

# O DESENHO DO ROSTO: O CASO NÉZINHO NUMA PRÁTICA DE PEDAGOGIAS CÊNICAS

## The face design: the Nézinho's case in a practice of scenic pedagogies

*Jorge das Graças Veloso (Graça Veloso)*  
Universidade de Brasília – UnB

**Resumo:** Esta é uma reflexão memorial sobre práticas de pedagogias cênicas, realizadas com menores em restrição de liberdade, por conflitos com a Lei. É o revisitar de um caso individual, o “desenho do rosto” de Nézinho, registrado numa oficina de teatro promovida pelo extinto projeto Nimuendaju/MEC (1987) em parceria com o Governo do DF. É um artigo inédito sobre duas encenações que tiveram importantes reverberações na vida de alguns dos internos.

**Palavras-chave:** Etnocenologia; Pedagogias cênicas; Projeto Nimuendaju.

**Abstract:** This is a memorial reflection on scenic pedagogical practices, performed with minors in restriction of freedom, due to conflicts with the Law. It is the revisiting of an individual case, Nézinho's “face design”, registered in a theater workshop promoted by the extinct Nimuendaju/MEC project (1987) in partnership with the Federal District Government. It is an unpublished article about two theatrical performances that had important reverberations in the lives of some of the interns.

**Keywords:** Ethnocenology; Scenic pedagogies; Nimuendaju Project.

Com o passar dos anos, aprendi a compartilhar uma espécie de tradição, trazida ao nosso núcleo familiar por um recorrente sentimento de nostalgia de meu primogênito, Frederico. De vez em quando, ele recorre às inúmeras fotografias de infância e adolescência, guardadas em velhas caixas em minha casa, para, de alguma maneira, se reconectar com sua trajetória pessoal. Num desses dias, acompanhando seu rito pessoal de pertencimento, meio por acaso, abri um pequeno baú e acabei por rever anotações e antigas imagens de minhas primeiras experiências em pedagogias do teatro. Em meio a papéis amarelados, cartazes e programas de peças que participei, como ator ou como diretor, deparei-me com os rascunhos de um artigo não concluído de finais da década de 1980. Retomei, em memória, o caso Nézinho e seu desenho do rosto.

Historicamente eu vinha de uma família muito pobre e, em busca de ascensão social, eu fizera uma, até então, bem sucedida carreira, como técnico em contabilidade. O que me possibilitara contribuir, de forma efetiva, para a mudança das condições de vida dos meus pais e de seis irmãos mais novos. Simultaneamente, vivenciava minhas experiências como ator semiprofissional, depois de alguns anos no teatro amador de Brasília. Em 1987, depois de 15 anos na mesma rotina, não conseguia mais conciliar as duas atividades, com muita dificuldade em continuar como contador. Decidi então me preparar para ampliar meu universo teatral, adentrando ao campo da pedagogia das artes cênicas, pensando já na possibilidade de ingressar na Academia. Comecei a ministrar oficinas de teatro por diversas cidades, especialmente no chamado Médio Norte Goiano, região que viria a se tornar o Estado de Tocantins.

Em consequência dessa decisão fui convidado por Neide Castanha para ministrar uma oficina de teatro para menores em regime de reclusão. Castanha era diretora da Comunidade de Educação, Integração e Apoio ao Menor e Família – COMEIA, órgão da antiga Fundação do Serviço Social, do Governo do Distrito Federal. Ali, era executado um convênio patrocinado pelo Ministério da Cultura, num projeto intitulado Nimuendaju. Esse projeto era destinado a atender a pessoas encarceradas, oferecendo atividades educativas por meio de oficinas diversas. Incluía escolarização formal, carpintaria, literatura e artes (visuais e

cênicas), audiovisuais e atendimento psicossocial. Claro que a realidade era outra, ainda diferente da violência absurdamente generalizada desta segunda década do Século XXI. Eram muito presentes, entretanto, ajuntamentos embrionários do que viriam a se tornar os movimentos sociais diversos dos dias de hoje. As reivindicações por melhores condições de sobrevivência para uma grande parcela dos que se sentem excluídos já apareciam. Aconteciam, por exemplo, congressos de meninos e meninas de rua (assim eram nominados), para citar somente um dos casos mais próximos do Nimuendaju.

