e vem de agentes penitenciários, muitos agentes! Alguns deles caminhavam pelo espaço com uma arma grande (escopeta?), fazendo-me lembrar, a cada momento, onde estava. A diretora de segurança, responsável pela ala feminina e minha principal referência durante o processo, me contou que trabalhava no sistema prisional há muito tempo, inicialmente como agente penitenciária e que havia assumido o cargo recentemente¹⁵. Comentou sobre a dificuldade de ser diretora naquele espaço masculino e contou que ao ser convidada para assumir a função disse ao diretor que seu sonho era “um mundo cor de rosa para as presas”: conseguiu, através de doações, pintar a ala feminina de rosa choque, num tom muito bonito e visível à distância. Há ainda um grafite no muro do pátio – tudo muito bem feito, parecia evidenciar um cuidado.

A unidade é grande, mas o espaço a que as mulheres têm acesso é restrito. A ala feminina é formada por um corredor onde estão as celas, um pátio a céu aberto e um pátio menor coberto, que é também local de passagem. O pátio está bem em frente ao corredor onde ficam as celas. Dessa forma, se as presas ficarem na grade de entrada da cela, elas conseguem visualizar, em parte, o que acontece ali. Há um lugar chamado gaiola, onde ficam as agentes, numa atitude de observar e vigiar o que acontece¹⁶. É um lugar gradeado, não muito grande. Percebi que tem um cadeado, mas durante o tempo

¹⁵ Pouco após a realização da pesquisa ela voltou ao cargo de agente penitenciária por uma determinação do Estado, referente a cargos concursados.

¹⁶ Li, no livro de Nana Queiroz (2015), sobre a função “gaioleiro”: o agente que “cuida de quem entra e quem sai de cela” (p. 155)

em que fiquei lá não vi ficar trancado. De dentro dessa “gaiola”, as agentes podem observar os dois pátios. Descobri, ao estar dentro e estar fora, que do lado de fora não dá para ver dentro com nitidez, a não ser chegando bem perto e olhando pelos buracos da grade.

Além dessa grade da “gaiola”, onde se vê de dentro, mas não se vê de fora, há também, acima do pavilhão, um corredor e uma guarita onde fica um agente passando de um lado para o outro, tudo observando. Tanto a gaiola quanto a guarita evidenciam o que Foucault (2010) nomeou “vigilância hierárquica”: arquitetura construída de modo a permitir o controle. Seu objetivo é tornar visíveis todos que se encontram no espaço; ver sem ser visto.

O poder disciplinar opera de modo invisível, ao mesmo tempo em que impõe uma visibilidade obrigatória. E é justamente o fato de poder ser visto todo o tempo que mantém o indivíduo disciplinado. O *panoptismo* do qual nos fala Foucault (2010) trata justamente disso: uma arquitetura que permite a vigilância constante e, ao mesmo tempo, inverificável – as pessoas sob esse poder sabem que podem estar sendo observadas, sem, contudo, terem certeza. Para o autor, “o *Panóptico* é um zoológico real; o animal é substituído pelo homem” (p. 193). A gaiola constitui um exemplar dispositivo *panóptico*.

Nessa unidade, tanto eu quanto os funcionários só podíamos nos deslocar na presença de um agente. É um presídio misto, com apenas uma ala feminina. Há cerca de mil pessoas presas ali, mas a capacidade corresponde à metade. A situação era tão grave que entre a primeira visita e o início da residência um juiz proibiu o encaminhamento de outras pessoas para lá. Um funcionário me contou que autores de crimes muito pesados geralmente cumpriam pena ali: “Antigamente saía no ‘Super’¹⁷, ia pra lá.” Segundo me disseram a superlotação acontecia apenas nas alas masculinas – havia 49 presas.

Nesta unidade passei pelo procedimento da revista apenas duas vezes, ao chegar com a diretora de segurança e entrar pela mesma portaria que ela, passando pelos mesmos procedimentos. Tive, em todas as vezes, que entregar o celular na portaria e pude entrar normalmente com minha bolsa.

¹⁷ Jornal de notícias populares vendido a RS 0,25.

2.2.2 Presídio Feminino José Abranches Gonçalves (Ribeirão das Neves, MG)

Para chegar à unidade localizada em Ribeirão das Neves, eu precisava me deslocar até a última linha do metrô de Belo Horizonte, na Estação Vilarinho e pegar um ônibus cujo trajeto durava cerca de 40 minutos. À medida que se aproximava do local de destino, a paisagem mudava: as residências davam lugar a uma área verde, com mata de ambos os lados da estrada, evidenciando uma região pouco povoada. Minha referência para acertar o momento de descer do ônibus era um presídio masculino – havia mais duas unidades prisionais nas proximidades. Ao descer no ponto, havia um pequeno comércio na beira da estrada, direcionado aos familiares que levam pertences aos parentes presos: cigarro San Marino, sabonetes, creme dental líquido, isqueiro, pilha, balas, biscoito, possibilidade de pagar um motorista e ir de carro até uma unidade menos próxima. Pouco antes de chegar à unidade, eu atravessava um córrego. Havia muitos sons de pássaros ao redor.

Para entrar no espaço eu passava por uma guarita que havia na parte externa e, ao ser autorizada, entrava e me apresentava a um segundo porteiro que, após conferir minha documentação, permitia acesso ao local. Ao entrar passava por uma revista superficial – sobre a qual falarei mais detalhadamente adiante – em uma sala pequena localizada ainda naquele ambiente de entrada. Nessa sala eu deixava meus pertences, incluindo o celular, levando para dentro apenas os materiais que seriam utilizados. Atravessava uma porta com detector de metais. Nessas duas portarias, havia agentes do sexo masculino. Dentro da unidade, só vi agentes mulheres.

Ao passar pela portaria e ter a entrada liberada, deparei-me com um lugar totalmente diferente do meu imaginário sobre prisões: um jardim amplo, bonito e bem cuidado, um espaço aberto, verde, florido. A unidade parece um sítio – depois fiquei sabendo que é chamada também de “Fazendinha”. Do outro lado do jardim havia uma construção em forma de casa, não muito alta, de apenas um andar e larga horizontalmente, onde havia algumas salas. Imaginei que naquela casa pudesse estar a parte administrativa ou a escola da unidade. Corri os olhos pelo local à procura dos outros espaços: onde estariam as presas? As alas, os pavilhões, a guarita alta de segurança, as grades? Não encontrei.

Ao atravessar em direção a essa construção, pude ver uma quadra onde um grupo de mulheres tomava banho de sol – as presas, facilmente identificáveis pelo vermelho dos uniformes. Depois fiquei sabendo que é também ali que recebem as

visitas. Nesse espaço aberto há um laguinho e alguns animais: galinhas, galinhas d'angola, gatos, miquinhos. Não há bancos, evidenciando ser um lugar de passagem.

Percebi, no decorrer dos dias, que as presas não têm acesso àquele espaço aberto – a não ser para trabalhar, varrendo e cuidando do jardim. Todas as vezes que as vi se deslocando pela unidade estavam algemadas ou em uma corporalidade parecida: mãos para trás e cabeça baixa. Nesse trânsito, nem sempre há uma agente acompanhando. Também foi a única unidade onde pude me descolar sozinha.

Não havia a possibilidade de eu mesma convidar as mulheres para a residência e, diante do meu pedido para conhecer o espaço, a diretora de atendimento me levou, na primeira visita, até a entrada das alas, onde ficam as celas. Ficam nessa mesma “casa” que avistei quando cheguei. À frente da construção há uma espécie de varanda e, como dito anteriormente, várias salas. Uma dessas salas, localizada mais ou menos no meio da construção, é uma entrada que nos leva às celas, uma espécie de antessala, onde ficam algumas agentes. O ambiente nessa sala já é diferente do ambiente de fora, mais inóspito. No fim dessa antessala há uma grade. Ao passar por essa grade é possível ver duas alas, uma para cada lado, com cinco celas em cada. Ali não pude entrar. Apenas ouvi um grande burburinho de vozes – muitas mulheres conversando!

A diretora de atendimento me informou que a unidade tem capacidade para 115 presas e já houve casos de superlotação, chegando a 160, mas nesse momento está tranquilo. Falou que nas celas ficam 9, 12 ou 15 pessoas. Há também um local destinado ao regime semiaberto, onde estão cerca de 20 a 30 presas. Ela disse que um problema sério que a unidade enfrenta é o número insuficiente de agentes, por isso a data da residência teve que ser marcada levando em conta os dias em que haveria agentes para fazer o acompanhamento.

Ouvi uma conversa sobre a transferência de uma presa que estava criando uma relação de liderança com as demais, inclusive dando coisas para elas (não deixaram claro do que se tratava, mas imagino que ela dava coisas de comer, cigarro, objetos de uso pessoal permitidos na unidade). Segundo a diretora, essa presa “tem muita pena pra pagar” e com o tempo essa liderança poderia resultar em um problema maior: a unidade é pequena, não tem muros, não podem deixá-las criarem vínculo. Segundo Goffman (2010), esse tipo de preocupação por parte da unidade é comum às instituições totais, onde há o temor de que as relações solidárias acabem por ocasionar a prática de atividades proibidas. Tenta-se assim, conscientemente, impedir a formação de grupos.

2.2.3 Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto – PIEP (Belo Horizonte, MG)

O PIEP¹⁸, unidade localizada em Belo Horizonte, não está tão distante do centro da cidade. Está localizado no bairro Horto, na região leste, há menos de vinte minutos da região central. Contudo, a unidade está “escondida” no bairro e muitas pessoas não sabem que há uma penitenciária ali. Os muros são altos, da cor rosa claro e a entrada é difícil de ser encontrada. Um exemplo disso é que em minha primeira visita eu procurava a entrada e percebi outra mulher que se dirigia para lá, na mesma situação que eu: a vi pedir informação para um senhor. Chegamos juntas à unidade e ela falou para os agentes na portaria: “fiquei presa aqui, saí semana passada. Vim buscar os meus pertences”. Ela havia ficado privada de liberdade ali e não sabia onde era o portão de entrada. A unidade está entre dois centros socioeducativos¹⁹, em uma região onde há muitos desses centros.

Após ser liberada para entrar na unidade, minha bolsa passou pelo detector de metais e foi guardada, entrei apenas com os materiais que usaria. O celular é guardado separadamente. Passei pela sala de revista. Uma agente manipulou um detector de metais passando pelo meu corpo enquanto permaneci parada de pé, com braços e pernas abertos. O lugar é aberto e amplo. Na primeira visita fiquei cerca de 30 minutos esperando para passar por uma entrevista junto ao setor de inteligência da unidade. Mas depois fui liberada e a pedagoga que me recebia informou que haviam “apenas” conferido se eu não tinha nenhum mandado de prisão para aquele dia. Foi a unidade que me pareceu mais impessoal, inclusive as pedagogas, que eram minha referência para o trabalho, foram as funcionárias que me receberam de modo mais formal durante todo o processo. As agentes são mais sérias, talvez a rotina seja mais dura, mais difícil.

A unidade está organizada de acordo com a seguinte divisão: albergue (onde ficam presas que têm permissão para sair e voltam para dormir); regime semiaberto (presas que têm direito a sete saídas por ano); o regime fechado e uma subdivisão do regime fechado com presas de crimes de grande repercussão, onde ficam isoladas, pelo que pude entender para proteção delas mesmas. Deduzi que se trata de crimes como homicídios de crianças, por exemplo.

¹⁸ A sigla PIEP deve-se ao antigo nome da unidade: Penitenciária Industrial Estevão Pinto. Mesmo com a mudança, as pessoas continuam a se referir ao lugar como PIEP.

¹⁹ Lugar onde jovens com menos de 18 anos cumprem medida socioeducativa de privação de liberdade, pelo cometimento de atos infracionais.

Inicialmente eu desejava fazer o trabalho no regime fechado, por imaginar que seria o grupo com menos contato com familiares e com casos de abandonos. As pedagogas informaram que não seria possível fazer no regime fechado porque já existiam muitas atividades sendo realizadas, que as mulheres estudam e/ou trabalham e que o espaço onde o trabalho ocorreria está sempre ocupado, com cultos e outras atividades. Acharam também complicado propor o trabalho junto às mulheres que ficam presas separadamente, por se tratar de algo muito pontual e que poderia ser delicado. Segundo suas palavras “o aprisionamento já traz uma certa perturbação mental, mas elas [essas presas] já trazem isso também”. Esses receios iam ao encontro dos cuidados que também buscamos ter, nesta pesquisa, de não provocar angústia nas presas. Decidimos, assim, realizar nosso trabalho junto às mulheres que estão no semiaberto.

Nesta unidade eu também só podia me deslocar acompanhada por uma agente e isso significou, quase sempre, esperar por alguém que pudesse me acompanhar – o que pareceu, por vezes, ser um problema para as agentes. A unidade não é grande e os trajetos eram rápidos. Não consigo determinar até que ponto isso representava de fato um trabalho a mais que atrapalhava suas rotinas, diante da falta de agentes que muitas unidades sofrem.

Chegando ao local do semiaberto, há um portão de grade onde ficam algumas agentes em estado de vigilância. Ao passar pelo portão, cheguei em um espaço não muito grande, que é o pátio. Já ao entrar é possível vislumbrar uma entrada gradeada que dá passagem às celas. Há também uma parte coberta, com dois bancos de alvenaria. Em um canto, há um portão trancado com dois cadeados, uma salinha onde os encontros aconteceram. Pelo que pude compreender, a rotina das presas no semiaberto é mais flexível e elas têm acesso a esse pátio a maior parte do tempo. Todos os dias, quando eu chegava, uma agente ordenava que todas elas entrassem para o espaço onde ficam as celas e fechassem o portão (as próprias presas fechavam, sem cadeado). Liberavam minha entrada no espaço e me davam a chave para abrir a sala. Chamavam então as participantes. Se não houvesse o encontro, todas as mulheres provavelmente estariam no banho de sol.

2.2.4 Algumas diferenças e semelhanças nas unidades prisionais visitadas

Sobre as diferenças entre as unidades, uma funcionária me explicou que pessoas que ainda não foram julgadas são encaminhadas para presídios (caso da unidade de Ribeirão das Neves) e pessoas condenadas para penitenciárias (os outros dois). No entanto, na prática não existe essa diferença. Ela disse que em Ribeirão das Neves provavelmente metade das presas estão condenadas e metade aguarda julgamento. A diretora de segurança desta unidade me contou ainda que geralmente ali ficam presas mais tranquilas, que a unidade é muito aberta e não tem muros altos. Então, se acontecem muitos problemas disciplinares com alguma presa, ela é transferida para o PIEP.

Nas três unidades há agentes na portaria vestidos com colete à prova de balas e com armas de efeito letal (segundo me disse um agente, as armas usadas dentro das unidades não têm efeito letal, mas “podem fazer um estrago”). Também percebi que todos os agentes usam uma blusa de uniforme com seu nome e tipo sanguíneo, como se bordado.

As agentes em Ponte Nova também me pareceram mais tranquilas e simpáticas que nas outras unidades, especialmente no PIEP, onde elas eram bem mais sérias e pareciam mal-humoradas. Guardei na lembrança a imagem de uma agente que tossia e andava se arrastando, com “cara de poucos amigos” e disse, de modo irônico e ranzinza ao mesmo tempo, ao avistar uma mulher presa que era encaminhada para um atendimento com o advogado: “De volta? O bom filho retorna à casa”. Em Ponte Nova, vi uma presa elogiar uma agente e dizer que “ela às vezes fica até sem almoçar para olhar coisas pra gente”. Essa agente confirmou e me disse: “elas não têm quem olhe”.

Também era comum ver familiares de pessoas presas na porta das unidades: cada unidade define os dias em que a família pode levar pertences – produtos de higiene pessoal, mantimentos, objetos de uso cotidiano, sempre, obviamente, tudo regrado, existem quantidades, tipos de produtos e, às vezes, até marcas pré-estabelecidas. Essa imagem sempre mexe comigo, desde quando eu passava de ônibus e via as filas no Ceresp (Centro de Remanejamento do Sistema Prisional), localizado em um bairro próximo à minha casa, quase sempre formadas por mulheres. Nesses lugares também vejo mais mulheres que homens.

Em todas as unidades existem presas que trabalham na faxina do lugar e existem oportunidades de trabalho oferecidas por parceiros. Em Ponte Nova, algumas mulheres

presas trabalham em um galpão com material têxtil, graças a uma parceria. Há também uma escola em cada unidade, embora nem sempre consegui apreender se a demanda é totalmente atendida. Em Ponte Nova, apenas duas mulheres estudam. Ao perguntar para uma funcionária porque o número pequeno, ela respondeu: “Mulher, né? Dá problema”. Não entendi. Ela afirmou que “os presos ficam de pau duro”, resmungou algo sobre masturbação. E não quis prosseguir nas explicações: “Não vou te falar agora aqui [na escola], depois que tiver só eu, você e a diretora de segurança, te conto”. Mas esse momento não aconteceu.

Nana Queiroz (2015) evidencia que, em presídios mistos, as demandas das mulheres são invisibilizadas ou esquecidas. Ela entrevistou Maria José Diniz, assessora de Direitos Humanos da Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul, que afirmou:

o que eles chamam de presídios mistos são, na verdade, presídios masculinamente mistos (...) num presídio com trezentos homens e dez mulheres, quem você acha que vai trabalhar e estudar? (QUEIROZ, 2015, p. 133).

Em Ribeirão das Neves, a diretora de atendimento assegurou que há vagas para todas as mulheres interessadas em estudar. Nesta unidade há duas parcerias de trabalho: uma oficina de produção de borracha de vedação e uma de costura de bolsas. Além disso, na semana seguinte à minha ida, começariam um preparativo para o Enem, em parceria com a Fundação João Pinheiro.

Sobre a rotina, existem horários ao longo do dia que demarcam os tempos cotidianos: refeições e banho de sol são os principais, em todas as unidades. No regime semiaberto as presas têm mais flexibilidade, ficam mais livres, podendo usufruir por mais tempo do pátio. Em Ponte Nova, a diretora de segurança me disse que todos os dias, nos momentos de troca de plantão entre os agentes, fazem uma chamada como forma de conferir se estão todas as presas lá. Acredito ser uma prática comum em todas as unidades. As refeições são entregues na própria cela. Em Ponte Nova, o banho de sol acontece três vezes por semana, entre 11h40min e 14h40min e é opcional: quem quiser pode permanecer na cela. Perguntei à diretora de segurança se é comum que alguém não queira sair e ela falou que acontece, principalmente em dias frios. Em Ribeirão das Neves, o banho de sol ocorre todos os dias, de manhã para uma ala, à tarde para a outra.

As visitas acontecem no fim de semana, geralmente de forma alternada: uma parte das presas recebe no sábado, a outra no domingo. Existem outras atividades como

visitas de grupos religiosos, catequese, cultos, grupo de narcóticos anônimos, dia da beleza – quando as vi fazendo unha.

Quando fui pela primeira vez em uma unidade prisional, em Ponte Nova, achei o ambiente bem menos hostil do que eu imaginava. Havia uma aparente tranquilidade, funcionários demonstravam estar tranquilos em suas funções e as mulheres presas pareciam ter acolhido a proposta. Mesmo assim, alguns aspectos pareciam me lembrar o tempo todo o lugar onde eu estava: os tipos sanguíneos na blusa, as armas letais e coletes à prova de balas, os agentes que caminham com a escopeta. No terceiro dia de trabalho nessa mesma unidade, eu já tinha uma sensação ruim em relação àquele espaço: a dinâmica do lugar parece que ia se revelando para mim e comecei a achá-lo muito pesado e tenso. Comecei a sentir, sim, que estava em um lugar perigoso, tenso, pesado, ruim de estar, trabalhar e viver.

A unidade de Ribeirão das Neves é, aparentemente, mais tranquila e agradável que as outras. Foi, por exemplo, o local onde a presença de agentes armados na portaria era menos ostensiva. Mas, apesar do lugar tão aberto, sem muros e sem tantas grades, do jardim cuidado e proximidade com a natureza, senti, ainda assim, um clima hostil. De toda forma, talvez faça muita diferença para a vivência cotidiana das mulheres privadas de liberdade estar nesse espaço amplo, aberto e verde do que em um espaço tão fechado e restrito como a ala feminina em Ponte Nova.

Vários elementos foram configurando essa atmosfera hostil: a arquitetura; os uniformes vermelhos; as corporalidades de mulheres presas e agentes; meus imaginários; os discursos de alguns funcionários; os procedimentos disciplinares, entre eles as revistas para entrada no lugar; os muros altos; as guaritas; os coletes à prova de balas; uma roupa usada por alguns agentes que lembra roupa de guerra; as algemas; os modos como agentes por vezes me trataram; os olhares dos homens presos, no presídio misto (de curiosidade e ao que parece desejo e/ou sedução); as celas, localizadas num lugar mais inóspito...

2.3 Discursos e concepções: “prefiro um presídio com 1000 homens que com 100 mulheres”

A lógica que organiza o espaço prisional é a lógica da segurança. Eu já tinha observado isso em relação à privação de liberdade de jovens, ao realizar minha monografia de conclusão de curso em um centro socioeducativo localizado em Belo Horizonte. Mas no mundo adulto, isso parece se intensificar. A diretora de atendimento de Ribeirão das Neves afirmou que o problema do sistema penitenciário feminino são os namoros, algo que não acontece no masculino. Ela disse também que isso acaba gerando brigas e conflitos entre as presas. Resumi: “Uma cisma que a outra olhou torto pra namorada de fulana (...) hormônio, TPM, briga”. Já no masculino há muitas tentativas de burlar a segurança, a todo momento. A equipe de segurança tem que ficar mais atenta. Um agente de segurança já tinha me dito que na unidade não tem caso de tentativa de fuga, de entrar com droga ou celular, ao contrário do masculino.

A diretora de atendimento falou, ainda, que na unidade feminina, apesar de ser mais tranquilo, as mulheres demandam mais, inclusive emocionalmente, “tem mais mimimi (sic), até a secretaria [a SUAPI] olha com mais cuidado para as mulheres”. Ela comentou o fato de termos passado pela quadra da unidade onde havia duas presas chorando e disse: “Às vezes por nada”. Falou também que as mulheres recebem bem menos visitas que os homens, que elas são muito abandonadas. No masculino, a visita às vezes vai por ser obrigada, mas vai. Ela disse que prefere uma prisão com mil homens presos que com cem mulheres. Não foi a única vez que ouvi isso. No livro de Nana Queiroz (2015), a diretora de uma unidade prisional feminina também afirma: “Prefiro mil vezes uma cadeia com 30 mil homens do que uma com cem mulheres (...) elas são muito indisciplinadas, arrogantes e não têm medo de nada.” (p. 187).

A diretora de atendimento comentou ainda que as mulheres presas na unidade cometeram crimes pequenos, homicídios em situações extremas ou tráfico de drogas, sendo que a maioria delas está “segurando B.O.²⁰” para outros ficarem soltos (companheiros, filhos...) e que as famílias, em geral, são muito pobres e recebem, através da unidade, doações de padres e pastores. Nana Queiroz (2015) revelou dados incômodos: segundo pesquisa realizada no Rio Grande do Sul, 40% das mulheres presas

²⁰ B.O. é a sigla para Boletim de Ocorrência, usada também de modo informal para se referir a “problema”. Nas palavras da diretora de atendimento, “segurar B.O.” significa que as mulheres se responsabilizaram por crimes cometidos por outras pessoas.

daquele estado sofriam violência doméstica antes do encarceramento. Algumas delas eram obrigadas, pelos maridos, a trabalhar no tráfico. A autora também afirma que

quando um homem é preso, comumente sua família continua em casa, aguardando seu regresso. Quando uma mulher é presa, a história corriqueira é: ela perde o marido e a casa, os filhos são distribuídos entre familiares e abrigos. Enquanto o homem volta para um mundo que já o espera, ela sai e tem que reconstruir seu mundo. (p. 77).

A pedagoga da unidade também falou que, apesar das visitas serem divididas em dois dias – sábado e domingo –, o total de visitas que recebem caberia na quadra em um único dia. Uma das pedagogas do PIEP também teceu comparações entre o sistema masculino e o feminino. Para ela, os homens são “mais silenciosos”, as mulheres, “histéricas”. Eles também são “mais práticos” – ela faz 10, 15 atendimentos num dia. Elas são mais detalhistas, o atendimento “não rende”. Eles não têm documentos da vida escolar, elas se lembram o nome de todas as escolas por que passaram. Ela também disse que acreditava que as mulheres presas enviavam cartas na unidade sem dificuldades e que, de um modo geral, não há situação de abandono: as presas abandonadas pelas famílias são as que tinham histórico como usuárias de drogas e já haviam cortado laços antes do encarceramento. Como ficou evidente, essa pedagoga possuía uma visão diferente das demais funcionárias com quem conversei.

Perguntei sobre os companheiros (maridos, namorados) e ela falou que de fato são poucos que vão. A maior parte das visitas é constituída por outras pessoas da família, como mãe, pai, irmãs, irmãos, filhos. Quando foi me acompanhar até a saída, uma presa gritou da janela: “Trouxe outra pedagoga para atender a gente?”. Ela ignorou e continuou andando. Essa foi uma atitude comum que vi acontecer várias vezes também em outras unidades: as presas gritarem às profissionais e serem ignoradas. A sensação é de que as presas sempre gritam, solicitam muito. A pedagoga em Ribeirão das Neves reafirmou o abandono das mulheres presas e falou sobre o fato de que “elas demandam muito”: “Até terapeuta a gente vira”. Disse que muitas lhe falam que querem conversar e quando se sentam começam a chorar.

Em Ponte Nova, há uma presa que cometeu um crime de grande repercussão - segundo disseram “saiu até no New York Times”. Durante minhas idas, ouvi diversas referências a ela. Chamam-na “a parteira”: ela teria simulado uma gravidez para o marido, sequestrou uma mulher grávida, abriu a barriga desta mulher com uma gilete, tirou o feto, levou ao hospital e tentou registrar em seu nome.

Essa e outras histórias me fizeram pensar muito sobre a condição humana: do que somos capazes? E fizeram com que eu me colocasse, por várias vezes, num limite entre comiseração e um certo horror ou incredulidade. Sentia uma sensação ambígua entre o desejo de acolher e ser acolhida, pensava nas condições de vida difíceis daquelas mulheres, mas ao mesmo tempo era interpelada pela própria condição humana, no seu potencial de crueldade.

Por outro lado, dentre tantas histórias de vida, ouvir essa ser repetida várias vezes, por pessoas diferentes, me fez pensar nos discursos que circulam no espaço. É preciso desnaturalizar o que parece normal ou corriqueiro: porque a ênfase naquela história específica? Somos todos um pouco “jornal Super”? O que me incomodou nessa história foi o fato de que ela parece reforçar o estigma que recai sobre mulheres presas – de que são perigosas, quase animais.

Percebi também que existem certas nomenclaturas usadas no sistema prisional para se referir às mulheres que estão presas: reclusas, custodeadas, reeducandas (essa última ouvi na escola: “reeducandos em sala!”). Em Ponte Nova, entrei um dia na sala do diretor de atendimento e ele falava ao telefone: “Aqui pra gente só tem jeito de fazer permuta.”. Imaginei que ele precisava de algo para a unidade e tentava uma permuta por falta de dinheiro. Mas percebi que ele negociava a troca de uma presa. Alguém ligou de outra unidade solicitando transferir uma presa para lá e ele disse que, para receber uma, teria que enviar outra.

Ele e o diretor de segurança pressionaram a diretora de segurança da ala feminina para decidir quem iria: “Fala o nome de uma presa que tá dando problema”. Ela titubeou e o diretor de segurança fez contagem regressiva: 10, 9, 8, 7... Vi-me diante de um processo de coisificação das presas. Já existe, inclusive, uma discussão sobre a privatização em curso do sistema prisional brasileiro, em que cada pessoa presa aumenta a margem de lucro da empresa gestora.

Goffman (2010) afirma que, “quase sempre, muitas instituições totais parecem funcionar apenas como depósitos de internados”, mas mantêm um discurso público de “organizações racionais, conscientemente planejadas como máquinas eficientes para atingir determinadas finalidades oficialmente confessadas e aprovadas” (p. 69). Nesta contradição entre o que é feito e o que se diz sobre o que é feito, reside o trabalho da “equipe dirigente” (que engloba todos os funcionários do local). Goffman comenta que esse é um trabalho com pessoas e que “como material de trabalho, as pessoas podem

adquirir características de objetos inanimados” (p. 70). O autor aponta como responsabilidade da instituição a necessidade de cumprir padrões humanitários.

Sobre a distância que os funcionários devem manter dos “internos”, para não desenvolverem laços de afeição ou camaradagem, Goffman é irônico ao proferir: “existe sempre o perigo de que o internado pareça humano” (p. 75). O autor aponta ainda que as instituições totais tendem a criar o que poderíamos nomear como uma “teoria da natureza humana”: pressupostos sobre o caráter dos seres humanos que justificariam os modos de funcionamento da instituição:

como uma parte implícita da perspectiva institucional, essa teoria racionaliza a atividade, dá meios sutis para manter a distância social com relação aos internados e uma interpretação estereotipada deles, bem como para justificar o tratamento que lhes é imposto. (GOFFMAN, 2010, p. 80).

Retomo o caráter contraditório sobre o trabalho nas instituições totais: no caso das prisões, agentes de segurança necessitam obrigar as pessoas presas à obediência e, ao mesmo tempo, aparentar que tanto os padrões humanitários quanto os objetivos racionais da instituição estão assegurados.

2.4 Processos de inscrição: “tudo que pode fazer para dificultar eles fazem”²¹

Em cada unidade pesquisada realizei uma primeira visita para apresentar o projeto aos responsáveis, conhecer o espaço e especificidades, definir datas. No Complexo Penitenciário de Ponte Nova, o contato inicial foi com o diretor de atendimento, que me recebeu, na primeira visita, junto ao diretor geral. Fui apresentada também à diretora de segurança da ala feminina, que acompanhou todo o trabalho e era minha principal referência. No Presídio Feminino José Abranches Gonçalves, localizado em Ribeirão das Neves, fui recebida pela diretora de atendimento e a pedagoga acompanhou todo o processo e foi minha referência durante o trabalho. No Complexo Penitenciário Feminino Estevão Pinto (PIEP), em Belo Horizonte, o contato foi feito inicialmente com a diretora de atendimento que entrou de férias e depois me informou que não estava mais no cargo. Fui recebida por duas pedagogas que acompanharam a pesquisa.

Propus, no projeto da pesquisa, a realização de uma segunda visita a cada unidade antes de realizar o trabalho, com o intuito de apresentar a proposta da

²¹ Fala de uma mulher presa sobre a vida na unidade.

residência artística às mulheres presas e convidá-las a participarem. Cheguei a criar uma espécie de folder de divulgação.

Quadro 1 – Descrição da proposta da residência artística

PROPOSTA DA RESIDÊNCIA ARTÍSTICA		
DIA 1	EXIBIÇÃO DO FILME “CENTRAL DO BRASIL”	- Apresentação da proposta. - Exibição do filme Central do Brasil, de Walter Salles. O filme será inspiração para os demais encontros. <i>Sinopse:</i> Dora (Fernanda Montenegro) trabalha escrevendo cartas para analfabetos na estação Central do Brasil, Rio de Janeiro. A escritã ajuda um menino (Vinícius de Oliveira), após sua mãe ser atropelada, a tentar encontrar o pai que nunca conheceu, no interior do Nordeste. Duração: 113’
DIA 2	PERFORMANCE TRAVESSIA	Apresentação de uma criação teatral a partir de fotos e de uma carta que escrevi ao meu pai, falecido quando eu tinha sete anos.
DIA 3	OFICINA DE CARTAS	Neste dia vou escrever cartas ditadas pelas participantes, bem como trazer envelope e oferecer selo e postagem nos Correios para quem desejar que envie de verdade. As cartas também podem ser para pessoas reais ou imaginadas, presentes, ausentes ou inexistentes em suas vidas, mesmo que não sejam entregues.
DIA 4	DESPEDIDA	Fechamento e despedida: Uma roda de conversa sobre cartas, vida, arte, ser mulher, sobre os encontros.

Fonte: Elaborado pela autora

Como parti do princípio da adesão voluntária, elas poderiam conhecer a ideia e escolher pela participação. Apenas em Ponte Nova pude convidá-las pessoalmente, na primeira visita. Fui levada até a ala feminina onde ficam as celas e, ali mesmo, percorri o corredor e apresentei-me de modo breve, diante de cada cela.

A diretora de segurança que me conduzia solicitou a uma agente que nos acompanhasse. Ao abrir a grade que dá acesso à ala, gritou de modo imperativo: “Ala, atenção, procedimento! Tem visita”. Era o aviso para as presas de que alguém entraria ali, para que elas se arrumassem, se vestissem, etc.... Mas, assim que entramos, ela gritou, mais informal: “Tem ninguém pelada aí não, né?”. Entramos. Havia cerca de dez celas de alvenaria, apenas a porta de grade. Duas celas vazias, de presas que estavam no trabalho.

Passei fazendo o convite. Resumi a proposta mais ou menos assim: “Oi, meu nome é Luciana e vou oferecer um trabalho aqui, estou passando para convidá-las, pois a ideia é que só participe quem tiver a fim, que ninguém vá por obrigação. Serão 4 dias e para cada dia tenho uma proposta diferente: no primeiro dia nós vamos assistir a um filme. No segundo, eu vou me apresentar a vocês a partir de um trabalho meu, eu faço teatro, no terceiro dia nós vamos trabalhar com cartas e, no último, vamos fazer um fechamento, conversar sobre como foi”.

