

★ QUATRO ELEMENTOS DA LIBERDADE UM DIÁLOGO ENTRE EDUCAÇÃO, CORPO E LINGUAGEM

Carla Marcelino

Doutora em Educação Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Teatro RIOJA/ES; Pedagoga e Especialista em História da Arte e Prática de Ensino Interdisciplinar UNISUL/BR. Docente de Arte e Cultura; Teoria Teatral; Filosofia da Cultura; História da Arte; Pedagogia da Arte; Arte Educação; Arte Inclusiva. Investigadora membro dos grupos Arte e Entorno UTPL; LABELIT UFPR; Teatro e Prisão UDESC; Diálogo Internacional e ILIA – Instituto Latinoamericano de Investigación en Artes. Membro consultor do projeto de investigação/criação/vinculação Teatro Tras las Rejas UTPL/EC. Docente convidada do programa de Mestrado Pedagogia das Artes UTPL/EC. Business Leader – Cultura da rede SESI/SC.

Resumo: O presente artigo busca analisar os sentidos das relações entre educação, corpo e linguagem, por meio das artes cênicas, em um espaço privado de liberdade. O tema especula sobre os processos educativos, centrados no diálogo de saberes, que extravasam o espaço acadêmico formal. A intervenção pedagógico-artística, tomada como campo de estudo e ambiente de aprendizagem, permitiu a realização de algumas ações articuladas com um referencial teórico-metodológico ancorado no Teatro do Oprimido (TO), de Augusto Boal. Com reflexões à luz de Bakhtin pretende-se, como resultado desta triangulação, apresentar contribuições que possam funcionar para uma revisão urgente do sistema sócio educativo prisional.

Palavras-chave: educação; corpo; linguagem; prisão; teatro.

CUATRO ELEMENTOS DE LA LIBERTAD UN DIÁLOGO ENTRE EDUCACIÓN, CUERPO Y LENGUAJE

Resumen: Este artículo busca analizar los significados de las relaciones entre educación, cuerpo y lenguaje, a través de las artes escénicas, en un espacio privado de libertad. El tema especula sobre procesos educativos, centrados en el diálogo de saberes, que van más allá del espacio académico formal. Una intervención pedagógico-artística, tomada como campo de estudio y ambiente de aprendizaje, permitió la realización de algunas acciones articuladas con un marco teórico-metodológico anclado en el Teatro del Oprimido de Augusto Boal. Con reflexiones a la luz de Bajtín se pretende, como resultado de esta triangulación, presentar aportes que puedan contribuir a una revisión urgente del sistema socioeducativo penitenciario.

Palabras clave: educación; cuerpo; idioma; prisión; teatro

Um muro no caminho

Existe no sul do Equador, uma cidade chamada Loja, localizada aos pés de imponentes montanhas, considerada por seus habitantes ‘*el último rincón del mundo*’. Entre muitas de suas instituições se encontra a Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL), um espaço que tem como premissa servir à sociedade promovendo seu desenvolvimento cultural.

Dentre muitos programas, destaca-se o trabalho de sua Companhia de Teatro e seu curso de Licenciatura em Artes Cênicas que, em seu caminhar acadêmico, encontraram um muro social: um centro de atenção de jovens infratores.

Sem desviar do caminho, pularam o muro e assumiram o compromisso de desenvolver um projeto de pesquisa/extensão, comprometido com aulas semanais de teatro, o que gerou um impacto positivo na rotina dos privados de liberdade, influenciando na estruturação de um projeto de vinculação associado à criação artística, levando a consolidação de um projeto chamado Teatro atrás das grades.¹

Três anos passaram e o objetivo que era as aulas de teatro se ampliou provocando mudanças de paradigmas e transformando o espaço de privação de liberdade em um ambiente de aprendizagem criativo, gerando registros de boas práticas que pudessem ser aplicadas em outros espaços semelhantes, além da produção de obras cênicas de inclusão social.

As ações concretizadas desde o início do trabalho foram: a promoção de um espaço para a consolidação da arte como ferramenta de socioeducação no processo de reinserção de jovens privados de liberdade; o desenvolvimento de aulas de teatro, dança, música e performance explorados a partir da expressão corporal, dos jogos dramáticos do Teatro do Oprimido², das criações performativas e de narrações orais; o estímulo para impulsionar a arte e cultura como mecanismos de manejo das

emoções e de incremento de novas habilidades; e a produção cênica de espetáculos como mecanismo de reivindicação e inclusão social.