Naquele contexto, ao aceitar o convite para ministrar a oficina, como estratégia de aproximação, fiz a apresentação de uma cena de teatro de rua, que foi assistida por aproximadamente oitenta menores. Eram meninos, meninas e adolescentes, numa faixa etária de 10 a 17 anos. Após uma pequena exposição sobre o que significava a minha presença, marcamos nosso primeiro encontro de trabalho, para o qual vieram em torno de 20, todos acima de 14 anos.

Recordo-me plenamente das dificuldades pedagógicas que eu enfrentava. Afinal, toda a minha formação teatral era autodidata (só vim cursar uma licenciatura em Artes Cênicas já na década de 2010, no meio das pesquisas de doutorado). Eu tinha, porém, uma aproximação intuitiva do que hoje vejo fazer aqueles e aquelas que seguem os caminhos da Escuta Sensível, propugnada por René Barbier. “A escuta sensível se apoia na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para poder compreender de dentro suas atitudes, comportamentos e sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos” (BARBIER, 1997, p. 94).

Mesmo sem ter tido nenhum contato anterior com essas proposições, a primeira coisa que fiz foi, numa roda de conversa, perguntar ao grupo sobre o que eles gostariam de falar num espetáculo. Hoje, me parece óbvio que esta seria uma questão totalmente previsível, mas na época não me era tão simples. Todos e todas, sem exceção, pediram para falar de suas histórias de vida e suas relações com as instituições de encarceramento. Fizemos um pacto: eles e elas contariam suas histórias de vida e eu, em troca, ofereceria os saberes teatrais que eu dominava para que essas narrativas se tornassem cenas artísticas. Além

de criar dramaturgias para o palco, como num exemplo que citarei adiante, os processos seriam documentados em vídeo, atrativo irresistível para todas e todos. Assim foi feito, e começamos os ensaios.

De todas as narrativas, uma me despertou especial atenção. Enquanto as meninas e os meninos detalhavam minuciosamente suas trajetórias pessoais, Nézinho, assim o chamo ficticiamente, só disse que “estou aqui porque matei”. Vendo sua ficha, ficou evidente que era muito grande o grau de institucionalização com que ele era tratado pela própria família. Isso era muito recorrente entre quem ali estava. Se o menino ou a menina era pego em pequenos delitos, era recorrente se ouvir que parecia cômodo para algumas famílias mantê-los em instituições como a COMEIA. Isso era dito inclusive entre os próprios participantes das equipes do sistema educativo de então.

Nézinho tinha verdadeira fascinação por ver suas atuações no vídeo. E, novamente por intuição, eu valorizava cada instante que ele se dispunha a representar as personagens propostas. Mas, ele tinha mais uma característica, que agora compreendo como sendo de autodefesa: sempre que subia no palco para contracenar com alguém, seu primeiro comportamento era de armar um desenho de riso no rosto, o que se acentuava em cada fala, sempre pronunciada rindo. Dependendo da improvisação da hora, de uma pessoa assassinada, ou de um juiz de menores numa audiência, por exemplo, ele invariavelmente falava às gargalhadas. Como o grupo sempre trazia para a cena eventos de prisão, roubo, assalto, assassinato, relação com os guardas do “internato”, chamados de monitores, ele fazia qualquer papel. Sempre rindo. E ele ria como assaltante ou assaltado, como assassino ou como assassinado, como juiz ou como interrogado, como morto ou, no velório, como a mãe que perdera o filho. Era sempre a mesma postura, o que se tornava mais evidente quando ele identificava a figura da cena a ser representada como sendo fatos da vida de um conhecido ou colega do mesmo pavilhão<sup>1</sup>. Assim continuou por aproximadamente três meses, quando ele deu os primeiros sinais de transformação.

---

<sup>1</sup> Como nos sistemas penitenciários, os chamados “internos” eram divididos em “pavilhões”, a partir de critérios de idade e do nível de conflito com a lei que cada um ou cada uma se enquadrava.