Ao dizer a palavra teatro percebi certa empolgação e passei a complementar dizendo que nós trabalharíamos com uma forma um pouco diferente de teatro, que não iríamos ensaiar peças ou criar personagens. Elas foram muito simpáticas e receptivas e a maioria demonstrou interesse. Quem trabalhava o dia todo não poderia participar. O diretor geral da unidade falou que as presas que trabalham para a unidade (como as da faxina) poderiam ser liberadas, mas as que trabalham através de parceria não.

Em uma das celas havia uma mulher chorando muito. Uma colega a consolava e nos explicou: ela tinha recebido uma carta do filho. Ele tem 16 anos e está privado de liberdade também, em um centro socioeducativo. Teria direito a uma saída de sete dias e ela queria que ele fosse visitá-la. Ela chorava com a carta na mão. No chão estava um colchão com outros papéis, que pareciam cartas espalhadas. Aquela mãe chorando diante da carta do filho, com tantas outras cartas espalhadas no chão, revelou a mim um pouco dos sentidos e importância que uma carta pode ter na privação de liberdade. Comecei a compreender ali que um trabalho com cartas em espaços prisionais poderia ter uma dimensão maior do que eu imaginava.

Combinei com a diretora de segurança que o trabalho aconteceria no pátio aberto ou no coberto e que para exibição do filme usaríamos os equipamentos emprestados da escola. Marcamos a data, mas a unidade me ligou solicitando a remarcação um dia antes de começar. Quando fui para o primeiro dia da residência, a proposta atrasou muito, pois fiquei mais de uma hora em estado de espera – o carro da unidade que iria me

buscar no centro da cidade atrasou. Quando cheguei ao espaço, soube que não seria possível exibir o filme, pois este teria que acontecer na escola e ela estava ocupada com as aulas. Assim, o filme só foi exibido no dia seguinte. Usamos o equipamento da própria unidade e uma turma de alunos ficou prejudicada (não consegui saber se os alunos dessa turma ficaram sem aula ou se foram agrupados junto com outra turma), o que causou mal-estar com as profissionais da escola.

Em Ribeirão das Neves, a diretora de atendimento me informou que solicitaria à pedagoga que “lhe passasse o nome de 20 mulheres interessadas” e sugeriu que no primeiro dia da residência eu explicasse melhor a proposta para que elas decidissem se queriam participar ou não – nesse caso, já haveria um tipo de seleção prévia da própria unidade, as mulheres que estariam no primeiro dia. Quando a residência começou, perguntei à pedagoga como foi o processo e ela me disse que, como a proposta está relacionada a cartas, ela convidou a turma da escola que iria participar de um núcleo de alfabetização. Disse ainda que a diretora de atendimento achou que não haveria interessadas e lhe falou que eram 16 participantes. Expliquei-lhe que esse era o número máximo estipulado inicialmente, mas que em Ponte Nova houve mais inscritas e puderam participar. A pedagoga comentou que se tivesse aberto essa possibilidade, haveria mais interessadas.

Todos os encontros aconteceram em uma sala da escola. O maior entrave nesta unidade foi, a meu ver, o fato de que as agentes de segurança não encaminhavam todas as mulheres participantes todos os dias. No segundo dia da proposta, a pedagoga me disse que havia passado uma lista com o nome das mulheres inscritas para a equipe de segurança e que não tinha ficado com uma cópia. Reclamou que as agentes sabiam quem eram as participantes mas ficavam perguntando quem era para chamar e que provavelmente algumas não foram chamadas.

No dia seguinte, me pediram para ir num horário diferente do que estava combinado: de manhã ao invés de ir à tarde. Essa mudança provocou mais atrasos e dificuldades: fiquei 30 minutos esperando para encaminharem as participantes e muitas estavam nas celas, não foram chamadas. Insisti com a agente, pela grade, que encaminhasse as demais interessadas. Entreguei-lhe uma lista com os nomes. Ela não gostou muito, mas foi verificar. Uma das mulheres presentes veio até mim e falou: “Luciana, você é terrível!”. Era um elogio. Senti que criamos um clima de cumplicidade com essa atitude. A agente voltou e disse: “A coordenadora falou que não vai tirar

ninguém da cela, não”. Perguntei: “Que coordenadora? De segurança?”. Ela confirmou. Fiz cara de decepção. As mulheres ficaram em silêncio. Uma falou: “É disso pra pior”.

Depois a pedagoga me explicou que somente as presas que estavam no banho de sol puderam ir. Quem estava na cela “não foi retirada”, pois não havia agentes suficientes: são 18 presas numa cela e, por uma questão de segurança, tem que ter mais de dois agentes para abrir. Ela também comentou que, antes de encaminharem as presas, ligaram três vezes para ela confirmando se era mesmo para levar. Mesmo com a demora, o horário para finalizar o encontro não era alterado.

No último dia, achei que todas que quiseram tinham sido levadas, mas eu e a pedagoga descobrimos, quase por acaso, que não foi bem assim. Já no fim da tarde a pedagoga encontrou com uma participante que lhe perguntou: “Hoje que era o último dia ela não veio?”.

Essa unidade tinha uma característica interessante porque as presas tinham um pouco mais de liberdade nos deslocamentos, diferente de Ponte Nova. Foi comum, no terceiro e quarto dia, que elas fossem embora do encontro em horários diferentes. Ao solicitar às agentes que abrissem a sala onde estávamos eram encaminhadas de volta.

Por fim, no PIEP a inscrição foi feita por uma das pedagogas. O trabalho aconteceu no próprio espaço do semiaberto e, apesar de ser um lugar onde as presas ficam um pouco mais livres, foi a unidade mais rígida com relação à participação. A responsável pela segurança – que não cheguei a conhecer – delimitou que poderiam participar no máximo 20 mulheres e falou que “se for quem quiser todas vão querer e pode virar bagunça, não respeitarem a proposta”. Não pude argumentar com ela, como disse, não pude conhecê-la: uma das pedagogas fez a mediação.

No primeiro dia, uma mulher me chamou e pediu para poder participar no dia seguinte. Além dela, a pedagoga havia comentado que havia mais duas presas interessadas e que não estavam na lista. Expliquei que poderiam ir. Mas a pedagoga não permitiu, pois no dia que foi fazer a inscrição “elas estavam fazendo sabe o quê? Dormindo”. Ela disse que, por um motivo de organização, só iria participar quem estava na lista e que, se pudesse entrar depois que já começou, iriam achar que não precisavam ir em todos os dias da oficina²².

A proposta era exatamente esta e as pedagogas sabiam disso. Apesar de eu ter falado várias vezes que a adesão seria voluntária e que as mulheres presas poderiam ir

²² Nessa unidade foi comum as agentes referirem-se aos encontros como um curso.

nos dias que quisessem, mantiveram essa postura. Elas demonstraram preocupações com o fato de que a sala onde o filme seria exibido era pequena e argumentaram que talvez tivessem que diminuir o número de participantes. Cheguei a propor de fazer duas exibições do filme e, a partir do segundo dia, realizar o encontro no pátio com todas as participantes. Como eu disse anteriormente, nessa unidade fui tratada de modo mais formal e esse diálogo foi difícil. Frustrai-me ao ver mulheres interessadas não poderem participar por uma lógica na qual eu não podia interferir.

Quanto às participantes, resolvi o conflito do seguinte modo: ao ser apresentada ao grupo de mulheres pelas pedagogas, apresentei a proposta e, diante da postura da pedagoga de querer “manter a ordem das coisas”, frisei que a adesão era voluntária, a cada dia. Expliquei, inclusive, que o TCLE (Anexo 1) é uma forma de assegurar isso: um documento que a SUAPI e minha Universidade me obrigavam a apresentar garantindo que a participação a cada dia fosse de livre e espontânea vontade.

2.5 Procedimentos disciplinares: “aqui é muito sofrimento”²³

Um dos elementos mais marcantes no espaço prisional são os procedimentos disciplinares que instauram modos de ser, estar e se relacionar pautados na lógica de submissão, coerção e punição. Esses dispositivos de controle afetam diretamente as corporalidades das presidiárias. Embora essas práticas fossem comuns em todas as unidades pesquisadas, havia certas especificidades. No regime semiaberto elas eram menos perceptíveis.

Ao apresentar um panorama histórico das transformações nos modos de coerção e punição ao longo do tempo, Foucault (2010) ressalta como, a partir do século XVII, as disciplinas se tornaram uma forma de dominação:

esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (p. 133).

Trata-se de exercer “uma coerção sem folga” sobre o corpo, ininterrupta. Um trabalho que visa ao domínio sobre o corpo dos outros, para que atuem como se quer. Um poder cuja missão maior é adestrar. Em Ribeirão das Neves, as presas caminhavam pelo espaço com as mãos para trás e de cabeça baixa, às vezes com os braços algemados. Elas eram encaminhadas para a residência artística e, ao entrar na sala,

²³ Frase escrita na carta ditada por uma mulher presa.

mesmo sem algema, conservavam as mãos para trás. Acontecia também de transitarem sem o acompanhamento de um agente (por exemplo, quando eram enviadas da quadra para a escola), o que não quer dizer que o trânsito era livre e que nesses casos elas não eram monitoradas. Também parecia algo natural formarem uma fila na porta da sala quando o encontro terminava: assim se organizavam para ir embora. Vi presas em estado de espera para serem encaminhadas para algum lugar: elas ficam com os braços para trás, de costas, com o rosto na parede.

Em Ponte Nova, demorei a perceber que as mulheres participantes só eram liberadas após minha saída. No primeiro encontro, avisei a uma agente que havíamos acabado e fiquei conversando com elas enquanto as agentes não davam ordens de retorno ao pátio. Depois de um tempo percebi que a agente estava esperando. Perguntou-me se já tinha acabado. Falei que sim. As presas se despediram de mim e ficaram sentadas. Só então compreendi. Eu saí e ficaram todas de pé, de costas com o rosto voltado para a parede, as mãos para trás. Saíram em fila, andando de costas e com as mãos para trás.

No dia do filme, projetado na escola, elas foram levadas algemadas em duplas até o interior da sala. Depois a algema era retirada por um buraco que havia na grade que dava acesso ao local. O retorno à ala se deu da mesma maneira: algemadas ainda em sala, fizeram fila e saíram, em duplas.

Também vi as mulheres me aguardando no pátio em um dos encontros. Estavam sentadas em um dos cantos, próximas ao muro, de costas. Vi uma presa ser encaminhada para audiência: ela tinha que ficar de costas, com o rosto na parede. Foi algemada com os braços para frente. Usava uma espécie de cinto. As outras presas me explicaram que era um cinto onde se prende a algema para que os braços fiquem imobilizados. Outra mulher me contou que no dia anterior também tinha sido levada em uma audiência e seu braço ficou inchado porque os agentes apertaram e mexeram muito as algemas. Ela disse que ficou com muita raiva e chorou ao voltar para a cela, mas não pode falar nada, reclamar, não há o que fazer. Como disse Foucault (2010), a disciplina fabrica corpos submissos, corpos dóceis.

Esse seria mais um exemplo de mortificação do eu (GOFFMAN, 2010): na sociedade civil, se passamos por uma situação em que somos obrigados a aceitar algo que se configure como uma ofensa ao eu, temos a possibilidade de nos expressar, seja resmungando um palavrão, com sarcasmo, mau humor, desprezo. Nas instituições totais essas respostas de “autodefesa a exigências humilhantes” ocorrem, mas pode-se

“castigar diretamente os internados por essa atividade, e citar o mau humor e a insolência como bases para outros castigos” (p. 40).

No PIEP, como falei anteriormente, as presas do semiaberto ficavam um pouco mais livres. Eram chamadas para a residência por uma agente, que nem entrava no espaço, “apenas gritava” do lado de fora. Dirigiam-se então para a sala onde aconteciam os encontros e, quando tudo acabava, voltavam também sozinhas. O grito das agentes me lembrou o grito das professoras. Nos dois casos penso ser algo, quase sempre, desnecessário. Segundo Goffman (2010), em instituições totais, até a conversa entre internos e funcionários é realizada “em tom especial de voz”. Ele apresenta o seguinte depoimento a partir de situação em um hospital para doentes mentais: “as enfermeiras agiam como se as pacientes fossem incapazes de ouvir qualquer coisa que não fosse gritada” (p. 19). Penso que esse aspecto da relação entre agentes e presas relacionam-se a certos sintomas da institucionalização, que apresentarei ainda neste capítulo.

Assisti, nesta unidade, a uma mulher presa sendo levada para um atendimento com o advogado. Foi levada algemada com as mãos para trás. Ao chegar ao local, ficou de costas, com o rosto virado para a parede. A agente que a acompanhava tirou as algemas. A presa passou o braço para a frente do corpo e suas mãos foram algemadas novamente.

A mulher presa e o advogado entraram e se sentaram em uma sala muito pequena. Ali mesmo, com a porta aberta, ela algemada, conversaram, sob o olhar da agente. E sob o meu que via e escutava (muito pouco). Em cerca de dez minutos, a agente informou que o tempo havia acabado. A presa se levantou e repetiu: rosto na parede, algema que estava na frente do corpo passa para trás. Foi levada de volta.

No dia da exibição do filme duas presas foram chamadas para levar a televisão. Percebi a prática de subserviência: eu e as duas pedagogas que me acompanhavam conseguiríamos levar com tranquilidade... Alguns procedimentos parecem uma prática para disciplinar o corpo e criar as atitudes de obediência, com o pretexto de segurança; mostrar quem é que manda. Goffman (2010) afirma que em instituições totais

assim como o indivíduo pode ser obrigado a manter o corpo em posição humilhante, pode ser obrigado a dar respostas verbais também humilhantes. (p. 30).

Um exemplo é a obrigação de referir-se aos funcionários da instituição com deferência: dizer “senhor”, “senhora”, a todo momento. O autor aponta também a “necessidade de pedir, importunar, ou humildemente pedir algumas coisas pequenas”

(p. 30). Nas unidades prisionais visitadas, como relatei, pude observar as humilhações a que o corpo era submetido. Observei também as deferências obrigatórias – chamar agentes de senhora, dona, doutora – dirigidas, inicialmente, também a mim. Na primeira visita a uma unidade prisional, em Ponte Nova, conversei com uma mulher presa que dizia a cada frase minha: “Sim, senhora”. Estranhei. Por um instante, perguntei-me se seria um tipo de deboche, um dizer irônico. Mas percebi que era um hábito “respeitoso”, uma prática do lugar, que assinalava uma subserviência.

Também presenciei, em todos os lugares, mulheres presas solicitando, implorando por atendimento – com a diretora de atendimento, de segurança, a pedagoga. Nesses casos elas eram quase sempre ignoradas ou xingadas, como já apresentei neste capítulo. Elas são acusadas de demandarem muito, em contraposição aos homens, que seriam mais práticos. Por outro lado, imagino que essa situação também seja difícil para as profissionais dos espaços prisionais, marcados, muitas vezes, pelo *déficit* no quadro de funcionários.

Em Ribeirão das Neves, no último dia algumas mulheres tiveram que sair porque “haveria CD”, que fui descobrir depois que significa Comitê Disciplinar: elas são chamadas caso tenham cometido alguma falta disciplinar. Faltas leves são punidas dentro da própria instituição: não poder enviar cartas, não poder sair da cela, por exemplo. Faltas graves são encaminhadas para o juiz e elas perdem benefícios, como regressão da pena. Em uma instituição total “os menores segmentos da atividade de uma pessoa podem estar sujeitos a regulamentos e julgamentos (...) a vida do internado é constantemente penetrada pela interação de sanção vinda de cima” (GOFFMAN, 2010, p. 42).

Foucault (2010) nomeia esse procedimento de “sanção normalizadora”, um instrumento presente em todos os sistemas disciplinares:

Trata-se ao mesmo tempo de tornar penalizáveis as frações mais tênues da conduta, e de dar uma função punitiva aos elementos aparentemente indiferentes do aparelho disciplinar: levando ao extremo, que tudo possa servir para punir a mínima coisa; que cada indivíduo se encontre preso numa universalidade punível-punidora. (p. 172).

Em Ponte Nova, um diretor de segurança me contou que quando o complexo penitenciário foi inaugurado os presos não obedeciam às ordens. Eles desconheciam a existência deste documento, que é encaminhado ao juiz do caso, e o fato de que a indisciplina acarretaria consequências em seus processos. Quando um preso perdeu um

benefício, os agentes foram em cada ala mostrar – ele brincou dizendo que faltou colocarem num quadro. Assim começaram a obedecer: “Um vai falando pro outro”.

De fato, a punição, em instituições disciplinares, faz parte de um duplo procedimento de gratificação-sanção (FOCAULT, 2010), também nomeado por Goffman (2010) como “sistema de privilégios”. No sistema prisional, as gratificações são os benefícios: o direito a saídas temporárias, indultos, regressão da pena. A ocorrência de sanções disciplinares pode acarretar perda de benefícios, como no exemplo apresentado pelo diretor de segurança em Ponte Nova.

No dia em que ia usar o MP3 e o fone de ouvido em Ponte Nova, descobri que não eram permitidos dentro da unidade. Passei pela revista e li, ao mesmo tempo em que minha bolsa passava pelo detector de metal, que era expressamente proibido entrar com cigarro e fones de ouvido. Estranhei, pois em Ribeirão das Neves não havia essa proibição – isso evidencia que há disposições gerais e certas especificidades nas lógicas de segurança. Consegui autorização para entrar com os objetos e foi marcante que, ao ouvirem a música no fone, uma mulher disse que se lembrou da rua, de quando não estava presa porque “não pode ouvir música aqui e também porque já ouvi essa música em casa”. Lembrei-me de Goffman (2010) para quem “a ausência de materiais de fantasia”, como livros, filmes ou, nesse caso, a música pode “aumentar muito o efeito de violação das fronteiras do eu” (p. 49). Esse pensamento parece abrir a possibilidade de pensar a experiência artística como uma atividade, de certo modo, restauradora.

2.6 “Onde nada pode e tudo acontece”²⁴

Algo me intrigou: enquanto aguardava autorização perguntei qual era o problema de entrar com o fone: ele ficar lá dentro? Os agentes confirmaram e disseram que se alguma presa pegasse, eles não conseguiriam achar. Eu não havia imaginado isso! O ambiente é tão controlado que eu achava que se sumisse algo e fizessem uma revista minuciosa, encontrariam. Contaram que já deram busca em objetos perdidos, procuraram, quebraram paredes e não encontraram. Segundo me disseram, em um minuto vai parar em outro pavilhão, longe do pavilhão de origem.

Outro fato que evidenciou o controle, e a falta dele ao mesmo tempo, foi quando senti, um dia, um cheiro forte de algo queimando. Uma presa me disse: “Eles num

²⁴ Fala de uma mulher presa.

respeitam nem a gente. Tão fumando.”. Eu tinha perguntado para a diretora de segurança sobre os familiares não poderem levar cigarro para os presos. Ela disse: “Mas eles fumam, dão um jeito. Até folha de louro da feijoada eles tavam secando e fumando.”. Os presos e as presas encontram formas de burlar a segurança – segundo os discursos que circulam nas unidades pesquisadas, isso seria mais comum entre os homens que entre as mulheres.

Goffman (2010) nomeia tais comportamentos como “ajustamentos secundários”:

práticas que não desafiam diretamente a equipe dirigente, mas que permitem que os internados consigam satisfações proibidas ou obtenham, por meios proibidos, as satisfações permitidas. (p. 54).

Diante dos processos de mortificação, tais ajustamentos permitem às pessoas presas sentirem-se autônomas, com certo controle de sua situação, constituindo, às vezes, “quase uma forma de abrigo para o eu” (p. 54).

Percebi também que, não obstante a lógica de controle, as agentes não ficam o tempo todo em “estado de vigilância” como imaginamos. Em Ribeirão das Neves, por exemplo, durante a exibição do filme, uma mulher presa chegou à grade e gritou a agente que acompanhava o trabalho – do lado de fora da sala – porque queria ir ao banheiro. Ninguém apareceu. Vivi algo parecido em Ponte Nova: no primeiro dia, quando o filme acabou, cheguei até a grade para avisar e não havia nenhum agente! Ficamos um tempo até aparecer alguém.

Retomo as ideias de Foucault (2010) sobre o olhar hierárquico – cujo princípio é ser visível e, ao mesmo tempo, inverificável:

é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia: muito pouco, pois o essencial é que ele se saiba vigiado; excessivo, porque ele não tem a necessidade de sê-lo efetivamente. (p. 191).

Em uma das vezes, chegando à unidade de Ribeirão das Neves, aproximei-me da guarita do porteiro e vi que ele, que estava sentado de óculos escuros, não se moveu, mas parecia me ver. Quando cheguei perto percebi que cochilava!

2.7 Revista: “o verdadeiro ato de amor é entrar aqui”²⁵

Para entrada nas unidades há também os procedimentos de revista. Em Ribeirão das Neves, passei pela primeira vez por um. Fui levada para guardar minha mochila

²⁵ Fala do marido de uma mulher presa.

numa sala e só depois de entrar percebi que passaria pelo procedimento: tive que passar a mão pelo sutiã, de frente e de costas (de forma que não fosse possível estar com nada escondido nele). O mesmo no cóis da calça. Depois, tirei o sapato, levantei a barra da calça e coloquei novamente. O procedimento era repetido na saída.

As agentes também passam pela revista, todos os dias. Quando eu desamarrava os sapatos, comentei: “O certo é agachar, né?”. Falava sobre a postura correta para amarrar o sapato. Uma agente respondeu: “Deus me livre! Agachar só as presas e parentes. Se fosse para agachar todo dia, eu não trabalhava aqui, não!”. Fiquei pensando sobre esse ato, controverso, polêmico, humilhante, do agachar-se de presas e familiares²⁶.

Goffman (2010) refere-se ao processo de revista como uma violação sofrida por pessoas em instituições totais. Além do exame pelo qual a pessoa passa ao chegar a uma unidade, há também outros procedimentos semelhantes durante a privação de liberdade, assim como revistas em pertences e dormitórios (as celas): “em todos esses casos, tanto o examinador quanto o exame penetram a intimidade do indivíduo e violam o território de seu eu” (p. 35).

Hilda contou-nos que o marido lhe disse certa vez que o verdadeiro ato de amor era entrar ali, ir visitá-la, algo muito humilhante. Marta contou que a filha tem 14 anos e desde os 13 tem que ficar nua e agachar num espelho para entrar – a “revista íntima”. A filha é virgem e muito acanhada. Há seis meses não vai visitá-la e está indo ao psicólogo, porque “não quer agachar, mas também não aceita não vir”. De fato, tenho conhecimento de vários casos de familiares que deixam de visitar pessoas presas por causa do processo da revista. Hilda não deixa sua filha ir visitá-la pelo mesmo motivo relatado por Marta: é virgem e não aceita ficar pelada.

Em Ponte Nova, somente passei pela revista duas vezes: quando subi de carona com uma funcionária e entrei pela mesma entrada que ela. O procedimento pelo qual passei foi tranquilo e simples, bem diferente da revista às presas e aos familiares.

²⁶ Há, em curso no Brasil, uma campanha pelo fim da revista vexatória, organizada pela Rede Justiça Criminal e a Pastoral Carcerária Nacional. Através da campanha criaram-se vídeos e áudios a partir de depoimentos reais enviados por familiares de pessoas presas, onde relatam as violações e humilhações pelas quais passaram. As entidades denunciam que, além de humilhante, a revista vexatória é ineficaz. Uma pesquisa realizada em São Paulo, estado com maior população carcerária do país, evidenciou que entre 2010 e 2013, apenas 0,03% pessoas tentaram entrar nas unidades com drogas ou celulares. Não houve nenhum caso envolvendo armas. A alternativa às revistas vexatórias é o investimento por parte do estado em aparelhos de raio-x, detectores de metal e scanner. Retirado de: <http://carceraria.org.br/prisoesa-revista-vexatoria-proxima-do-fim.html>; <http://www.fimdarevistavexatoria.org.br/>.

Existem agentes mais rígidas ou mais relaxadas, o que se expressava nos detalhes: nem sempre tive que passar a mão no sutiã de costas ou no cós da calça, ou mesmo tirar o sapato. Uma funcionária certa vez me disse: “o problema do procedimento é que não tem procedimento”. Penso que ela falava dessas questões. Passar pela revista era mais uma lembrança do lugar onde eu estava entrando, das práticas daquele espaço e das relações de poder às quais eu também estava submetida, pela escolha de realizar o trabalho junto às mulheres presas.

Ao estar em uma unidade prisional é fácil reconhecer as presas. O uniforme vermelho as distingue, mesmo a distância, das demais pessoas do espaço. Usam bermudas ou calças vermelhas, blusa de manga curta ou comprida da mesma cor. Atrás está escrito SUAPI, na cor branca. Usam chinelo tipo havaianas. Essa marca deixada pelo uniforme é muito forte e contribui para que se crie um estigma sobre a pessoa privada de liberdade. Ao voltar da primeira visita a uma das unidades, que fica muito próxima a uma unidade prisional masculina, me surpreendi ao visualizar, de longe, homens vestidos de vermelho em frente ao presídio. Aparentemente estavam “livres”, sem um agente por perto. Ao me aproximar do local – o ponto de ônibus ficava em frente ao presídio – percebi que estavam mesmo livres: esperavam o ônibus, alguns acompanhados por familiares. Após ver o uniforme vermelho como o símbolo da criminalidade e da punição, causou estranheza ver presos de uniforme sem algemas ou sem a presença de um agente.

Uma mulher também contou que seu filho pequeno não sabe que está presa. Ele assiste aos programas populares e sensacionalistas apresentados por “homens de bem” que odeiam bandidos²⁷. Olha pra TV e fala: “Bandido, vovó!”. Ela tem medo de que o filho a visite e a veja com o uniforme. Tem medo que ele diga: “Mamãe é bandido”.

2.8 Tempos de espera da prisão: “uma eternidade”²⁸

Os tempos na prisão estão demarcados, quase sempre, como tempos de espera. Em vários momentos me vi submetida ao imperativo de tempos regulados pelas relações de poder dentro do espaço. Em uma ida a Ribeirão das Neves, o “tempo de

²⁷ Programas de TV cujas notícias giram em torno da violência urbana e da criminalidade. O tom é de discursos de ódio e permeado por uma concepção de justiça que se assemelha à ideia de vingança.

²⁸ Referência à fala de uma mulher presa que me disse que estava ali há um mês, mas para ela era uma eternidade. Outra falou que estava há cerca de vinte dias, “mas parece que tem mais de cem dias nesse inferno”.

espera” chegou a uma hora: trinta minutos na portaria, aguardando a chegada de agentes mulheres que pudessem realizar os procedimentos e liberar minha entrada; mais trinta minutos para que agentes conduzissem as mulheres participantes para o espaço da escola.

Pedi a uma agente que chamasse as mulheres que não haviam sido encaminhadas para o trabalho; estava trancada junto às outras mulheres na sala, fiz o pedido através da grade, sem a possibilidade, por exemplo, de ir até a diretora de segurança conversar pessoalmente. Como esse foi o dia em que esperei por uma hora o início do trabalho, sem que isso significasse a possibilidade de estender o horário depois, percebi que era preciso aceitar, pois, até que eu conseguisse sair para resolver, o tempo gasto talvez impossibilitasse o encontro de acontecer. Foi marcante a sensação de também estar trancada.

Nas unidades prisionais, os tempos de espera são vividos cotidianamente: espera por cartas, espera por dias melhores, por um alvará de saída, por uma visita, para estar em liberdade, para reencontrar os filhos. Em Ponte Nova, fiquei sabendo, pelas participantes, que terça e quinta são os dias em que chegam as cartas na unidade – ou como dizem, o dia em que “pagam” cartas. E elas esperam... Leila contou que toda terça fica à espera. A carta não vem. Ela espera até quinta, pensa: “Quinta vai chegar”. Mas não chega também. Ela então se concentra na próxima terça. E assim vai vivendo, aguentando, esperando; “até choram quando chega”. A espera pelas cartas parece, de alguma forma, demarcar o tempo de espera na prisão. Ajuda a passar os dias na espera-esperança de uma carta que seja também um afago.

2.9 Sintomas do encarceramento: “não tem como sair igual de um lugar como esse”²⁹

Percebi, em cada unidade, marcas da privação de liberdade e da condição institucionalizada em que vivem as mulheres presas: medicalização da vida, perturbação mental e, em uma unidade específica, certa “infantilização”.

Em instituições totais, as atividades cotidianas são realizadas coletivamente: as pessoas são tratadas da mesma forma e obrigadas a fazer as mesmas coisas ao mesmo tempo. Tais atividades, assim como os horários e regras são determinados

²⁹ Fala de uma mulher presa.

hierarquicamente. Não poderia deixar de lembrar Foucault (2010): “devemos ainda admirar que as prisões se pareçam com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?” (p. 214). Nas instituições totais, não há espaço para privacidade, nunca se está inteiramente sozinho. Segundo Goffman (2010), essas instituições

perturbam ou profanam exatamente as ações que na sociedade civil têm o papel de atestar, ao ator e aos que estão em sua presença, que tem certa autonomia no seu mundo – que é uma pessoa com decisões “adultas”, autonomia e liberdade de ação. A impossibilidade de manter esse tipo de competência executiva adulta, ou, pelo menos, os seus símbolos, pode provocar no internado o horror de sentir-se radicalmente rebaixado no sistema de graduação de idade. (p. 46).

Nesse caso, pessoas privadas de liberdade são definidas como “não integralmente adultas”. Encontrei similitudes ao pensamento de Goffman por alguns procedimentos e pelo grito das agentes de segurança, que lembrou, por vezes, o grito das professoras em algumas escolas. No semiaberto, onde a lógica era menos rígida e as mulheres ficavam mais livres, as presas eram chamadas para nosso encontro por meio dos gritos de uma agente. No primeiro dia, isso se deu através de uma lista e elas formaram uma fila, ainda dentro da ala, com o portão fechado. Esse processo me lembrou as dinâmicas de organização escolares. Mulheres adultas foram infantilizadas pela institucionalidade. Por que apenas chamar quem vai “fazer o curso” (como a unidade nomeou os encontros) não funciona?

Em Ponte Nova, na relação com as mulheres presas, essas questões se intensificaram. Trago um retrato dessa convivência:

(...) chegou uma garrafa d’água que era pra alguém tomar um remédio. A garrafa então foi passando, todo mundo querendo beber água, isso também provocou certa dispersão (Nadir bebeu muita água e provocou olhares de protesto). Maria então disse que “preso é assim, tudo que um faz, todos querem fazer, só porque uma bebeu, todo mundo quer beber”. E disse ainda que parece que a pessoa presa regride, igual pessoas idosas, que voltam a depender dos outros, fazer xixi na cama. “Preso também é assim. Parece que volta a ser criança”. Todas concordaram com a colocação. (DIÁRIO DE BORDO, 11/08/2016).

Também tive a impressão, desde o início, de que a medicalização era uma prática comum. Na primeira visita à Ponte Nova, assisti a uma mulher presa que reclamava - numa atitude nervosa, meio chorando, meio xingando - com a diretora de segurança sobre o fato de não conseguir conversar com ela. A diretora a ouviu e perguntou “se ela estava tomando o remédio”, que ela “não era daquele jeito”.

Também ouvi, mais de uma vez, as presas falarem sobre colegas que não foram ao nosso encontro por estarem dormindo: “Nice não foi. Judith disse que ela não estava se sentindo bem. Toma comprimidos depois do almoço e dá muito sono” (DIÁRIO DE BORDO, 04/08/2016). No livro de Mattos (2008), há o depoimento de uma mulher presa: “Adoro dormir. Pra não ver o tempo passar. É a melhor coisa pro preso.” (p. 39). Judith também disse que os psicólogos acham que elas só têm um problema: estar presa.

Não pensam se tem uma presa por causa de homem, se tem trauma de infância, se é viciada em drogas... não levam em conta as individualidades, as sessões são curtas, em 5 minutos você tem que falar seu problema, e passam remédio. Se você continua se queixando, aumentam a receita. (DIÁRIO DE BORDO, 04/08/2016).

No livro de Queiroz (2015), também há o relato de uma mulher presa que afirma: “O psiquiatra, no regime fechado, a salvação dele é passar remédio, pra gente dopar.” (p. 147). Ela também falou que, quase sempre, a medicação é um refúgio para ajudar a “tirar a cadeia”. Segundo Mattos (2008), à época de sua pesquisa, quase todas as presas consumiam o remédio Diazepan, apelidado de “necessário”. Ele conta que quando perguntavam a uma mulher se ela tomava medicação, não entendiam a resposta: “só o necessário”.

Para Queiroz

dopar as presas é um artifício para controlar a falta de pessoal capacitado para lidar apropriadamente com problemas emocionais e psicológicos. (p. 17).

Um dia, ao ir embora do PIEP no horário em que servem o almoço, vi uma mesinha com muitos, muitos frasquinhos com medicamentos. Em cada frasco o nome da mulher correspondente, confirmando minhas impressões e os dizeres das presas. Segundo Mattos (2008), no sistema prisional “a medicação psiquiátrica vem em doses industriais” (p. 32).

Um diretor de segurança em Ponte Nova me falou que há presos “psiquiátricos”, que não obedecem aos agentes, “não estão nem aí”. Mas disse que “a carceragem também faz ficar assim”. Contou que muitos presos chegam à unidade rindo, brincando. Depois de um tempo começam a desenvolver problemas, dificuldades para dormir, envelhecem muito, começam a fazer uso de medicamento. Uma funcionária que estava por perto no momento riu e falou: “isso aí não é só a carceragem [os encarcerados] não”. Ele, também rindo, concordou e respondeu que “para os outros [funcionários e agentes] esse processo é mais lento”.

No PIEP, uma pedagoga também falou sobre o fato de que o aprisionamento provoca certa perturbação mental. Leila, uma jovem presa de 21 anos que participou

desta pesquisa, emagreceu 16 quilos na unidade prisional, pesava 40 quilos na época. Também contou que começou a ter convulsões e passou a tomar “remédio controlado”.