O muro que separava aqueles indivíduos do restante da sociedade começou a ganhar voz. Indagar sobre a situação em que viviam os jovens privados de liberdade desatou a relevância de uma investigação do território que permitiu uma investigação a nível nacional³ com uma coleta de dados estatísticos sobre a eficácia do trabalho não só no corpo, porque isso era visível durante as classes, mas na concepção estética e linguagem de mundo.

Logo, as aulas de teatro já não satisfaziam mais aqueles corpos privados e o muro, que já não parecia mais tão ameaçador, deu passagem para o artista que queria subir nos palcos. Foi nesse momento que surgiu a obra “os quatro elementos da liberdade”.

Os quatro elementos da liberdade

Os quatro elementos da liberdade é uma performance de teatro, dança e música criada a partir da investigação do processo de relação do ser privado de liberdade com os elementos do seu ambiente, da sua própria natureza, como o fogo, a terra, o ar e a água. A proposta nasce de uma investigação sobre a linguagem e a estética do corpo inspirada nas narrações orais dos internos do Centro de Atenção de Jovens Infratores (CAI) da cidade de Loja, inter-relacionada com a obra clássica de Calderón de la Barca, *A vida é um sonho*, com foco no monólogo de Segismundo⁴.

Criada no espaço da privação, a poética expõe os paralelos que refletem as poucas liberdades existentes nesse sistema: a liberdade de pensar; a liberdade de criar; a liberdade de imaginar e a liberdade de sonhar. Estes temas, fundamentais para a prática de uma política de paz e inclusão, confluem diversas visões e disciplinas que enriqueceram a pesquisa-criação convergindo o espaço de privação considerado socialmente para a margem em um espaço acadêmico criativo com impacto social.

A criação deste trabalho iniciou-se com uma oficina física corporal, utilizada para identificar possibilidades expressivas do corpo sobre os temas dos elementos da natureza e as narrações orais, surgidas de variados exercícios do TO interconectados com os temas liberdade de sonhar, pensar, sentir e imaginar. Ainda que existisse um improviso necessário para a busca do eco estético do corpo, a cada semana algo era fixado, memorizado como pertinente para dizer algo, como linguagem.

Como qualquer processo disruptivo, alguns fatores como constrangimento de exposição pública, medo ao ridículo, insegurança em relação ao próprio corpo, eram vozes que ecoavam constantemente. Isso porque aqueles corpos privados dispostos ao fazer artístico não estavam habituados, em certa medida, a uma estética teatral.

Fato este evidenciado na seguinte situação: poucas semanas antes da apresentação pública receberam permissão para subir ao palco, apenas aqueles indivíduos privados que tinham melhor comportamento, não necessariamente melhor desenvolvimento cênico. Isso porque a estética antecede o corpo no sentido de formação cultural.

Por outro lado, os que subiram ao palco tiveram dupla função: condicionar o corpo à estética da obediência do sistema porque queriam se apresentar no evento, queriam viver a experiência de liberdade, enquanto faziam um esforço extra para que o seu corpo de ator buscasse subsídios estéticos que nunca tinha recebido antes de iniciar o projeto naquele lugar de privação.

Embora, durante os ensaios a linguagem corporal dominante fosse baseada em gestos defensivos, no trabalho com a mediação pedagógica que buscava a neutralidade do movimento, percebeu-se que aqueles corpos precisariam de mais tempo, porque estavam habituados a gestos de defesa e ataque, cicatrizes de um círculo vicioso estrutural.

Entende-se que a neutralidade expressiva e física é uma reverberação estética de um corpo que dialoga com o eu interno. Outra situação muito difícil, porque em geral, uma vez parte do

sistema carcerário, o indivíduo será para sempre um delinquente no status social colonial. Por isso os braços sempre se fechavam diante do peitoral. Essa linguagem, manifestação dialógica, forma de interagir, constitui esses sujeitos na relação com o outro, porque segundo Bakhtin (2003, p.341) “ser significa ser para outro e, através dele, para si”.