Estávamos ensaiando uma cena de velório e ele pediu para fazer a mãe do morto. De repente, no meio da representação, ele emudeceu e ficou profundamente sério, sem dizer uma palavra sequer. Terminamos o ensaio, ele se afastou do grupo e sentou-se no meio fio, em frente ao auditório onde acontecia a oficina. À distância, eu o observei por um tempo, deixei o grupo subir para o banho, e me sentei ao seu lado. E aí? Eu perguntei. Ao que ele começou a falar, ininterruptamente, por quase uma hora. Contou muitas coisas de sua infância, de como começara a praticar pequenos delitos, e, depois de um tenso silêncio, que não sei precisar por quanto tempo, ele falou algo próximo disto:

*Jorge, (pela primeira vez, não me tratou por senhor ou professor), eu preciso te contar uma coisa. Eu tô aqui porque eu matei um cara que reagiu num assalto. Eu dei bobeira, fui “fazer” o maluco sozinho, ele reagiu e eu pipoquei ele. Os home me pegaram. Só que tem mais dois. Eu fui pego de bobeira, que nesse eu tava sozinho, mas nos outros era eu mais dois parceiro, que agora já é de maior.*

E me narrou, em detalhes, como acabara por assassinar outra pessoa num assalto e de como um estupro, praticado por ele e os dois companheiros, acabara em morte da vítima. Penso que é possível imaginar a dimensão do drama no qual eu fora jogado com aquela “confissão” de Nézinho. Eu me tornara, ao mesmo tempo em que participante de um processo que havia detonado uma “virada de chave” em seu comportamento, também uma espécie de “cúmplice” de seus segredos. Para mim, mesmo que intuitivamente, sem nenhuma sustentação teórica, à época, seria impossível revelar suas “confidências”, por mais comprometedoras que fossem. Dois pensamentos me guiavam então: eu sempre acreditei que a principal premissa da educação é a confiança estabelecida entre os sujeitos envolvidos; e, seguindo uma tendência predominante na arte-educação (em muitos casos ainda nos dias de hoje!), eu defendia o caráter “salvacionista”<sup>2</sup> da arte, sem nunca relativizar as suas possibilidades de ser posta

---

<sup>2</sup> Em sua luta para conquistar politicamente os devidos espaços na educação, arte-educadores de todas as partes acabavam por pregar um sentido salvacionista para a arte, deixando de considerar um caráter de “amoralidade ética da arte” (MAFFESOLI, 2000). Este pensamento estabelece como determinante se para o bem ou para o mal, se para o melhor ou para o pior, a ética de seu fazedor, e não arte em si.

a serviço também do pior da humanidade. Foram dias de intensa angústia. Mas, por fim, resolvi o que deveria fazer.

Na semana seguinte, antes das atividades normais da oficina, solicitei uma reunião com o restante da equipe multidisciplinar do projeto. Sem entrar nos detalhes sobre os dois outros crimes dele, informei ao grupo sobre a mudança no desenho do rosto de Nézinho durante os ensaios. E contei sobre a sua fala de que agora compreendia o significado da perda de alguém da família. Nesses casos, como proposta geral do projeto, as ações dos “educadores” sempre se tornavam reforçadoras das novas atitudes do educando, então chamado de “interno”. Era como se estivéssemos atingindo, com aquele adolescente, todos os objetivos do Nimuendaju: vê-lo se situando em suas ações, criando uma consciência de relações totalmente diferente das praticadas até então. Era como se ali estivesse sendo demonstrado que, mesmo naquele ambiente, a consciência da alteridade também era possível. E para Nézinho era um novo momento, vindo ele, inclusive, a conquistar uma progressão em sua condição prisional: passou a ter os finais de semana e feriados em liberdade, junto à família.