Fiquei com a sensação ambígua de que a proposta, ao mesmo tempo que não causava nenhum impacto na rotina, interferia muito. Por um lado, os procedimentos e as rotinas do cotidiano continuavam acontecendo do mesmo modo, e não havia nenhum cuidado das unidades quanto a isso (como no caso de presas que saíam no horário da residência para algo interno da própria unidade). Por outro, parecia provocar um tipo de incômodo e de “trabalho a mais” para as agentes.

As sensações ambíguas e contraditórias parecem compor com a espacialidade prisional, lugar fronteiro, segundo me disseram algumas presas: “Estar aqui é como estar entre a vida e a morte, entre o céu e o inferno”. Uma espécie de limbo? Uma espacialidade liminar onde busquei trabalhar também com teatralidades liminares (CABALLERO 2011), como revelarei no próximo capítulo.

3 BORDAR – DESEJO DE CONVÍVIO: UMA CARTA É UMA VISITA

Propus a realização de residências artísticas em três unidades prisionais femininas, durante quatro dias consecutivos, com 2 horas de duração a cada dia. A ideia de cada um desses encontros foi concebida a partir da minha trajetória como artista, do contexto da pesquisa – presídios e penitenciárias femininas – e dos conceitos de performance (CARLSON, 2010), convivialidade (DUBATTI, 2012) e teatralidades liminares (CABALLERO, 2011), que serão desenvolvidos mais detalhadamente na terceira parte deste trabalho.

O conceito de residência artística foi construído processualmente ao longo da pesquisa, no contato com parte da bibliografia acerca do tema (que é escassa) e reflexões sobre o trabalho realizado junto às mulheres privadas de liberdade. Moraes (2009) afirma que existem poucos trabalhos que tratem o assunto de forma reflexiva. Segundo este e outros autores (MORAES, 2009, 2014; PACKER, 2014; DALCOL, 2015; HORA, 2006) a noção de residência artística não possui definições rígidas e fechadas, abrangendo uma diversidade de propostas:

não creio que seja possível definir definitivamente o que é ou o que pode vir a ser uma residência artística. A construção de um argumento de autoridade que normatize as ações e a imaginação é, no mínimo, desinteressante para o pensamento. (PACKER, 2014, p. 36).

As residências constituem uma prática artística contemporânea comumente associada à ideia de propiciar tempo, espaço e condições (técnicas, físicas, financeiras, etc.) para a criação de artistas. Muitas vezes essa prática está vinculada a financiamentos e subsídios por parte de setores públicos e privados. Como iniciativa própria de uma artista ou grupo de artistas é algo menos comum.

São pensadas a partir da ideia de deslocamento e mobilidade de artistas para espaços destinados à criação e ao compartilhamento. Constituem, assim, lugares de troca, de colaboração, produção e vida coletiva. Como espaço de convivência entre artistas e comunidade local, inauguram modos de convivência pautados no diálogo e nas relações entre arte e vida. (MORAES, 2009).

Para pensar o conceito de residência artística nesta pesquisa, é particularmente importante a noção de deslocamento, entendida como a ida a espaços e contextos estrangeiros: “a desterritorialização como condição básica da criação” (PACKER, 2014, p. 28). A partir da busca por experimentar o mundo por meio da pesquisa, este autor fala

sobre uma geopolítica da mobilidade nas artes que acontece para além dos eixos tradicionais; as residências entendidas como modo de

desenvolver relações de reciprocidade, que permitam que todo lugar possa operar como centro, lugar de chegada, acolhimento e partida, “re-territorialização.” (p. 32).

Fundamentam-se, assim, no deslocamento de artistas para outros contextos culturais onde se vive o “desafio do estar deslocado e viver junto” (MORAES, 2009, p. 31): a criação artística aliada a trocas no encontro com o outro, mas também consigo mesmo – “o seu ‘eu-outro’, aquele que você só encontraria a partir da experimentação, pesquisa e reflexão” (VASCONCELOS, 2014, p. 21). Constituem zonas temporárias de criação compartilhada. Espaços-tempos onde existem possibilidades específicas de sociabilidade e alteridade, na experiência de ser estrangeira e criar, em convivência.

A partir dessa relação com o lugar onde a arte é produzida, Moraes (2009) fala de uma criação que é socialmente comprometida e indaga se essa não seria uma resposta ao sintoma contemporâneo de isolamento. A residência artística pode significar, dessa maneira, uma contraposição à solidão dos espaços privados, protegidos, íntimos e individuais; e, no caso desta pesquisa, ao isolamento em que vivem as mulheres presas.

Por outro lado, Renata Marquez (2013) reflete sobre o fato de que muitas vezes a ideia de residência artística está colada a certo distanciamento do artista – no que diz respeito a um afastamento de seus deveres e preocupações cotidianas. Tendo como referência as práticas etnográficas, em especial as contribuições de Malinowsky para as pesquisas de campo, a autora propõe o conceito de coresidência artística. Um modo de estar que pressupõe convivência ao invés de isolamento, pautado na construção dialógica:

numa época de supressão do espaço em prol do tempo, o modelo de coresidência artística parece nos dizer que a experiência *in situ* ainda – e sobretudo – parece ser o que faz sentido: dispositivo privilegiado para a produção sistemática de novos sentidos para o mundo. (p. 23).

Ao refletir sobre o contexto brasileiro, marcado por fortes contradições no direito à terra e à moradia, Packer (2014) nos convida a relativizar a própria noção de residência. Essa provocação do autor reverberou em mim no questionamento sobre a condição de vida das mulheres que participaram da proposta: as unidades prisionais podem ser pensadas como residências? Do ponto de vista das mulheres presas me parece que não. E o que elas mais desejam é o retorno às suas casas. Algumas se angustiam por não ter onde morar.

É interessante também pensar que o significado da palavra residir não se restringe ao ato de morar. Segundo o Dicionário Aurélio³⁰:

Residir:

1 - Habitar, morar, ter a sua residência em.

2 - Achar-se; estar.

3 – Consistir.

Nesta pesquisa, compreendi e propus a residência artística como um modo de criação na fronteira entre arte e vida, a partir do meu deslocamento para um tempo-espaço específico. Pensei a residência artística como um modo de habitar as unidades prisionais femininas. No encontro com as mulheres presas e os contextos prisionais – incluindo as espacialidades e temporalidades – vivemos processos de criação. A partir dessa ideia, encontro ressonância em Joel Martins que cita Heidegger: “habitamos aquilo que construímos” (HEIDEGGER, 1971, p.89 *apud* MARTINS, 1992) e afirma:

para os gregos essa construção, o fazer e o habitar o que foi construído, constitui a *poiesis*. O termo envolve, necessariamente, uma criação, um pensar, um construir onde o poeta habita. (MARTINS, 1992, p. 88).

Maria Teresa Louro, artista entrevistada por Marcos Moraes (2009), afirma algo parecido: “a residência não é o lugar, é o lugar novo que se instala na pessoa (...) a residência é, na minha opinião, hoje ocupar um outro espaço em si e no próprio trabalho” (MORAES, 2009, p. 70).

A residência artística aconteceu durante quatro dias consecutivos, em três unidades prisionais femininas. O trabalho começou com um filme, passou pela minha apresentação e o desvelamento de questões íntimas e autobiográficas e seguiu rumo à passagem de foco para as mulheres presas: suas histórias e condições de vida, momento de poder dizer de si, como quiser, se quiser. Parece-me que, se por um lado, performar a carta escrita a meu pai nos tornou cúmplices, por outro, o filme abriu portas para a relação se construir, ao trazer à tona a temática das cartas e da ausência de um pai desejado e nos comover com o encontro entre Dora e Josué.

Em Ribeirão das Neves, a primeira visita ocorreu no dia 15/07 e a residência nos dias 01, 02, 03 e 04 de agosto. Os encontros foram em uma sala da escola. Visitei o presídio de Ponte Nova pela primeira vez dia 05/07 e a proposta aconteceu nos dias 09, 10, 11 e 12 de agosto. Os locais dos encontros variaram: a projeção do filme aconteceu numa sala da escola e os demais encontros foram na própria ala onde ficam as presas,

³⁰ <https://dicionariodoaurelio.com/residir>. Acessado em: 30/11/2016.

dois dias num pátio coberto e um dia no pátio aberto. No PIEP, os encontros foram realizados no espaço onde ficam as presas do semiaberto, em uma sala próxima ao pátio e à entrada para as celas. A primeira visita foi no dia 17/08 e a residência nos dias 23, 24, 25 e 26 de agosto. A saber:

Quadro 2 – Cronograma de visitas

		Data	Participantes	Programa
Ribeirão Das Neves	1ª visita	15/07/16	---	-----
	Dia 1	01/08/16	17	Breve apresentação + filme
	Dia 2	02/08/16	12	Terminar o filme + Performance Travessia
	Dia 3	03/08/16	10	Escrita de cartas
	Dia 4	04/08/16	08	Compartilhar, dizer de si
Ponte Nova	1ª visita	05/07/16	---	-----
	Dia 1	09/08/16	13	Breve apresentação
	Dia 2	10/08/16	28	Filme
	Dia 3	11/08/16	19	Performance Travessia + Escrita de cartas
	Dia 4	12/08/16	21	Compartilhar, dizer de si
PIEP	1ª visita	17/08/16	---	-----
	Dia 1	23/08/16	12	Breve apresentação + filme
	Dia 2	24/08/16	05	Performance Travessia
	Dia 3	25/08/16	06	Escrita de cartas
	Dia 4	26/08/16	07	Compartilhar, dizer de si

Fonte: Elaborado pela autora

Previ a duração de duas horas para cada encontro, no entanto, os tempos foram sempre autorregulados pela *vida mesma*, seja no funcionamento da unidade, seja no modo de ser das mulheres presas. O número de participantes também era variável a cada encontro e mantive a possibilidade de que fossem nos dias que quisessem e pudessem. Pudemos ficar, quase sempre, sozinhas no espaço onde o trabalho acontecia, sem mediação de agentes penitenciários.

Vi, em cada unidade, nossa relação mudar, dia a dia. Sentia que ficávamos mais próximas e elas menos desconfiadas. Aos poucos iam deixando de me chamar de Dona ou de Senhora e passavam a me chamar pelo nome, ou simplesmente Lu.

Apresento, a seguir, meu encontro com os mundos de vida das mulheres participantes a partir das ressonâncias da residência artística.

3.1 Momento 1: Central do Brasil

Dora – Fernanda Montenegro – escreve cartas para analfabetos na estação Central do Brasil. Nos relatos que ela ouve e transcreve, surge um Brasil desconhecido e fascinante, um verdadeiro panorama da população migrante, que tenta manter os laços com os parentes e o passado. Uma das clientes de Dora é Ana, que vem escrever uma carta com seu filho, Josué, um garoto de nove anos, que sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída da estação, Ana é atropelada e Josué fica abandonado. Mesmo a contragosto, Dora acaba acolhendo o menino e envolvendo-se com ele. Termina por levar Josué para o interior do Nordeste, à procura do pai. À medida que vão entrando país adentro, esses dois personagens, tão diferentes, vão se aproximando... Começa então uma viagem fascinante ao coração do Brasil, à procura do pai desaparecido, e uma viagem profundamente emotiva ao coração de cada um dos personagens do filme. (CENTRAL DO BRASIL, SINOPSE, 1998).

Como dito anteriormente, o primeiro dia da residência artística foi dedicado a assistirmos ao filme *Central do Brasil*, lançado em 1998 e dirigido por Walter Salles, com roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Os protagonistas do filme são interpretados por Fernanda Montenegro (Dora) e Vinícius de Oliveira (Josué), em seu primeiro trabalho como ator. No elenco principal, estão também muitas atrizes e atores conhecidos, como Marília Pêra, Othon Bastos, e Matheus Narchtergaele. O longa-metragem foi indicado a vários prêmios, tendo recebido 55 premiações em vários países do mundo (STRECKER, 2010).

O filme, em vários momentos, me remeteu aos mundos de vida das mulheres presas, às questões de gênero e à ausência. Perguntava-me, a cada vez, como elas se sentiriam ao assistir-lhe. Marcos Strecker (2010), jornalista e crítico, analisou a produção cinematográfica de Walter Salles e conceituou seu trabalho como “cinema humanista, da ética e da delicadeza” (p. 11). Afirmou, ainda, que nas produções do diretor, questões sociais e individuais estão presentes, acontecem de modo paralelo. Ao assistir *Central do Brasil* é possível compreender e agregar sentidos às palavras de Strecker. Relação potencializada quando a experiência foi compartilhada com mulheres presas. A delicadeza do filme, atravessado pelas questões sociais que dão contorno à obra, nos tocou a todas.

A ideia da proposta não partiu do filme, ele foi incorporado como uma espécie de pano de fundo. Descobri no encontro com as mulheres presas que ele também era uma boa chave de entrada, uma espécie de cartão de visitas ou abre-alas do trabalho. Talvez por sua delicadeza, por narrar um encontro que transformou a vida de Dora e Josué, pelas questões tocantes à ausência, ter mãe, ter pai, à morte e à solidão...

Dora, escrevedora de cartas numa estação de trem, vira escrevedora de cartas no sertão do Brasil. Lá, ao invés de jogar as cartas na gaveta ou no lixo, escreve até mensagem de agradecimento aos céus – gente do sertão é gente de fé. Do Rio de Janeiro ao nordeste, Dora, aquela mulher endurecida, embrutecida, parece ir se desmanchando pouco a pouco num afeto sutil, em lágrima, cuidado, exaustão. Propõe enterro simbólico para a mãe de Josué. Confessa saudade do pai ao menino destemido que só queria conhecer o seu. Pai imaginado, desejado, idealizado. Inalcançável? Um filme sobre solidão. Um filme sobre ser gente. Ter pai. Perder alguém...na morte, na despedida, no desencontro. Um filme sobre encontro – deixar-se afetar pela humanidade do outro.

Dora e Josué empreendem uma difícil viagem do Rio de Janeiro a Bom Jesus do Norte, no sertão pernambucano. Ao chegarem, encontram um homem, que pensam ser o pai de Josué. Entre eles, trava-se o seguinte diálogo:

Homem: E a senhora é o que dele?

Dora: Eu não sou nada.

Homem: Então por que a senhora trouxe ele até aqui?

Dora, por alguns instantes, fica sem palavras. Por que ela abandonou e colocou a vida em risco, passando por dificuldades e necessidades no caminho, para levar Josué, menino que mal conhecia, até ali?

Talvez eu e Dora tenhamos algo em comum: ela acompanha Josué nessa viagem, pelo mesmo motivo que vou oferecer um trabalho em performance em unidades prisionais femininas. E ambas temos dificuldade de responder ao porquê, já que o que nos move não seria pragmático, causal. A resposta a essa questão não é explicativa, é compreensiva. A humanidade de Dora é tocada pela humanidade de Josué.

Aprendi a contrapor a visão compreensiva à explicativa a partir da leitura de parte da obra de Merleau-Ponty (1999) e em diálogo com a abordagem fenomenológica. As abordagens explicativas se organizam a partir da ideia de causa e efeito, procuram descobrir o “porquê” das coisas. No modo compreensivo, a busca pelo conhecimento não se dá de modo tão linear e causal. Busca-se o “como” e o “quem”.

Criei duas imagens que, a meu ver, retratam a diferença: de um lado, é como se, como pesquisadora, eu me deslocasse até determinado ponto para olhar mais de perto algum aspecto que me interessa, e assim explicá-lo. Nesse caso, me debruço sobre tal aspecto para vê-lo melhor. Por outro lado, no olhar compreensivo, tenho a sensação de estar em um lugar amplo, aberto, e o mundo chega até mim por todos os lados, em diferentes níveis de compreensão.

As fotos de meu pai e o processo de criação que elas desencadearam encontram ressonância na história de Josué e Dora. No filme, já no fim da viagem, Dora conta uma história de sua vida para Josué, fala do reencontro com seu próprio pai, que não a reconheceu. Dora não teve uma relação feliz com o pai e sua lembrança é de desencontro, desencanto. Ela reclama a falta de uma foto:

eu também, às vezes, eu esqueço a cara do meu pai. Não devia ter a merda da fotografia, né? Pra gente não ter que lembrar. Podiam deixar a gente esquecer.

Ela tem medo de que Josué também não se lembre mais dela: “daqui a pouco você também já me esqueceu”. Ao ir embora de volta para o Rio de Janeiro e deixar Josué com os irmãos, lhe escreve uma carta, fala sobre o amor pelo pai:

no dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou junto. Eu digo isso porque tenho medo de que um dia você também me esqueça. Tenho saudade do meu pai. Dora.

Ela e Josué guardam em fotografia a lembrança e a saudade que ficou. Nas três unidades senti que o filme tocava a todas nós que assistíamos e que, de alguma forma, me aproximava um pouco mais daquelas mulheres, tão diferentes éramos e, ainda assim, tão parecidas: o filme deixava vir à tona nossa condição humana, nos uníamos nas tristezas da ausência, das saudades e lembranças, da presença da morte, na nossa própria solidão. Ao final da exibição, me olhavam com menos desconfiança. Nos parágrafos que seguem, descrevo as ressonâncias de Central do Brasil.

Em Ribeirão das Neves, estavam muito empolgadas para assistir ao filme. A exibição aconteceu com equipamentos da escola em uma sala livre e foi marcada por risos, risos nervosos, silêncios, apreensões. A primeira cena, da carta ditada a alguém que está preso, causou comoção. Célia, em especial, ficou visivelmente emocionada. A cena da morte da mãe de Josué e do menino que furta um objeto na estação de trem também causaram emoção. Olga, que é muito falante e já conhecia o filme, sem se lembrar de toda a história, ficava o tempo todo dizendo o que ia acontecer, mas as outras não pareciam se importar ou prestar muita atenção. Lembro-me de que fiquei apreensiva com as emoções logo no início. Olga murmurou, do outro lado da sala, quando a mãe de Josué morreu: “Ah não, esse filme é tão triste!”. Ela também falou, olhando Josué: “Esse filme é tão bonito. Parece meu filho mais velho.”. Fizeram comentários o tempo todo. Riram em vários momentos e silenciaram em outros. Quando o garoto rouba algo na estação e todos gritam “pega ladrão”, riram muito. Quando foi assassinado ficaram em silêncio, impactadas.

Ficaram indignadas quando Dora joga as cartas no lixo ou as guarda na gaveta. Uma delas falou: “É isso que tá acontecendo com nossas cartas, por isso não recebemos.”. “É as agentes mesmo.” (sic). Todas concordaram e riram. Comentaram também a passagem do filme em que Dora está com o caminhoneiro que lhe dá carona e lhe serve um copo de cerveja. Ele diz que não bebe, pois é evangélico e ela responde que tem “certeza que Ele lá em cima não tá te olhando”. Uma presa disse: “Olha!”. E outras pareceram sentir, com ela, uma indignação. Ele bebeu. Uma mulher falou: “A mulher é a perdição do homem mesmo”. Outra retrucou brava: “Tem homem que também é a perdição da mulher”.

Ana disse, ainda durante o filme e repetiu depois: “Moça, você me passa o nome do filme? Quero assistir com meus filhos, vou sair em janeiro, se Deus quiser”. Finalizamos o encontro no primeiro dia, ainda sem ter terminado o filme. Várias mulheres fizeram questão de frisar que iriam voltar no dia seguinte, que adoraram o filme, agradeceram, me disseram: “Vai com Deus.”.

No dia seguinte, assistimos ao final, faltavam 25 minutos. Elas continuaram a tecer comentários e estavam mais agitadas – talvez porque agora já me conheciam. Ficaram apreensivas com os acontecimentos finais: não acharem o pai de Josué e decidirem ir embora juntos; encontrarem os irmãos; Dora ir embora; Josué correr atrás dela... Em alguns momentos eram também explicativas, como quando Josué mente dizendo ao irmão que seu nome é Geraldo: “Ele não quer mais ficar.”. Comentaram: “Os irmãos são tão bonzinhos. Alegres.”. Sobre Dora: “Ela podia tomar um banho.”. E riram sobre a roupa de Josué, a mesma desde o início do filme.

De um modo geral ficaram insatisfeitas com o final: ele encontrou o pai? Como foi a vida com os irmãos? Tem continuação? Mas quando acabou o filme estava um silêncio emocionado. Olga parecia se emocionar também, até fez um comentário que era uma forma, para mim, de aliviar a tristeza, o silêncio: “Eles ganharam uma viagem para Paris com esse filme.” e riu. Ela já tinha dito em outro momento: “Esse filme tem razão de ganhar tantos prêmios. Ele é tão bonito!”. Uma delas zou a outra por estar chorando.

Célia chorava. Foi ela quem chorou na cena da primeira carta para alguém que estava preso. Eu falei: “Também tenho vontade de chorar com esse filme.”. Elas ficaram em silêncio. Falei sobre as dúvidas que ficam, que podemos imaginar. Não é final feliz, mas é mais parecido com a vida, a vida é meio estropiada também. Concordaram em silêncio. Comovidas. Judith disse: “É mesmo.”.

Em Ponte Nova, as condições de exibição foram mais difíceis: os únicos espaços possíveis eram as salas da escola, que estariam ocupadas por turmas de homens presos em aula. A solução encontrada pela unidade foi, inicialmente, uma turma não ter aula (uma turma de alfabetização, que teria seu segundo dia letivo foi ‘escolhida’ porque tinha menos alunos.). Depois surgiu outro arranjo: juntar duas turmas. Mas vi que o agente que acompanhava não gostou da ideia, pois ficariam muitos homens em uma única sala. Essas dificuldades, por si sós, causaram mal-estar com as professoras e diretoras da escola.

Uma funcionária da unidade me acompanhou e montou os equipamentos. Organizei a sala. Havia 17 cadeiras. A diretora de segurança falou que iria levar mais 3 cadeiras, pois seriam 20 presas. Mas chegaram muitas mais! Foram 28 mulheres. A diretora também falou para elas não ficarem conversando e me disse para pedir à agente que as mandasse fazer silêncio se fosse preciso.

O filme demorou a começar, por problemas técnicos. Primeiro com a imagem do computador que não estava sendo transmitida para o projetor. Um agente foi nos ajudar, mas não poderia entrar na sala por ser homem (por ser uma atividade com as presas, algumas ações só podem ser realizadas por agentes mulheres). A funcionária que acompanhava falou: “Tem testemunha, não tem problema não.”. Mas o outro agente que acompanhava do lado de fora da sala falou que não seria testemunha, que ele achava errado. Tiveram que pedir autorização a um superior para que ele entrasse para resolver o problema. Surgiu então outro: o som muito baixo. Eu havia pedido à funcionária uma caixa de som e ela havia respondido: “Caixa de som pra quê? Com um som ótimo disto aqui?”. Depois de várias tentativas, consegui duas caixinhas de computador que ficavam na sala da direção de segurança. O som ficou baixo e havia ainda o ruído de um ventilador que não dava para desligar, pois a sala estava muito quente.

Esse processo levou cerca de uma hora, com todas as mulheres participantes numa sala apertada para a quantidade de gente, um ventilador ligado que fazia um zumbido, um clima de muito calor. Em meio a isso tudo, Tina, mulher bastante ativa, já tinha pedido que eu solicitasse água. Uma agente levou uma garrafa pet com um copo que ia passando entre elas. Como o filme não começava, puxei conversa. Não dava para manter uma conversa única e eu ia conversando perto delas, de um grupo. Todas falavam ao mesmo tempo e a diretora da escola foi até a grade visivelmente irritada (comigo?) e pediu silêncio. Éramos 29 pessoas (28 delas privadas de liberdade) num mesmo ambiente, pequeno, quente, falando ao mesmo tempo.

O fato de termos ficado tanto tempo na sala apertada e quente tentando resolver os problemas para ver o filme provocou uma dispersão grande e um estado que, me parecia, não contribuía para a criação de laços e convívio. O filme começou e foi instaurando outro clima.

Quando a mãe de Josué morreu, reagiram emocionadas. Maria chorou por um tempo. Ela também comentou depois que Dora não podia ter pegado o menino assim, que tem burocracias, juizado de menores, conselho tutelar... Quando achei que algo estava “acontecendo”, que conseguimos criar um clima do filme, todas mais concentradas, mergulhando no filme... chegou pipoca...! Isso levou a uma dispersão, movimentação e conversas sussurradas – e o filme já estava muito baixo.

A pipoca, sugerida pela diretora de segurança, evidenciou um cuidado para com as presas. Quando teve a ideia, contou-me que, caso fosse autorizada, iniciaria uma sessão de cinema com pipoca na ala feminina, uma vez por mês. Milena riu muito no último dia ao me contar que a pipoca estava sem sal nenhum: “A gente balançando o saquinho que nem boba achando que o sal tava no fundo, não tinha sal não. A gente não pode comer sal. Nossa comida é sem sal. Mesmo assim chegamos aqui e fizemos inveja nas outras meninas, que vimos filme e comemos pipoca.”. Nadir comentou que aquilo - pipoca, filme, envelopes - era um luxo para elas.

Em um determinado momento dei uma pausa no filme e perguntei se havia alguém que não queria ver: “To perguntando de boa, tem alguém que não quer ver? Posso olhar com os agentes se tem jeito de descer”. Silêncio. Milena me disse que só queria ir ao banheiro. O processo para sair da sala e ir ao banheiro não era simples: as algemas são colocadas ainda dentro da sala, por um quadrado aberto na grade. Saem de costas e voltam algemadas. Assim permanecem até que uma agente mulher possa vir tirar a algema. O abre e fecha da tranca da grade também fazia um barulho forte. Várias foram ao banheiro e ficavam em pé esperando na porta sua vez de ir. Tudo isso foi criando mais dispersão e certo “tumulto”. Eliane dizia: “Que vergonha! Só vou no banheiro na cela. Vou segurar.”. Havia um sintoma infantil mesmo – já refleti sobre essa questão, em diálogo com as ideias de Goffman (2010), em “Costurar”.

Em um momento do filme ouvi alguém dizer: “Nossa, esse filme é triste demais!”. Quando Dora bebe com o caminhoneiro, Leila comentou: “Essa droga, comecei a beber, vim parar aqui.”, fazendo relação direta com seu encarceramento. E me perguntou um pouco depois: “Você bebe, senhora?”. Respondi que sim, mas pouco. “E você?”. Respondeu: “Comecei com 19 anos. Vim parar aqui”. Ficou em silêncio.

Elas ficaram indignadas quando Dora vende Josué e quando Josué bebe. Mas depois riram muito dele bêbado. Fizeram silêncio na carta do pai para Ana. Foi interessante, pois havia um zumzumzum constante o filme quase todo. Riram muito na cena que Dora furta na mercearia. Em geral, riam quando alguém falava palavrão ou xingamento, como quando a mulher da adoção chama Dora de vadia e outros nomes, quando Dora diz que “está fudida” – algo que parece corriqueiro, mas revela outras implicações: palavrões não são permitidos no espaço prisional!

Quando as aulas estavam quase acabando, fui chamada à grade. Pressionaram-me: em pouco tempo teriam que fechar a escola. Pelas questões de espaço da unidade, seria impossível ver o final do filme no dia seguinte. Por pouco, conseguimos terminar. Quando acabou, bateram palmas. Duas mulheres choravam, não tínhamos tempo para conversar sobre. Eu disse: “Amanhã a gente conversa sobre o filme.”. Conteí que também tenho vontade de chorar. Alguém respondeu: “Só não chorei porque já vi outras vezes.”.

No dia seguinte, comentamos o filme. Uma delas disse que ele deixa para a gente construir o final. Relaciono esse comentário à noção de espectador contemporâneo. Desgranges (2010) reflete sobre a recepção teatral (de um modo em que é possível pensar também a recepção em outras manifestações artísticas, como a obra fílmica) e discorre sobre as novas relações estabelecidas com o espectador na cena contemporânea, partindo da ideia de um espectador ativo, que se permite viver uma experiência, constrói e elabora sentidos que transcendem uma perspectiva racional e instrumental.

A ideia de espectador contemporâneo e do filme que “deixa para a gente construir o final” pode também ser articulada à noção de performance: uma performer “não pretende comunicar um conteúdo determinado ao espectador mas, acima de tudo, promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados.” (FABIÃO, 2008, p. 14).

Sobre o final do filme, que fica “em aberto”, comentaram: “A gente não sabe se ele encontra o pai (uma disse nesse momento: o pai dele morreu), se ele reencontra Dora.”. Falei sobre a carta que ela envia, que eles não sabem ler! Milena riu dizendo que Josué é muito atrevido, “arruma com certeza alguém para ler pra ele”.

Alguém falou que achou que Dora tinha se arrumado, colocado o vestido para ir no “forrozim”, mas ela foi embora. Uma mulher comentou que Josué quer ser caminhoneiro, pode visitar Dora depois, reencontrá-la. Outra falou que Dora, toda

arrumada de vestido, poderia reencontrar o caminhoneiro de novo no caminho e dar certo de ficarem juntos. Alguém lembrou que ela estava jurada de morte no RJ, deveria ter ficado em Bom Jesus. Outra disse que ela fez errado, pois foi embora e deixou Josué sem mãe.

Em relação à nossa dúvida sobre se o nome de Josué estava ou não na carta que o pai enviou, uma disse: “Ele não tinha nem nome quando Ana foi embora, segundo os irmãos ‘levando nosso irmão na barriga’”. Assim como em Ribeirão das Neves, perguntaram se o filme não tem continuação. Brinquei que poderíamos escrever uma carta para o diretor sugerindo a filmagem de “Central do Brasil: 20 anos depois”.

No PIEP, tive que levar um aparelho DVD e usamos a TV da escola. A exibição aconteceu numa salinha localizada no espaço destinado ao regime semiaberto. A sala estava trancada e as agentes estavam com a chave errada. Se não conseguissem abrir teríamos que ver o filme no espaço externo, uma espécie de pátio. Torcemos para ir para dentro, porque seria mais agradável, teria menos claridade e estava ventando muito do lado de fora. Finalmente abriram a sala e entramos. As participantes foram chegando e se sentando.

Nessa unidade, elas estavam bem mais silenciosas. A maioria ficou em silêncio durante o filme. E as que comentavam ou perguntavam algo faziam pouco, com bem menos frequência que nas outras unidades. Como elas estavam mais caladas eu não podia ter tanta noção do que estavam achando, mas, por algumas reações, percebia que estavam envolvidas com o filme. Embora em alguns momentos, alguns suspiros, bocejos e espreguiçamentos evidenciavam que algumas talvez estivessem cansadas – senti um pouco disso em todas as unidades.

De modo geral, reagiram com indignação quando Dora vende Josué (isso aconteceu nas outras unidades também) e quando o jovem é morto pelo furto (uma soltou um suspiro). É interessante ver essas reações de mulheres, vistas pela sociedade como violentas e perigosas. Também é comum a reação de interesse quando veem o monóculo, comentam que antigamente era assim, que não se vê mais monóculos.

Faltava mais de meia hora de filme quando uma agente bateu no portão, abriu e falou que o tempo havia acabado. Expliquei que a pedagoga disse que podíamos estender para ver o filme todo. Ela respondeu que tinha que dar o almoço “delas” e que: “Você não chegou às 9h.”. Respondi que cheguei, mas havia os procedimentos e tive que esperar outras coisas para começar. Perguntei se ela poderia ver com a pedagoga e o

que decidissem eu estaria de acordo. Passei o restante do filme receosa de sermos interrompidas novamente, mas deu tempo.

Quando o filme acabou, as fisionomias eram muito diferentes do início: o semblante menos sério, menos desconfiado; a expressão mais leve, algumas sorriram e agradeceram, pareciam felizes pela possibilidade de ter visto o filme. Agradeceram muito. Uma delas me marcou, porque inicialmente tinha aquela cara meio fechada, meio desconfiada, durante o filme riu em vários momentos e trocamos um ou outro olhar. Ao final, não tinha um semblante tão desconfiado. Elza chorava. Depois me perguntou se na folha que eu iria entregar (o TCLE) tinha a explicação do filme. Pelo que entendi, queria saber a sinopse. Falei que não, mas que eu poderia levar.

No dia seguinte, conversamos sobre o filme. Levei novamente o DVD e o roteiro publicado em livro (CARNEIRO; BERNSTEIN, 1998). Hilda leu a sinopse que consta na capa do DVD em voz alta, para que todas ouvíssemos. Depois comentou que essa história é real, que na rodoviária de São Paulo e no metrô do Rio de Janeiro havia gente que escrevia cartas, “dá fila”. Ela acha que é da prefeitura. Elza disse que quer comprar o filme quando sair, que nunca tinha visto. Falou que pode ver com os filhos e eles podem aprender algo. Hilda comentou que no filme tem o caso de tráfico de órgãos, que naquela época já era falado.

Elza contou que tem 9 filhos e 3 netos, um ainda na barriga da filha de 16 anos. Amanda falou que não gosta muito de filme brasileiro, mas gostou desse. Comentamos que todo mundo tem ausências, mortes próximas, história com pai e mãe, por isso o filme nos pega. Nós nos identificamos com Dora, com Josué. Perguntei se acharam cansativo e falaram veementemente que não. Mostrei o livro e olharam interessadas. Foram passando de mão em mão. Luíza que é bem séria e calada ficou bastante tempo com ele. Segurou o livro por pelo menos meia hora.

Elza contou que sua mãe morreu quando tinha 4 anos. Ela viu atear fogo nela, que era doente mental. Chorou. Falou: “Eu até hoje acho que ela não morreu, que ela vai voltar.”. Hilda contou que sua irmã morreu há quatro meses. Os olhos encheram d’água, é o terceiro irmão que morre.

Em todas as unidades, as presas receberam-me bem, de forma cortês. Muitas são negras. Seus traços e corporalidades evidenciam origem simples. Em Ribeirão das Neves e no PIEP, percebi uma seriedade no primeiro dia. Não sei se chegam a ser desconfiadas, mas mantêm certa distância. Central do Brasil foi um ótimo cartão de

entrada. Se a carta ao meu pai nos tornará mais cúmplices, o filme abre as portas para a relação se construir.