Sobre o tema Lucas (2021, p.33) esclarece que “o teatro na prisão se torna visível na medida em que as pessoas que cumprem pena têm maior complexidade e profundidade do que sugerem os estereótipos construídos sobre elas”. Analisando essa complexidade, talvez muitos daqueles corpos respondiam assim porque cada ato é em função de uma interação com o outro, de sua condição, de sujeito responsável e responsivo, ser/estar num mundo cheio de provocações.

O papel do teatro, neste caso, não serve para só representar esses movimentos, nem essas provocações, ainda que reverberassem constantemente, mas levá-los a vivenciar outra estética, como comenta Desgranges (2006, p.111) para quebrar algumas barreiras em relação à própria segurança e identidade pessoal como ser humano. Produzir novos ecos.

Se no jogo teatral, como escreve Spolin (2005, p.4) “uma forma natural de grupo que proporciona a liberdade pessoal necessária para a experiência”, ninguém percebe a qualidade estética do organismo é porque o objetivo é viver experiências internas e novas descobertas sobre se realizar uma ação. Ainda que na proposta performativa exista certa cobrança estética nas ações daqueles corpos, os indivíduos se disponibilizam a seguir pelo sentido de existência que ela resulta.

A liberdade de expressão estava condicionada a uma obra de criação coletiva, que exigia um desenvolvimento individual, um paradigma que trouxe novas possibilidades de ser e existir, como escreve Lucas (2021, p.201) “estimulando a sensação de construir coletivamente algo que não se faria sozinho”. Assim ao se expressar, no território das relações dialógicas, cada um se constituiu tam-

bém na imagem do corpo do outro, resignificando fatores estéticos, já que o corpo também tem seu próprio discurso e no teatro poderia ser ferramenta capaz de conceber aquelas pessoas o experimento de se sentirem humanas.

Uma das cenas construídas coletivamente pelos atores (entre eles jovens privados e estudantes universitários de teatro e artes cênicas) exigia um treinamento corporal para alcançar a estética de um efeito de ação dominó. Dispuseram os corpos enfileirados em linha reta projetando um discurso em cadeia, mostrando que o resultado de um é a causa do outro. Em nenhum momento as causas foram anunciadas. No roteiro da obra não existia tradução para ditos efeitos, mas entre eles estavam implícitos os temas principais abordados no teatro fórum⁵: medo, vingança, violência, humilhação.

A formação irregular de alguns braços traduzia que ainda privado era possível ser livre para sentir dor, mas também esperança; de pensar nas consequências de uma decisão mal tomada, mas também na vingança; de sonhar em subir na vida, mesmo que um dia volte estar embaixo; e de imaginar que é possível voltar a existir, ainda que seja um número para o sistema.

Estas palavras, banalizadas no vocabulário contemporâneo, dentro de uma pedagogia teatral podem ser resignificadas como material estético que segundo Lucas (2021, p.220) “desafia a lógica prisional ao mostrar que as pessoas ali podem trabalhar juntas, criar algo bonito, realizar tarefas difíceis e retribuir aos outros”. Retribuir arte como resultado estético, não necessariamente retribuir mudança ética.

O processo educativo e o acesso à arte de um apenado são direitos, não favores filantrópicos, e por isso não se deve esperar retorno moral do processo educativo, mesmo no campo artístico onde comumente se trabalha com expressões emocionais. Desta forma ainda que não seja possível projetar a realidade de uma pessoa livre na realidade de um privado, pelas inúmeras esferas que existem entre ambas as realidades, é possível estabelecer di-

álogos em campos comuns.

Neste caso, a experiência estética serviu para dar sentido ao mundo coabitado, enquanto a experiência educativa possibilitou espaços para o desenvolvimento das subjetividades estéticas, de se colocar no lugar do outro, semelhantes ao mesmo tempo em que muito distintos, e segundo Bakhtin (2010, p. 211) provocando o choque dialógico de duas vozes, enfatizando uma relação dialógica possível. A empatia em relação às diferentes visões e interpretações de realidades de cada participante foi crucial para dar sentido de liberdade e auto expressão.

A teatralidade explorada mostrou uma ambiguidade: estar nas histórias de vida dos jovens privados, construindo com eles uma dramaturgia teatral, e levar esta história para o palco, ainda que metaforicamente, para colocar todos em um presente muito real, que a sociedade em geral quer esquecer – jovens infratores – e que levanta questões estruturais sobre o funcionamento do sistema de reabilitação prisional e como estes *modus operandi* afeta a todos.