Hoje, ao refletir sobre o que afetou Nézinho para a sua “virada de chave”, sou levado a considerar que ele viveu aquilo que poderíamos chamar de uma experiência estética. Experiência nos dois sentidos com os quais tenho visto as pedagogias cênicas dialogarem. Falando da perspectiva moderna, europeia, individual, Jorge Larrosa Bondía (2011, p. 5) diz que “poderíamos dizer que a experiência é ‘isso que *me* passa’. Não isso que passa, senão ‘isso que *me* passa’”. Já por uma compreensão de que a experiência é algo compartilhado, coletivo, podemos nos remeter a dizeres de outras culturas, notadamente em diversas etnias africanas. Edileuza Penha de Souza (2005, p. 39), em pesquisa sobre Tambores de Congos, no estado do Espírito Santo, nos remete a um provérbio xhosa – “‘Umuntu ngumuntu ngabantu’ – que na língua portuguesa corresponde a ‘Uma pessoa é uma pessoa por meio das outras pessoas’”, para lembrar que não existe experiência individual sem a presença determinante da coletividade. Na mesma linha segue o pensamento de Armindo Bião, um dos criadores da Etnocenologia, etnociência das artes do corpo e do espetáculo. Para

ele, “sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa” (BIÃO, 1996, p. 15).

E é experiência estética pelo sentido de ser afetado, individualmente e pelo coletivo, pelos caminhos sensoriais. A imersão numa determinada prática altera os estados de corpo e de consciência. Como consequência, com o tempo, levando também a uma alteração da percepção de mundo. O exercício da alteridade, quando vivida em cada personagem experimentado, assim o percebo hoje, fez com que, aos poucos, Nézinho fosse se aproximando de cada sentimento da vida real em que estava inserido. Uma das discussões mais recorrentes, durante as reuniões dos oficinairos de então, era a de que, ao jogar com a ficção, o não ficcional poderia aflorar levando à consciência de si e do mundo que o rodeia.

Ora, se assim se deu, passado tanto tempo, é difícil de afirmar. Mas, o que pode ser testemunhado é que, para aquele adolescente, antes tão refratário a qualquer afeto, algo de novo se abriu em sua relação com o outro. A partir dali não seria mais possível, para ele, assim o compreendo, viver como se estivesse dentro da invisível carapaça que ele sempre parecia vestir.

Na oficina cênica, Nézinho agora agia como um ator, “um artista”, como dizia, representando cada personagem proposto com a dimensão dramática que a ele parecia justa. Ganhou um novo status no espetáculo, chegando inclusive a ser reconhecido pelos colegas como o protagonista. Na estrutura dramática proposta, além de ser um curinga, fazendo diversos papéis, era o narrador da trama criada por eles.

Ocorre que, um tempo depois, já próximo da estreia de *Asas Cortadas*, nosso primeiro espetáculo, Nézinho foi retirado no meio do ensaio de terça-feira para uma audiência especial com o Juiz de Menores encarregado de seu caso. Nunca me esqueci de seu olhar em minha direção, ao sair, acompanhando o monitor. Era como se eu pudesse “ler” seu pensamento de “a casa caiu”.

Na quinta-feira, para minha surpresa, lá estava ele para os ensaios. Fora intimado porque um dos companheiros do segundo crime havia sido preso e o denunciara como o verdadeiro responsável pela morte. Diante do relatório da equipe, porém, o juiz resolvera manter seu status, com todos os benefícios de saídas temporárias. Só que ele não tinha a menor esperança. Sabia que era uma questão de tempo o terceiro crime, o de estupro com morte, também ser confessado pelos outros dois, agora já na maioria. E estávamos a pouco mais de uma semana da estreia, que ocorreria na segunda-feira antes do carnaval. Ele, consciente do que poderia acontecer, sugeriu que eu reforçasse as substituições que sempre fazíamos para, caso necessário, sua ausência ser minimizada no espetáculo. Chamou-me à parte e falou: “se eu perder meu carnaval (a saída já prevista), vou fugir”.

Ensaíamos normalmente na terça e, quando voltei para o ensaio geral de quinta-feira, a quatro dias da estreia, portanto, ele não estava no grupo. Indaguei e fui informado que ele estava novamente em audiência. Na manhã de sábado, num ônibus para o Plano Piloto, me encontrei com Tiro, um dos atores. Ele me viu e, rindo, perguntou “cê sabe o que aconteceu com Nézinho?”. Sabia... era prevista a sua fuga.