3.2 Momento 2: Performance Travessia

Uma carta escrita para meu pai 22 anos depois da sua partida. Travessia dele. Travessia minha. Me encontro e me despeço. Lembro para esquecer. Encarno a presença para que a ausência não me invada. Tenho muito o que viver.³¹

A performance Travessia foi construída tendo como ponto de partida uma carta que escrevi ao meu pai, a partir de uma foto antiga sua, tirada ainda antes de eu nascer. Apresentei-me às mulheres participantes a partir do luto e da criação artística. A ação tem duração aproximada de 15 minutos e acontece do seguinte modo: Leio a certidão de óbito do meu pai. Leio uma carta que escrevi para ele, 22 anos após sua morte. Ouço uma música através de um fone de ouvido. Somente eu posso ouvi-la. Danço. A música ouvida no fone de ouvido é Travessia, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Eu seguia o seguinte procedimento no modo de realizar a proposta: levantava-me e falava que tinha um trabalho que gostaria de apresentar para elas; que tinha a ver com cartas, com ausência do pai e com a saudade que fica na fotografia, como no filme Central do Brasil. Perguntava: “Vocês se lembram de que eu falei que faço uma forma um pouco diferente de teatro? Então, antes de me apresentar, vou mostrar outras artistas para vocês.”.

Esse ato significou um prólogo, no sentido de ampliar formas de pensar e fazer teatro. Após esse momento eu falava: “Agora vou apresentar o meu trabalho.” e explicava o processo de construção da performance Travessia, como apresentei na introdução desta dissertação.

3.2.1 Prólogo: outros modos de se conceber o teatro

Mostrei, através de imagens coloridas impressas em papel A4, cinco performances de artistas mulheres: Eleonora Fabião, Emily Jacir, Marina Abramovic, Priscila Rezende e Sophie Calle.

³¹ Como nos versos de Milton nascimento.

A cada imagem eu afirmava: “Essa também é uma forma de fazer teatro! Se chama performance.”; ou por vezes disse: “Ela não tá contando uma história, não tem personagem e é teatro. Chama performance.”. Algumas mulheres pegavam nas mãos e olhavam com mais calma. Depois íamos colocando as imagens no chão. Os trabalhos foram apresentados de modo breve e simples e a partir das seguintes imagens:

Figura 2 - Converso sobre qualquer assunto, de Eleonora Fabião (2008)



Fonte: Foto retirada da internet³²

Ao mostrar esta imagem busquei apresentá-la a partir da descrição da própria artista em texto de sua autoria (FABIÃO, 2015):

A mulher que, no Centro do Rio de Janeiro, colocou frente a frente duas cadeiras de sua cozinha, descalçou os sapatos, sentou-se, escreveu num cartaz a frase “converso sobre qualquer assunto” (ou “converso sobre saudade”, “converso sobre política”, “converso sobre amor”), exibiu-o. E, por sucessivas manhãs, conversou com diversas pessoas sobre assuntos diversos. (p. 236).

Meu interesse neste trabalho se dá, principalmente, pelo seu aspecto relacional e por ser construído de forma “antiespetacular”: as cadeiras da própria cozinha, o cartaz escrito a mão, as roupas cotidianas, desmistificando o lugar da arte e de artistas. Coloca

³² <http://www.itaucultural.org.br/explore/blogs/rumos-2/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja/>. Acessado em: 20/06/2016.

o acontecimento teatral num lugar tão dentro da vida mesma que provoca em nós um desconcerto: “Isso é teatro mesmo?”.

Interessa-me a aparente simplicidade do trabalho e o que Eleonora Fabião nomeou precariedade³³. Também me parece potente a situação de vulnerabilidade em que a performer se coloca. Este trabalho guarda uma relação com minha Ação n. 3, da série Banquete, sobre a qual falei na introdução desta dissertação: ir para a rua, levar a mesa, cadeiras, café. Conversar sobre ser mulher. Criar um varal.

Figura 3 - De onde viemos (Where we came from), de Emily Jacir (2001-2003)



Fonte: Foto retirada da internet³⁴

Contei que a artista era palestina e seus compatriotas viviam em uma zona de guerra e não podiam transitar livremente pelo território; ela possuía um passaporte que lhe permitia deslocar-se com mais facilidade. Então perguntou às pessoas: “Se eu pudesse fazer alguma coisa por você, em qualquer lugar da Palestina, o que seria?”. A performer realizou os pedidos e registrou através de fotografias e narrativas escritas. Alguns dos pedidos atendidos foram: jogar bola com o primeiro garoto que encontrar na

³³ Em palestra proferida na conferência de abertura do Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA), na Universidade de São Paulo (USP), em 26/07/2016.

³⁴ <https://www.ufrgs.br/artevera/wordpress/?tag=de-onde-viemos>. Acessado em: 20/06/2016.

rua, colocar flores no túmulo da mãe, regar uma planta, pagar uma conta atrasada, comer doce, cheirar o mar (FABIÃO, 2015)³⁵.

Este trabalho, especialmente, me parecia guardar semelhanças com as condições de vida na privação de liberdade: as mulheres presas, assim como as pessoas compatriotas da artista, também não podem transitar livremente. Na performance, a noção de lugar, de território é essencial. Vislumbrei sua potência dentro do contexto da pesquisa, desde o início de sua construção. Desejava (e ainda desejo) propor algo semelhante às mulheres presas, diante de suas impossibilidades de deslocamento.

Figura 4 - Bombril, de Priscila Rezende (2010)



Fonte: Fotos retiradas da internet ³⁶

Priscila Rezende é uma artista de Belo Horizonte. Conheci seu trabalho através da rede de amigos. Ao apresentá-lo, me ative ao nome – Bombril – e às imagens. A

³⁵ Consultei também o site <https://www.ufrgs.br/artevera/wordpress/?p=28>

³⁶ <http://www.feministacansada.com/post/46283486905>. Acessado em: 20/06/2016.

performer dirigiu-se a um espaço público, sentou-se e, em silêncio lavou panelas usando seus cabelos. Sua corporalidade parece-me mais fechada em si mesma e evidencia o quanto é pesado fazer a ação. Peso de séculos de escravidão que recaem sobre o corpo negro em uma Belo Horizonte do século XXI.

O trabalho impacta por sua força imagética. O silêncio que parece ecoar das imagens. As fotos revelam uma mulher decidida no ato de lavar-se a si também. Lavar suas experiências dolorosas como mulher negra. Tal restauração necessita realizar-se em público – não em espaço íntimo e individual – porque é nas relações sociais que o racismo acontece. Estudos raciais (GOMES, s/d) já evidenciaram que o cabelo é elemento fundante na construção da identidade negra.

Não bastassem esses elementos, a performance pareceu-me ainda mais relevante no contexto da pesquisa: a grande maioria das mulheres presas são negras – obviamente, uma herança de nossa história escravocrata.

Figura 5 - A artista está presente, de Marina Abramovic (2010)



Fonte: Foto retirada da internet³⁷

Para apresentar este trabalho, mostrei a imagem acima, e a descrevi do seguinte modo: “A artista organizou este espaço em um museu em Nova Iorque e as pessoas podiam, caso desejassem, sentar-se com ela. Ao sentar, ficavam em silêncio, apenas se olhando. Cada pessoa podia ficar o tempo que quisesse.”.

Após a descrição, apresentei algumas reações:

³⁷ http://obviousmag.org/estetica_domestica/2015/11/a-arte-esta-presente-o-objeto-e-o-seu-corpo-ela-e-abramovic.html. Acessado em: 20/06/2016.

Figura 6 – Algumas reações de pessoas participantes



Fonte: Fotos retiradas da internet ³⁸

Esta obra, assim como a de Eleonora Fabião, me pareceu relevante pela radicalidade de sua dimensão relacional. Marina Abramovic parece buscar um encontro íntimo que se dá através do silêncio. A ação também evoca certo formalismo: na sua roupa, nos móveis, na disposição do espaço. Se, no caso da performance de Fabião, os encontros são obra do acaso, em “A artista está presente”, as pessoas vão, em lugar e hora específicos, para vê-la. Ela também desafia noções vigentes em arte, mas, de dentro de uma instituição artística tradicional.

Figura 7 - Cuide de você, de Sophie Calle (2007)

*Recebi uma carta de rompimento.
E não soube respondê-la.
Era como se ela não me fosse destinada.
Ela terminava com as seguintes palavras: “Cuide de você”.
Levei essa recomendação ao pé da letra.
Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão,
para interpretar a carta do ponto de vista profissional.
Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la.
Entendê-la em meu lugar. Responder por mim.
Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper.
Uma maneira de cuidar de mim.*

Sophie Calle

Fonte: Foto retirada da internet ³⁹

³⁸ <http://www.hypeness.com.br/2013/02/performance-de-artista-acaba-num-emocionante-reencontro/>.
Acessado em: 20/06/2016.

Para apresentar esta performance levei impressa a narrativa da artista sobre o trabalho, criado a partir de um email de término que recebeu do então namorado. Na ação, a artista desvela questões íntimas e autobiográficas. É interessante, contudo, que o rompimento de relações amorosas é uma experiência comum à vida de quase todas as pessoas. A criação revela-se como forma de purgar a dor do término, superar a separação, fazer o luto. A resposta foi concebida junto a outras 107 mulheres de profissões variadas, artistas e não-artistas, entre elas a mãe de Sophie Calle. Nesse caso, as questões de gênero permeiam o trabalho, embora não sejam o foco.

A performance pareceu-me interessante no contexto desta pesquisa, tanto pelo seu aspecto autobiográfico quanto por ter sido gerada a partir da ideia de uma carta⁴⁰.

Todas essas performances desafiam os conceitos tradicionais de arte e transbordam-se nas fronteiras com a vida. São marcadas por ações aparentemente simples. A meu ver, constituem-se também em ações restauradoras, seja na transcendência de questões íntimas, seja na recuperação de sentidos coletivos para o “estar junto”: Eleonora Fabião e sua relação com a cidade e seus habitantes. Priscila Rezende com sua história e a história compartilhada por outras brasileiras e brasileiros. Emily Jacir com seus conterrâneos e o lugar que ocupam no mundo. Sophie Calle e a busca por respostas coletivas para a dor do término. Marina Abramovic e o convívio com estranhos, em silêncio.

Ação restauradora no “simples” encontro com o outro, sem intermediação de aparatos tecnológicos, em tempos cada vez mais individualistas. Dizer de si e reverberar no mundo. Receber, de volta, as ressonâncias da vida. Criar espaços para que outros digam de si e, nesse encontro com o outro, encontrar consigo. Percebo aqui ressonâncias da noção fenomenológica de outriedade: o outro sou eu (MACHADO, 2010).

Em Ribeirão das Neves, elas adoraram a ação de Eleonora Fabião, *Converso sobre qualquer assunto*. Simone falou: “Isso eu gostaria de fazer.”. Quando apresentei Emily Jacir e a pergunta geradora de sua ação – “Se eu pudesse fazer alguma coisa por você, o que seria?” –, acharam muito interessante. Foi Simone quem falou novamente: eu só queria um alvará. Célia disse: “Querida que encontrassem meu filho

³⁹http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200908/20090812_162153_Programa_CuidedeVoce_P.pdf. Acessado em: 20/06/2016.

⁴⁰ A noção de carta, usada pela artista é, na verdade, conceitual – o namorado enviou um e-mail.

desaparecido.”. Perguntei se estava desaparecido quando ela foi para a unidade. Respondeu que não, que ele chegou a visitá-la. Uma amiga comentou: “Desaparecido assim, ele sumiu no mundo.”. A amiga pareceu enfatizar que o filho de Célia desapareceu “porque quis”. Neusa contou que seu filho estava no Santa Clara⁴¹, quase saindo.

Gostaram da performance de Priscila Rezende, *Bombril*. Surpreenderam-se quando mostrei a imagem em que a artista lava panelas com os cabelos. Acharam forte. Por fim, falaram: “Ela é bonita.”. A imagem de Marina Abramovic em *A artista está presente* causou certa polêmica. Simone achou “paia, nada a ver”: “Ficar sentado em silêncio? Sem conversar?”. Disse que deste não gostou. Mostrei as reações de algumas pessoas que se sentaram com ela e choraram, Simone comentou de modo zombeteiro. Outra pessoa comentou que quando olhamos para o outro vemos a gente mesma. Simone não concordou. Olga respondeu: “Então, você não é sincera.”. Simone: “Vou sentar em frente a alguém e chorar? Tenho mais o que fazer.”. Comentei apenas sobre o silêncio: não temos o costume de ficar em silêncio em contato com os outros. Ela concordou. O trabalho de Sophie Calle – *Cuide de você* – não gerou comentários.

Em Ponte Nova, mostrei as imagens das outras artistas em ação e brinquei que assim não me achariam muito doida. Elas riram. Mostraram-se interessadas, pareciam se divertir e demonstravam compreensão sobre aqueles trabalhos. Adoraram o de Eleonora Fabião. A performance *Bombril*, de Priscilla Rezende parece mexer com elas: quiseram ver as imagens com cuidado, se interessaram mais. Novamente comentaram ao final: “Nossa, ela é bonita!”. Perguntaram-me o que ela queria com aquele trabalho. Falei que para saber ao certo teríamos que conversar com a performer, ouvi-la, mas eu imaginava que ela criou a partir dos preconceitos que sofre por causa do cabelo. Somente depois, ao escrever o relato, percebi que ao invés de dizer minhas impressões poderia tê-las instigado a dizerem em que ponto se sentiam tocadas.

Maria, quando viu a imagem de Priscila disse: “Se parece com minha filha.”. Algumas mulheres concordaram, outras discordaram. A performance de Marina Abramovic novamente provocou estranhamento. Comentei que ela era muito famosa no mundo todo e alguém falou: “Nunca ouvi falar.”. As outras presas concordaram e riram. Uma delas falou que ela era feia. O trabalho de Sophie Calle novamente não provocou muito interesse.

⁴¹ Centro socioeducativo localizado em Belo Horizonte, onde jovens cumprem medida socioeducativa de privação de liberdade.

No PIEP, como já mencionei, o modo de ser das participantes era mais silencioso e contido, e as reações menos visíveis. Foi um pouco mais difícil captar suas percepções. Não houve comentários enquanto eu mostrava as imagens das performers. Acompanharam tudo em silêncio, com os olhares atentos e certa seriedade. Pareciam compreender aquela outra forma de fazer teatro e o trabalho das artistas apresentadas. As imagens eram deixadas no chão e Amanda pegou o papel com a narrativa do trabalho de Sophie Calle e leu para si. Depois contou que também recebeu uma carta de término do marido com aquela frase: “Cuide de você.”. Disse ainda que ele a abandonou presa, que foram presos juntos, “rodaram” num assalto a mão armada. Ele já está solto. Segundo Amanda: “Numa parte da carta ele acaba comigo, na outra ele fala bem.”. Ela não entendeu muito e não respondeu. Aconteceu, nessa unidade, o contrário em relação às demais: aqui, apenas a performance de Sophie Calle gerou comentários.

Uma das mulheres presentes falou que se visse uma performance como *A artista está presente* se sentaria. Conteí do meu trabalho *Série Banquete – proibidas de ser*⁴². Violeta disse que as pessoas estão muito carentes. Você pergunta se estão bem e elas já começam a falar. Sobre ser mulher, falou que é motorista de ônibus e em bairros que não estão acostumados com mulher nessa função, “as mulheres são mais machistas que os homens”. Entram e reclamam: “Ih, é mulher.”. Depois descem do ônibus elogiando, falando que ela dirige melhor que homem. Contou que ama o que faz. Ama seu trabalho, trabalha 10 horas por dia feliz, não reclama. Manifestou saudade do trabalho.

Violeta relacionou as performances à sua experiência como motorista de ônibus, trabalho comumente associado ao gênero masculino. Já apresentei, em momento anterior, os estudos de Goffman (*apud* CARLSON, 2010), sobre a performance de papéis sociais. Nesse caso, um dos papéis que Violeta performava era ser uma mulher-motorista de ônibus. Ao ser presa, viveu o despojamento de papéis (GOFFMAN, 2010), processo a que as pessoas se veem submetidas em instituições totais e que contribui com a mortificação do eu. Retomarei essas questões novamente mais à frente neste texto, para refletir sobre a perda de outros papéis sociais para Violeta e muitas outras mulheres presas.

⁴² Ação em que ofereço conversa e café em espaços públicos a partir das questões de gênero.

3.2.2 Travessia

Mostrava então a foto de meu pai ‘antes d’eu nascer’ que originou a escrita da carta. Colocava no chão a foto, o atestado de óbito, a carta e um aparelho mp3 com fone de ouvido. Iniciava a ação. A partir desse procedimento geral, apresento como a ação aconteceu em cada unidade.

Em Ribeirão das Neves, quando eu disse sobre a performance relacionar-se a cartas, ausência do pai e saudade que fica na fotografia, Célia desmanchou-se. Abaixou a cabeça parecendo inconsolada, como se fosse demais para ela. Lembrei-me das preocupações iniciais, do receio de desencadear processos de angústia nas participantes. Ao estar ali, com elas, senti que, de fato, essa era uma questão delicada. Mattos (2008) revela que essa é também uma preocupação entre mulheres presas: elas evitam conversar abertamente sobre alguns assuntos, que podem provocar pensamentos negativos, “*pesar a cadeia*” (p. 39).

Aproximei-me de Célia e falei que poderia se sentir à vontade para sair se achasse que eu estava indo para um lado muito triste e pesado, mas para ficarem tranquilas que iríamos devagar e eu só conseguia fazer o trabalho porque estava bem com a situação. Frisei isso mais de uma vez. Falei que eu não conhecia o sistema prisional, somente o socioeducativo, que há muito tempo dou aula de teatro para adolescentes e queria conhecê-las, que tenho pensado muito sobre ser mulher. Elas ficaram em silêncio. Os momentos de silêncio eram muito marcantes, inclusive pelo fato de que quase sempre havia uma ou mais pessoas falando.

Ao mostrar a foto de meu pai, algumas riram, acharam engraçado.

Figura 8 – Meu pai



Fonte: Arquivos pessoais da autora

Percebi que alguém conversava de um lado da sala e parecia ser sobre o trabalho. Quando li a data do documento, “1992”, suspiros: “Eu nem tinha nascido.”, alguém disse. Quando falei a idade dele, “41 anos”, também: “Nossa, morreu jovem!”. Olga interrompeu e parei a leitura. Contou de uma carta de sua mãe, que chegou na unidade prisional três dias após sua morte. Todas ouvíamos em silêncio. A mãe lhe ligou e falou que a visitaria. Ela disse para a mãe não ir, “correr atrás do auxílio-reclusão” que ela ia trabalhando na unidade também. Comentou: “Dos meus 28 anos, 27 foi ao lado da minha mãe. Com briga, com tudo, mas foi com ela. Eu fui no velório, chorei demais. Depois de três dias chegou a carta dela. Ela tinha escrito há mais tempo, mas demorou a chegar. Eu carreguei esta carta comigo no sutiã por muito tempo.”.

Falei sobre o fato de que as cartas pareciam guardar o carinho, o afeto. Concordaram. Após esse relato que parecia emocionar a todas, voltei à leitura do atestado de óbito. Algo que parecia ser, para elas, mais forte do que ler a carta. Depois, ao final da performance, Simone falou: “Eu não teria coragem de ler o atestado de óbito do meu pai, não.”. Antes da leitura elas já haviam me perguntado – como se fosse uma pergunta-tabu – do que ele morreu.

Passei à leitura da carta:

Olho para essa foto e penso como você era bonito. Mas o que mais me perturba é não saber quem você era. Não tenho uma música que me ligue a você. Isso me assusta muito. Será que eu não tenho, até hoje, 22 anos depois, capacidade de simbolizar sua morte? É certo que já há algum tempo descobri que o que me doía não era necessariamente sua ausência, mas a falta de lembranças da sua existência... As lacunas que já existiam quando você era vivo. Às vezes é estranho para mim porque eu falo e penso em você de uma forma muito distanciada, quase como se não fosse importante para mim. Será pela falta de lembranças? Será pelo pouco tempo que tivemos juntos? Ou será uma forma de proteção? Eu lembro do seu enterro. Eu queria fazer o luto. Mas a tia Irene me tirava a todo momento pra fora. Ela queria me poupar de quê? Me lembro do tio Fran me chamando no dia anterior à sua morte, como se quisesse me preparar para o que ia acontecer. Mas eu não entendi. Me lembro vagamente – e graças a uma foto – de um banho de mangueira no quintal. Lembro do dia que fomos ao clube mas estava frio e ruim e você quis ir embora cedo. Lembro que tentei dormir com você igual a Flávia fazia e não consegui. Lembro de você brigando comigo na frente de todo mundo quando te pedi um álbum de figurinhas que todas as

crianças tinham, menos eu. Lembro de você sem paciência comigo no carro porque eu chorava quando ia descer o morro. Lembro que você deu picolé pra Flá e não deu para mim e ela usou isso para me mostrar que você gostava mais dela. Alias, me lembro que você chorou ao vê-la numa das vezes que voltou do hospital, mas não chorou ao me ver. Quem disse isso foi ela. Lembro que você trazia bisnaga todos os dias quando voltava do trabalho. Lembro que depois que você morreu a Zilma teve que dormir com a gente por um bom tempo porque tínhamos medo de dormir sozinhas. E pensar que uma vez, quando você ainda estava lá, nós dormimos somente com uma estante no lugar da porta, porque foi preciso fazer uma reforma! Lembro uma vez que você abriu a porta do banheiro para o seu amigo lavar as mãos e eu estava no vaso. Fiquei muito envergonhada mas você, acho que nem notou... Lembro que você tinha um Chevette branco e nós íamos em família ao supermercado. Isso nunca mais aconteceu. Lembro que uma vez apareceu uma cobrinha na nossa casa e eu chorei: “porque na minha casa não tem nenhum homem?”. Lembro que eu usava isto para chantagear a minha mãe, como a vez que chorei “eu quero meu pai”. Eu não sei o dia do seu nascimento nem da sua morte. Eu conto os anos pela minha idade. De fato o pouco que passamos juntos não faz muito sentido para mim. Então, quase sempre, você é ausência. Ausência e esse vazio. Real e simbólico. Que hoje é silêncio. E presença bonita numa foto. Que evoca em mim lembranças e saudades de um pai que eu nem tive. E isso dói sim.

Ouviram atentas e em silêncio. Mostravam-se envolvidas com a partilha de intimidades. Após a leitura, peguei o mp3, coloquei os fones de ouvido e falei: “Agora já tenho uma música que me liga ao meu pai.”. Silêncio. Olhos atentos. Apertei o play. Fechei os olhos por dois segundos. Abri. Balancei a cabeça com a música.

*Quando você foi embora
Fez-se noite em meu viver
Forte eu sou mas não tem jeito,
Hoje eu tenho que chorar
Minha casa não é minha,
E nem é meu este lugar
Estou só e não resisto,
Muito tenho prá falar*

*Solto a voz nas estradas,
Já não quero parar
Meu caminho é de pedra,
Como posso sonhar
Sonho feito de brisa,*

*Vento vem terminar
Vou fechar o meu pranto,
Vou querer me matar*

*Vou seguindo pela vida
Me esquecendo de você
Eu não quero mais a morte,
Tenho muito que viver
Vou querer amar de novo
E se não der não vou sofrer
Já não sonho, hoje faço
Com meu braço o meu viver (BRANT;
NASCIMENTO, 1967).*

Sara, que tem o semblante mais fechado e parece muito séria, mexeu a cabeça também, contagiada. Comecei a dançar. Elas começaram a rir devagarinho até explodirem em uma gargalhada. Ri também. Tirei o fone e perguntei: “Muita viagem isso, gente?”. Elas: “É, muita viagem.”. Perguntei se alguém queria ouvir. Simone falou que queria. Levei primeiro para Sara, que tinha “dançado comigo” mesmo sem ouvir a música. Ela ouviu e dançou exageradamente, como que parodiando uma dança. Quando peguei o fone de volta, falou: “Ela tá chapada de cadeia mesmo.”. E deu uma gargalhada. Levei para Simone, que disse: “Linda essa música.” e cantarolou uns versos.

Propus que uma a uma ouvisse um pouquinho no fone. Contei que meu plano era tirá-las para dançar comigo. Brinquei com Carmen: “Você dança comigo, não dança?”. Ela falou que sim. Quando ela colocou o fone, dançou como Sara tinha feito, exageradamente. Percebi, depois da experiência, ao escrever o relato, que poderia ter arriscado mais. Poderia ter voltado para o fone, tirar alguém para dançar. Brincar: “Viaja comigo, gente?”. Penso que é uma ansiedade que toma conta da gente.

Simone me perguntou: “Luciana, e se eu quiser escrever uma carta e não tiver foto?”. Respondi que não tinha problema. E ela: “E se não tiver uma música? Quero escrever sobre meu tio. Eu tenho uma única lembrança dele. Ele me sentou no colo e disse ‘hoje é aniversário da sua mãe, vamos fazer pastel de banana para ela?’”. Contou que depois não se recordava mais, que ficou sem ver o tio e ele descobriu que tinha AIDS. Ela se lembrava de um dia que não pôde se aproximar e ele lhe deu tchau de longe (deu a entender que estava de cama). Ana falou que era parecida com a história de seu pai.

Depois recebi ainda um retorno inesperado. Quando fiquei sozinha com a pedagoga da unidade, que acompanhou parte do trabalho, ela falou: “Seu trabalho mexe muito comigo.”. Contou que o pai havia morrido há um mês, atropelado na BR quando voltava do trabalho por uma Scania⁴³. Falei sobre o tempo que cura. Ela disse que o tempo, por enquanto, está fazendo doer mais, pela saudade: “Ao contrário de você, eu tenho muitas lembranças do meu pai.”. Falei: “Você pode escrever uma carta também, se quiser.”. Ela respondeu: “Quero. Mas acho que ainda não consigo. Mas quero escrever uma carta com todas as lembranças que tenho para não me esquecer. Para daqui há alguns anos ler e não me esquecer.”. Ela percebeu que precisei catar minhas lembranças...

Em Ponte Nova, Tina, Dandara e Mercedes conversaram durante o encontro quase todo e se mostraram pouco interessadas pelo que acontecia. As três eram próximas e conversavam entre si. Para iniciar a performance, Travessia, lembrei o filme Central do Brasil e falei de Dora: “Não sei se vocês ouviram quando Dora conta do pai que não a reconhece e diz que ela própria, às vezes, tem dificuldade de se lembrar dele. No filme ela fala: ‘Não devia ter a merda da fotografia, pra gente não ter que lembrar?’ ”. Dora parece evidenciar, por um lado, o medo de se esquecer de seu pai e, por outro, a tristeza diante do fato de que ele não a reconheceu, após tantos anos sem se verem. Uma fotografia guardaria a lembrança e concederia o direito ao esquecimento, ainda que temporário: bastaria mirá-la novamente, para rememorar. Pelas reações, elas não tinham ouvido, durante o filme, essa passagem que para mim é uma das mais bonitas. Pareceram achar bonito também.

Contei então que meu pai morreu quando eu tinha 7 anos. Ficaram em um silêncio atento. “Morreu de quê?” – alguém perguntou e outra lhe chamou atenção. Disse que não tinha problema e respondi: “Leucemia.”. Outra perguntou: “O que é isso?”. Alguém achou ruim ela perguntar, quase novamente como um assunto-tabu. Respondi que é como um câncer no sangue. Uma delas perguntou se tem que trocar o sangue. Expliquei que tem o transplante de medula, que geralmente é doada por alguém da família, mas que ele morreu antes de poder fazer a cirurgia. Contei que eu era muito nova e não tinha muita noção da gravidade da doença.

Expliquei então o processo de criação da performance. Mostrei a foto. Algumas riram. Brinquei que ele era um gato. Algumas concordaram, outras não. Falaram que

⁴³ Marca de caminhão pesado.

meu cabelo é igual ao dele. Acharam graça da barba grande. Maria, a mesma que falou que Priscilla Rezende se parecia com sua filha, quando viu a foto de meu pai disse: “Se parece com meu ex-marido.”. Depois me disse: “Você conhece ele, não conhece não? É o Miguel, filho do Dr. Laerte, lá de BH.”. Falei que não conhecia.

Uma das participantes comentou que o pai também tinha morrido quando tinha 9 anos. Perguntei se tinha lembranças dele, falou que sim, muitas. Maria comentou que se escrevesse uma carta seria para o ex-marido. Falou de uma música que cantaria para ele, um *rap* que se chama “Maria da Penha”. As outras riram. Uma delas me falou que “Maria gosta de apanhar”.

Coloquei os objetos da performance no chão: atestado de óbito, foto, carta. Busquei o fone de ouvido e o aparelho mp3 que tinha deixado na “gaiola” por motivos de segurança. Quando peguei o atestado de óbito para ler, alguém disse que era uma certidão de nascimento. Eu disse que era o atestado de óbito. As reações são de uma certa emoção. Tanto aqui quanto em Ribeirão das Neves fiquei com a sensação de que ler esse documento provoca uma comoção, um respeito. É algo que elas acham muito sério.

Passei à leitura da carta. Tina conversava com Dandara e Mercedes. As outras chamaram sua atenção. Ela respondeu, falou algo como: “To no pátio, é livre.”. As outras falaram que não era momento de pátio. Apenas falei: “Tina? Tudo bem? De boa?”. Ela fez que sim. Percebi que continuou conversando em tom mais baixo de voz. As demais ficaram em silêncio. Envolveram-se. Riram. A história do miolo de pão e da irmã que faz inveja (e as tentativas desajeitadas de viver o que a irmã vive com o pai) fizeram-nas rir muito. Quando mostrei a foto do banho de mangueira alguém comentou a mudança: ele engordou.

Figura 10 -- Banho de mangueira



Fonte: Arquivos pessoais da autora

Coloquei o fone, ouvi o início e, por minha experiência anterior na outra unidade prisional, eu disse: “Ia dançar essa música, mas vocês iam me achar muito doida.”. Elas riram e concordaram. Tina falou: “Dança aí, Luciana.”. Dancei um pouco. Levei para alguém ouvir. Foram ouvindo e passando o fone. Lourdes falou que lembrava a rua, porque ali não podem escutar música, só na televisão. Além disso, ela já tinha ouvido aquela música antes de ser presa. Alguém comentou que podia ter uma caixa de som para todas escutarem. Dandara falou que queria ouvir e respondi, ao mesmo tempo em que colocava o fone nela, que só se ela dançasse comigo. Ela riu e tirou o fone: “Não quero mais, não.”. Falei que era brincadeira.

Maria falou: “Esse pessoal que faz arte, música, parece que tem uma coisa com a loucura.”. Inicialmente, não entendi bem o que queria dizer. Ela falou novamente: “Parece que quem faz arte tem a cabeça um pouco diferente, não é normal, não. Quer dizer, é normal, mas pensa diferente.”. Falei: “Cê tá querendo dizer que eu...?”. Todas riram. Ela disse que sim: eu era meio doidinha. Diante da lógica prisional e da racionalidade que a justifica, esse comentário me soou como elogio. Evoco Clarice Lispector (2012):

Porque quem entende desorganiza. Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo – uma coisa que entende (...) mas só feito doidos, e não como sonsos, o conhecemos. É como doido que entro pela vida que tantas vezes não tem porta, e como doido compreendo o que é perigoso compreender, e só como doido é que sinto o amor profundo (...) se eu não fosse doido, eu seria oitocentos policiais com oitocentas metralhadoras, e esta seria a minha honorabilidade. Até que viesse uma justiça um pouco mais doida. Uma que levasse em conta que todos temos que falar por um homem que se desesperou porque neste a fala humana já falhou, ele já é tão mudo que só o grito desarticulado serve de sinalização. Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo. Sobretudo uma justiça que se olhasse a si própria, e que visse que nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem. (p. 114).

Que possamos ser doidas e não sonsas diante da realidade das prisões; que o teatro inaugure esse lugar que entende e desorganiza!

No PIEP, elas estavam atentas. Ouvintes. A história entre mim e minha irmã mais velha novamente provocou risos. Quando acabei a leitura da carta e ia ouvir a música no fone de ouvido, Elza comentou sobre essa disputa entre irmãs e disse que no caso dela, com o pai, ela e a filha disputavam quem iria dormir com ele. Chorou ao contar que ele tem algumas doenças e ela espera sair logo para poder cuidar dele. Tem medo de que algo aconteça enquanto está presa. Quando está com ele, troca sua fralda, lhe dá comida na boca.

Quando fui novamente ouvir a música, Hilda falou: “Acho que eu sei que música você vai ouvir. É do Milton Nascimento?”. Eu ri e disse que sim. Ela cantarolou um trecho da música Travessia. Perguntei: “Como você adivinhou?”. Respondeu: “Porque é a música que me lembra meu pai também.”. Falei então que ela ouviria a música antes de mim. Coloquei o fone nela, apertei o play. Ela fechou os olhos. Ouviu muito atenta e com grande emoção. Cantarolou baixinho, de olhos fechados e cantarolei com ela. A sala ficou em silêncio. Hilda chorou bastante ouvindo a música, ainda de olhos fechados. Sentei-me ao seu lado e queria ter segurado sua mão, mas decidi apenas me mostrar próxima. Ela estava ainda de olhos fechados.