De alguma maneira ficou claro que o educar o corpo para a esfera performativa não muda as regras do jogo carcerário, as redes e sistemas continuam existindo e operando conforme leis próprias. Durante a construção deste trabalho, por exemplo, houve mudanças de autoridade de diversos níveis por questões políticas; manobras deturpadas; rebelião e fuga.

O que se percebe com a educação cênica é a ampliação da atmosfera privada do jovem, como ator experimental, ainda que siga consciente do seu crime e do sistema prisional, desde uma percepção estética como força motriz criativa que pode ser percebida, estudada e traduzida a novas linguagens.

Em ensaios finais, uma mudança significativa nos *gestus* de uma cena pertinente da obra levou à reflexão de que muito dos processos educativos permitidos dentro do sistema são convenientes ao sistema. No centro de privação desta pesquisa nunca houve intimidação por parte das autoridades

carcerárias, mas existia um código invisível, instituído pelos privados onde alguns gestos corporais eram aceitos e outros não.

Por exemplo, durante os ensaios, dentro do espaço correccional, os atores nunca reproduziram o gesto da mão sustentando a nuca. Isso foi incluído num ensaio na universidade pelos atores universitários. “– E se colocarmos as mãos atrás da nuca para mostrar um pouco mais da realidade deles?”. Como um gatilho de reivindicação e responsabilidade social, teria sentido usar o gesto para educar o olhar do público direcionado ao corpo dentro do andaime⁶ que representava a cela. Por outro lado, fazer este gesto dentro do espaço penitenciário seria reforçar o discurso de privação e humilhação, principalmente pela supervisão dos agentes internos.

Numa visão holística da pedagogia das artes performativas, também é importante destacar a influência das técnicas do Teatro do Oprimido na tomada de decisão deste *gestus*, principalmente o Teatro Fórum. Se, por um lado, é uma expressão estética da arte, por outro, serve como aparato político dos oprimidos porque oferece um espaço de reivindicação estético que expressa dois pontos de vista: o passivo e o ativo.

É na esfera ativa deste discurso, que propõe o *gestus* de rendição. O ser passivo se constitui em cena concebendo a ideia de Bakhtin, de acordo com Amorim (2006, p. 96 apud Brait) quando aponta que “ninguém é herói de sua própria vida. Somente posso me constituir como herói do discurso do outro, na criação do outro. O outro que está fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim (...)”. Ainda que a imagem dentro da prisão seja uma imagem quase sempre acabada, porque existe um consenso social preestabelecido de que o presidiário é um ser fadado a uma única imagem relacionada a fracasso, inutilidade e desconfiança; o que faz o teatro é chamar o público a ver as cenas como imagens inacabadas.

Essa dinâmica se dá devido ao que destaca (Amorim, 2006, p.96 apud Brait) “cada um retrata o

que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha”. Por tanto a obra *Los 4 elementos de la libertad* talvez seja o trabalho artístico mais inacabado feito até o momento porque suas partituras abordavam o intertexto das subjetividades vividas pelos internos a partir do ponto de vista dos estudantes universitários (externos).

O trabalho corporal de observar, selecionar, comparar e interpretar a vida mesma possibilitou leituras possíveis e distintas aos seus “espect-atores”, defendendo suas individualidades como sujeitos dentro de uma atividade coletiva, e segundo Rodrigues (2019, p.25) com a “oportunidade de se relacionar com o outro que é seu próprio espelho e, então, repensar sua capacidade de compreender a si mesmo e ao mundo”.

Não são estereótipos, são tentativas de retratar um ambiente dando um sentido ao outro, que aqui não se chamam José, João ou Maria, são chamados ‘jovens privados de liberdade’. Muito à parte das esferas discursivas da educação, do teatro, da juventude, e do sistema carcerário o tema transita num campo polifônico chamado direitos humanos.