Como planejado, estreamos na segunda-feira. *Asas Cortadas*, apesar de algumas críticas internas, de alguns componentes do próprio projeto<sup>3</sup>, repercutiu nacionalmente (matérias na grande mídia, reportagens no *Jornal Nacional da Rede Globo de Televisão*) e gerou novas expectativas no grupo para mais uma montagem. Nézinho simplesmente desapareceu por quase sete meses.

Para a continuidade das oficinas eu já não sentia mais a mesma disponibilidade da equipe do projeto que, em consequência de corte de recursos, começava a diminuir de tamanho. Apesar das dificuldades, começamos a ensaiar um segundo espetáculo, agora uma proposta muito mais lúdica e metafórica. *Festa de Fantasias* era a história de dois palhaços que atravessavam uma

---

<sup>3</sup> As críticas foram direcionadas a uma pretensa “vitimização” do grupo, visto que eu fizera exatamente conforme o combinado com eles e elas: disponibilizei meus saberes cênicos à época para que eles fizessem seus discursos, na maior parte de denúncia social e sobre as condições de encarceramento que viviam.

abstrata região, onde era possível se relacionar com diversas personagens de um universo totalmente onírico. O tema tratado era “sonho”, o que possibilitou a criação de cenas claramente ficcionais, mesmo que dialogando com a realidade dos internos.

Então, os diálogos já não eram mais baseados no princípio de que eu tinha conhecimento sobre uma linguagem disponibilizada para que eles falassem sobre eles. Seria possível, naquele segundo momento, abstrair sobre outras possibilidades, principalmente por caminhos chamados de ficcionais. O que parecia estranho a eles, no início do projeto, depois da montagem de *Asas Cortadas*, passara a ter um domínio mais familiar, inclusive nas criações dramáticas e suas possibilidades fora do universo individual de cada um dos atores. Ainda me afeta profundamente a cena a seguir, proposta por Hugo, um dos adolescentes que foi, inclusive, o responsável pela criação do cartaz do espetáculo:

#### **Cena “Lúcia Veríssimo”:**

(Abre a luz em foco. Um monitor assiste TV. Saindo da esquerda, um jovem atravessa o palco)

Jovem (Parando no centro do palco) – Oh Monitor...

Monitor – Que foi, porra?

Jovem – Joga a revista.

Monitor – Que revista, vagabundo?

Jovem – Aquela, da Lúcia Veríssimo<sup>4</sup>.

(O monitor joga a revista e o jovem vai até o outro lado da cena e, de costas para a plateia, simula uma masturbação. Volta até o centro, joga a revista de volta e se deita sob um segundo foco. Dorme. Sobe em resistência um terceiro foco, onde começa a acontecer um sonho, com o jovem vivendo uma cena de namoro. A cena vai ficando mais picante. Quando o jovem começa a tirar a roupa da menina que ele namora, o monitor sai de onde estava, atravessa o palco, pulando o jovem que dorme, e invade o terceiro foco).

Monitor – Que que há? Vamos parar com essa sacanagem...

Isso aqui num é puteiro não! Circulando, circulando...

(O jovem para a cena do namoro e encara o monitor, nariz contra nariz. Calmamente fala)

Jovem – Olha aqui, seu filho da puta... Você pode fazer o que quiser comigo. Pode me prender, me bater, pode até me matar.

---

<sup>4</sup> Lúcia Veríssimo, uma famosa atriz de telenovela da época, havia posado nua para a capa da edição brasileira da revista masculina *Playboy*.

Mas este sonho aqui é meu, seu filho da puta. E meu sonho  
você não vai invadir... Entendeu? Circulando você...  
(Os dois se encaram por um tempo. Cai a luz).