Perguntei às outras mulheres se elas também tinham músicas que lhes lembravam seus pais. Elza disse que tinha, mas não sabia cantar. Falou de músicas na vitrola e que seu pai gostava de ouvir Diana. Perguntei à Violeta e ela disse, séria, que na sua casa são evangélicos e as músicas são *gospel*. Falei que não tinha problema. Perguntei se queria cantar alguma. Foi aí que desvendei sua emoção. Ela chorou e disse que não. Também perguntei à Luíza. Ela contou que sua mãe já morreu e uma vez o irmão foi preso e escreveu uma carta com a música No dia em que eu saí de casa, de Zezé de Camargo e Luciano (composição de Joel Marques):

*No dia em que saí de casa minha mãe me disse filho
vem cá
Passou a mão em meus cabelos, olhou em meus
olhos começou falar
Por onde você for eu sigo com meu pensamento
sempre onde estiver
Em minhas orações eu vou pedir a Deus
Que ilumine os passos seus*

*Eu sei que ela nunca compreendeu
Os meus motivos de sair de lá
Mas ela sabe que depois que cresce
O filho vira passarinho e quer voar*

*Eu bem queria continuar ali
Mas o destino quis me contrariar
E o olhar de minha mãe na porta
Eu deixei chorando a me abençoar*

*A minha mãe naquele dia me falou do mundo como
ele é
Parece que ela conhecia cada pedra que eu iria por
o pé*

*E sempre ao lado do meu pai da pequena cidade ela
jamaiz saiu
Ela me disse assim meu filho vá com Deus
Que este mundo inteiro é seu (MARQUES, 1995).*

Também se emocionou, quase chorou. Entre emoção e vergonha, preferiu não cantar. Ofereci-me a ajudá-la e falei que minha mãe também se emociona com essa música. Conteí que quando minha irmã mais velha foi morar em outra cidade, minha mãe sempre chorava ao ouvir a canção.

Uma a uma ouviram a música no fone de ouvido. Quase ao final do encontro, Hilda disse que tinha que buscar algo para me mostrar. Foi até sua cela e voltou com o “santinho” do velório da irmã. Na frente havia uma foto e atrás um poema escrito pela própria irmã. Propus que ela lesse. Assim finalizamos o encontro.

3.3 Momentos 3 e 4: Criação e compartilhamento de cartas

Luciana venho lhe agradecer seu trabalho com nós aqui no presídio, que pena só foi 4 dias foi uma experiência boa para mim já participei de outros tipos de teatro mas este seu trabalho foi o primeiro que participei e gostei muito. Vou levar esta forma de fazer teatro para vida toda (...) Eu posso te dizer tenho meus pais vivos e meu pai tenho tantas lembranças dele, as músicas que ele gostava e gosta quando comprou um tricirculo para mim, dos disco de vinil que comprava para mim e minha irmã, tinha até meu nome na capa do disco a Pequena Sereia e João e Maria ouvia estas estória no toca disco e quando cantava para mim ele é meu heroi meu pai que amo muito. Imagino minha vida sem ele é muito triste, estou neste lugar pensei que ele iria me dar as costas, ele me mandou palavras positivas e de esperança e conforto. (TRECHO DE UMA CARTA RECEBIDA POR MIM, NO ÚLTIMO DIA DE RESIDÊNCIA EM PONTE NOVA.).

A proposta de criação e compartilhamento de cartas propiciou um ambiente em que muitas mulheres presentes falaram de si, de suas vidas. A partir do contexto da carta escrita, revelavam algumas de suas questões, lembranças, dores. Seus olhos d’água “se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia!” (EVARISTO, 2015, p. 17). Em todas as unidades, os momentos de escrita e compartilhamento potencializaram a existência de encontros de intimidades (ANDRÉ, 2008).

Apresentei a proposta da escrita das cartas, após realizar a performance Travessia, do seguinte modo: falei que me apresentei a partir do filme e do meu trabalho, por meio dos quais compartilhei com elas intimidades. E que agora eu queria

propor que também se apresentassem a mim através da escrita de uma carta, ressaltando que ninguém era obrigada a partilhar, comigo, sua intimidade.

Poderiam escrever cartas inventadas também, para alguém que não existe; ou para uma pessoa ausente, como fiz com meu pai; ou para alguém que existe, mas não vamos mandar de verdade. Sobre as cartas inventadas, brinquei: “É teatro!”. Para quem quisesse postar as cartas, eu estava oferecendo a postagem. Uma mulher em Ribeirão das Neves fez rapidamente a associação: “Vai fazer igual a Dora não, né?!”. Todas rimos.

Disse que pensei em brincar de ser Dora e ser uma escrevedora para elas. Mas que depois percebi que algumas pessoas poderiam preferir escrever suas próprias cartas. Em todas as unidades, a maioria das participantes escolheu escrever, mas sempre houve quem quis ditar. Em Ribeirão das Neves, primeira experiência, combinamos que a escrita seria então misturada: eu ficaria em um canto da sala e quem quisesse ditaria. Quem preferisse, escreveria suas próprias cartas. Assim ficávamos mais livres. Adotei essa mesma forma nas demais unidades.

Após a escrita expliquei que a ideia era que quem quisesse compartilhasse a carta com o grupo, como eu havia feito. Falei que além de pensar o teatro como encontro, propunha encontro de intimidades e que ao ler as cartas elas estariam fazendo teatro, performando. Comentei que, se estivesse trabalhando com outros modos de fazer teatro, teríamos montado uma cena, mas nesse modo, criamos cartas. Frisei que compartilhar não seria obrigatório. Foi comum acontecer de algumas mulheres inicialmente não quererem ler suas cartas e mudarem de ideia durante o processo de ouvir as demais. Algumas também pediram para uma colega ler, ou mesmo para mim.

Em Ribeirão das Neves, elas estavam revoltadas com a demora da censura para liberar as cartas cotidianamente e demonstravam preocupações quanto às cartas escritas na residência, que elas passaram a chamar “Projeto Central do Brasil”, nome que escreveram nos envelopes, junto ao nome dos destinatários. Falaram que isso as desanimava a escrever.

Olga, numa tentativa de animar as colegas, disse: “Gente, a beleza do trabalho vai ser o desafio.”. Eu disse que mesmo que não enviássemos, a beleza estaria na carta que guarda afetos e que escrever é uma forma de falar da gente. Judith disse: “De se expressar.”. Completei falando que a escrita é também uma forma de se apresentarem a mim. Concordaram. Alguém perguntou se poderia escrever para mim. Fiquei feliz com

a possibilidade, falei que sim. Mais de uma mulher demonstrou esse interesse, uma delas falou que escreveria para mim porque assim teria uma resposta...

No PIEP, uma das participantes falou que tinha folha para mandar a carta e iria tentar arrumar um envelope. Expliquei que eu levaria as folhas, envelopes e daria os selos. Elas ficaram surpresas e felizes. Elza falou: “Vai me ajudar muito, porque to sem receber pertence, to sem poder mandar carta.”. Expliquei que poderiam, inclusive, escrever mais de uma carta.

Descobri que existem “Doras” nas prisões. Em Ribeirão das Neves, Judith me disse que “Nice daria uma ótima Dora”, escreve para todo mundo. Pelo que entendi, não só cartas ditadas, mas ela também cria. Falaram que “até carta mais...” (na falta de palavras, fizeram um gesto de sedução). Em Ponte Nova, Leila também me contou: “Eu também escrevo pros outros, até carta picante, mas eu cobro, porque não gosto muito de escrever não. Troco por uma fruta, um doce”. Essas trocas parecem ser comuns. Contaram-me que uma caneta pode ser trocada por dez doces, já um envelope equivale a um. Se tiver selado, vale mais: três doces. Esses doces são os que elas ganham como sobremesa do almoço.

Sobre a postagem das cartas, apenas em Ribeirão das Neves não consegui autorização para postá-las diretamente. Nas demais, após passarem pela censura, fecharem e carimbarem os envelopes, pude levar. Isso significou também uma comunicação com os Correios, já que acontece algo controverso em relação às cartas de pessoas presas: elas e quaisquer pessoas que recebam algum benefício social (como o Bolsa Família, por exemplo) têm direito ao envio de cartas no valor de RS 0,01 (o antigo selo social). Mas selos desse valor não são vendidos, justamente por se tratar de um direito concedido a apenas alguns grupos.

Em todas as unidades que visitei, as mulheres presas não conseguiam usufruir do benefício. Elas não têm, obviamente, condições de se deslocar até uma agência dos Correios para postarem pessoalmente. As unidades prisionais, que poderiam fazer essa comunicação não o fazem. Elas usam selos enviados pelas famílias (que custam RS 1,10). Quem não recebe pertences de parentes, não pode enviar cartas (ou recorrem à política de trocas).

Consegui, tanto em Ponte Nova, como em Belo Horizonte, após conversa prévia nas agências dos Correios, a possibilidade de enviar as cartas pelo valor de RS 0,01. Em Belo Horizonte, tive que ir a duas agências diferentes: na primeira, a pessoa que me

atendeu afirmou veementemente que não existia qualquer tipo de direito desse tipo para pessoas presas.

Em Ponte Nova, vivi ainda uma surpresa, que se configurou também em um retorno à realização da pesquisa: quando fui postar as cartas, o gerente com quem eu havia combinado disse que eu não precisaria pagar pelos selos porque duas funcionárias haviam achado o trabalho muito bonito e quiseram doá-los. Elas ainda me disseram que eu poderia levar outras cartas depois.

Em Ribeirão das Neves, as cartas levaram algumas semanas para serem postadas. A diretora de atendimento estava de férias e a pedagoga, que acompanhou o trabalho, preferiu esperá-la chegar, pois ficou com o receio de que as cartas “sumissem”, não fossem enviadas.

As cartas escritas revelaram, sempre, algo sobre suas autoras e condições de vida. O ato de compartilhá-las provocou comoção. A leitura e escrita foi, muitas vezes, acompanhada de narrativas pessoais, depoimentos, dizeres que revelavam os sentidos daquela carta. Nem todas as cartas foram lidas, performadas. Houve algumas que nem cheguei a ler, porque entendi que quem escreveu não desejava compartilhar comigo.

O mote para o convívio foi a criação e partilha das cartas, mas o acontecimento vivido foi mais amplo, expandiu-se em diálogo: olhar o outro e ouvir a si; falar de si e ouvir o outro. Intento, aqui, partilhar e dizer desse encontro de intimidades. Desvelar fragmentos dos mundos de vida das mulheres participantes, no modo como se apresentaram a mim, sob a forma de cartas ou narradas como depoimento, desabafo ou partilha de si.

3.3.1 Inventário de lembranças

A carta a meu pai matizou a escrita de outras cartas para pessoas ausentes: tentativa de juntar lembranças; sublimar a saudade.

Olga tem 28 anos, é branca, cabelos ondulados em coque. Olhos atentos e vivos, muito falante. Tem certa energia e vigor. Escreveu para a mãe falecida. Uma resposta à carta que chegou à unidade três dias após o enterro. Contou que, durante muito tempo, levou a carta consigo, guardada no sutiã. A carta, última presença da mãe, levada junto ao seio, me parece simbolizar a própria maternidade: em sua escrita, Olga agradece a mãe pelo leite que a alimentou e diz que, com sua morte, a vida a tornou a matriarca da

família. Contou que nunca se esqueceu da mãe bêbada com uma garrafa de 51⁴⁴ na mão, dizendo: “Quando eu tiver 51 vou morrer.”. Assim foi. Falou que brigavam muito. A mãe a chamava de “noiada” e ela tem saudade até das surras que levava. Sente que a mãe morreu sozinha. Ela era contra seus furtos. Olga entrava em prédios comerciais e furtava computadores e outros itens. Reconhecida por uma tatuagem no braço, foi presa dentro de casa, a mãe doente.

Enviou a carta para si mesma em seu endereço residencial: “Aquela casa vazia – uma casinha simples, mas com um quintalão.”. Vai ajudar a “tocar a vida naquela casa vazia quando eu voltar”. Chorou ao ler a carta. Ao final, deu-me um abraço muito forte e agradeceu, manifestando alegria.

Luíza também visitou a morte da mãe. A carta, enviada para a irmã, começa assim: “Palavras que eu queria dizer à minha mãe.”. Ela fala das lembranças, como se falasse com a própria mãe. Luíza é séria, calada, fica o tempo quase todo mexendo a perna, como se tremendo. Algo tão natural que talvez nem perceba. Ela parece guardar dentro de si um nó, uma dor, uma melancolia. No dia do compartilhamento de cartas, me surpreendi quando me entregou sua carta e pediu para eu ler. Ela pedia à mãe perdão por não ter ouvido seus conselhos. Dizia que a amava, que agora também é mãe e que o que não aprendeu com a mãe está aprendendo com a vida: “Nesse lugar sombrio tudo que eu queria era seu abraço e carinho de mãe.”. Usou a expressão celta fria. Ao terminar de ler, todas estávamos emocionadas.

Simone compartilhou a carta para o tio falecido, contando as lembranças que preservou de sua convivência. Na carta ela comentou o dia em que fizeram pastel de banana e disse que gostaria que o tio estivesse vivo para que ele, ela e sua filha, que tem seis anos, fizessem juntos novamente o pastel. Relembrou quando tinha 12 anos e roubou R\$ 20,00 da carteira do tio (nos contou que o dinheiro era para comprar um *chip* de celular para falar com um namorado virtual – não podia pedir dinheiro ao pai, ele não poderia saber). O tio, ao perceber a falta do dinheiro a chamou no quarto: sabia que tinha sido ela. Aquele era seu único dinheiro, lhe mostrou a carteira vazia. Ela devolveu, chorou, pediu perdão. O tio cumpriu o combinado de não contar para sua mãe. Lembrou ainda a doença do tio (HIV), agravada pelo uso de drogas e o fato de sua mãe ter cuidado dele, mesmo sendo humilhada pela avó materna. Escreveu que ele não se sentiria orgulhoso dela caso estivesse vivo, pois se envolveu com tráfico de drogas e

⁴⁴ Marca de cachaça.

está presa. Mas pretende mudar de vida ao sair. Simone cantou, com ajuda das outras mulheres, um hino de igreja que tem a ver com o tio. Agradeceu muito a possibilidade, disse que foi muito bom para ela, chorou muito ao escrever. Decidiu ficar com a carta e entregar à mãe em visita.

Hilda escreveu para uma irmã, compartilhando lembranças sobre a morte de outra irmã. Narrou momentos vividos juntas. Chorou ao ler. Perguntei se queria cantar uma música. Disse: “É a mesma sua, você já sabe.”. Cantou Travessia com a voz embargada. Olhos fechados. Ao final do encontro me abraçou e agradeceu: “Obrigada por ter deixado eu compartilhar a morte da minha irmã com você.”. Agradeceu também. Falei que para mim o teatro é encontro e encontro de intimidades. Não é qualquer encontro.

3.3.2 Amor de mãe

Na ida às prisões conheci muitas mães que choram a distância de seus filhos. Expressam preocupações quanto à vida lá fora. Às vezes, há a possibilidade de perder a guarda. Por vezes enviam conselhos preocupados a filhos envolvidos nos tortuosos caminhos da criminalidade. Pedem perdão. Sentem culpa ou vergonha. Choram a perda dos filhos. Temem o esquecimento. Algumas não recebem suas visitas porque são criados por pessoas que não têm a guarda legal e, portanto, não podem levá-los. Alguns filhos não sabem que a mãe está presa. Pensam que está trabalhando ou estudando fora. Outras vezes, nem isso: têm que lidar com uma ausência inexplicável. Alguns filhos também estão privados de liberdade em centros socioeducativos ou unidades prisionais.

Rosa aparenta ter mais de 50 anos, a pele parda, os cabelos crespos, curtos. Seus olhos são grandes e atentos, acompanharam tudo com seriedade. Passa a sensação de ser uma mulher forte, um pouco brava. Seu semblante é mais fechado e parece ser muito observadora. Quando conversa, transmite a sensação de ser madura. Escreveu uma mesma carta para os dois filhos: ambos estão na mesma unidade prisional que ela. Emocionou-se ao ler a carta onde falou de sua saudade e lembranças. Escreveu que se tivesse que escolher, abriria mão da liberdade pela dos filhos. Falou também que ali “é onde o filho chora e a mãe não vê”, mas ela vê sim, pois suas lágrimas são as deles. Várias mulheres se emocionaram muito com as palavras de Rosa.

Elza ditou a mim uma carta cheia de cuidados aos filhos. Agradeceu à filha mais velha por cuidar dos irmãos. Pediu perdão à outra filha, grávida, por não estar presente

no momento em que mais precisa. Disse para não deixarem de comprar biscoitos, iogurte e frutas para as crianças e para a filha fazer o pré-natal direitinho. Mandou um beijo para um filho, não quer que ele continue na vida do crime, pois ela está pagando o preço pelos seus erros e isso está matando seus sonhos: o que ela mais queria era estar com eles agora. Pediu que enviassem um número de telefone porque o que ela tem não está atendendo. Perguntou se a filha está conseguindo receber o Bolsa Família, ela não está trabalhando ainda, mas está na fila (contei que a filha consegue mandar cartas a um centavo, caso receba bolsa família e escrevemos isso ao final da carta).

Elza também me contou de sua experiência no Centro de Referência à Gestante Privada de Liberdade (Vespasiano/MG), a unidade onde não consegui realizar a pesquisa. Lá, os bebês não podem dormir na cama com as mães, há uma espécie de berço onde ficam. Mas ela dormia com seu filho na cama, tinha medo das outras presas maltratarem-no. Um dia, tomou um remédio e dormiu. Esqueceu-se de puxar o berço para perto e o nenê caiu no chão. Ela foi castigada: ficou a noite toda algemada em pé, com a cara na parede. Outra presa cuidou do nenê. No dia seguinte, não conseguia pegar o filho no colo, seus braços doíam e ela custou a dar conta do trabalho, na cozinha da unidade.

Judith contou que até aquele momento havia escrito apenas uma vez para a filha, de um ano de idade. Uma carta onde conta sua história de vida, como foi presa, pede perdão e lhe explica que está sendo julgada por crimes cometidos antes de a filha ter sido concebida. Um processo relacionado ao ex-marido. Judith enviou essa carta à sua mãe, que cria a menina, e pediu que guardasse para ler quando ela estivesse mais velha, em condições de entender o que aconteceu.

Virgínia tem um semblante triste, de gente do interior, envelhecido pelo tempo. É branca, muito magra, os cabelos escuros. Quis escrever para o Conselho Tutelar de sua cidade: ansiava por notícias do filho. Chorou enquanto me ditava a carta onde fala que o filho é sua vida. Agradeceu quem estivesse cuidando dele, mas disse: “Quando sair vou querer meu filho de volta.”. Perguntei se tinha muito tempo que não tinha notícias dele e contou que havia um mês, mas para ela é uma eternidade. Estava preocupada: é ela quem paga todas as contas, havia o aluguel, além de R\$ 870,00 “para sair da prisão” (fiança). Falou que seu caso não é grave: “Sou usuária e fui pega fumando um baseado com um menor.”⁴⁵.

⁴⁵ Poucos dias depois da residência, liguei no Conselho Tutelar para pedir o endereço e enviar a carta, pois não encontrei pela internet. Consegui falar com a pessoa para quem ela endereçou a carta. Soube

Na carta que escreveu ao pai, ditada a mim, Maria pediu notícias de seus filhos. Contou-me que são três ao todo: “A Renatinha foi Deus quem me deu. Eu não sei quem é o pai. Fui estuprada, não me lembro, tava drogada. Na época tava começando uma lei que a mulher podia abortar no caso de estupro. Como eu fiz os exames e não peguei HIV, nem sífilis, decidir ter. Foi Deus quem me deu. E a menina é linda. Agora Deus vai mandar um varão pra me ajudar a criar. Ou não né? Se não mandar eu crio sozinha.”. Encontrei ecos da história de Maria em um conto de Conceição Evaristo (2015), onde li sobre “um filho que fora concebido nos frágeis limites da vida e da morte” (p. 50).

Quando Marta, que havia ido apenas no primeiro dia de residência, procurou-me no último dia, perguntando se poderia participar, pensei que buscava uma oportunidade para enviar uma carta, mas os desdobramentos não foram deste campo da praticidade... Escreveu uma carta de perdão a si mesma se perdoando pelos erros e por não ter sido uma boa mãe – talvez por ter sofrido, ela também, a ausência de bons pais. Escreveu ainda que “os filhos são filhos do pecado, mas amados por Deus” e que alguns seguiram seu mau exemplo e ela “não quer isso para eles”.

Muitas mulheres presas narram a privação de liberdade ou envolvimento dos filhos com a criminalidade. Um dia no PIEP comentaram sobre uma serenata que “tinham ganhado na noite anterior”. Explicaram que os jovens do centro socioeducativo ao lado, passaram a noite toda cantando pagodes. Violeta brincou que cantavam para ela. Imaginei então uma dramaturgia assim, de meninos presos, cantando para suas mães, presas do outro lado do muro...

Cantou uma música para a filha do meio – segundo ela: “Filho do meio é mais carente.”. Confessei: “Sou filha do meio.”. Contou que quando essa filha nasceu, não tinha como ficar com ela, ia dar para os outros. Foi para o hospital sem levar nem uma fralda, mas não queria dar a filha, já a amava. Quando o médico colocou no seu colo, pensou: “Não vou dar, ela vai passar fome junto comigo, mas vai ficar comigo.”. Cantou:

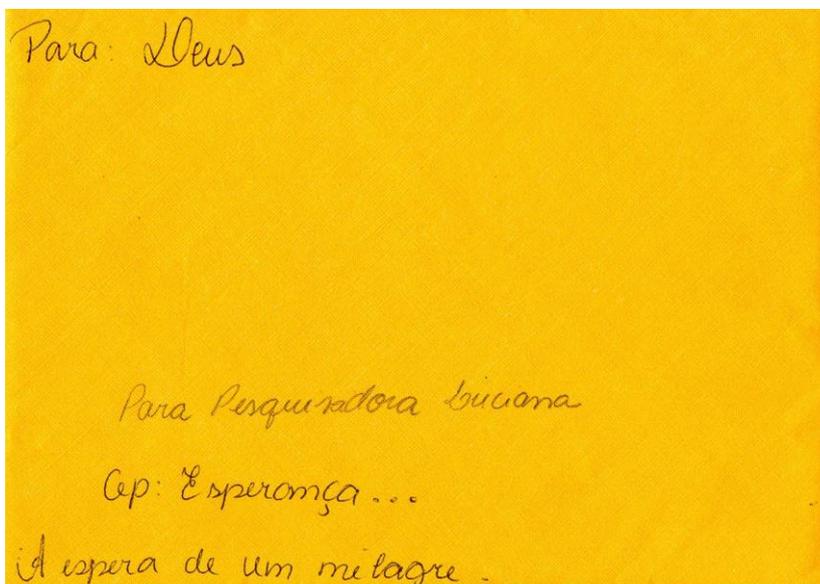
*Clara como a luz do sol
Clareira luminosa nessa escuridão
Bela como a luz da lua*

então que Virgínia havia sido solta e perdeu a guarda do filho, que está com uma família acolhedora. A nova responsável pela criança teria dito que ela pode visitá-lo quando quiser. Disse ainda que Virgínia demorou a aceitar a decisão. E que se quiser ficar com filho, terá que se cuidar, parar de usar drogas.

Estrela do oriente nesses mares do sul
Clareira azul no céu
Na paisagem
Será magia, miragem, milagre
Será mistério
Prateando horizontes
Brilham rios, fontes
Numa cascata de luz
No espelho dessas águas
Vejo a face luminosa do amor
As ondas vão e vem
E vão e são como o tempo
Luz do divinal querer
Seria uma sereia
Ou seria só
Delírio tropical, fantasia
Ou será um sonho de criança
Sob o sol da manhã (SANTOS, 1995).

Marta contou que quem lhe salvou foram os filhos: se não existissem talvez ela já tivesse morrido. Inicialmente queria enviar a carta para si mesma na unidade. Depois, decidiu mandar para casa e endereçou aos filhos. No final da carta, em que perdoa a si mesma, escreveu: “Eu me perdoo. E vocês? Me perdoam?”. Depois de compartilhar, Marta escreveu uma carta em que perdoa a mãe, desaparecida em fevereiro de 2006. Ela acredita que um dia ainda irão se reencontrar. A carta foi endereçada a Deus e doada à pesquisa:

Figura 11 – Envelope da carta de Marta



Fonte: Retirado do corpus de análise

Disse que eu poderia publicar o nome da mãe: quem sabe assim ela não seria encontrada⁴⁶?

Figura 12 – Carta de perdão à mãe, escrita por Marta

B Mte, 26. de agosto de 2016

Bom, começo essa dando continuidade a 1ª carta me perdendo pelas minhas falhas, Essa dedico a minha mãe prostituta, alcadre violenta mas minha mãe.

te perdoo por ter me deixado tantas vezes sozinha com fome. te perdoo por todas as matemáticas por ter quebrado meu nariz.

te perdoo por me jogar no frio da praça em frente de casa para "nemerar".

te perdoo por não me lembrar do seu colo

te perdoo por todas as reuniões da escola em que seu lugar estava vazio.

te perdoo por todas as lições de casa que nunca me ajudou a fazer.

te perdoo por todas suas falhas mas ainda me recordo do seu cheiro dos seus cabelos, que um dia eu possa encontrá-la para dizer tudo o que sinto, respeito sua escolha mesmo ficando brida ao saber que escolheu o álcool ao invés de sua única filha a que você disse ter tentado abortar mas não conseguiu.

Um dia nos encontraremos.....

Pais já não ~~deix~~¹⁰ mais desaparecidos. Quero que

Fonte: Retirado do *corpus* de análise

⁴⁶ Como me comprometi em resguardar as identidades das participantes, não poderia publicar o nome de sua mãe.

Pedir o perdão dos filhos terá reverberado em Marta de modo a conseguir perdoar a mãe?

Violeta pretendia escrever bilhetes para os filhos, ao invés de carta, porque eles não sabem que está presa. Quando percebeu que o endereço da penitenciária iria no envelope, decidiu não escrever. Não havia nenhum outro endereço para onde pudesse enviar: mantém sua prisão em segredo. Apenas a mãe e a irmã sabem. As crianças já escreveram para ela, mas a mãe não teve coragem de enviar, ela não suportaria. A mãe falou que não tem nada mais triste que quando escurece. As crianças falam: “Será que hoje minha mãe volta?”. Contou que ligou um dia para casa e uma das filhas não quis falar com ela. Ela está presa há pouco mais de vinte dias, mas disse: “Parece que tem mais de cem nesse inferno.”.

Escreveu uma carta para o ex-marido - “Pra ele ver o que to passando.”. Ela já tinha sido presa em 2010 e ele não aceitou o fato dela ter saído tão diferente da prisão. Ela falou: “Claro, não tem como sair igual de um lugar como esse!”. Violeta falou da falta dos filhos: “Será que ele que é pai não sente tanta saudade?”. Na carta, escreveu que não vai negar notícias dos filhos, nem que os visite, mas para ele esquecer que foi sua esposa. Contou de um de seus filhos que está ficando doente de tanta saudade. Ao ouvir o barulho do portão a filha pergunta: “Será que é minha mãe?”. A outra filha se fechou no seu mundo. Escreveu: “Cuide de você.” – e me pareceu bem interessante que nessa carta de término ela usasse a mesma expressão da carta recebida por Sophie Calle e por Amanda. Cantou uma música evangélica.

Disse que seus filhos mais velhos desconfiam da situação: “O pai tá preso, agora a mãe também.”. Falou da vergonha de estar presa. Chorou. Todas éramos silêncio. A atitude materna de Violeta contrasta com a fala do marido de Judith, que queria que ela abandonasse a filha (que é dele também) para viverem juntos: “Filho eu já tenho, eu quero é uma mulher.”. Violeta tem medo de que seu filho caçula se esqueça dela, se esqueça do seu rosto. Hilda disse que filho não se esquece da mãe, mas Luíza e Amanda também compartilharam tristezas em relação à distância dos filhos pequenos a partir de suas experiências como mães presas.

Amanda contou sobre o filho pequeno, com quem teve pouco contato. Na sua audiência, pediu ao juiz para pegá-lo no colo. Estava algemada e ele perguntou: “O que é isso mamãe?”. Ela respondeu que era sua pulseira. Ele não quis ficar muito tempo com ela e desceu do colo. Segundo sua mãe, avó do menino, depois ele falou: “Minha mãe abandonou eu e foi embora.”. Um dia, ao ver uma mulher muito parecida com ela,

ficou estático, olhou paralisado. Achou que era sua mãe. Foi Amanda quem falou do medo de que o filho a veja com o uniforme da Suapi (pag. 54) e diga: “Mamãe é bandido.”. Sua filha acha que ela está em um curso em São Paulo, e o filho acha que está trabalhando.

Luíza contou que seu filho mais novo não a reconhece como mãe, considera os tios maternos como pais. Ela diz que é sua mãe, mas ele não aceita. Quando está em casa (está presa no semiaberto, tem direito a algumas saídas), tenta levar o filho para dormir com ela, mas se resigna e o deixa dormir com a irmã – que não tem a guarda legal da criança, então não pode levá-lo nas visitas.

As dores desse esquecimento me fazem, mais uma vez, evocar Dora: “Não devia ter a merda da fotografia pra gente não ter que lembrar?”. A fotografia como um dispositivo da memória, o direito a esquecer e poder lembrar. Os filhos de Amanda, Luíza e Violeta guardam a saudade em fotografias?

Essas experiências evidenciam, mais uma vez, o despojamento do papel: nesse caso, perdem a possibilidade de serem mães de seus filhos. Segundo Goffman (2010)

embora alguns dos papéis possam ser restabelecidos pelo internado, se e quando ele voltar para o mundo, é claro que outras perdas são irreversíveis e podem ser dolorosamente sentidas como tais. Pode não ser possível recuperar, em fase posterior do ciclo vital, o tempo não empregado no progresso educacional ou profissional, no namoro, na criação dos filhos. (p. 25).

O autor ressalta que, nem sempre se trata de perdas temporárias, em certos casos, pessoas presas “podem ter alguns desses direitos permanentemente negados”, justamente pela impossibilidade de vivê-los e de situações em que o tempo é mesmo irreversível. Mattos (2006) organizou algumas produções textuais de mulheres presas. Em um desses textos pude ler:

Há quinze dias atrás, recebi visita da minha mãe, juntamente com alguns amigos e minha filha que hoje tem 6 anos, a que eu deixei com apenas 10 meses. Já tinha 2 anos e 5 meses que eu não a via. Perguntei a ela se ela se lembrava de mim e ela disse que não. Tive que ser muito forte para não chorar ou gritar ali mesmo. (p. 103).

Goffman (2010) afirma que o sentimento de que o tempo na privação de liberdade é um tempo perdido, “tirado da vida da pessoa” (p.64), é comum a muitos internos; a prisão constitui, nesse caso, um exílio da vida, como escreveu uma mulher presa (MATTOS, 2006): “É como se todo mundo estivesse órfão da vida...”.

3.3.3 Pedidos de ajuda

Carmen e Ana quiseram escrever para Luciano Huck⁴⁷, um pedido de ajuda. Carmen tem 31 anos, mas aparenta ter um pouco mais. É negra, os olhos fundos, a vi sempre maquiada com sombra colorida. Fala meio devagar, meio rindo. Tem o riso fácil. Ditou-me a carta com dificuldades, em 3ª pessoa; fui fazendo as mudanças. Contou na carta que ela e a mãe não têm onde morar: “qualquer ajuda que ele quiser dar eu aceito”.

Ana tinha manifestado o desejo de escrever uma carta contando toda sua história. Mas estava entre as mulheres que não foram chamadas pelas agentes de segurança no dia da escrita. No último dia, chegou depois que já tínhamos começado e pediu para escrever sua carta. Estava séria e calada, tão diferente do outro dia, quando tinha um riso fácil e bonito no rosto, estava iluminada. Começou a escrever, mas logo foi chamada para outro compromisso na unidade: o tal “CD” – Conselho Disciplinar. Falou: “Vou levar bronca”. Escreveu uma carta às pressas, em poucas palavras. Falou da vida difícil desde a infância e pediu ajuda, queria conhecê-lo.

Flávia escreveu para a mãe pedindo que enviasse uma foto sua urgentemente. Descreveu exatamente que foto seria: “Mãe, por favor, me mande essa foto. Não precisa mandar mais nada, só essa foto, eu te imploro.”. Falou também: “Vai alguém aí com o nome Rafael. É o rapaz que vou casar com ele”. Contou-me que esse é seu namorado; eles trocam cartas e vão se casar. Não se conheceram pessoalmente, mas conversam muito por cartas, falam sobre a vida, sobre tudo. Ele, que está preso também, terá saída de sete dias e irá até sua casa levar uma carta dela para a mãe. Flávia percebeu minha surpresa com a notícia do casamento. Disse: “Ele quer casar, eu vou casar.”.

Maria é negra, jovem, deve ter menos de 30 anos. Tem o riso fácil e é muito falante. Sentou-se para me ditar sua carta e disse: “Se eu chorar você não repara não.”. A carta começou assim: “Pai, meu herói.”. Não sabia muito bem o que escrever. Queria pedir ao pai que fosse mais presente, que mandasse cartas. Mas queria dizer que estava bem. Parecia se dividir entre o pedido e o desejo de não demonstrar tristeza. Decidiu-se por pedir que deixe o ex-marido lhe visitar. Explicou-me que o pai não quis entregar um documento necessário ao cadastramento para estar entre as visitas. Na carta, ela falou ainda que o ex-marido tem condições e estava disposto a ajudá-la.

⁴⁷ Apresentador de televisão.

Disse na carta que essa é a última vez, que não vai voltar para a prisão (mas comentou comigo: “Se bem que sempre falo isso, mas aparece alguém – um homem – e as drogas...”). Disse que o pai sempre chora ao receber suas cartas. Contou-me que agora tem um namorado com quem se corresponde: “Ele não bate não, eu já pesquisei. Ele é evangélico e disse que quer me ajudar. Eu não tenho muito problema com homem que bate não, mas meu ex-marido quebrou meu dente, olha o que ele fez com minha boca. No dia foi uma poça de sangue.”. Os lábios inferiores ficaram um pouco frouxos.