Ao analisar os sentidos das relações entre educação, corpo e linguagem, por meio das artes cênicas, num espaço de privação de liberdade e identificar o papel estético, educativo e social das artes cênicas no processo de sócio educação a partir de materialidades visuais e verbo-visuais produzidas em espaços de privação de liberdade, sobra uma reflexão sobre as possibilidades existentes dentro das relações entre universidade e comunidade, investigando a relevância de um potencial ambiente de aprendizagem acadêmico.

Embora o espaço prisional seja por natureza frio e vazio, limitado por muros, ainda assim não é um fator limitante para a extraordinária natureza da criatividade humana. Foi possível identificar uma triangulação de conceitos, com a experiência vivida no estudo de campo local, que acessa principalmente as três esferas: estética, educação e ambiente de privação. O corpo transita por todas elas.

Vivenciar com o corpo é uma experiência

transcendente. “– Quando começamos a fazer o aquecimento e os movimentos que vinham com o som, pude perceber a sensação de não ser criticada, me senti à vontade para me expressar com o meu corpo o que tinha aprendido e outras coisas que sabia fazer”⁷.

Ninguém poderia dizer se ao sair dali reincidiriam ou não no crime, mas naquelas horas a que estavam submetidos a novas linguagens de ser e existir tinham uma nova oportunidade de experimentar alternativas para a não reincidência. Alternativas que muitas vezes convocavam contradição e desordem, porque era necessário para ambos os indivíduos (os privados e os estudantes que realizavam as práticas com eles) que respeitassem a visão do outro sem abandonar seu ponto de vista.

Ficou claro que a educação estética na perspectiva dialógica não é interação, consenso, mas um processo de negociação, conflito. Há um papel formativo em todos eles. Considera-se nessa perspectiva que um ambiente criativo de aprendizagem é estético, e nele tudo dialoga com tudo (pessoas, eventos, objetos, tempos e espaços), concordando com a concepção imanente da estética com seu ambiente tangível e intangível, ocasionando o excesso de visão interna e externa do sujeito no que diz respeito a sua relação de aprendizagem dentro deste ambiente.

Sendo precisamente “atos estéticos” para Bakhtin (2011, p. 45) o excedente de visão requer a participação do sujeito para completar o horizonte dessa relação (concordando ou discordando, dando feedback, negando ou engolindo) “com tudo o que se pode descobrir do lugar que ocupa, fora dele; enquadrando-o, através do seu saber, do seu desejo e do seu sentir” ainda que na maioria das vezes essa dinâmica seja inconsciente.

Os indivíduos em estado de privação de liberdade se alimentam esteticamente desta selva de pedra, cujo tempo é distinto do tempo da realidade exterior e a parte é reforçada pela malha social e econômica que a sustenta. Quando a universidade entra neste espaço com uma proposta acadêmica

que questiona se este ambiente pode ser de aprendizagem, ela problematiza muitos outros fatores (como deve ser um ambiente de aprendizagem?). É que não existe excedente de visão sem se colocar no lugar do outro.

Os professores e jovens da universidade que levaram o teatro para dentro da prisão dialogaram, além disso, com seus próprios valores, crenças e vivências para tomar uma posição diante da precariedade do sistema educativo carcerário de jovens delinquentes. Neste ponto se retoma a selva de pedra. É possível que um presídio se torne ambiente de aprendizagem?

Por esta investigação, sim. É possível desde que se considere como ambiente tudo o que constitui a atmosfera e não só espaço físico, o território tangível. O que é dito, o que é feito, os jogos brincados, as reflexões feitas, as construções corporais, a relação estética artística. Tudo isso constrói e dialoga transformando o ambiente todos os dias reforçando a importância do processo de ressocialização, como assenta Concílio (2018, p.145) para “o convívio entre cidadãos livres”.

Nessa perspectiva, os ambientes de aprendizagem rompem com a tradicional expectativa de tempo, espaço e forma e a proposta concebe as salas de aula para além dos espaços físicos convencionais, enriquecendo o processo de ensino-aprendizagem e o campo de pesquisa, vivenciando de forma concreta e percebendo internamente o outro desse contexto (o profissional) propício para alimentar um ciclo de alteridade.