Mesmo com as dificuldades apresentadas pelo projeto a partir da estreia de Asas Cortadas, o trabalho continuava. Mas, era estranha a ausência de Nézinho, que poderia ser considerado como “figurinha marcada” na COMEIA de então. Quando Festa de Fantasias estava para estrear, quase sete meses depois do primeiro espetáculo, durante os preparativos para um ensaio geral, ele reapareceu. O grupo fazia as atividades fora do auditório, quando surgiu Nézinho, no portão principal, acompanhado pela mãe. Lembro-me que ainda estava nas oficinas quase metade do grupo original, razão pela qual a inesperada chegada provocou uma verdadeira festa. Para eles, era muito bom ver um deles entrar no ambiente pela porta da frente, depois de ter fugido. E Nézinho contou o que fizera desde o dia que pulou o muro da COMEIA para brincar o carnaval do ano anterior. Sua narrativa foi mais ou menos assim:

*No dia que fugi, eu peguei uma carona com um caminhoneiro até Campinas, onde queria passar o carnaval. Só que não gostei de lá e consegui outra carona pra voltar. Fui chegando, os home me pegaram. Fiquei o carnaval inteiro na delegacia. Na audiência, o dotô me mandou pra casa, disse que era por causa da minha ficha na COMEIA. E me deu uma carta pra procurar um cara na Viplan<sup>5</sup>, que ia me dar um emprego de cobrador. Tô lá ainda. E vou estudar, vim aqui buscar a transferência da escola.*

Aquela foi a última vez que falei com Nézinho. Não tive informações sobre o que aconteceu com sua vida, se reincidiu no crime, se continuou trabalhando, ou qualquer outra coisa. Estreamos Festa de Fantasias, que, mesmo eu o considerando mais completo que Asas Cortadas, não teve a mesma repercussão. O projeto foi extinto imediatamente depois da temporada do espetáculo e, um tempo depois, a própria COMEIA foi desativada. Alguns anos depois, o local foi transformado no presídio feminino do Distrito Federal, o que permanece até os dias atuais.

---

<sup>5</sup> Viplan era, na época, uma empresa de transporte coletivo do Distrito Federal.

A retomada desse caso, mais de trinta anos depois, se dá por algumas constatações que considero relevantes no momento que vivemos. O primeiro ponto que levo em consideração é a questão institucional e sua descontinuidade. Desde então, já foram vários os governos e incontáveis os projetos, atualmente chamados de “sócio-educativos”. O que se verifica, entretanto, é que nenhum deles foi capaz de alterar substancialmente a realidade do número cada vez maior de crianças e adolescentes em situação de risco e em conflito com a Lei, tanto no Distrito Federal quanto no restante do país. Pelo contrário, o que se vê é um acirramento das diferenças sociais, com um número sempre crescente de jovens em instituições pouco diferentes do que era a COMEIA dos anos 1980.

Já o segundo aspecto a ser pontuado pode ser visto por uma perspectiva menos pessimista. Ganha corpo, cada vez mais, uma narrativa periférica aos grandes pensamentos hegemônicos de nossas sociedades. Grupos de resistência de todas as ordens, negros, femininas, LGBTQI+, de diferentes cultos sagracionais, povos das florestas, moradoras e moradores de rua, sem teto e sem terra, se posicionam e se afirmam como alternativas societais. Inclusive em ambientes sócio-educativos, nos quais podemos encontrar pessoas em situações parecidas com aquelas vivenciadas por Nézinho em sua trajetória nas instituições prisionais de então. E é por este viés que aparecem os fazeres estéticos. Não mais somente na denúncia da opressão, mas, sobretudo, na proposição de outras maneiras de se perceber o mundo, e de nele se colocar. Principalmente no reconhecimento de que viver em grupo é, antes de tudo, saber conviver na alteridade. Lugar privilegiado da ética dos fazeres, dos saberes e das pedagogias da cena, sejam elas espetaculares ou não.

*Recebido em 09/10/2019*

*Aceito em 20/01/2020*

## Referências

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Plano Editora, 1997.

BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. In: TEIXEIRA, J. G. (org.), **Performáticos, Performance & Sociedade**. Brasília: TRANSE/UNB, 1996.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**. Santa Cruz do Sul: UNISC, v. 19, nº 2, jul./dez., 2011. pp. 04-27.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 3. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Tamborizar: história e afirmação da auto-estima das crianças e adolescentes negros e negras através dos tambores de congo**. Dissertação (Mestrado) – Salvador, 2005. Universidade do Estado da Bahia – UNEB.