Daniele escreveu para um pastor que escutava pelo rádio. Pediu que dissesse seu nome e de suas colegas de cela em suas orações. Escreveu o nome completo de cada uma. Pediu também que mentalizasse os presídios em suas orações. A religiosidade permeou todos os encontros, como um elemento constitutivo da vida na prisão. Ao que parece, muitos pastores e padres visitam as unidades. Em Ribeirão das Neves, me disseram de doações que levam para as famílias das presas. No Brasil, a Pastoral Carcerária tem um importante papel na busca por direitos para pessoas presas. Em todas as unidades, foi comum as mulheres cantarem hinos evangélicos que todas – ou quase todas – sabiam. No último dia no PIEP, cantaram para mim:

*Aos olhos do Pai
Você é uma obra-prima que Ele planejou
Com suas próprias mãos pintou
A cor de sua pele, os seus cabelos desenhou
Cada detalhe num toque de amor*

*Você é linda demais, perfeita aos olhos do Pai
Alguém igual a você não vi jamais
Princesa Linda demais, perfeita aos olhos do Pai
Alguém igual a você não vi jamais*

*Nunca deixe alguém dizer, que não é querida
Antes de você nascer
Deus sonhou com você (VALADÃO, 2002)*

3.3.4 Estar lésbica

Quando foi presa, Judith estava brigada com o atual marido, pai de sua filha, e morava com a mãe. Relatou que desde que engravidou ele começou a tratá-la mal, humilhá-la, teve crises de ciúmes. Ameaçava entregá-la à polícia. Na prisão, ela se apaixonou por uma mulher – a quem ela e as outras presas se referiram, ora no feminino, ora no masculino, com prevalência do último.

Contou que, a princípio, pensou que gostava dele como amiga, conversavam muito. Ela reprimiu seus sentimentos, até que um dia estava mais vulnerável e “acabou rolando”. A namorada teve medo de que Judith só estivesse com ela por carência: “Tenho medo de estar me entregando e você só estar carente.”. Judith disse ter se apaixonado pela pessoa, não sente atração por outras mulheres, só ela. Pouco tempo depois que estavam juntas, a namorada foi transferida para outra unidade. Explicou-nos que lhe enviava cartas todas as semanas. E que, na proposta da residência artística, como “era performance”, escreveu algumas coisas diferentes que não tinha escrito antes. Leu a carta que falava de saudade, uma carta de amor.

Daniele é noiva de um homem com quem namora há três anos – quando começaram ela tinha 17, ele 42. Ao ser presa, ele foi visitá-la e pediu perdão por tê-la traído. Ficaram alguns meses separados e ela “foi nas idéias dos outros e pegou mulher”. Depois brigaram por causa de uma carta enviada pelo noivo. Daniele contou que “nunca deu certo com nenhuma mulher” e não vai trocar o seu noivo por uma mulher; sonha ser mãe.

Nas prisões femininas, a heteronormatividade se enfraquece: vivem-se outros laços, amores, afetos, outra sexualidade. Segundo Queiroz (2015) “nessas parcerias descobrem novos desejos e, às vezes, o amor. Algumas chegam a dizer que não são, mas ‘estão lésbicas’” (p. 251). Uma mulher que, de repente, acorda binária e azul, como escreveu Angélica Freitas (2012).

Namorar outra mulher na prisão é, por vezes, uma estratégia para se sentir mais protegida: “nos presídios masculinos, os laços mais fortes de lealdade são os criados pelas facções; nos femininos, pelos casamentos” (QUEIROZ, 2015, p. 252). Até bem pouco tempo, a homossexualidade era motivo de punição: “30 dias de isolamento, tranca” (p. 28), segundo Mattos (2008), em pesquisa realizada no PIEP. Na ida às unidades prisionais, não percebi esse aspecto punitivo a relacionamentos amorosos, embora Queiroz (2015) afirme que a questão é dúbia e depende do posicionamento de funcionários.

As relações afetivas parecem ajudar a “tirar cadeia”, tornam menos dolorosa a cotidianidade, criam vínculos que superam a condição de abandono. Isso não se limita a relações sexuais. Olga me disse: “Você acha que vai presa e vai encontrar só gente ruim, que vai apanhar, mas não.”. Contou que ficam muito unidas, criam amizades nas celas. Diante dos processos de mortificação, Goffman (2010) afirma que essas relações têm uma função reorganizadora do eu:

peças socialmente distantes desenvolvem apoio mútuo e resistência a um sistema que as forçou à intimidade numa única comunidade igualitária de destino. (p. 55).

Segundo o autor, geralmente, ao entrar em uma instituição total, muitos internos possuem concepções marcadas por estereótipos, de modo muito semelhante à equipe dirigente (todo o corpo de funcionários). Mas acabam por

descobrir que quase todos os seus companheiros têm todas as qualidades de seres humanos comuns, ocasionalmente decentes, e que merecem simpatia e apoio. (GOFFMAN, 2010, p. 55).

Ainda assim essas questões parecem, de certo modo, ambíguas, pois Goffman adverte que, na tentativa de evitar problemas, muitas pessoas internas podem “renunciar a certos níveis de sociabilidade” (p. 45). Pude perceber, mas de forma muito incipiente, que as mulheres presas se subdividem em grupos de afinidades; e essa aproximação entre algumas parece também demarcar certa distância entre outras – expressas na distância física (onde se sentam, perto de quem); na comunicação (com quem conversam); e em comentários ou resmungos que evidenciavam algum tipo de incômodo, dificilmente manifestado de modo claro ao grupo ou à pessoa em questão.

3.3.5 Palavras de desamparo

Por vezes, nos dizeres (ou não dizeres) das mulheres presas, senti o desamparo no olhar, no silêncio, nas palavras que saíam em fluxo descontrolado ou lentamente, quase com dificuldade.

Margarida tem uma postura bem amuada, humilde, calada. Não foi na escrita de cartas porque não sabe escrever, não conseguiu aprender e se envergonha. No dia seguinte pude chamá-la e perguntar se queria que eu escrevesse. Ao ditar sua carta, para a mãe, teve muita dificuldade. Em vários momentos me disse: “Eu não sei falar.”. Eu lhe disse que a carta é como se a gente estivesse falando com a pessoa, então era só ela dizer o que queria falar com a mãe. Disse: “Fala pra ela que eu to com muita saudade, que mandei um abraço pra ela e um feliz aniversário... E muito beijos.”. Perguntei: “Tem mais alguma coisa que você gostaria de dizer a sua mãe?”. Disse que sim. E eu: “O quê?”. Ela: “Eu não sei falar... Já falou do aniversário?”. Perguntei se queria dizer de sua vida lá. Respondeu que sim: “Aqui é muito sofrimento”.

Leila é uma jovem de 21 anos, tem uma filha de 6. Quando se sentou para me ditar a carta, estava com um documento que tinha acabado de ser entregue por um

oficial de justiça: uma lista com seus pertences no momento da prisão. Manifestou preocupação com seu dinheiro: R\$ 176,00. Queria saber quem receberia de volta: ela ou a família? “Se eles pegarem vão gastar esse dinheiro todo, não quero que peguem”.

Escreveu para o tio, segundo ela, seu “irmão, seu pai, tudo”. Pediu que ele dissesse a seu pai que ela pede perdão. Além disso, um favor: “Não me envie nenhum pertence com um centavo sequer do Waguinho, pois não o amo mais.”. Falou se lembrar do sofrimento, sozinha em casa com a filha, quando o tio estava preso. Contou também que está pesando 40 quilos. Perguntei se tinha emagrecido muito: foram 16 quilos. Na carta falou que sempre teve a casa cheia de amigos e agora está sozinha. Disse que começou a ter convulsões, que estava ansiosa e agora toma remédio controlado. Falou também que estava trabalhando, mas “pediu tranca”, pois não aguentava mais tanta humilhação. Disse se sentir arrependida e comentou: “Não sei você.” – explicou-me que o tio também tem “pena para pagar”. Ainda na carta, falou que só terá saída em agosto, sua pena não “caiu” nada.

Deu notícias da irmã do tio que também está presa na unidade, reclamou de sua própria irmã, dizendo que é ingrata, pois chora pela situação, mas não renova o documento para visitá-la e que, mesmo morando em sua casa de favor, não tem coragem de lhe enviar nada. Terminou dizendo uma das coisas mais sofridas que ouvi: “Por favor, diz pra minha irmã não me abandonar aqui, porque aqui é escuro.”.

No fim do último encontro, Leila começou a falar em um fluxo, como quem vomitava algo. Contou que estava há um ano sem receber visita, que no último domingo já ia dormir e foi chamada. Recebeu a avó e a irmã, mas falou que era melhor não terem ido. Rosa me explicou que “tem visita que pesa”.

Leila começou a falar da filha de seis anos, que levava para o pagode consigo. Disse, se justificando, que foi mãe aos 15 anos. A filha pedia cerveja, ela molhava a chupeta ou passava cerveja na boca da criança, deixava beber um pouco. No aniversário de 3 anos, a filha ficou tonta com vinho.

As outras presas riam, por falta de outra reação: não demonstravam achar aquilo legal, engraçado ou mesmo “normal”. Riam meio sem graça, comentavam coisas como “doidinha”, “sem juízo nenhum”. Leila contou de uma visita da filha, que perguntou se ela só tinha aquele conjunto vermelho – o uniforme da SUAPI. A filha também falou que queria ir ao banheiro, mas era invenção. Confessou que queria ir embora, mas voltava amanhã: “Eu to me sentindo presa.”.

Leila falava de um jeito desolado, de quem sofria. Emanava um desespero; quem disse “eu to me sentindo presa” foi a filha, mas foi também Leila, como quem revelasse: “Eu não consigo respirar.”. Vi sombra em seus olhos, que pareciam ter medo.

Irene compartilhou uma carta escrita para a mãe, onde dizia que a decepcionou e dava “felizes aniversários” para a mãe e a irmã que faziam aniversário naquele dia. Ficou em silêncio depois disso, a maior parte do tempo de cabeça baixa. Em alguns momentos, repetia que estava triste. No final do último dia disse muito de si...

Contou que o pai era matador de aluguel. As pessoas pagavam e ele matava. Depois disse: “Eu já matei também. Eu gosto de sangue.”. Dizia de um jeito desamparado, tinha dificuldade de organizar as ideias, falava devagar. Contou o pior dia da sua vida: foi com o pai e a irmã ao Parque Municipal de Belo Horizonte. A irmã passou mal na roda gigante e vomitou em alguém, uma criança. O pai desta criança reclamou. Seu pai tirou a arma e matou os três, o pai e duas crianças. Ela tinha 8 anos.

Contou de uma vez em que matou também. Um homem lhe devia e “os caras” (outros traficantes) disseram: “Ou ele ou você.”. Ela cheirou muita cocaína, até o nariz sangrar. Ao contar, fez o gesto: cheirou cocaína, pegou a arma, mirou na cabeça, olhando para o outro lado e pa pa pa! Depois ficou mexendo no sangue, passando a mão. Disse que gosta de sangue, que é como o pai, “habitou-se à morte como uma forma de vida” (EVARISTO, 2015, p. 34). Contou que se corta (mostrou-me as marcas) e tem pesadelos. Uma noite, às duas e meia da manhã, gritava e chutava dormindo.

Irene disse que queria morrer, que sente seu corpo queimando por dentro, que queria acabar com isso. Já foi em psicólogo, psiquiatra, não resolveu nada. Lembrou-se da surra que a mãe lhe deu ao descobrir o vício em cocaína: a mãe lhe bateu até sangrar com uma mangueira de bombeiro. Havia uma vasilha de água morna com sal grosso (pelo que entendi, para fazer arder). Irene disse que eu poderia voltar depois, fazer “conversas como psicóloga”. Expliquei que como psicóloga eu não poderia atender, eu era artista, mas poderia tentar voltar para um trabalho com arte.

3.3.6 Castelo de cartas

Escrevi esse tópico, mas me vi interpelada por um dilema ético: em uma das unidades, as mulheres me confidenciaram algo que deveria ser mantido em sigilo. Inspirada pela prática da censura de cartas no sistema prisional, imaginei essa

possibilidade; de revelar um acontecimento importante, do ponto de vista da pesquisa e, ainda assim, guardar segredo:

Em [REDACTED] descobri uma situação inusitada. No segundo dia perguntei [REDACTED]. Todas pareciam responder ao mesmo tempo [REDACTED]. Uma delas falou: [REDACTED]. Outras concordaram. Estranhei: [REDACTED] Depois me chamaram mais para perto e confidenciaram: [REDACTED]. Alguém chamou atenção da mulher que me contava, que respondeu: “[REDACTED]”.

Contaram que [REDACTED]. Tem também o que elas chamam de [REDACTED] cartas [REDACTED] como fazer [REDACTED] por cartas: “[REDACTED]”. No dia da escrita perguntaram se [REDACTED]. Respondi que sim, [REDACTED]. [REDACTED] ajustamentos secundários.

3.3.7 Cartas que revelam o abandono

Conheci Carolina apenas no 3º encontro. Ela chegou séria. Tinha a cara bem fechada, uma certa raiva. Ao mesmo tempo seus olhos não eram de raiva. Ela é negra, o cabelo é bem curto, 28 anos, mas aparenta ter menos. A pele é muito bonita. Os olhos grandes e vivos. Falou que não queria ter ido: “Falaram que vamos ter que escrever sobre nossa vida, não quero não.”. Respondi que não era obrigatório, não precisava ficar. contei um pouco da proposta. Resolveu ficar.

A atitude de Carolina me lembrou uma passagem do livro de Queiroz (2015) que relata a “postura intimidadora e assustada” de uma mulher presa e a explicação dada por outra de que, por vezes, elas representam personagens, “quando precisam parecer tão perigosas quanto tudo ao seu redor” (p. 204). Aqui é possível encontrar ressonância nas ideias de Goffman (1959 *apud* CARLSON, 2010): a performance de papéis sociais – performar “ser uma mulher presa”.

Ela sentou-se muito séria e começou a me falar sobre sua vida. Começou falando da mãe, que morreu quando tinha 12 anos, de overdose. A mãe usava drogas, “era bem doidinha”, mas nunca deixava nada faltar aos filhos. Quando morreu, familiares tomaram a casa. Ela começou a usar drogas, foi para a rua. Hoje tem 28 anos e dois filhos, um menino de 12 anos e uma menina de 9 anos.

As crianças estão com o ex-marido, com quem ela rompeu quando descobriu uma traição. Pensou que nunca mais iria encontrar outra pessoa. Mas encontrou. E ele ficou muito doente uma época, teve tuberculose. O médico solicitou uma bateria de exames a ela, que não entendeu, pois não estava doente. Ele tinha HIV e transmitiu a ela. Carolina não ficou com raiva. Seu amor aumentou: ele também não sabia que tinha AIDS, contraiu da ex-mulher. Ela cuidou dele durante toda a doença. Quando foi presa, ele a abandonou. Não vai visitá-la. Ela disse não entender porque “Deus tirou sua mãe tão cedo”. Falou que queria morrer como ela, com a mesma idade. Mas agora pensa nos filhos. Contou tudo isso para dizer: “Quero escrever para meus filhos.”.

Na carta, pediu perdão pelas escolhas erradas. Vai perder a melhor parte de suas vidas e sabe como é ruim crescer sem mãe por perto. Mandou um beijo para a avó das crianças: “Apesar dela não gostar de mim.” (e me explicou: “É sua ex-sogra.”). Outro beijo para a bisavó dos filhos, sua avó, que está com câncer: “Fala para ela se cuidar, que quando sair daqui, quero encontrá-la.”. Falou ainda na carta que o pai deles não foi bom para ela e completou: “Ou talvez eu que também não fui boa para ele.”, mas é muito agradecida a ele por cuidar das crianças. Perguntei se tinha notícia dos filhos. Respondeu que não tem há muito tempo: “Antes havia os telefonemas, mas pararam.”.

Fragmentos de algumas cartas também evidenciam o abandono e solidão em que vivem suas autoras. Francisca é negra, aparenta ter entre 30 e 40 anos, anda com ajuda de uma muleta e é mais calada. Escreveu para a mãe. Contou que está com o mesmo problema que tinha antes e precisa usar fralda: “Se conseguir doação na igreja vai ser bom.”. Falou também: “Eu gostaria de receber visita, mas ninguém pode vim me ver, eu entendo.”. Célia aparenta ter por volta de 40 anos, tem os cabelos finos e mais curtos amarrados atrás da cabeça. Também escreveu para a mãe: “Entendo porque não me visita, a vida aí fora não tá fácil.”.

Dandara tinha um riso fácil, jeito moleque e certa virilidade. Era calada e de poucas palavras. Parecia se interessar pelo que acontecia e iniciava uma aproximação, mas se distanciava novamente, como quem não quisesse se envolver. Tinha esse movimento de se aproximar e se distanciar, fisicamente, mas também emocionalmente.

Era bem jovem, devia ter cerca de 20 anos, o cabelo pintado de um loiro escuro. Era muito magra, a pele cheia de manchas. Brincou dizendo que a carta era o *WhatsApp* delas.

Na carta à mãe, falou que está com saudade. Ditou para que eu escrevesse: “Não quero que me visite, mas peço que me envie pelo menos uma carta com seu número de telefone novo, porque não tenho”. Pelo que entendi, ela nunca conseguiu falar com a mãe desde que foi presa.

Segundo Queiroz (2015), muitas vezes o abandono e isolamento em que vivem as mulheres presas está relacionado às questões financeiras: nem sempre a família tem condições de arcar com os gastos de deslocamento para visitá-las. Dandara e Célia estão presas no complexo penitenciário de Ponte Nova que, como apresentei anteriormente, não tem acesso via transporte público. Dandara é de Belo Horizonte. Além disso, há outras dificuldades, como as unidades prisionais que limitam o número de crianças por visita:

Além de impedir que os filhos encontrem a mãe todos juntos, em algumas situações a visita nem sequer acontece porque o responsável pelas crianças não tem com quem deixar os filhos que não entrarão. (p. 181).

Nadir escreveu para o marido, preso em Ponte Nova. Não quis compartilhar a carta com o grupo, mas pude ler e algo me marcou muito: “Até o dia de hoje não lhe escrevi, pois não tive como arrumar tarifado, então agora está tendo essa oportunidade de uma atividade na ala em que a senhora vai enviar a carta.”. Nadir também me disse que elas eram muito abandonadas: “Você não sabe o bem que fez, a carta é uma visita. O selo para você é pouco, mas não sabe o bem que fez.”. Não foi a única a dizer isto.

4 TECER – O TEATRO NO ENCONTRO COM O OUTRO NO MUNDO

Não, não é que eu queria o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno.

CLARICE LISPECTOR

Esta pesquisa foi construída a partir de minha trajetória artística e de noções contemporâneas em teatro (CARLSON, 2010, CABALLERO, 2011, DUBATTI, 2007). Tenho me interessado, desde 2010, pela arte da performance e realizado ações artísticas, quase sempre em espaços públicos, buscando criar trabalhos que se inserem no cotidiano como algo que produz estranhamento, incômodo, diálogo. Investigo motes de criação que potencializem um encontro com pessoas desconhecidas na vida da cidade. Na proposta da residência artística, parti do pressuposto de que poderia viver um acontecimento teatral contemporâneo em espaços prisionais, tendo como mote a escrita e o compartilhamento de cartas pessoais.

Marvin Carlson (2010) apresenta a performance como uma antidisciplina que se constitui no diálogo com outros campos do conhecimento – antropologia, sociologia, psicologia e linguística. O alargamento das noções de performance trazidas por este autor e a “mútua, interessante e complexa fertilização” (p. 18) entre as diversas áreas compõem meu trabalho.

Victor Turner (2005), teórico da performance social, afirma o caráter inter-relacional, intersticial da performance. Segundo Carlson (2010), essa noção da performance como algo que acontece nas bordas, em um lugar de negociação, é extremamente importante nas reflexões deste campo. Ele faz referência a Dwight Conquergood que

citou o lugar da performance, nos limites e nas margens, como aquele que mais claramente a distingue das disciplinas e dos campos de estudos tradicionais, preocupados em estabelecer um centro para suas atividades. (apud CARLSON, 2010, p. 31).

Caballero (2011), também a partir do diálogo com a obra de Turner, desenvolveu estudos sobre o que ela nomeia “teatralidades liminares”. Diz respeito à condição liminar que funda certos fenômenos a partir do século XX, no entrecruzamento entre a arte e a vida, em um transbordamento do campo teatral. São práticas que acontecem nos limites, nas bordas, numa zona intersticial entre o acontecimento artístico e a realidade social, “escapando das taxonomias tradicionais que

têm condicionado a teatralidade” (p. 13). Em um ato de curiosidade lúdica fiz uma busca na internet por “palavras relacionadas ao teatro”. Encontrei no site Dicionário Criativo⁴⁸ “344 resultados para a palavra teatro dentro do domínio conceitual DRAMA”. Entre as primeiras estão: drama, peça teatral, espetáculo, dramatologia, representação teatral, dramaturgia. Esse vocabulário, comumente associado ao campo teatral, não tem sido suficientemente amplo para abarcar as práticas liminares.

Considero que a proposta desta pesquisa foi construída numa zona liminar, constituiu-se de modo fronteiro: entre concepções de teatro e performance; outros campos do conhecimento - especialmente a etnografia e a fenomenologia -; as condições de vida das mulheres presas e as espacialidades prisionais. Ao estudar os rituais do povo *ndembu*, Turner (1988 *apud* CABALLERO, 2011) traçou o conceito de liminaridade, a partir de quatro condições:

- 1 – a função purificadora e pedagógica ao instaurar um período de mudanças curativas e restauradoras;
- 2 – a experimentação de práticas de inversão – “o que está acima deve experimentar o que está embaixo” e os subordinados passam a ocupar uma posição proeminente; como consequência as situações liminares podem transformar-se em situações arriscadas e imprevisíveis ao outorgar poder aos fracos –;
- 3 – a realização de uma experiência, uma vivência nos interstícios dos dois mundos;
- 4 – a criação de *communitas*, entendida esta como uma antiestrutura na qual se suspendem as hierarquias, como “sociedades abertas” onde se estabelecem relações igualitárias, espontâneas e não-rationais. (p. 37).

Penso ser possível relacionar as ideias de Turner ao campo desta pesquisa. Guardadas as devidas proporções, podemos observar nuances dessas condições na experiência da residência artística. O ato de partilhar questões íntimas, de escrever e compartilhar cartas revelou-se como potencialmente restaurador e curativo, como evidenciarei posteriormente. Penso que isso só foi possível porque conseguimos instaurar um espaço que era eminentemente horizontal: suspensão de hierarquias – eu, não mais “senhora” ou “dona”, pude ser “Luciana”; elas não mais percebidas e tratadas a partir dos crimes pelos quais respondem.

A participação na residência se dava a partir da adesão de cada uma e isso não significava nenhum tipo de obrigatoriedade por parte delas (como ir em todos os encontros; escrever uma carta; compartilhar), nem propiciava benefícios comuns à

⁴⁸ Disponível em: <http://dicionariocriativo.com.br/analogico/teatro/substantivo/drama>. Acesso em: 20/12/2016

instituição, como “remissão da pena”. Como *communitas*⁴⁹ espontâneas, os encontros possuíam um sentido em sua própria acontecência.

As práticas de inversão consistem no fato de que as mulheres presas, no espaço da residência, puderam afrouxar um pouco os laços da subordinação. Obviamente, estávamos ainda dentro de uma unidade prisional e, como evidenciei em momento anterior, assim como elas, eu também estava submetida às relações de poder. Por isso podemos falar de um acontecimento que se deu no “entre”, numa zona intersticial: antiestrutura que sucede nas brechas.

Observo outro aspecto interessante no diálogo com a obra do antropólogo: para ele, os artistas tendem a ser liminares, marginais, fronteiriços,

se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens. (TURNER, 1974, p. 155).

A partir da obra do antropólogo é possível também pensar as mulheres presas como “entes liminares”:

não possuem “status”, propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social (...) seu comportamento é normalmente passivo e humilde. Devem, implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar punições arbitrárias, sem queixa. (TURNER, 1974, p. 118).

Turner (1974) relaciona a liminaridade “à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade” (p. 117). Imagens que, de algum modo, nos remetem aos mundos de vida das mulheres presas, tal como apresentados nesta dissertação. Em outro momento de seu texto, o autor refere-se a um lugar simbólico cujos sentidos remetiam ao mesmo tempo ao útero e a uma sepultura. Essa imagem dual também me reportou às espacialidades prisionais: “entre a vida e a morte”; o “céu e o inferno”; onde “nada pode e tudo acontece” (como me disseram as mulheres presas); entre a “privação de liberdade e a chance de viver” (uma mulher me disse que se estivesse “lá fora”, talvez já estivesse morta). Ouso, ainda, propor sob a forma de indagação, um tanto, talvez, ingênua ou utópica – como queiram: “entre a morte social e a possibilidade de renascimento ao sair?”.

Propus um encontro entre entes liminares, num espaço também liminar, no qual experiência artística e prática etnográfica estão entretecidas. Retomo Conquergood (1985 *apud* CARLSON, 2010) que, diante das possíveis atitudes em relação à etnografia de performance, propõe um modo que vise

⁴⁹ Desenvolverei este conceito posteriormente.

juntar diferentes vozes, visões de mundo, sistemas de valor e crenças, de maneira que eles possam dialogar entre si. O resultado procurado é uma performance não conclusiva, que resista a fechamentos e procure deixar as perguntas em aberto. (p. 43).

Essa é a atitude que busquei na ida a campo e na escrita destas reflexões. Escolhi apresentar-me às mulheres presas através da performance Travessia, trabalho que tem como origem uma carta escrita a meu pai (página 83), a partir das poucas lembranças que tenho de sua existência. Neste trabalho, desvelo-me a partir de minha própria intimidade, precariedade e ausência.

Carlson (2010) fala sobre a importância da palavra na performance, palavra que surge “como revelação do performer, por meio do uso de material autobiográfico” (p. 133). Início a ação com a leitura do atestado de óbito, documento impresso em um papel que carrega marcas do tempo, cuja data impressa é 1992. O atestado de óbito provocou comoção e respeito e, como fragmento da vida, parecia dimensionar o aspecto de “veracidade” da ação.

A fotografia do meu pai, revelada às mulheres ainda no início, parece contribuir com a dimensão factual, ao mesmo tempo em que propõe outra relação com essa realidade. A foto, antiga, mexe com meu imaginário: um homem magro e barbudo trajando roupas fora de moda – short e blusa de cor clara, ambos justos no corpo. O short bem curto, pouco comum em homens na atualidade. Ele está sozinho e a foto foi tirada de baixo para cima, de forma que vemos sua silhueta contra um céu azul. Essa imagem evoca certa misticidade. Há ainda uma segunda fotografia que mostro durante a leitura da carta e em relação direta com essa, foto que me lembra um banho de mangueira vivido na infância e que marca diferenças em relação à primeira: ele está mais velho, engordou.

A carta foi escrita para aquele homem que aparece nas fotografias: meu pai, a partir de lampejos de memória. Fragmentos de recordações, imagens e sensações. Penso essas memórias, reminiscências de experiências vividas, como recriações que fazemos em um processo que nos forma ao longo do tempo. As memórias, assim, não têm estatuto de verdade: parecem ser constituídas por uma mescla dos acontecimentos vividos, pelo que pode ser lembrado, pelo que foi esquecido e pelo que foi recriado. Além disso, a atitude autobiográfica constitui-se em exercício narrativo, autoinvestigativo e autorreflexivo que é compartilhado social e historicamente: “a

memória aparece como elemento fundamental na articulação de sentidos entre o individual e o coletivo.” (CINTRA, 2011, p. 65).

Quando escrevi a carta, em 2014, deparei-me com o silêncio e o vazio que marcavam minha relação com o meu pai – seja quanto a sua presença, nas lembranças; seja na sua ausência: “Não tenho uma música que me ligue a você, isso dói muito.”. Ao viver a ação, escuto uma música no fone de ouvido – “Agora tenho uma música que me liga ao meu pai.” -, modo que me parece situar-se numa zona intersticial entre o que é pessoal e o que é coletivo, entre guardar e compartilhar. A música, ouvida e dançada em público, mas na solidão do fone de ouvido, demarca uma ausência na presença, uma solidão que se vive em companhia. Música que simboliza o fim do luto e a reconciliação com a própria história, a criação de possibilidades de vida a partir da morte, mas que preserva, ainda, o silêncio e o vazio que ficam.

A composição começa em um lamento: “Quando você foi embora/Fez-se noite em meu viver/Forte eu sou mas não tem jeito/Hoje eu tenho que chorar”. E vai, pouco a pouco, revelando um trajeto de restauração: “Vou seguindo pela vida/Me esquecendo de você/Eu não quero mais a morte/ Tenho muito que viver”. No campo da pesquisa, as mulheres quiseram escutar a música e o fone de ouvido passou por todas elas, que ouviram de modo solitário e compartilhado ao mesmo tempo. Apresentei-me performando um trabalho artístico significativo e existencial para abrir possibilidades de convívio.

A potência de um trabalho com cartas na espacialidade prisional superou minhas expectativas e compreensões quando da construção da proposta. Inicialmente, tive dúvidas se o trabalho seria realmente significativo para as mulheres presas. Como principal modo de comunicação entre elas e o mundo exterior, escrever cartas talvez fosse algo tão comum em seus cotidianos que a proposta poderia soar como “desnecessária”. Mas ao viver o encontro com elas, vi as dificuldades de envio e a espera cotidiana por cartas que não chegam. Eliane contou que começou a escrever cartas na prisão: nunca tinha escrito antes. Descobri que a importância das cartas para aquelas mulheres situava-se para muito além da comunicação, estando mais próximo do que Goffman (2010) nomeou “abrigo do eu”. Entendo, então, que, diante dos processos de mortificação vividos nas unidades prisionais, o espaço da residência artística propiciou abrigos temporários e coletivos para o eu.

Propus escrita e compartilhamento de cartas como um modo de as mulheres se apresentarem a mim e falarem de si, bem como um modo de fazer teatro, performar.

Embora algumas mulheres tenham escrito cartas e optado por não partilhar com o coletivo, o foco da proposta estava no ato de compartilhar como possibilidade de vivermos encontros de intimidades (ANDRÉ, 2008).

A performance *Travessia* era apresentada como um trabalho relacionado às cartas, à ausência do pai e à saudade que fica na fotografia, assim como no filme *Central do Brasil*, que inaugurou o trabalho e permeou os demais dias. A tensão gerada pela exposição de questões íntimas, em uma realidade que era dura por si só, tendo como partícipes mulheres que viveram uma vida mais difícil que a minha, me provocava certo embaraço e frio na barriga. A cada ida eu me sentia ansiosa ao pensar como seria para mim e para elas passar por aquele momento. Essa sensação me remetia à ideia de Eleonora Fabião (2015) para quem

um performer não apenas coloca propositalmente pedras em seu sapato mas usa sapatos de pedra para que outros fluxos e outras maneiras de percepção e relação possam circular. (p. 14).

As mulheres participantes de todas as unidades me receberam de modo acolhedor e, quase sempre, num silêncio cúmplice. O trabalho parecia quebrar um pedaço da barreira simbólica que nos separava. Após vivê-la, nos olhávamos de modo mais tranquilo: nascia um pedaço de confiança que dava densidade ao convívio.

Afinada com práticas contemporâneas, busquei construir uma proposta aberta em que invisto na possibilidade e potência do encontro; proposta atravessada por riscos e incertezas, pelo acaso e imprevisível, pelo imponderável da vida. Parto de uma ideia cujo fundamento é relacional e autobiográfico, encontra-se em um limiar que dificulta distinguir e separar vida e arte:

o teatro, assim como as outras artes, não deveria temer a intervenção de realidades extra-teatrais. Para evoluir e ser vivo, o teatro deve sair de si mesmo – deixar de ser um teatro. (KANTOR, 1984, p. 230 *apud* CABALLERO, 2011, p. 108).

Encontro ressonância também em outra frase de Kantor (1984, p. 179 *apud* CABALLERO, 2011): “de tal forma que a pergunta ‘Isto já é arte?’ ou ‘Isto ainda não é vida?’ não tem mais importância para mim” (p. 108). Esta pesquisa funda-se no entretecimento entre arte e vida; situa-se numa zona intersticial e interdependente, que me remete à imagem do “oito” de Richard Schechner (1977, *apud* CARLSON 2010), criada de modo a evidenciar a reciprocidade existente entre drama social e drama estético.

Tal imagem foi desenvolvida a partir do diálogo estabelecido entre Schechner e Turner, em uma fecunda e mútua contribuição entre as áreas do teatro e da antropologia,

inaugurando o campo de estudos da Antropologia do Teatro (CARLSON, 2010). Turner (1957 *apud* CARLSON 2010) criou a noção de drama social: uma metáfora concebida a partir do conceito de drama em teatro, que possibilita a compreensão de uma diversidade de manifestações culturais não teatrais. O drama social de Turner era subdividido em quatro momentos, a saber: ruptura; crise; reparação; reintegração ou cisão.

Em diálogo com Turner, Schechner (1977, *apud* CARLSON 2010) formulou a imagem, a partir da ideia de que

o profissional de teatro usa as ações conseqüentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético, enquanto o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro. (p. 32).

Trata-se, assim, de uma mútua e constante relação entre os campos.

4.1 O que queremos que teatro seja?⁵⁰

Neste trabalho, as concepções em teatro foram construídas processualmente, a partir de minhas experiências artísticas, do diálogo com a teoria e do encontro com as mulheres presas. Ao propor o trabalho no sistema prisional, atentei-me aos usos da palavra “teatro” e às expectativas que ela poderia suscitar: criar cenas, personagens, apresentar para uma plateia. Vicente Concílio (2008) expôs algumas experiências com teatro em prisões brasileiras onde era comum o trabalho com foco na montagem de espetáculos. Essa também foi, muitas vezes, condição para que os projetos ganhassem apoio institucional: o momento da representação comprovava a existência do trabalho e dava visibilidade às instituições apoiadoras.