Para Bakhtin (2011, p. 177), é na relação com essa alteridade que os indivíduos se constituem, pois “não se pode determinar sua posição sem correlacioná-la com outras posições”, o que leva a refletir sobre a relação dialógica que o autor propõe de um existir a partir do outro. Alinhada com o vínculo da comunidade acadêmica, esta proposta entra nos espaços já existentes aceitando-os como ambientes de aprendizagem para o estudante-profissional de artes cênicas de forma que, tanto a instituição que recebe a universidade quanto a universidade que

compartilha seu capital humano com a instituição, sejam reciprocamente beneficiados por uma relação dialógica.

Essa relação é, portanto, “extralinguística” segundo Bakhtin (2002, p. 183), o que reverbera nas relações para além da linguagem verbal. Percebeu-se que existia um padrão corporal antes e depois do trabalho educativo: “– No início eles sempre estavam mais reativos às propostas de aquecimento e movimento cênico, com exceção dos jogos, claro, mas quando começamos a criar as performances notamos que nossa presença foi fundamental porque eles nos tomavam como referência, eles observavam como fazíamos e tentavam copiar e com isso se sentiam seguros de fazer”⁸.

Foi possível desta forma identificar as marcas estéticas daqueles corpos, ao mesmo tempo que, sendo eles expostos a um processo de educação teatral, iam criando novas possibilidades estéticas. Um circuito virtuoso de aprendizagem. Provocar este tipo de interação social ativa e responsiva, que fortalece a concepção do eu pela relação com o outro, fortalece processos inerentes à criação estética e à investigação em humanidades.

Ainda que longo, lento e permeado de questões políticas alheias a prática em si, esse é o *status quo* do teatro na prisão, que resiste a toda uma estrutura que começa na ausência dos direitos básicos na sobrevivência e na formação do ser humano. Desde sempre é necessário desenvolver empatia.

Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Logo após cada função⁹, os atores/investigadores se colocavam à beira do palco para iniciar um debate sobre o processo de criação da obra. Nesse lugar do outro, que ocupa o pesquisador, é possível dialogar a múltiplas vozes sem perder sua visão, que é única. Neste momento os estudantes assumiam também o papel/discurso docente, por-

que eles também eram responsáveis em oferecer ao público o resultado de uma relação recíproca.

Mas, reciprocidade é algo muito ambíguo dentro do sistema carcerário. Trocas recíprocas nem sempre são trocas legítimas, tampouco éticas ou poéticas. Ser recíproco, nesse trabalho, foi compartilhar (dar e receber) subsídios para a construção de novos sentidos, a partir de uma visão de mundo, ainda que metidos em outro mundo, ou seja, os livres imersos no espaço dos privados. A visão de um, no campo de visão do outro. Sobre isso sempre pairava uma polêmica que incomodava a discussão, é de que todos os jovens do centro de atenção já tinham experimentado a liberdade, tinham assim as duas visões, mas aqueles jovens acadêmicos, nunca tinham sido encarcerados, ou seja, só tinham a visão da liberdade de que gozavam naquele momento.

Por isso se conclui que o excedente de visão é fundamental neste diálogo entre corpo, estética e educação. Só com empatia é possível participar de um exercício honesto, ainda que uma parte do grupo só tenha uma visão parcial desta concepção estética. Estes corpos habitados, por pessoas únicas, submetidas a uma realidade coletiva que se observam jogando e atuando, também se observam a partir da perspectiva dos outros corpos, e nos outros corpos.

Segundo Boal (1980, p.15) durante as atividades de teatro “os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos”. Podem se ver aqui e se imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã. Como gatilho meta cognitivo pensar em si mesmo a partir de uma ação e refletir sobre poder refletir sobre a ação teatral é uma maneira de experimentar uma certa liberdade e relacioná-la não só ao corpo, mas também a todos os aspectos de sua vida, ainda dentro de um espaço prisional.

Para finalizar foi possível perceber por meio desta investigação-criação que existe, na linguagem do teatro, um fenômeno possível de verificar: tudo

estava em movimento, inclusive o diálogo entre o corpo, a estética e a educação. Sim são áreas específicas de suas raízes epistemológicas, mas não estão estancadas a uma só linguagem, muito menos quando triangulam dentro de um tema em comum. Desde esta perspectiva, inclusive o que não se moveu, não falou, não atuou, esteve em ação. Silêncios foram espaços discursivos. Existiu nas coisas (corpos, espaços e objetos), tanto no presídio, quanto fora dele, uma dinâmica de movimento que levou a experimentação e transposição das ideias para a linguagem cênica performativa. E esta categoria serve a este projeto porque a performance é inclusiva.