O autor fala sobre o processo em que esteve envolvido, descreve que havia uma disparidade entre o trabalho que desejavam desenvolver e as expectativas que as mulheres presas possuíam sobre teatro: desejavam encenar um texto, receber orientações sobre marcações e construir personagens, de modo convencional.

Parti do princípio de que a performance é uma forma contemporânea de fazer teatro e propus às mulheres participantes outras formas de conceber e fazer teatro. Elas compreenderam e aderiram à proposta. Após a performance Travessia, Sara falou: “Eu

⁵⁰ Pergunta realizada por Eleonora Fabião (2008): “passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que ‘teatro’ seja?” (p. 18).

achei que a sua postura já é teatro. O jeito que você leu já era teatro.” (DIÁRIO DE BORDO, 02/08/2016). A fala de Sara me remeteu à Caballero (2011) para quem a teatralidade é configurada no ato de olhar: “é o olhar que transforma o acontecimento cotidiano em ‘acontecimento teatral’” (p. 172).

Judith contou que escrevia para a namorada toda semana, mas como daquela vez “era performance”, escreveu algumas coisas diferentes, coisas que não tinha escrito antes. Do mesmo modo, recebi uma carta no último dia em Ponte Nova: “Foi uma experiência boa para mim, já participei de outros tipos de teatro mas este seu trabalho foi o primeiro que participei e gostei muito.”.

Foi também significativo o que aconteceu com Lourdes, que chorou ao ler a carta para o marido, preso em outro presídio. Ela se emocionou muito no ato de compartilhar a carta de amor e saudade. Isso aconteceu diante de olhares surpresos das outras mulheres, que nunca a tinham visto emocionar-se daquele modo. Nem mesmo Eliane, amiga com quem divide a mesma cela, tinha visto Lourdes chorar. O ato de escrever ao marido não era algo novo: ela o faz todas as semanas e lê em voz alta para Eliane na cela. Mas ali, naquele momento, ela se emocionou, o que me pareceu significativo ao reafirmar o lugar inaugurado pela residência artística no entrecruzamento entre arte e vida: o choro inédito de Lourdes parece evidenciar que acontecia ali algo que demarcava esse espaço outro. Nos atos de compartilhamento, fiquei com a impressão de que as cartas, assim como poesias e textos dramáticos, ganham novos e potentes sentidos quando lidas em voz alta.

Carlson (2010) afirma que a performance artística surgiu e se consolidou em oposição às formas tradicionais de se fazer teatro e que esta se caracteriza, quase sempre, como uma arte solo criada a partir de materiais autobiográficos e da vida cotidiana. As pessoas que performam

não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. (CARLSON, 2010, p. 17).

Caballero (2011) também fala da atitude de artistas que se distanciam dos modos teatrais tradicionais para “um ‘ficar perto’ da esfera cotidiana” (p.60) e refere-se à própria arte da performance como “um exílio”, pelo seu deslocamento dos locais tradicionalmente convencionados como espaços da arte. Cita Kantor ao falar do

abandono do “lugar sagrado e seguro reservado por séculos à obra de arte” (p. 108). Para Caballero (2011) performer é

aquele que fala e atua sendo artista e pessoa, que fica exposto ao intervir nos espaços, que conceitua a sua criação mediante uma espécie de ‘dramaturgia’ ou partitura inicial aberta às modificações do trabalho *in situ*, que corre o risco de transitar entre as pessoas assumindo os imprevistos e as conseqüências das suas intervenções. (p. 78).

Outro autor importante na construção da pesquisa é Jorge Dubatti (2007), que afirma que com a diversidade de experiências no campo teatral no século XX, já não sabemos mais o que pode ser nomeado como teatro: “o teatro passou por uma des-definição: o teatro já não é evidente”⁵¹ (p. 8). O teatro, que se expandiu no entrecruzamento com a vida e outras manifestações artísticas, necessita ser redefinido. Dubatti questiona: “diante de que manifestações e acontecimentos podemos falar de teatro? Quando há teatro e quando não?”⁵² (p. 12).

Dubatti cita Guy Debord (1997), autor que teorizou sobre a “sociedade do espetáculo” e afirma que o teatro percorre o caminho inverso à crescente espetacularização da vida: busca o resgate da convivialidade, sua condição ancestral. Dubatti (2007) apresenta uma “matriz da teatralidade”, composta por três subacontecimentos: o acontecimento convivial, que possui dimensão do encontro com o outro, de corpo presente, no tempo e no espaço; o acontecimento poético, que diz respeito à criação artística a partir de ações corporais e de caráter efêmero e o acontecimento de constituição do espaço do espectador, relacionado à contemplação e à consciência sobre o ato teatral. Para haver teatro, os três subacontecimentos devem realizar-se. Além disso, eles estão encadeados de modo causal: o convívio é condição fundamental para que o acontecimento poético exista e a contemplação por parte do espectador depende da existência anterior de ambos os acontecimentos. A partir dessa matriz, Dubatti elabora a seguinte definição sobre teatro: “é a produção e experiência de expectativa de acontecimentos poéticos corporais (físicos e físico-verbais) em convívio.”⁵³ (p. 36). Dubatti (2007) caracteriza o teatro como um acontecimento da cultura vivente, do mundo que compartilhamos cotidianamente. É, portanto, demarcado no tempo e no espaço, implica territorialidade. No entanto, a partir do acontecimento

⁵¹ Livre tradução de: “el teatro se ha des-definido; el teatro ya no es evidente”.

⁵² Livre tradução de: “ante qué manifestaciones y acontecimientos podemos hablar de teatro? Cuándo hay teatro y cuándo no?”.

⁵³ Livre tradução de: “Es la producción y expectación de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convívio”.

poético, funda um mundo paralelo ao da vida cotidiana, com regras próprias, desterritorializado.

A noção de convivialidade foi fundante na construção da pesquisa, como intentei demonstrar até aqui. Busquei um diálogo entre o acontecimento teatral, que se deu nas unidades prisionais e o pensamento de Dubatti, a partir das especificidades da proposta que desenvolvi: o acontecimento poético fundou outros mundos, não paralelos à vida, mas atrelados a ela (perpendiculares?). E o lugar do espectador não foi assim tão contemplativo, como parece sugerir Dubatti, em um primeiro momento. São esses conceitos que procuro apurar no próximo tópico.

4.2 Acontecimento convivial: fundador de teatralidades

Busquei trabalhar com a noção de convivialidade e criar outros modos de convívio no espaço prisional. Para Dubatti (2007), o acontecimento convivial é o princípio ancestral do teatro e pressupõe a reunião de pelo menos duas pessoas em um mesmo espaço para compartilharem “um rito de sociabilidade”. Compreende estar com os outros, mas também consigo mesmo; ato dialético que envolve escutar os outros para se escutar, encontrar-se com o outro e, através desse encontro, retornar a si:

Importa o diálogo das presenças, a conversação: o reconhecimento do outro e de si mesmo, afetar e deixar-se afetar no encontro, gerando uma suspensão da solidão e do isolamento. Chamaremos a este componente do convívio a *companhia* – do baixo latim *compania*, que etimologicamente remete a *cum* (com) e *panis* (pão): os que se reúnem são companheiros, quer dizer, “os que compartilhem o pão.”⁵⁴ (p. 47).

O convívio é visto então como uma interrupção da solidão e do isolamento e o pão que se compartilha é a criação: *poíesis* de artistas e de espectadores – todos criadores, todos dão e recebem o pão nesse espaço de intimidade onde é possível construir sentidos sobre si e sobre o mundo.

Dubatti frisa que o convívio é efêmero, impossível de se repetir. Retoma o conceito de arte aurática (BENJAMIN, 1968 *apud* DUBATTI, 2007) e afirma que no acontecimento teatral a aura está na presença, sem intermediações, dos corpos – um encontro de auras. O acontecimento convivial antecede e possibilita o acontecimento

⁵⁴ Livre tradução de: “Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento. Llamaremos a este componente del convivio la *compañía* – del bajo latín *compania*, que etimológicamente remite a *cum* (con) y *panis* (pan): los reunidos son compañeros, es decir, ‘los que comparten el pan’”.

poético, sendo a *poíesis* compreendida como a criação de uma ordem paralela à vida cotidiana. O autor fala sobre a produção de “entes poéticos específicos”, cuja singularidade reside na instauração de outros mundos, com regras próprias e somente em parte compreendidos racionalmente. O mundo poético constitui, assim, um microcosmo que se insere dentro do mundo cotidiano, ou seja, dentro da cultura vivente. Se o acontecimento convivial tem como premissa a territorialidade, o poético é metafórico e desterritorializado. Acontece aí um salto ontológico:

A presença aurática do ator e seu trabalho acontecem no plano da cultura cotidiana, mas o devenir poético de seu corpo em ente poético acessa a fundação-instauração de outra esfera do ser. O ente poético é, ao mesmo tempo, territorial e desterritorializado através de sua dupla dimensão de corpo físico e corpo poético tensionados.⁵⁵ (DUBATTI, 2007, p. 101).

Para Dubatti (2007), a *poíesis* é constituída por ações físicas ou físico-verbais:

Chamaremos então *poíesis* à produção artística, à criação produtiva de entes artísticos e aos entes artísticos em si. *Poíesis* implica tanto a ação de criar como o objeto criado (...) a ação *poiética* teatral gera um ente, ausente e inexistente antes e depois da ação.⁵⁶ (p. 90).

Caracteriza-se, fundamentalmente, pelo distanciamento em relação à realidade: “o ente poético se afirma em sua radical negação do ente real e em seu poder de transgressão e questionamento da hegemonia racionalista”⁵⁷ (p. 98). Segundo o autor, a consciência dessa distância ontológica entre arte (*poíesis*) e vida demarca e condiciona o acontecimento espectral, sem o qual não há teatro – se não houver pelo menos um espectador em convívio, não há teatro.

Dubatti (2007) reconhece que algumas poéticas teatrais dissolvem parcial ou totalmente essa separação. Mas, para ele, para que esse desvanecimento seja possível é necessário instalar inicialmente o espaço do espectador a partir da consciência da distância ontológica. Para o autor, a distância entre *poíesis* e realidade cotidiana é fundamental. A criação poética tem como função ontológica a instauração de mundos paralelos, que negam, transgridem e questionam os modos racionalistas hegemônicos que operam no dia a dia.

⁵⁵ Livre tradução de: “La presencia aurática del actor y su trabajo acontecen en el plan de la cultura cotidiana, pero el devenir poético de su cuerpo en ente poético accede a la fundación-instauración de otra esfera del ser. El ente poético es a la vez territorial y desterritorializado a través de la doble dimensión de cuerpo físico y cuerpo poético tensionados”.

⁵⁶ Livre tradução de: “llamaremos entonces *poíesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado (...) la acción *poiética* teatral genera un ente, ausente e inexistente antes y después de la acción”.

⁵⁷ Livre tradução de: “el ente poético se afirma en su radical negación del ente real y en su poder de transgresión y cuestionamiento de la hegemonía racionalista”.

Dubatti (2007) usa o termo “abdução poética” para se referir a situações em que espectadores são transportados pelos processos conviviais ou poéticos, abandonando a função e espaço destinado a eles. Dentre vários exemplos apresentados pelo autor encontrei consonância na possibilidade de espectadores poderem

voluntariamente “entrar e sair” do acontecimento poético em espetáculos performativos em que a liminaridade entre convívio e *poiesis* favorece o canal de passagem.⁵⁸ (DUBATTI, 2007, p. 136).

Nesta pesquisa as distinções entre arte e vida, artistas e espectadores, estão borradas, são fronteiriças, constituem-se em “abduções poéticas”. Por constituir-se como “teatralidade liminar”, o acontecimento espetatorial também é liminar, também se situa numa zona fluida, quase inexistente. Há a transcendência de noções de artistas e espectadores para inaugurar um espaço de co-criação, “reunião do ato real e ao mesmo tempo simbólico (CABALLERO, 2011, p. 39). Não se trata de observar ou contemplar, mas de “comprometer-se com” (CARLSON, 2010, p. 223).

Dentre as práticas liminares, Caballero apresenta ações e poéticas de grupos e pessoas que, inclusive, não se consideram artistas ou escolhem não nomear o que fazem como arte, em busca de proximidade com outros atores sociais e de proposições artísticas fortemente ancoradas na vida social.

Apesar de distinguir de modo mais demarcado vida cotidiana e acontecimento poético, Dubatti (2007) concebe o teatro como um campo amplo e aberto, múltiplo em possibilidades, que incluem

desde as expressões mais nitidamente enquadradas na estrutura da teatralidade poética, até as formas de liminaridade, hibridez e “desdelimitação” mais diversas em seus entrecruzamentos com a vida e as outras artes.⁵⁹ (p. 152, grifo meu).

Às práticas que escapam dos limites tradicionalmente estabelecidos o autor nomeia “poéticas de tensão ontológica”. Nesses casos, é evidente a existência de poéticas não ficcionais e a descoberta de teatralidades fora do âmbito comumente associado ao teatro. A proposta da pesquisa constitui, segundo as ideias de Dubatti, uma “poética de tensão ontológica”: acontecimento poético que inaugura sim outros mundos,

⁵⁸ Livre tradução de: “voluntariamente “entrar” y “salir” del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convívio y *poiesis* favorece el canal de pasaje”.

⁵⁹ Livre tradução de: “desde las expresiones más nitidamente encuadrables en la estructura de la teatralidad poética, hasta las formas de liminalidad, hibridez y desdelimitación más diversas en sus cruces con la vida y las otras artes”.

mas nos interstícios da vida mesma. Espectadores se movem da função de observadores para um “estar com” e “criar em companhia”.

Dubatti (2007) apresenta algumas formas básicas de articulação entre *poíesis* e vida:

- **separação**: quando vida (A) e poesia (B) são nitidamente diferentes ($B = -A$).
- **des-delimitação**: quando vida (A) e poesia (B) criam uma zona de sobreposição, fusão, comunhão ou cruzamento, de tal modo que não é possível diferenciá-las. Nesses casos, há a produção de um terceiro território compartilhado por ambas ($C = A$ ou B ; $C = A + B$).
- **justaposição alternativa**: quando vida (A), poesia (B) e a zona compartilhada por ambas (C) se alternam (A, B, C, A, C, B, etc.).
- **inclusão ou inserção**: quando a vida inclui um acontecimento de *poíesis* (A inclui B) ou inclui um acontecimento situado naquela zona em que vida e *poíesis* se sobrepõem (A inclui C). Ou o contrário, quando em um acontecimento poético há a inserção de um acontecimento da vida (B inclui A) ou de um acontecimento de des-delimitação (B inclui C).

A partir dessas formas básicas, as possibilidades, combinações e articulações entre arte e vida são infinitas. Na residência artística, é possível percebê-las se alternando e co-existindo. O modo mais evidente é a “des-delimitação”, que se refere à criação de zonas onde arte e vida estão entretecidas, como no ato de performar as cartas. Podemos também pensar a proposta dos quatro dias como “justaposição alternativa”; a existência de um espaço em que vida, *poíesis* e a zona compartilhada por ambas se intercalam continuamente.

Tendo como princípio a constituição de uma matriz de teatralidade fundada nos três subacontecimentos apresentados, Dubatti (2007) concebe o teatro como

a zona de experiência resultante da estimulação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas (corporais: físicas e físico-verbais) e expectatoriais em relação de companhia.⁶⁰ (p. 155).

O autor chama atenção para o fato de que no acontecimento teatral há mais experiência que linguagem. O acontecimento poético gera uma zona de experiência onde o mais relevante não pode ser decifrado pela linguagem – e, definitivamente, não

⁶⁰ Livre tradução de: “la zona de experiencia resultante de la estimulación y la multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía”.

se reduz a ela. Trata-se de uma zona constituída por acontecimentos poéticos e que só pode ser vivenciada em condições conviviais. Essa zona de experiência é, portanto, semiótica e não-semiótica.

Ele propõe que é preciso superar as concepções de teatro linguístico-semióticas. Ao refletir sobre a ideia de um “teatro da apresentação” que substituiu, nos modos de produção contemporâneos, a ideia de “representação”, Dubatti (2007) afirma: nem representação, nem apresentação; concebe a idéia de um teatro de experiência.

Encontrei ressonâncias da noção de Dubatti (2007) no pensamento de Turner, que, segundo Dawsey (2005)

descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis*, ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (...), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de expressão. Performance – termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente” – refere-se, justamente, ao momento da expressão. A performance completa uma experiência. (TURNER, 1982, p. 13 *apud* DAWSEY, 2005, p. 164).

É possível perceber, em cada momento elencado por Turner, ecos da experiência vivida nas residências artísticas: o choro inédito de Lourdes, que parecia expressar uma dor distinta daquela sentida cotidianamente; as lembranças em relação ao passado evocadas e partilhadas de modo doloroso; as músicas que constituíram nosso convívio, possibilitando a construção de sentidos (pessoais e coletivos) para a morte (como no caso de Travessia), a saudade (como quando cantaram para os destinatários das cartas, por exemplo, Marta cantando para sua filha), a culpa (como quando Luíza cantou para a mãe), a redenção (como nos hinos evangélicos); o encontro (como quando cantaram uma música para mim); por fim, a leitura e compartilhamento das cartas – performance através da qual a experiência se completou.

Na construção de sua noção de experiência, Turner (2005) conversa com o pensamento de Dewey e Dilthey. Busca superar o conceito de Dewey (1934 *apud* TURNER, 2005), para quem “as obras de arte, incluindo obras teatrais, são ‘celebrações, reconhecidas como tais, da experiência cotidiana’” (p. 178). A partir desse diálogo, Turner propõe o teatro e a performance como “experiência extraordinária que interrompe o cotidiano, dando-lhe sentido” (DAWSEY, 2005, p. 170).

Em diálogo com Dilthey (1976 *apud* TURNER, 2005) elabora uma distinção entre o que seria uma “mera experiência” e “uma experiência”; “uma experiência” tem dimensões formativas e transformativas, pode ser pessoal ou partilhada. A partir dessas ideias sugiro que pudemos viver nas residências artísticas um teatro de experiências intersubjetivas; uma zona liminar que irrompeu no cotidiano de três unidades prisionais.

4.3 Teatro como ritual curativo

Apresentei-me através da morte, do luto e da solidão. A leitura do atestado de óbito seguida pela carta e música, de alguma forma ritualiza a morte para em seguida transcendê-la. O trabalho expõe meus laços familiares a mulheres que vivem situações dolorosas: a saudade, a ausência, sentimentos de culpa, o abandono. É possível relacioná-lo à ideia apresentada por Carlson (2010), acerca da “perspectiva de fornecer um corpo e uma voz para a experiência comum” (p. 133) – a experiência da morte, da ausência, da solidão; algo que culminou em um processo de apropriação quando as mulheres presas revelaram suas próprias experiências de luto, vida e morte.

Na residência artística, a escrita da carta foi, muitas vezes, um modo de desmontagem e reconstrução de memórias: “arte que persiste em não esquecer (...) sugere formas de restauração simbólica” (CABALLERO, 2011, p. 104). Judith me perguntou: “Esse jeito de fazer teatro, a performance, pode ser terapia?”. Ela deu o exemplo de uma pessoa muito tímida que pela performance se expressa. Falou também do trabalho Bombril, de Priscila Rezende, quando a performer diz algo de si. Respondi que embora os objetivos não fossem, *a priori*, terapêuticos, poderia reverberar dessa forma nas pessoas.

Ao longo das experiências nas unidades prisionais, a ideia da performance que propicia cura foi se expandindo na forma como a proposta foi recebida e nos agradecimentos das mulheres ao final, às vezes manifestando um misto de alegria e alívio, às vezes gratidão. Hilda, por exemplo, me abraçou e agradeceu pela possibilidade de compartilhar a morte da irmã.

Caballero (2011) comenta experiências teatrais que criam uma *communitas xamânica* ao propiciarem “um caminho de restaurações simbólicas” (p. 74). A autora refere-se a *xamânico* num sentido curativo, sem as conotações religiosas que comumente são associadas ao termo. Em trabalhos que possuem uma dimensão xamânica “as ações poéticas parecem ajudar a regeneração do tecido da memória para

que as comunidades e as pessoas possam começar a ultrapassar a dor” (p. 75). Artaud e Joseph Beuys são apresentados por Caballero (2011) como artistas que propuseram a arte como ritual curativo. Beuys buscou, através de sua prática artística, “uma anti-arte propiciadora de sanidades individuais e coletivas” (p. 79). A autora explora também exemplos de trabalhos que, partindo do campo artístico ou do ativismo político, desencadeavam processos de cura social.

Associo esse potencial de cura à idéia de Dubatti (2007) de que o teatro pode prover “uma morada, uma zona habitável diferente do macro (...) outra maneira de viver e pensar, articulada como contrapoder”⁶¹ (p. 164). Para o autor, o teatro pode produzir modos de compreender e habitar o mundo que podem ser macropolíticos (corroboram com o *status quo* e com as ideologias hegemônicas) ou micropolíticos (constituem territórios de subjetividade alternativa).

Em seu pensamento, a *poíesis* é entendida como morada habitável, propõe e configura outros modos de organizar a realidade e habitar o mundo e revela outros espaços existenciais:

fugir das pressões, para inventar outras territorialidades de subjetividade e regressar com nova força: a *poíesis*, trajeto de criação e obra criada, como uma máquina de ar em um mundo irrespirável⁶² (p. 168).

O espaço prisional pode ser tomado como esse mundo irrespirável. Leila, em seu desabafo (p. 106-107) me passou mesmo a impressão de que lhe faltava o ar. No livro de Mattos (2006), que reuniu produções textuais de mulheres presas, pude ler:

estar presa é uma das piores experiências que uma pessoa pode ter. Quando o carcereiro bate a porta e fecha a tranca, toda esperança foge do coração, um sentimento ruim começa a sufocar até o mais valente. (p.114).

Propus a residência artística como possibilidade de criação de antiestruturas: respiros, ranhuras na cotidianeidade normatizada e normatizadora das unidades prisionais. Na obra de Turner (2012), antiestrutura corresponde à ideia de liminaridade e *communitas* – são conceitos “irmãos” que carregam os mesmos sentidos. Na construção dessa noção, Turner cita Sutton-Smith, para quem

a estrutura normativa representa o equilíbrio, a ‘antiestrutura’ representa o sistema latente das alternativas potenciais. (SUTTON-SMITH, 1972 *apud* TURNER 2012, p. 223).

⁶¹ Livre tradução de: “una morada, una zona de habitabilidad diversa de lo macro (...) otra manera de vivir y pensar, articulada como contrapoder”.

⁶² Livre tradução de: “fugarse de las presiones, para inventar otras territorialidades de subjetividad y regresar con nueva fuerza: la *poíesis*, trayecto de creación y obra creada, como una máquina de aire en un mundo irrespirable”.

Converso também com Machado (2015), para quem “um dos germes de antiestrutura é o foco no trabalho com as presenças, as pessoalidades” (p. 56). Diante dessas concepções, retomo a *poiesis* como morada habitável. De acordo com Dubatti (2007), espectadores são afetados pelas moradas poéticas e as habitam também. Ou instauram seus próprios campos de habitabilidade. Ocorre então um movimento contrário à catarse: “não se trata de expulsar, mas de habitar”⁶³ (p. 173). O que se expulsa, se rejeita, se desloca, se abandona, nesse caso, é a subjetividade macropolítica.

Na pesquisa, pudemos, no acontecimento poético, habitar nossas próprias dores, solidão, medos, saudade. A proposta foi criada a partir das “relações ambíguas entre drama da vida e elaboração artística (...) entre espaços do real e os espaços artísticos” (CABALLERO, 2011, p. 118). Parece haver algo de curativo naquele processo de escrever cartas para pessoas ausentes ou presentes em suas vidas, falar da morte, fazer inventários de lembranças, pedir perdão, se perdoar, perdoar o outro, ouvir e ser ouvida, olhar e ser olhada.

Turner afirmou a potência do teatro na criação de experiências de *communitas* (TURNER, 2005; DAWSEY, 2005). Retomo seu modelo de drama social e as subdivisões em quatro momentos: 1) ruptura, 2) crise, 3) reparação, 4) reintegração ou cisão (TURNER, 2005, p. 183). Para o antropólogo, o mundo do teatro origina-se da terceira fase, daí seu caráter reflexivo, terapêutico e liminar.

Os conceitos desenvolvidos por Turner – liminaridade, antiestrutura e *communitas* – podem ser articulados ao pensamento de Goffman (2010), segundo o qual as instituições totais podem ser percebidas como “uma espécie de mar morto, em que aparecem pequenas ilhas de atividades vivas e atraentes” (p. 66). Os encontros na residência artística podem ter se constituído em uma dessas atividades, oferecendo algum um tipo de apoio às mulheres presas diante dos ataques ao eu. Nesse caso, as instituições totais representam a estrutura e as ilhas de atividades vivas, os momentos de antiestrutura, *communitas*.

Busquei propor um trabalho na contramão dos discursos dominantes que orientam o senso comum e das práticas correntes no sistema penitenciário. Nesta construção, a noção de inacabamento, foi fundante. Para Paulo Freire (1979 *apud* ZITKOSKI, REDIN, STRECK, 2010), nós, seres humanos, somos seres inconclusos –

⁶³ Livre tradução de: “no se trata de expulsar sino de habitar”.

sempre inacabados. E possuímos vocação para *ser mais*, a partir da qual estamos em constante estado de procura. Freire (2011) trabalha ainda com a noção de inédito viável, segundo a qual a transcendência da vida em ‘situações-limite’, esmagadoras e desumanizadoras, possibilitaria que chegássemos a um modo de vida inédito até então. Segundo Ana Maria Freire (2008)

o ‘inédito viável’ é, pois, uma categoria que encerra nela mesma toda uma crença no sonho e na possibilidade da utopia. Na transformação das pessoas e do mundo. É, portanto, tarefa de todos e todas. (p. 234).

A partir dessa perspectiva, a concepção da *poiesis* como morada encontra ressonância na própria ideia da residência artística: através da proposta, encontrei modos de habitar o espaço prisional. Criamos – eu e as mulheres participantes – essas moradas habitáveis, efêmeras: uma espécie de pouso, ninho, estada, abrigo. Retomo a ideia, alinhavada no início desta dissertação, de que o teatro sabe:

tem saberes específicos – técnicos, metafóricos, metafísicos, terapêuticos, sociais, políticos – somente acessíveis em termos teatrais. Saberes necessários.⁶⁴ (DUBATTI, 2007, p. 175).

4.4 Antiestrutura, liminaridade, *communitas*

A partir do conceito de liminaridade Turner propôs a noção de *communitas*, uma espécie de comunidade que não se define pela territorialidade. A vivência de situações intersticiais que se contrapõem à estrutura possibilita o surgimento de *communitas* (TURNER, 1974). Na construção desse “difícil conceito” (segundo o próprio autor), Turner recorre a Buber (1961, p. 51 *apud* Turner, 1974):

a comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescente-se, acima e abaixo), mas umas *com* as outras. E esta multidão, embora se movimente na direção de um objetivo, experimenta no entanto por toda parte uma virada para os outros, o enfrentamento dinâmico com os outros, uma fluência do *Eu* para o *Tu*. A comunidade existe onde a comunidade acontece. (p. 154).

A *communitas* surge onde a estrutura social inexistente, tanto por isso, seu caráter é efêmero, imediato, espontâneo, não permanente; em contraposição aos aspectos jurídicos e políticos da estrutura:

⁶⁴ Livre tradução de: “tiene saberes específicos – técnicos, metafóricos, metafísicos, terapêuticos, sociales, políticos - , solo accesibles en términos teatrales. Saberes necesarios”.

a “*communitas*” irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. (TURNER, 1974, p. 156).

Surge nos interstícios da estrutura social, é um momento, parte de um processo dialético entre estrutura e antiestrutura; estrutura social e *communitas* (TURNER, 1974). Refere-se à relação entre indivíduos em um âmbito existencial, opõe-se assim à estrutura, que é cognoscitiva. Essa relação não se dá, portanto, com base em funções e posições sociais, mas “à maneira do ‘Eu’ e do ‘Tu’ de Buber” (TURNER, 1974, p. 161).

Dawsey (2005) afirma que, enquanto Goffman se debruça sobre o “teatro da vida cotidiana”, a partir de suas teorias dos papéis sociais (sobre a qual já comentei nesta dissertação, principalmente pelas questões concernentes ao “despojamento do papel”), Turner volta-se para aos “momentos de suspensão de papéis, ou seja, pelo meta-teatro da vida social” (p. 166): “Turner procura focar os momentos de interrupção, os instantes extraordinários, ou seja, o teatro desse teatro” (DAWSEY, 2005, p. 174).

Não devemos confundir o “despojamento do papel” de Goffman à suspensão de papéis de Turner. Nesta pesquisa, o despojamento refere-se ao impedimento de mulheres presas exercerem a multiplicidade de papéis sociais que caracteriza a vida civil, alguns deles impossíveis de serem recuperados. Já a suspensão de tais papéis relaciona-se à existência de uma experiência onde as funções e papéis sociais não importam, as hierarquias são desmontadas.

Na residência artística, a noção de suspensão de papéis adquiriu sentidos relevantes. As mulheres participantes puderam suspender o papel de “presas” ou de “mulheres criminosas” para serem, por uns instantes, apenas a Leila, a Violeta, a Ana, a Maria...

Turner (2012) me soa provocativo ao indagar: “então o que é *communitas*? Isso tem uma base real ou é uma fantasia persistente do ser humano, um tipo de retorno coletivo ao útero?” (p. 36). Não é à toa que Caballero (2011) refere-se à *communitas* como a possibilidade que funda “utopias de proximidade”.

Turner (1974) afirma que

o tipo de “*communitas*” desejado (...) não é a camaradagem aprazível e sem esforço, que pode surgir entre amigos, colaboradores e colegas de profissão, em qualquer tempo. O que buscam é uma experiência transformadora, que vai até as raízes do ser de cada pessoa, e encontra nessas raízes algo profundamente comunal e compartilhado. (p. 169).

Há algo mágico na experiência da *communitas*: ela acontece no “modo subjuntivo da cultura, o modo do ‘talvez’, do ‘pode ser’, do ‘como se’, hipótese,

fantasia, conjectura, desejo” (TURNER, 2005, p. 183). Já a vida cotidiana opera no modo indicativo, da racionalidade. Avento que, no âmbito desta pesquisa, vivemos experiências de *communitas*. Acredito que experimentamos o

fugaz estado de êxtase e sentido de união (com duração frequente de somente alguns segundos) [que] pode ser descrito como um arrepio – nada mais que isso – que desce pelas costas até um certo ponto (D’AQUILI e LAUGHLIN, 1979, p. 177 *apud* TURNER, 2005).

4.5 A performance como ato ético e compromisso político

Parto do pressuposto de que os conceitos e escolhas – metodológicas, epistemológicas, artísticas –, os modos de pensar, fazer e se relacionar em pesquisa são atos éticos e políticos que revelam implicações e reverberações no mundo. Carlson (2010) refere-se ao engajamento social como uma preocupação da performance recente, principalmente nas questões concernente às identidades sociais e a processos de resistência. Caballero (2011) fala sobre a responsabilidade cidadã do artista e cunha o termo dionisismo cidadão. Evidencia novas formas da luta social dotadas de uma rica teatralidade que, inclusive, influenciam o próprio campo teatral, borrando e transbordando as fronteiras entre teatro e vida.

Para Carlson (2010) uma importante característica da performance politicamente engajada é justamente, não tanto a veiculação de mensagens políticas que historicamente demarcaram o campo, mas o desafio ao processo de representação em si. Esse autor aponta que as performances de mulheres constituem a área mais elaborada da arte com funções sociais e políticas e afirma que grande parte dos trabalhos estão relacionados a experiências pessoais e autobiográficas – considerando a dimensão social e política desse material.

Carlson cita um trabalho criado na década de 1960 que pode ser articulado a esta pesquisa: em “A morte de Mitchell”, a artista norte-americana Linda Montano⁶⁵ presentifica, através da performance, a dor e o luto pela morte de seu ex-marido e amigo Mitchell Payne. Com o rosto perfurado por agulhas de acupuntura, a artista entoava um texto, de modo semelhante a um mantra budista, em que narra a morte de Mitchel.

⁶⁵Mais informações sobre a artista podem ser encontradas em: www.lindamontano.com/

Segundo uma fonte consultada “as agulhas significam a dor que é necessária para a cura e compreensão”⁶⁶.

Figura 13 – “A morte de Mitchell”, de Linda Montano



Fonte: Retirada da internet⁶⁷

Segundo Carlson (2010), a persistência de trabalhos focados em aspectos pessoais une muitas das criações feministas. A arte feita por mulheres possui uma dimensão política intrínseca: “combina autoria ativa e um meio elusivo para afirmar sua presença irrefutável (um ato de feminismo) dentro de um meio hostil (patriarcado)” (p. 174). Pode-se falar de um “desafio à tradição patriarcal proposto por qualquer artista feminina de performance, seja quando sua obra aborda, diretamente ou não, assuntos de política” (p. 174).

Busquei, a partir da pesquisa, reelaborar imaginários e desconstruir estigmas sobre as mulheres presas. Caballero (2011) fala de práticas liminares onde elaborações estéticas vinculam-se a decisões éticas, em um processo de “resistência contra a indiferença e uma aposta pela transformação da vida (p. 140).

⁶⁶Informação retirada do site: <http://www.vdb.org/titles/mitchells-death>, onde também é possível assistir a um pequeno registro em vídeo da ação.