Quando se assume performativa, neste triângulo corpo, estética e educação, assina um acordo de permissividade empírica, não por desfazer o compromisso profissional, mas para buscar uma verdade autêntica relacionada ao entorno. Desta forma o envolvimento do corpo como ferramenta sensível no jogo teatral, a sua aproximação à dinâmica e às leis do movimento na natureza dos quatro elementos gerou necessidades corporais e urgências de movimento resultando em gestos, talvez incompreensíveis para qualquer um que nunca tenha sido preso na vida.

E por isso mesmo totalmente libertadores por resultar num discurso íntimo, verdadeiro e ao mesmo tempo que era exposto ainda assim não perdia seu caráter secreto, confidencial. No começo destes gestos estavam as ações daqueles corpos que carregavam um estado sensível, tanto os internos, quanto os externos. Ao serem convocados ao diálogo, por meio de um processo educativo, as lacunas foram se preenchendo a um ponto em que ao final do trabalho já não lembravam de quem era a ideia de cada movimento.

Cada corpo, portador de uma história, tinha uma estrutura estética. O corpo que cada um era, o era a partir de como era percebido e expressado desde a sua memória e pela memória do outro; o outro completa esse percurso, como bem diz Bakhtin (2011, p. 23) citado anteriormente. O processo educativo organiza e faz parte deste diálogo

porque coloca a todos num mesmo plano cênico: seres humanos questionando a vida e buscando seu lugar no mundo, todos os dias, a todo momento, em cada segundo.

Não existe um indicador de almas para saber o que fica dentro de cada interno que participou do trabalho. No corpo ficam marcas de uma predisposição física que pode ajudar a afrontar o mundo, para buscar por um trabalho, por exemplo, (como todos dizem), ainda que o estigma de bandido irá acompanhá-lo por muito tempo, isso se não reincidir no crime, o que pode acontecer já que existe toda uma estrutura que sustenta esse modelo.

Também ficam marcas de novas linguagens oriundas da dança, da música e do teatro como recurso para modular as emoções, é que reeducar socialmente consiste num conjunto de fatores, o teatro na prisão é apenas um deles. O teatro é ferramenta do acionar de novas linguagens através da educação/provocação artística do corpo, porque o corpo vem primeiro no sentido sensorial, antes disso e depois disso existe a estética que a todo momento retroalimenta as linguagens desse novo corpo – que experimenta outras formas de falar, interagir, caminhar, receber uma mensagem – independente da linguagem – por exemplo, encarar com os olhos tem um sentido muito forte de provocação, de duelo; mas na aula de teatro essa mesma ação tem um sentido afetivo, de ver o outro, conhecer que o outro é um ser humano que também tem dores, alegria, que tem uma história.

Não existe dúvida de que o exercício empático, que provoca o diálogo teatral neste momento, abre caminhos para a política de paz e esperanças para a não incidência no crime, no sentido de reconhecer a existência do outro, a dor do outro e a sua participação numa coletividade. Mas é impossível que atividades como estas, isoladas, sem estrutura, viabilidade, continuidade e desenvolvimento sejam efetivas ainda que feitas por profissionais competentes.

É importante salientar a importância da base de um processo pedagógico para que não sejam

confundidas com ações paliativas, ou pior, como filantropia, como se o sistema de prisão não fosse um caso de educação e saúde pública de interesse para toda a sociedade e direito cidadão.

Ainda que tudo intua utopia, o trabalho de teatro nas prisões existe, demonstrou sua importância por meio de muitas referências, que precisam ser detalhadamente estudadas, e deixa claro nesta pesquisa que devem ser considerados ambientes de aprendizagem. Melhor se fossem ambientes criativos de aprendizagem.

Espaços como o CAI deveriam ser o objetivo principal dos projetos de investigação, criação e extensão das instituições universitárias comprometidas com o entorno. Esse é o verdadeiro diálogo da responsabilidade social coletiva. Para que um presídio não se torne uma universidade do crime, a educação deveria ser prioritária, principalmente a partir da prática artística, porque num lugar onde não existe atividade cultural, a violência se torna espetáculo.

Referências

- AMORIM, M. **Cronotopo e exotopia**. In: BRAIT, B. Bakhtin: otros conceptos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 95 -114.
- BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAIT, B. **Bakhtin**: outros conceitos chaves. São Paulo: Contexto, 2006. 264 p.
- BOAL, A. **Teatro del oprimido**. Barcelona: Alba, 1980. 232 p.
- CONCILIO, V. **Teatro y prisión**: dilemas de la libertad artística. Pedagogía teatral. São Paulo: HUCITEC, Aderaldo & Rothschild, 2008. 159 p.
- DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: HUCITEC, 2006. 183 p.
- ESCOLAR, A. **Segundo soliloquio de Segismundo, de Calderón de la Barca**. Disponível em: <https://www.archiletras.com/poemassentidos/segundo-soliloquio-desegismundo-de-calderon-de-la-barca/> Acesso em: 13 jun. 2023.
- LUCAS, A. E. **Teatro em prisões e a crise global do encarceramento**. São Paulo: HUCITEC, 2021. 330 p.
- UTPL SMARTLAND. **Observatório Cultural UTPL**. Disponível em <https://smartland.utpl.edu.ec/obsclt#:~:text=Investigamos%20la%20evoluci%C3%B3n%20de%20los,de%20redes%20de%20cooperaci%C3%B3n%20cultural.> Acesso em: 16 jan. 2024.
- RODRIGUES, J. **Teatro del candado**: una experiencia de celda en el aula. Brasília: Customize Editorial. 2019. 144 p.
- SESI, Departamento Regional da Bahia. **Teatro Fórum e pedagogia da intervenção na indústria**. Sistema FIEB. Bahia, 2012. 87 p.

- SP. Centro de formação para as artes do palco. **O que é o Teatro do Oprimido?** Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-o-teatro-do-primido/> Acesso em: 23 jul. 2023.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2005. 349 p.
- SPOLIN, V. **Jogos teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2008. 516 p.
- UTPL. **Artes Escénicas**. Disponível em: <https://www.utpl.edu.ec/carreras/artescenicass/> Acesso em: 14 nov. 2022.
- UTPL. Observatorio **Cultural. Investigación en arte y cultura**. Disponível em: <https://vinculacion.utpl.edu.ec/es/observatorios/obsclt/> Acesso em: 7 nov. 2022.

Notas

- 1 Coletivo artístico que surge a partir do projeto de pesquisa, extensão e criação dentro do espaço de privação de liberdade da cidade de Loja, sul do Equador.
- 2 Criado pelo teatrólogo brasileiro Augusto Boal nos anos 1970, o Teatro do Oprimido é um método e modelo cênico-pedagógico que tem como objetivo a conscientização social, transformador da ação dramática que lhe é apresentada, de forma que esse passe a protagonizar e transformar a mesma. SP. Centro de formação para as artes do palco. O que é o Teatro do Oprimido? Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/o-que-e-o-teatro-do-oprimido.> Acesso em: 23 jul. 2023.
- 3 Dados disponíveis no site do Observatório Cultural da UTPL
- 4 Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), um dos grandes nomes da dramaturgia da Idade de Ouro, é autor da obra A vida é sonho, cujo personagem principal é o príncipe Segismundo. Sua obra foi descrita como um drama filosófico. É uma reivindicação da liberdade do homem de desenhar sua vida sem sentimento e obrigado a fazê-lo por uma espécie de destino anterior (Escolar, 2023)
- 5 O Teatro Fórum, considerado uma das técnicas mais completas e elaboradas por Augusto Boal, no Teatro do Oprimido incita os espectadores a tomar consciência integrando o público presente que propõe a resolução da cena. (SESI, 2012, p. 29).
- 6 Um conjunto de quatro andaimes era a única cenografia.
- 7 Depoimento pessoal de um jovem privado de liberdade.
- 8 Depoimento de um estudante de artes cênicas bolsista do projeto.
- 9 Com estreia em novembro de 2022 a obra teve seis apresentações a nível local, nacional e internacional com destaque no I Congresso de Teatro de Manaus em 2023. Apenas na cidade de Loja quatro dos jovens privados tiveram permissão para subir ao palco e se apresentar com todo o grupo. Nas demais apresentações suas participações eram marcadas pela voz em off que fazia parte da dramaturgia.