⁶⁷ <http://www.vdb.org/titles/mitchells-death>. Acessado em: 12/12/2016.

Na pesquisa, o conceito de antiestrutura aparece a partir de uma múltipla dimensão, expressa na tentativa de provocar antiestruturas no espaço prisional, nas práticas e reflexões artísticas – ou, dito de outro modo, no próprio modo de conceber a arte – e nas formas de compreender a construção do conhecimento e realizar pesquisa em arte. Como já mencionei, as antiestruturas se contrapõem à estrutura normativa, constituindo alternativas possíveis (TURNER, 2012), outros modos de ser, estar e habitar o mundo.

Diante do que foi apresentado e do contexto da pesquisa, do meio hostil dos espaços prisionais, da autoria feminina do trabalho e das condições de vida das mulheres presas, de suas invisibilidades e estigmas, gostaria de instaurar um olhar para a pesquisa como ato ético e acontecimento político, performance engajada política e socialmente, tentativa de resistência de um teatro fundado na ancestralidade do convívio; resistência, ainda, à desumanização de vidas – que ao desumanizar alguns seres humanos, desumaniza todos.

Retomo Dubatti (2007) que propõe uma ressignificação política do convívio: “o teatro, que preserva a territorialidade do convívio, adquire assim um valor de resistência e afirmação de modalidades ancestrais”⁶⁸ (p. 65). A *poíesis* está, dessa forma, inserida em um marco político, constituído pelo ato de viver algo em companhia convivial com outras pessoas – saborear, juntos, o pão. Este autor também propõe que o salto ontológico, possibilitado pela *poíesis*, possui também um fundamento político, “porque questiona a idéia do real e formula desde o poético, desde o artístico outra realidade”⁶⁹ (p. 125).

4.6 A carta, uma visita

Mais de uma vez ouvi as mulheres participantes dizerem que receber uma carta é como receber uma visita. Isso dito por quem vive a solidão da privação de liberdade, algumas vezes, em situação de abandono.

Durante nossos encontros, elas escreveram cartas de saudade e de pedido de perdão, para pessoas presentes e ausentes, para suas mães, pais e filhos, para

⁶⁸ Livre tradução de “el teatro, que preserva la territorialidad del convivio, adquire así un valor de resistencia y afirmación de modalidades ancestrales” (p. 65).

⁶⁹ Livre tradução de: “porque cuestiona la idea de lo real y formula desde lo poético, desde lo artístico otra realidad”.

companheiros e ex-companheiros. Cartas para si mesmas, para Deus, para mim. Carta para a filha ainda bebê, que poderá ler quando crescer. Cartas enviadas para si mesmas, nos seus endereços residenciais, para lerem quando, em liberdade, chegarem em casa.

Construímos, juntas, um espaço de acolhimento, para mim e para elas. Criamos relações horizontais. As mulheres participantes, com quem teci redes de afeto e humanidade, agradeceram a presença, algumas vezes se emocionaram ao dizer dos preconceitos que sofrem. Disseram-me, através da escrita das cartas para familiares: aqui é escuro, aqui é sombrio. Falaram de humilhação.

Parti do princípio de que o teatro é feito de convívio e presença e a escrita e compartilhamento de cartas, ficcionais ou biográficas, foi, como esperado, mote para um acontecimento teatral contemporâneo. A participação das mulheres presas na residência artística propiciou um lugar de diálogo, bem como de expressão e reconhecimento de si: encontro de intimidades (ANDRÉ, 2008). Lugar de acolhimento, afeto, humanidade e presença no espaço prisional, ambiente escuro, sombrio, que preza pela obediência e disciplina: brechas que se revelam possíveis através das artes da cena.

Este trabalho se constituiu a partir das noções de performance e seus transbordamentos e fecundas relações com outros campos, numa zona liminar; busquei viver um acontecimento poético e espectral fundado na convivialidade. Vivi, junto às mulheres, uma partilha de sensibilidades; partilhamos nossa humanidade. A escrita e compartilhamento de cartas foi mote para que esse compartilhamento acontecesse.

É Clarice Lispector (2012), em conto sobre a morte de Mineirinho, assassinado com treze tiros, quem diz:

Essa justiça que vela meu sono, eu a repudio, humilhada por precisar dela. Enquanto isso durmo e falsamente me salvo. Nós, os sonsos essenciais. Para que minha casa funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha casa estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da casa está o terreno, o chão onde nova casa poderia ser erguida. (p. 112).

A autora afirma “eu não quero esta casa” (p. 113). E completa:

Não, não é que eu queria o sublime, nem as coisas que foram se tornando as palavras que me fazem dormir tranqüila, mistura de perdão, de caridade vaga, nós que nos refugiamos no abstrato. O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno. (LISPECTOR, 2012, p. 115).

Parece-me que o teatro, esse desejo um tanto utópico que me move, instaurou no espaço prisional um terreno outro, ainda que efêmero, imediato, momento fugaz: segundos, talvez, dos quais permanece o arripio.

5 ARREMATAR

Como combinamos, estou te escrevendo e podemos nos comunicar a partir de agora. Por várias vezes tentei começar esta carta. Rabisquei algumas palavras, fiz umas tentativas, mas a verdade é que eu não sabia por onde começar! Não sabia como transformar em palavras as coisas que eu queria lhes dizer. Os encontros, que eu chamo de residência artística, porque juntas compartilhamos e criamos cartas e um jeito de conviver, foram muito marcantes para mim. Agradeço sua presença e confiança. Me senti muito acolhida. Acho que conseguimos construir momentos de cumplicidade, encontro e dividimos um pouco de quem somos através do teatro. Viva a performance! A minha mãe conta que uma vez, quando eu era criança, estava no portão de casa e o carteiro descia a rua. Ao vê-lo, prontamente gritei: “mãe, vai querer carta hoje?”. Acho muito engraçada esta lembrança. Já pensou que falta de graça seria se a gente comprasse e vendesse cartas? Vejo a carta como uma tentativa de estar presente, porque um pedacinho da gente parece que vai junto. Por isso a carta parece guardar o carinho de quem mandou. Ou outros sentimentos também. Nem toda carta é carinho, né? Esta daqui é uma forma que pensei de nós continuarmos nosso encontro, de manter contato, partilhar idéias sobre a vida, sobre a gente mesma, enfim... de continuar convivendo mesmo com as distâncias. Desejo um amanhã mais leve, com sonhos, força, alegria, paz interior e com muitos amigos e familiares por perto. Te deixo um abraço sincero, Luciana. (CARTA ENVIADA POR MIM ÀS MULHERES PRESAS).

O mestrado me possibilitou estar mais próxima do meu desejo de teatro. A pesquisa significou alargamento de concepções e referências, deu sentido a novas elaborações, fertilizou a construção de minha *poíesis*, revelou a potência das artes da cena para a proposição de encontros de intimidades – o teatro como acontecimento convivial. Nos três espaços prisionais onde o trabalho aconteceu – ambientes áridos, sombrios, frios – o teatro possibilitou momentos de acolhimento e relações mais horizontais.

Como narrado na dissertação, a relação entre mim e as mulheres participantes se modificava ao longo dos dias e criamos um clima de cumplicidade. O fato de deixarem de me chamar de “Dona” ou “Senhora” para me chamar pelo nome reflete a mudança. As mulheres presas, por vezes, se emocionaram ao final da residência. Trago aqui algumas de suas palavras: Nadir me disse: “Você não sabe o bem que fez, a carta é uma visita.”. Surpreendi-me quando falou: “Até esqueci que tava presa”⁷⁰. Ressaltaram a postura de “chegar de igual para igual”, sem demonstrar medo ou preconceito. Hilda desabafou, chorando: “As pessoas têm medo, acham que a gente vai fazer algum mal, que a gente é bicho.”. Marta disse: “Você trouxe humanidade e igualdade.”.

⁷⁰ Essa foi uma questão importante para mim quando da pesquisa de monografia: “a arte como metáfora da liberdade?”.

Ainda no segundo dia de encontro, em Ribeirão das Neves, Ana me perguntou chorando: “Luciana, depois desses quatro dias você vai voltar?”. Alguém perguntou por que chorava e respondeu que estava emocionada. Indaguei o porquê da pergunta e só então percebi que estava emocionada pela proposta: “Porque eu acho que é bom alguém igual a você vir aqui, oferecer seu trabalho pra gente. Você poderia estar fazendo outras coisas, poderia estar na sua casa. Você veio, sem preconceito.”. Depois falou: “Vem muita gente ajudar a gente aqui, vem muito pastor... mas você poderia voltar, trazer outras pessoas.”.

As unidades prisionais estabelecem parcerias e recebem visitas ou contribuições de diversos grupos e pessoas. Tive a impressão de que tais parcerias estão relacionadas, quase sempre, a trabalho, estudo e religiosidade. Nesse sentido, o acontecimento teatral pode inaugurar um lugar novo no sistema prisional: “Belo como um sim numa sala negativa” (MELO NETO, 2009). Belo como uma visita diante da solidão e do cotidiano na privação de liberdade.

Pude conhecer, no convívio com as mulheres presas, um pouco de suas condições e histórias de vida: perceber o abandono; a solidão na privação de liberdade; os vazios e ausências que marcam os dias. Vi os rastros dos procedimentos disciplinares em suas corporalidades e os modos de resistência, como no olhar firme de Marta.

Intentei partilhar no texto da dissertação um pouco do que foi o convívio com as mulheres e seus contextos de vida. Nesse processo, tive medo de banalizá-las ou de, mesmo sem ter a intenção, expor as mulheres como “objetos de estudo” na vitrine acadêmica. Busquei evidenciar nosso breve encontro e suas ressonâncias.

O processo desencadeou também angústias. As idas às unidades mexeram muito comigo, com meu estado emocional e até mesmo com o bem-estar físico. Fiquei mais silenciosa, sem conseguir verbalizar o vivido. Tive dificuldades para dormir, sentia-me exaurida, cansada, como se parte de minha energia ficasse nos espaços prisionais. Algumas angústias não sou capaz, até hoje, de nomear.

As palavras e olhares de desamparo das mulheres presas me interpelaram. O olhar de Leila e sua magreza – 16 quilos a menos! Uma menina de 21 anos que parece sentir-se perdida em relação à educação da filha, de 6. Ouvir Maria dizer: “Eu não tenho muito problema com homem que bate.” e contar da filha que Deus lhe deu: vítima de estupro. A imagem de Irene, suas palavras soltas, a tristeza e desamparo, os remédios que não bastam, os psicólogos que não ajudam, o desejo de morrer. A lembrança do pai,

assassinando uma família. A constatação de que é como ele: também já matou. Gosta de sangue.

Luíza, mulher calada que carrega um nó dentro de si, presa quando o filho era bebê. Hoje ele não a reconhece como mãe. Tudo que ela queria, por sua vez, era o abraço da sua. Violeta, outra mãe que chora a distância dos filhos, a vergonha de estar presa, a culpa pelo sofrimento imposto às crianças pela sua ausência inexplicável, o medo de que os filhos deixem de amá-la. Flávia, que planeja casar-se com outro preso, que não conhece: “Ele quer casar, vou casar”.

Marta e seu olhar de frente, sua força e insubmissão. O desejo e esperança de reencontrar a mãe. Sinto-me mal porque me parece que ela tinha certa esperança de que o nome da mãe sendo divulgado aqui, haveria alguma chance. Virgínia, que escreveu para o conselho tutelar e perdeu a guarda do filho. Lourdes e a saudade dos filhos e do marido, seu choro ao ler a carta – lágrimas que sua amiga e companheira de cela nunca tinha visto! Carolina e seus olhos grandes e doces, em contraste com sua história de vida e o jeito bravo. O marido que ela cuidou quando descobriram o HIV e que amou ainda mais depois de saber que ele lhe transmitira o vírus. Mesmo marido que a abandonou na prisão: nunca foi visitá-la. Ela também não tem notícias dos filhos: “Antes havia os telefonemas, mas pararam.”.

Destaco as cartas que dizem do abandono: “Eu gostaria de receber visita, mas ninguém pode vim me ver, eu entendo.”. Margarida e seu silêncio, a cabeça baixa, a vergonha. Carmen e o riso fácil, os olhos fundos e o “não ter pra onde ir”, depois dali. Ana e sua emoção no segundo encontro: “Luciana, depois desses quatro dias você vai voltar?”. As dificuldades que envolvem esse retorno: tanto no que diz respeito às minhas possibilidades de realizar um trabalho contínuo, diante das demandas da vida cotidiana e das distâncias das unidades prisionais (Ana está em Ribeirão das Neves); quanto às questões burocráticas, autorizações e diálogos com as unidades prisionais e a SUAPI para realização de uma proposta. A mudança no semblante de Ana por não ter sido encaminhada pelos agentes em um dos dias; parecia não compreender que eu também não tive escolha. Eva e a algema apertada, o braço inchado e o fato de “não poder falar nada”.

Palavras, imagens, olhares, histórias que me marcaram e ainda permanecem em mim. Às vezes, me lembro de alguns detalhes vividos, me vêm imagens dos espaços e sinto um calafrio percorrer o corpo. Percebo que na unidade onde a residência não pode acontecer – pelas dificuldades de diálogo com a instituição e por considerar que as

experiências vividas já davam densidade ao trabalho – havia outro fator, de ordem pessoal: o tempo da pesquisa não era suficiente para lidar com todas essas questões.

Demorei até conseguir iniciar a escrita desta dissertação. Percebi que havia um lento processo de digestão. Sentia incapacidade de analisar interpretativamente a experiência vivida – ainda não tinha conseguido me distanciar o suficiente. Lembrei-me dos dizeres de Cássio Hissa (2013) sobre a universidade-fábrica, universidade do produtivismo e dos prazos:

As metodologias criativas são as que sonham, a partir dos sonhos do sujeito. Não são sonhos retos, seqüenciais. Neles, há intrínseco anacronismo. Desconfortável, talvez (p. 123).

Ao viver a experiência, senti-me interpelada pela condição humana: nas histórias de vida, em crimes marcados por requintes de crueldade – “o que o ser humano é capaz de fazer?” – e na desumanização das vidas; questões que provocam uma sensação de impotência e, às vezes, de incompreensão. Sigo pensando que, não obstante as diferenças e adversidades, nossa humanidade nos une.

As questões de gênero permeiam a experiência. Os modos de ser mulher e estar presa, os relatos de vida, o desamparo, a saudade dos filhos, a falta que sentem dos pais, a culpa e vergonha, os companheiros – presentes e ausentes, os correspondentes, as experiências homoafetivas, por vezes temporárias –, os relatos de violência por parte de companheiros (ou mesmo por parte de desconhecidos, como no estupro), o desejo de casar-se, ter alguém... Ser mulher e ser mãe. Ser filha. Ser companheira – ou ainda, ter uma companheira, ainda que temporariamente.

Em diálogo com as provocações que me foram feitas pela professora Nina Caetano, membro da banca de defesa desta dissertação, retomo, aqui, a força e a potência política das performances de mulheres. Reafirmo os princípios feministas que orientam meu trabalho como pesquisadora e performer. Esta investigação é um modo de me posicionar em relação às violências sofridas pelas mulheres em nossa sociedade e, mais especificamente, às condições de vida daquelas que estão presas. A convivialidade entre mulheres que compartilham processos de criação revela-se, no contexto desta dissertação, como modo de existir e resistir: a performance como poética de re-existência.

A condição feminina é fulcral no modo como a pesquisa se constituiu e aconteceu. O fato de que a proposta foi construída a partir, dentre outras coisas, das

lacunas e vazios deixados pela morte do pai, parece-me significativo neste contexto. É simbólica essa dualidade, essa presença na ausência e ausência na presença.

No tocante às questões de gênero, resalto aqui também uma constatação e ponto de incômodo: o uso do masculino universal na escrita acadêmica. Se não consigo transpor essa situação, o que me resta, é torná-la visível: desnaturalizar o que é visto como natural, correto ou único modo possível. Aponto, como projeto de futuro, o desejo de desenvolver uma escrita inclusiva e não-sexista⁷¹.

Ficaram evidentes os contornos sociais da questão carcerária brasileira, marcada, quase sempre, por vidas precarizadas, contextos de negação de direitos. Por vezes, há parentes que também estão privados de liberdade ou que já passaram pelo sistema penitenciário. Uma teia emaranhada em nossas estruturais desigualdades sociais. Uma teia injusta. A pesquisa que pude realizar adquire para mim sentidos éticos e políticos – sentidos esses ainda mais importantes no momento histórico atual, de dismantelamento de direitos da população brasileira que afetará a todos, sobretudo as pessoas mais pobres. Nesse contexto, algumas questões que me guiaram no início deste processo retornam ainda mais necessárias: como e por que fazer pesquisa em arte? Que princípios éticos nos orientam?

Busquei modos radicais de pensar e fazer teatro em companhia de mulheres presas. A sensação é ambígua: por um lado sinto-me impotente diante de um sistema que desumaniza tantas vidas. Por outro, afirmo a potência dos acontecimentos teatrais em situações liminares, a criação poética compartilhada em encontros de intimidades. Momentos-faíscas: pequenos, porém potentes ciscos de luz que iluminam a experiência.

Assim como as mulheres presas, também vivi o tempo-espera por cartas que não chegam. Obviamente, minha experiência não pode ser dimensionada em relação aos tempos de espera de quem está privada de liberdade. Ao final do processo de residência, escrevi uma carta para cada uma das participantes e, a cada semana, deparei-me com minha caixa postal vazia. Um dia, um envelope: era a devolução da carta de Irene, o carimbo dizia “transferida”. Quase dois meses após o envio, mais duas cartas voltaram. Essa demora confirma as queixas das mulheres presas a respeito da lentidão nos processos de envio e recebimento de cartas nas unidades. Entristeci-me pelas cartas que

⁷¹ A busca por uma linguagem inclusiva e não-sexista vem sendo debatida em diferentes contextos, por grupos da sociedade civil e entidades governamentais, além de ser tema de estudos em pesquisas acadêmicas. Algumas questões sobre a linguagem de gênero podem ser compreendidas aqui: <http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/publicacoes/outros-artigos-e-publicacoes/manual-para-o-uso-nao-sexista-da-linguagem>.

não foram recebidas. Luíza havia me perguntado se poderia responder “da rua”, caso já estivesse em liberdade. Mas ela nem chegou a receber...

Já imaginava que a resposta seria difícil diante da realidade em que vivem: poucos recursos para o envio. Recebi uma carta, enviada por Judith, que me pediu desculpas pela demora e explicou-me outra dificuldade: só podem enviar duas cartas por semana.

Em orientação, Marina me convidou a dar continuidade à pesquisa por meio de um projeto de extensão na Escola de Belas Artes da UFMG. A proposta seria oferecer um serviço de troca de cartas entre mulheres presas e mulheres que não estejam privadas de liberdade. Essa ação ainda necessita ser burilada.

Retomo aqui o pensamento de Strecker (2010), para quem as personagens de *Central do Brasil* são uma metáfora da busca do país por sua identidade:

os personagens fogem de um futuro irrealizável e se voltam a um passado desconhecido. A falta de raízes e a crise de identidade são os fios que compõem o tecido virtuoso de um novo recomeço. (p. 71).

Este autor comenta ainda o fato de que, no início do filme, o céu não aparece nas filmagens e as cenas são monocromáticas – há poucas cores. Pouco a pouco, na saída do espaço urbano do Rio de Janeiro em direção ao sertão nordestino, “as cores começam a brotar a partir do momento em que ela [Dora] percebe que o mundo é mais amplo” (STRECKER, 2010, p. 73). Há ressonâncias das reflexões de Strecker nas condições de vida das mulheres presas: da mesma forma que as personagens, elas parecem viver a impossibilidade e as incertezas de um futuro – embora o futuro seja algo sonhado como um estar em liberdade – e voltam-se ao passado, seja a partir de suas lembranças, das saudades ou mesmo do sentimento de culpa. Posso afirmar que nosso encontro possibilitou a mim ampliação de mundo: vejo a vida com mais cores. Espero ter propiciado algo semelhante a elas.

Alguma coisa em mim se transformou. Retomo o pensamento de Maria Teresa Louro (*apud* MORAES, 2009): “a residência não é o lugar, é o lugar novo que se instala na pessoa” (p. 70). O lugar que o trabalho habita dentro de mim se deslocou. A partir da experiência, um campo que se abre como possibilidade de pesquisa em arte são as relações que se pode estabelecer entre performance e processos de cura – individuais e coletivos. Concordo com as reflexões de Dubatti (2007), de que não se trata de expulsar, como em um processo catártico, mas de habitar a própria dor, conceber a *poíesis* como morada.

Agora a prática etnográfica se estabelece não como abordagem metodológica, mas como princípio de pesquisa, modo de me constituir pesquisadora. Nesse sentido, desejo aprofundar-me neste campo de estudos, aprender com os etnógrafos. Os vínculos e relações entre arte, vida e antropologia também apontam novos caminhos de pesquisa. Desejo ainda criar outras possibilidades de trabalho junto às mulheres presas e aprofundar as pesquisas sobre o potencial das cartas.

Vi ao longo do trabalho a possibilidade de alargar o conceito de residência artística, concebendo-a como deslocamento dentro de um território que não é necessariamente distante geograficamente, mas marcado por diferenças culturais e sociais; criação artística a partir da experiência de ‘ser estrangeira’ e de buscar outros modos de habitar o próprio trabalho. Além disso, parti da concepção da residência como proposição dos próprios artistas, não somente de instituições financiadoras.

As questões sobre como se constrói conhecimento em arte apontam para pesquisas que assumam riscos e imprevisibilidades, acasos e incertezas – elementos próprios dos modos contemporâneos de produção artística. Algo me inquieta: parece existir um fosso entre a pesquisa que se deseja e a que é possível. Busquei, em diálogo nas orientações, um modo de pesquisar que se aproximasse da ciência-saber. Acredito que as questões concernentes à produção do conhecimento demandam respostas que só poderão ser construídas coletivamente, nas reflexões sobre os caminhos da universidade.

Lembro-me que aprendi com o professor Ricardo Martins, cerca de dez anos atrás, que fazer teatro era um mergulho no escuro – referência que ele construiu em diálogo com a obra de Peter Brook, para quem a criação artística é como um mergulho em uma piscina à noite, sem que seja possível saber se ela está cheia ou vazia. Leila, jovem de 21 anos que emagreceu 16 quilos na privação de liberdade me disse, através da escrita de uma carta para a irmã: “Aqui é escuro.”. Ao escrever esta dissertação senti, em diversos momentos, que a palavra não alcançava a experiência vivida. Ressoam as palavras de Dubatti (2007):

no convívio-oceano a experiência da linguagem é apenas a superfície da água. Há zonas da experiência das quais a linguagem não pode construir discurso. Há zonas da experiência que não se podem semiotizar e, em consequência, ficam fora do marco lingüístico.⁷² (p. 156).

⁷² Livre tradução de: “en el convivio-oceano la experiencia del lenguaje es apenas la superficie del agua. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso. Hay zonas de la experiencia que no se pueden semiotizar y en consecuencia, quedan fuera del marco lingüístico” (p. 156)

Queria poder dizer à mulher que escreveu para a mãe com tanta dificuldade:
“Sabe Margarida, eu também não sei dizer.”.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carminda Mendes. Espaço inventado: o teatro pós-dramático na escola. *Educ. rev.*, Belo Horizonte, n. 48, p. 125-141, Dec. 2008. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/edur/n48/a07n48.pdf>
- BARBIER, René. *A pesquisa-ação*. Tradução de LucieDidio. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. Desmontagem Cênica. In: *Rascunhos*. Uberlândia, v. 1 n. 1 p. 5-12 jan/jun 2014.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: *O trabalho do antropólogo*. 2.ed. São Paulo-SP: UNESP/Paralelo 15, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução: Thaís Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CARNEIRO, João Emanuel; BERNSTEIN, Marcos. *Central do Brasil/ um filme de Walter Salles*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- CINTRA, Simone Cristiane Silveira. Narrativas poéticas autobiográficas: (auto)investigação na formação do educador e do pesquisador. *Educ. Tem. Dig.*, Campinas, v.12, n.2, p.190-210, jan./jun. 2011.
- CONCÍLIO, Vicente. *Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- DALCOL, Francisco. *Residência artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa*. 24º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s7/francisco_dalcol.pdf. Acessado em 28/12/2016.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de campo*. São Paulo, v. 13, n. 13, p. 163-176. 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em: 10/01/2017.
- DAWSEY, John C. O teatro em Aparecida: a santa e o lobisomem. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 135-149, 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132006000100005. Acessado em 12/01/2016.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DESGRANGES, Flávio. Arte como Experiência da Arte. Lamparina. *Revista de Ensino de Teatro*. EBA/UFMG. V. 1. N. 1. 2010. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/lamparina>. Acessado em 25/06/2015.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acessado em em: 13/05/2015.

FREIRE, Ana Maria Araújo Freire. Inédito viável. In: ZITKOSKI, Jaime Jose; REDIN, Euclides; STRECK, Danilo R. (orgs). *Dicionário Paulo Freire*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. 1ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOMES, Nilma Lino. Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra. Disponível em <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/10/Corpo-e-cabelo-como-s%C3%ADmbolos-da-identidade-negra.pdf>. Acessado em: 05/01/2017.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HORA, Daniel. Residências artísticas: as múltiplas direções dos trânsitos contemporâneos. In: *Caderno Videobrasil*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, vol. 2, n. 2, 2006, p.54-77. Disponível em:

http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200611/20061117_130507_CadernoVB02_P.pdf. Acessado em: 28/12/2016.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: NUNES, Aparecida Maria (orgs). *Clarice na cabeceira: jornalismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MACHADO, Marina Marcondes. Só Rodapés: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. *Revista Rascunhos / Caminhos da pesquisa em artes cênicas*. Uberlândia, UFU. v. 2, n. 1 (2015): Dossiê Teatro e Escola: ações e reflexões.

MACHADO, Marina Marcondes. Rumo a possíveis dramaturgias do espaço. In: *Moringa - artes do espetáculo*. João Pessoa, v. 5, n.2, jul/dez 2014.

MACHADO, Marina Marcondes. *Merleau-Ponty & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MACHADO, Marina Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Sala Preta*, Brasil, v. 2, p. 260-263, nov. 2002. Disponível em: www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101. Acessado em: 11/11/15.

MARQUEZ, Renata. Residências, corresidências e poleiros. In: FONSECA, Carolina (Org.). *Topografia aérea: uma fábula sobre poleiros e artistas*. Belo Horizonte: Cidades Criativas, 2013. p. 20 - 27. Disponível em: <http://www.geografiaportatil.org/files/pages-from-poleiro.pdf>. Acessado em: 29/12/2016.

MARTINS, Joel. Uma abordagem de currículo na perspectiva fenomenológica. In: _____. *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poíesis*. São Paulo: Cortez, 1992.

MATTOS, Virgílio de; PINTO, João Batista Moreira (orgs). *A legibilidade do ilegível: textos produzidos por mulheres condenadas e em cumprimento de pena privativa de liberdade, no início do século XXI, em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação MDC, 2006.

MATTOS, Virgílio de. *A visibilidade do invisível – entre o “Parada, polícia” e o alvará de soltura – Criminalização da pobreza e encarceramento feminino em Belo Horizonte no início do século XXI*. Belo Horizonte: Fundação MDC, 2008.

MELO NETO, João Cabral. Morte e Vida Severina. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Prefácio. In: *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORAES, Marcos. *Residência artística: ambientes de formação, criação e difusão*. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009. Disponível em: <http://biblioteca.posgraduacaoredentor.com.br/link/?id=2363996>. Acessado em: 28/12/2016.

MORAES, Marcos. Residência artística: uma reflexão sobre os ambientes de formação, criação e difusão das práticas artísticas contemporâneas. In: BEZERRA, André; VASCONCELLOS, Ana (org.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wpcontent/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf. Acessado em: 28/12/2016.

PACKER, Amilcar. Resiliências artísticas. In: BEZERRA, André; VASCONCELLOS, Ana (org.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wpcontent/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf. Acessado em: 28/12/2016.

QUEIROZ, Nana. *Presos que menstruam*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução: Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte). Tradução: Herbert Rodrigues. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265>. Acessado em: 10/01/2017.

TURNER, Victor. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. Tradução: Herbert Rodrigues. *Mediações*, Londrina, v. 17, n.2, p. 214-257, 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/14343>. Acessado em: 10/01/2017.

VASCONCELOS, Ana. Apontamentos para a construção de um programa Funarte de residências artísticas. In: BEZERRA, André; VASCONCELLOS, Ana (org.). *Mapeamento de residências artísticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2014. Disponível em: http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wpcontent/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf. Acessado em: 28/12/2016.

Filmes

A retomada. Direção: Karim Akadiri Soumaila, 2009.

Central do Brasil. Direção: Walter Salles. Roteiro: João Emanuel Carneiro, Marcos Bernstein. Produção: Elisa Tolomelli. Brasil; França; 1998. 1 DVD. 112 min.

Linha de passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: VideoFilmes
Distribuição: Universal Pictures, Distribuída no Brasil pela Paramount Pictures Brasil.
2008.

Socorro Nobre. Direção Walter Salles. Roteiro: Walter Salles. Produção: Mini Kerti.
Documentário. 23 min. Brasil. 1995. Disponível em
<https://www.youtube.com/watch?v=C0Sr1JPEPA8>. Acessado em: 10/01/2017.

Músicas

BRANT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Intérprete: Milton Nascimento. *Travessia*.
Álbum: Travessia. Gravadora: Ritmos-Codil (LP)/Dubas Música (CD). 1967.

MARQUES, Joel. *No dia em que eu saí de casa*. Intérpretes: Zezé de Camargo e
Luciano. Álbum: Zezé de Camargo e Luciano. 1995.

SANTOS, Lulu. *Sereia*. Álbum: Eu e Memê, Memê e Eu. 1995

VALADÃO, Ana Paula. *Aos olhos do pai*. Álbum Crianças Diante do Trono - volume
1. Gravadora: Diante do Trono. 2002.

ANEXOS

Anexo 1 -Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidada a participar da pesquisa “Mergulho em águas profundas: O teatro é [no] encontro com o outro no mundo”, a ser realizada pela aluna de Mestrado em Artes da Cena da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Luciana Cezário Milagres de Melo, sob orientação da prof^a. Dra. Marina Marcondes Machado.

Essa pesquisa irá fazer um trabalho artístico em quatro unidades prisionais, uma delas é a unidade onde você está. Serão quatro encontros, com duração de duas horas cada. Durante esses encontros haverá exibição de um filme, rodas de conversa e apresentação de performance, que é uma forma de se fazer teatro. A pesquisa vai construir, junto a mulheres presidiárias, um espaço de encontro e convivência, assistindo a um filme, assistindo teatro, conversando sobre cartas e sobre a vida da mulher presa. Pretendemos nesses quatro dias proporcionar diálogo e a expressão de si mesma, pelo encontro entre a pesquisadora e as demais mulheres participantes.

Sua participação é muito importante e só acontecerá se você concordar. Esperamos contar com a sua colaboração, mas você poderá se recusar a participar dos encontros a qualquer momento, não havendo nenhum problema se esta for a sua decisão. Além disso, você não terá nenhum tipo de gasto ao participar da pesquisa.

Asseguramos o sigilo sobre sua participação neste estudo. Sigilo significa manter tudo que foi falado, escrito e vivido no campo da pesquisa apenas, e a identidade de cada mulher será preservada, por meio de nomes fictícios (uma espécie de apelido). Tudo que acontecer durante os encontros será confidencial e os dados serão usados apenas com fins artísticos e acadêmicos dentro do contexto da pesquisa de mestrado. No caso de haver publicações ou apresentações relacionadas à pesquisa, nenhuma informação que permita a sua identificação será revelada.

Pensamos que ver um filme, assistir performance e criar cartas possibilite um momento de pausa e respiro no interior da unidade prisional, um momento para pensar sobre si mesma e dialogar com outras pessoas. Queremos na pesquisa buscar um outro olhar para as mulheres presidiárias, sem preconceitos, assim como contribuir para tornar parte da vida na unidade prisional menos dolorosa. A pesquisa envolve riscos mínimos,

ou seja, nenhum risco para a sua saúde mental ou física além daqueles que encontra normalmente em seu dia-a-dia.

Você receberá uma via deste texto e caso surjam quaisquer dúvidas, além de contactar a pesquisadora Luciana Cezário Milagres de Melo (31 XXXXX-XXXX) e a pesquisadora responsável prof^a. Dra. Marina Marcondes Machado (31 XXXX-XXXX), você ou a unidade prisional poderão também entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da UFMG: Av. Antônio Carlos, 6627, Unidade Administrativa II – 2º andar, sala 2005 – CEP: 31270-901 – BH-MG, telefax 31 3409-4592, e-mail: coep@prpq.ufmg.br.

No caso de haver concordância de sua livre e espontânea vontade em participar, assine a autorização que se encontra ao final deste termo. **A participação na pesquisa é de livre e espontânea vontade.**

Muito obrigada pela sua atenção! Se for participar, preencha os campos abaixo:

Eu, _____, portadora da Carteira de Identidade nº _____, telefone () _____

declaro que fui consultada pelas responsáveis pelo projeto de pesquisa, Marina Marcondes Machado, telefone (31) _____ e Luciana Cezário Milagres de Melo, telefone (31) _____ e concordo em participar da pesquisa. Terei liberdade para manifestar minha adesão ou não ao projeto, sem qualquer prejuízo. Entendi as informações fornecidas pela pesquisadora e sinto-me esclarecida para participar da pesquisa. Participo da pesquisa, portanto, com meu consentimento livre e esclarecido.

Belo Horizonte, ____/____/2016

Assinatura: _____

Marina Marcondes Machado
mmjm@uol.com.br
Tel:

Luciana Cezário Milagres de Melo
lucianacmmelo@gmail.com
Tel: