

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

A dramaturgia da prisão em cena: um experimento teatral na Penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro

Maria de Lourdes Naylor Rocha

Para citar este artigo:

ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. A dramaturgia da prisão em cena: um experimento teatral na Penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro. **Urdimento**, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731033920200115>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

A dramaturgia da prisão em cena: um experimento teatral na Penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro

Maria de Lourdes Naylor Rocha¹

Resumo

Teatro na Prisão: a dramaturgia da prisão em cena é uma pesquisa que desenvolveu a experimentação da escrita cênica-dramatúrgica de um espetáculo que privilegiava a experiência da prisão e tinha como atores os detentos da Penitenciária Lemos Brito, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro. Prisão. Dramaturgia.

The dramaturgy of prison on the scene: a theatrical experiment at the Lemos Brito Penitentiary, in Rio de Janeiro

Abstract

Theatre in Prison: The Dramaturgy of Prison as a Theatrical Setting is a research project that developed out of the experimentation of the devising of a play about the experience of prison and featured prisoners from Lemos Brito Penitentiary, in Rio de Janeiro as actors.

Keywords: Theatre Education. Prison. Dramaturgy.

La dramaturgia de la prisión en escena: un experimento teatral en la Penitenciaría Lemos Britos, en Río de Janeiro

Resumen

Teatro en la cárcel: La dramaturgia de cárcel en escena es un trabajo que ha desarrollado la experimentación de la escritura escénica-dramatúrgica de un espectáculo que favorecía la experiencia de la cárcel y tenía como actores los reclusos de la Penitenciaría Lemos Brito en Rio de Janeiro.

Palabras clave: Pedagogía teatral. Prisión. Dramaturgia.

¹ Profa. Dra. aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Pesquisou a linguagem teatral dentro de seus princípios artísticos e educacionais desde 1977. Formada em Direção UNIRIO, recebeu diploma de Mestrado em Teatro Educação pela Universidade de Nova York NYU (EUA); e de Doutorado, pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da PPGT da UNIRIO, com a tese Teatro na Prisão: a dramaturgia da prisão em cena. Por 12 anos coordenou o projeto de extensão da UNIRIO Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica na construção do sujeito em direção à cidadania, juntamente com a Profa. Natália Ribeiro Fiche. lourdesnaylor70@gmail.com

A dramaturgia da prisão em cena é o relato de um trabalho original² que desenvolveu a experimentação de uma escrita cênica-dramatúrgica de um espetáculo que privilegiou a experiência da prisão e teve como atores os detentos da Penitenciária, masculina, Lemos Brito, do antigo Complexo da Frei Caneca, que hoje pertence ao Complexo Penitenciário de Bangu, no Rio de Janeiro.

Em março de 2001, com a minha entrada no Programa de Pós-Graduação, Doutorado em Teatro da UNIRIO, com a pesquisa *Teatro na Prisão: um espaço de construção cênica*, novos desafios em princípios e metodologias foram desenvolvidos com os detentos da Penitenciária. O foco passou a ser a construção de uma dramaturgia a partir da seleção e análise de textos cuja temática estivesse vinculada a situações análogas às vividas pelos detentos: relações de vida e morte mediadas pela lei, a execução penal, princípios como justiça e lei, liberdade e crime, relações da instituição com a consciência individual, experiências e vivências do preso.

O trabalho durou quatro anos desde o seu início, em março de 2001, com as oficinas de aquisição da linguagem teatral culminando com a estreia, em dezembro de 2003, do espetáculo *O verdugo*, uma adaptação do texto de Hilda Hilst. Durante todo ano de 2004, o espetáculo foi apresentado no próprio auditório da penitenciária para uma plateia diversa: detentos da penitenciária, familiares dos presos, acadêmicos, políticos, funcionários de diversas penitenciárias e autoridades envolvidas em instituições ligadas a estabelecimentos prisionais do Rio de Janeiro.

O trabalho compõe a história de um dos projetos mais antigos e consolidados das Artes Cênicas nas prisões. Iniciado em junho de 1997, depois

que o professor Paul Heritage, da Universidade Queen Mary, de Londres, convidado da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, realizou uma oficina sobre Teatro na Prisão com docentes e discentes da escola e convidados. Foram duas semanas de trabalho, a primeira nas salas da Escola de Teatro e a segunda semana no auditório da

² Este artigo é construído a partir de minha tese de doutorado, não publicada, objetivando o compartilhamento da pesquisa produzida.

Penitenciária Lemos Brito. Nesse workshop aprendemos algumas dinâmicas de jogos teatrais e regras necessárias ao grupo para entrar e trabalhar no universo prisional.

Tendo em vista os resultados positivos obtidos, e por solicitação dos discentes, Natalia Ribeiro Fiche e eu, docentes do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro, decidimos, em agosto de 1997, iniciar o trabalho como projeto de extensão universitária, vinculado ao Departamento de Extensão da Reitoria da UNIRIO, com o título *Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica*. Mais tarde, o projeto passou a ser chamado de *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica para a construção do sujeito em direção à cidadania*. As ações começaram no Complexo Prisional da Frei Caneca na Penitenciária Lemos Brito (unidade masculina) e no Presídio Nelson Hungria (unidade feminina).

Em agosto de 2020, o projeto de extensão e pesquisa acadêmica de *Teatro na Prisão* da UNIRIO completou 23 anos de trabalho sem interrupção, fazendo dele pioneiro e revolucionário no Brasil e no mundo, assim como o processo de quatro anos de encenação do texto adaptado *O verdugo*, de Hilda Hilst. Existem poucos projetos com esta envergadura e com tantos anos de trabalho ininterruptos com comunidades diversas do sistema prisional do Rio de Janeiro, como este feito pela UNIRIO.

A história do projeto, que passo agora a detalhar, nos leva a pensar sobre o espaço prisional, tentando responder quem é o homem preso e como ele se insere neste sistema e como foi levar a arte socializadora e, portanto, libertária do teatro a um ambiente com estritas regras de vigilância e segurança. Compartilho alguns conceitos e metodologias, que têm como objetivo explicar o que foi vivenciado no decorrer do processo de montagem do espetáculo *O verdugo*; como foi sendo construída a dramaturgia da prisão em cena com o texto da Hilda Hilst funcionando como indutor e se direcionando à construção de uma outra dramaturgia que corria lado a lado.

O Universo Prisional e a Dramaturgia

A experiência do teatro na prisão, na encenação do texto adaptado de Hilda Hilst, *O verdugo*, com os atores-detentos da Penitenciária Lemos Brito, foi pensar a relação do teatro com o homem preso, já que ele foi o limite dessa experiência de *Teatro na Prisão*. Seguindo os pensamentos de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1997), a prisão e o homem preso caminham juntos e é impossível tratar de um sem estar no outro, falando do outro. Os pensamentos que movem a penitenciária e o seu “produto”, que é o homem preso, são, de algum modo, similares. Ao falar do homem preso, estamos falando da prisão e ao falar da prisão, estamos falando do homem preso.

Para a experiência de teatro na prisão, parte-se do princípio de que o homem preso é um ser complexo, muitas vezes incontornável e incontrolável, o que nos leva a pensar o teatro e suas possibilidades a partir deste limite. Em toda experiência também existe sempre algo de incontornável e de incontrolável; seu acolhimento e sustentação é o que existe de pedagógico em todo o processo criativo. Isto foi sendo conquistado através da realização do nosso trabalho, no convívio com a prisão e suas regras estritas de vigilância e segurança, bem como no convívio com os homens presos e suas demandas.

A condição inerente desses homens presos sempre se fez presente nos momentos de cansaço, desânimo, frustração, revolta e sentimento de impotência, inclusive quando nos detivemos sobre outras experiências do teatro na prisão, no Brasil e no mundo, nos diálogos teóricos e na reflexão sobre o trabalho. Essa presença se fazia notar durante os ensaios, na aplicação das metodologias para a preparação da encenação do texto de *O verdugo* e mesmo nas próprias apresentações.

O trabalho seguiu certas preocupações, que se colocaram a partir de algumas questões que não foram respondidas de imediato. A ideia era que essas questões enriquecessem a experiência na tensão que elas se instalavam: o que aconteceria se trabalhássemos na penitenciária com um texto de dramaturgia,

pondo em cena uma obra que, de alguma forma, tocasse nos conteúdos vividos pelos homens presos? Pode a experiência criativa do processo de encenação de uma obra ser libertária? O que há de enriquecedor e de pedagógico no teatro na prisão? O que ele pode trazer de provocação para que o teatro pense suas próprias possibilidades?

Identificar o homem preso como este ser incontornável e incontrolável, para a experiência de teatro na prisão, nos levou a buscar respostas para a questão: Quem é o homem preso? E qual sua relação com a prisão?

Entramos na Penitenciária Lemos Brito para realizar o projeto de extensão da UNIRIO, *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica*, em agosto de 1997, por uma abertura concedida pela legislação³. A *Lei de Execução Penal* se apresenta como um instrumento de humanização da punição dos presidiários, no sistema prisional, através da implementação dos direitos e garantias dos condenados, que são vistos, pelo discurso da lei, não como objeto de punição somente, mas como sujeitos de direitos. De fato, algo que é vivido como uma conquista das sociedades contemporâneas é que o homem preso, ao cumprir pena, tem direito a viver sob o princípio da legalidade, significando que ele tem direito a recorrer a todo instrumental jurídico vigente, a seu favor. Ele tem o direito de só receber sanções através do instrumental jurídico, ou seja, ele não está sujeito ao arbítrio, ele só está sujeito à lei. Entre os direitos do condenado, está o direito à oferta, por parte do Estado, de todos os instrumentos de cumprimento digno da pena de privação de liberdade, bem como dos instrumentos que lhe garantam a ressocialização e a prevenção da reincidência.

É neste espaço de educação aberto pela lei que o teatro da UNIRIO chega à prisão. A suposição que, a princípio, orientava esse trabalho era a de que iríamos libertar o prisioneiro da opressão do poder e da disciplina; que o *Teatro na Prisão* seria uma prática libertária e socializadora — ou libertária porque socializadora. De fato, ao longo dessa experiência com os detentos da Lemos Brito e, principalmente, na reflexão sobre essa experiência, foi percebido algo de libertário

³ Lei de Execução Penal, de 1988, revisada em 200, Art. 20: “As atividades educacionais podem ser objeto de convênio com entidades públicas ou particulares, que instalem escolas ou ofereçam cursos especializados”.

e socializador no teatro.

Em Foucault (1997), encontramos a tese de que o poder não está baseado na pura repressão, na proibição, no dizer não, na ideologia e na falsa consciência. Descobre-se que existe uma relação entre o poder e o saber. Que o saber, a ciência e o conhecimento exercem uma dominação sobre o real e produzem formas de vida.

O poder e seus saberes moldam os corpos, inscrevem comportamentos, reações, velocidades e demoras muito próprias e particulares. Ainda, inscrevem respostas precisas, reações, definições, jeitos, conhecidos e predeterminados, como forma de controle e dominação sobre os corpos. Por isso, Foucault (1997) nos ensina que, ao contrário do que supúnhamos, a partir de uma longa tradição, não é o corpo que é a prisão da alma, mas a alma que é a prisão do corpo.

Sabe-se que o poder segrega, vigia, pune, criminaliza a quem se lhe opõe. E exercita-se nos lugares mais inesperados, não só nos parlamentos e nas elites dominantes, percebidos como do exercício do poder; mas também nas casas, nas escolas, nas fábricas, nos escritórios, nos corredores dos hospitais, nas prisões.

Em nosso trabalho, no *Teatro na Prisão*, como artistas-educadores, somos representantes do poder. Reproduzimos e exercemos formas de dominação e controle, porque o poder não está sobre, mas dentro da sociedade; não se difunde somente por meio da ideologia ou do consenso, mas através de mil práticas que envolvem o corpo e o espaço. Ainda, subdivide, minuciosamente, o território e os ambientes, regula as distâncias entre os indivíduos, insinua-se por meio da disciplina no corpo das pessoas.

A prisão não é um espaço somente de repressão nem de regeneração de condenados, mas de produção de “presos”. Produzir “presos” para controlar homens. Adquirir um saber e realizá-lo em corpos e mentes, para produzir um determinado corpo e uma determinada mentalidade e, assim, poder ter acesso a homens. O homem como objeto de uma disciplina — ou de várias — a serviço do poder que produz seus prisioneiros e a prisão como o espaço de produção, como fábrica ou escola de “presos” — esta é a tese de Foucault (1997).

Mais ainda: as instituições penais ressaltam a manutenção da humilhação, seja pelo corpo, seja pela palavra. As várias formas de humilhação são indignidades que atingem diretamente o “eu” do indivíduo. Assumindo projetos dentro da prisão, o homem encarcerado tem a possibilidade de construir a sua liberdade perdida.

A partir dessa compreensão da “prisão” e do homem “preso”, qual seria o papel do teatro na prisão? O que essa experiência nos revela? Mais uma disciplina para controle, observação e conhecimento do homem encarcerado? É certo que o teatro revela este contexto. O teatro é libertário justamente porque mostra e expõe. A arte é o lugar onde a vida do sentido se apresenta e se guarda. Como garantir esse espaço de liberdade?

Tudo que constitui a linguagem teatral, o processo criativo com seus exercícios, o trabalho com o texto, os ensaios, as danças, as músicas, a cenografia, as improvisações e a encenação, implica numa disciplina com suas regras e limites. O ator tem sua própria dinâmica, seus movimentos e falas, sua postura e entonação. Tem o texto como possibilidade: como texto, como pretexto, como indicador, como indutor. Entrar na disciplina do processo criativo tem um caráter libertador para o homem preso.

A disciplina do teatro pode ser uma experiência de liberdade que se opõe à disciplina da vida na prisão, que é de constrangimento e de anulação do próprio homem preso. A experiência criativa, pode ser libertária para a constituição de um sujeito pela inclusão e afirmação da identidade, opõe-se a experiência da carceragem, que é de objetivação completa do homem. A disciplina do teatro constrói sujeitos de decisão, ao contrário da prisão, que torna o homem um objeto de submissão e experimentos.

Na Penitenciária Lemos Brito, os presos tiveram plena liberdade de participar do teatro, o livre arbítrio de estar ou não naquele lugar restrito ao teatro já se instala como um momento de liberdade, porque implica numa decisão. Em uma das nossas oficinas livres de corpo, voz e improvisações, um preso se aproximou, olhou e disse: “Ah, isso *pra* mim não é teatro...” Negou-se a fazer a oficina e foi embora. O teatro abriu a possibilidade de o preso estabelecer limites e escolhas.

Em outros momentos, os presos disseram: “Eu não vou ficar!” ou “Vou ficar até tantas horas.” Ou ainda: “Eu não posso, porque tenho outras coisas *pra* fazer”. Até que se chegava a um ponto em que a própria sujeição a uma disciplina se tornava uma opção.

Tão libertário quanto esse primeiro momento de negação foi o momento seguinte de afirmação, quando o processo criativo entrou em cena e o preso escolheu se submeter às possibilidades que o teatro lhe abriu como espaço de libertação. Ele pode decidir e encontrar o valor do teatro, preservar esse valor, e assumir a responsabilidade pelo espaço de criação.

A prisão, então, não é apenas um espaço de disciplina, mas um espaço que, embora tenha suas leis, limites e regras, possui também saberes e histórias. Os espaços do teatro têm suas regras e é de dentro dessas regras que se pode exercer a liberdade. O ator-detento é livre para criar, desde que ele preserve a cena, o espaço cênico. É necessário que ele preserve a possibilidade e as condições de sua liberdade.

O processo criativo

Pela importância e necessidade deste trabalho, retornamos a algumas questões já relatadas anteriormente, como uma maneira de melhor entender este processo. Pode a experiência criativa do processo de encenação de uma obra teatral ser libertária? O que há de enriquecedor e de pedagógico no teatro na prisão? Como opera a dinâmica do jogo dramático?

O jogo é como uma brincadeira; e toda brincadeira é muito séria. As regras que presidem a brincadeira devem ser estritamente seguidas, ainda que sempre fiquem em aberto, apontando a possibilidade de serem modificadas. As regras são anteriores ao jogo, o que torna possível que o jogo seja jogado. A condição para se jogar é entrar em situação de jogo. Ninguém pode jogar estando de fora, mas as regras do jogo não são as jogadas dos participantes. As jogadas são fruto de espontaneidade e decisão, a partir do acolhimento da dinâmica do jogo.

Segundo Johan Huizinga (1996), em seu clássico estudo *Homo Ludens*, o jogo não tem fins exteriores a ele, é como a natureza. Sua representação pode ou não levar o outro em conta. O jogo como jogo é independente e, mesmo, alheio ao público — isso fica mais patente na brincadeira das crianças. O outro como público, como espectador, não é constitutivo da brincadeira. Invade o sigilo e o segredo. O que constitui a brincadeira é o brincar. A necessidade e o constrangimento da brincadeira é que fazem o sentido do brincar.

O processo criativo do teatro opera como a brincadeira e o jogo, com as mesmas exigências, mas com uma diferença: no jogo teatral, mesmo na fase do processo de criação, o outro, como espectador, é constituinte. O outro está sempre presente. Ainda que não haja um único espectador, de fato, ele está na origem do jogo teatral. Sempre vai existir o olhar de quem está testemunhando o jogo, que pode ser o professor, o diretor, o assistente ou mesmo algum colega.

O público tem que aceitar aquilo que é representado. Ele entra no jogo teatral por um sentido, por um conteúdo que não é só real, mas sobretudo simbólico. Tanto o espectador como o ator estão vinculados a esse sentido simbólico, apesar de estarem situados em espaços diferentes. No entanto, as condições de ator e de espectador desaparecem, quando os dois estão submetidos à necessidade de assegurar a comunicação.

Garantir a autonomia da representação, transmitir conteúdo e preservar o espaço do jogo foram exercícios de responsabilidade e liberdade nesta experiência. Este foi o valor pedagógico do teatro na prisão, porque o homem preso, como ator, tem de lutar para que o jogo não se desmanche, não desapareça, tem de garantir a veracidade da ficção.

Para proteger o espaço do *Teatro na Prisão*, sempre nos orientamos pelo princípio de que a nossa proposta seria artística e autônoma, algo que se busca por si mesmo e não em função de demandas dos presos diante das autoridades, de disputas de poder no interior da penitenciária, da luta pela sobrevivência ou da sujeição à extrema violência e ao arbítrio.

Neste ponto, surgiu a indagação: o que aconteceria se trabalhássemos com

uma dramaturgia na penitenciária, pondo em cena uma obra que, de alguma forma, tocasse nos conteúdos vividos pelos presos?

Decidimos não trabalhar com a construção de um texto a partir do processo de criação coletiva. A escolha foi por um texto da dramaturgia contemporânea, que pudesse abarcar todas as pretensões da proposta da pesquisa. O estudo do texto tem suas exigências e impõe uma disciplina de apropriação do sentido, de memorização e de construção do personagem.

O verdugo, de Hilda Hilst, não só serviu para a realização de um espetáculo, como também, de texto indutor da vivência de situações limites e de conteúdos próximos à realidade dos presos vividos no presente e no passado. Através de um instrumento ficcional por eles trabalhado, mas não totalmente elaborado por eles, conquistava-se a garantia de uma eficaz consistência para o trabalho.

O importante não era só a encenação do texto, mas a possibilidade de o homem preso organizar um ritual, um cerimonial, e de pensar sobre as questões que o texto trazia. Se eles fossem capazes de construir uma cena teatral, seriam capazes de construir outras alternativas e situações de vida.

O que a montagem tem, como força maior, é que não existe um protagonista único. Todos os presos estão ali vivendo o conteúdo dramático como se estivessem protagonizando. Todos estão ali, com muita vontade, defendendo o seu lugar no palco com paixão e determinação.

O teatro é uma linguagem, um meio de expressão que implica na comunicação de ideias ou situações entre indivíduos, tornando-se um dos aspectos vitais de uma sociedade. Pretendíamos, com este trabalho, despertar uma discussão através de uma dramaturgia poeticamente elaborada por alguém que tivesse domínio da linguagem de escrever textos (os autores de teatro) e apresentá-la como instrumento intermediário para que o homem no *Teatro na Prisão*, através da literatura dramática, expressasse algo que pertencesse a ele, mas que não tivesse sido feito por ele. Então, foi através de um objeto ficcional que o preso passou a se apropriar de questões que o definissem, ou melhor, que o revelassem. Assim, optou-se pelo texto literário que dramatizasse um universo

análogo ao vivido por ele.

Para que este trabalho pudesse acontecer, foi preciso conhecer a comunidade com a qual se estava trabalhando, mas esse conhecimento não foi adquirido de fora, ele fez parte da metodologia utilizada no *Teatro na Prisão*. Foi um saber que passou a ser construído com a convivência teatral. Aos poucos, fomos percebendo quem eram aqueles homens, não só os do crime, mas também aqueles cuja experiência incluíssem os momentos anteriores e posteriores ao crime. Apesar de o tema trabalhado ter sido lançado a partir de um texto da literatura dramática, anteriormente ao processo da escolha passou-se por um processo de observação do grupo. Prestou-se muita atenção às improvisações, aos temas e, principalmente, às rodas de discussão em torno das questões e dificuldades que o grupo revelava. Foram desses momentos que o tema foi retirado e o texto escolhido e apresentado ao grupo para aprovação.

Foram aplicadas as metodologias dos indutores e zonas de consciência, de Jean Pierre Ryngaert (1996) e metodologias criadas pelo próprio processo, como a da participação efetiva, nos ensaios, da equipe feminina da UNIRIO, para improvisações de personagens femininos contidos no texto e a participação de atores profissionais, discente ou docente, conduzindo de dentro da cena.

Isso requereu dos atores docentes e discentes um preparo de prontidão e flexibilidade. Foram momentos importantíssimos que, muitas vezes, os atores-detentos traziam para a improvisação alguma questão que estava sendo evitada, por motivos, às vezes, pessoais e, às vezes, institucionais. A presença de um ator auxiliar profissional na cena garantia a integridade da mesma e do grupo.

O trabalho com os atores-detentos consistiu em oficinas de teatro, onde a linguagem teatral ia sendo ensinada através de exercícios dos indutores e zonas de consciência, além das improvisações livres e temáticas. No início de cada oficina, o grupo se reunia em roda e era proposto um aquecimento, seguido de alguma sugestão de sensibilização musical. Só a partir daí começávamos os ensaios propriamente ditos, com os exercícios das zonas de consciência e os quatro indutores: espaço, imagem, personagem e texto. Nesse momento, os

temas já se referiam aos textos selecionados pelos detentos.

Ryngaert (1996) toma como pressuposto que o ator empresta ao personagem os seus sentimentos como pessoa. O ator faz uma experiência na qual não há lugar para representar. A sua metodologia dá ao ator a possibilidade de exercitar o olhar nas suas várias dimensões. A proposta de trafegar pelas zonas de consciência nos direciona a uma não mecanização e nos leva a refletir sobre o comportamento do ator-sujeito, antes do ator-personagem. O trabalho de Ryngaert nos remete ao olhar que é capaz de reconhecer não só as imagens do mundo externo, como também as imagens do inconsciente. Essas imagens se tornam vivas, através do corpo e da fala.

O *Teatro na Prisão* é inclusivo sempre e com esse princípio surgiam aqueles que participavam do espetáculo sem ter vivenciado o processo. Como solução, firmou-se um elenco fixo, que conduzia o espetáculo e respondia pelo texto. O ator profissional ajudava na condução da cena de dentro da cena. Como o espetáculo, em muitos momentos, revelava-se crítico da instituição, o fato de ter alguém que não pertencesse àquela comunidade, vivendo todas aquelas questões, permitiu aos atores-detentos se sentirem assegurados na sua integridade.

Este tipo de técnica de construção cênica foi de grande relevância para o processo como um todo. Nos ensaios, a possibilidade técnica de se trocar de papéis — uma hora se era diretor, outra hora, ator — só foi possível de ser realizada, pela integração conceitual e prática que existiu entre a equipe de teatro responsável pela condução dos trabalhos. Foi a partir desta experiência vivenciada nos ensaios que veio a ideia de se continuar a utilizar este mesmo mecanismo de ajuda, dentro do espetáculo. Esse aspecto foi tão assimilado, que não se distinguia em cena quem era ator-detento ou ator profissional.

Ao longo do trabalho, sentimos que o *Teatro na Prisão*, para o homem preso, também se prestava a outros fins como, por exemplo, ao lugar da denúncia e da demanda. Ainda, também para o lugar da traição, do jogo de vida e morte dentro da prisão, da disputa de poder. O lugar de mostrar um ponto de vista sobre a vida social e individual, marcar uma posição e, mostrando, mostrar-se. Em meio ao

homem, ao ator e ao personagem, quem se mostrou foi o preso. No ambiente da prisão, onde tudo é medido e se está sempre em risco, o *Teatro na Prisão* correu esse risco e entrou no jogo, ocupando o seu devido lugar em cena.

Hilda Hilst e o texto *O verdugo*

Hilda Hilst nasceu em São Paulo, no ano de 1930. Dedicou-se, ao longo da vida, a escrever poesias e romances, mas no período de 1967 a 1969, passou a escrever textos para o teatro, posicionando-se contra abusos cometidos pela ditadura militar, no Brasil. *O verdugo* foi escrito em 1969, tendo recebido o Prêmio Anchieta. Foi encenado duas vezes — pelo grupo da Universidade de Londrina, no Paraná, e pelo Grupo Oficina, de São Paulo (1977).

A análise integral do texto original de *O verdugo*, de Hilda Hilst, foi a primeira etapa por nós desenvolvida na montagem na Penitenciária Lemos Brito. Ao longo do texto original, identificamos temas relacionados à problemática social da época. Relações de poder, sujeição moral, entre outros, são temas abordados pela autora, numa perspectiva universal, possibilitando que a obra ultrapasse a função única de testemunho social e alcance o âmbito dos conflitos existenciais humanos.

O verdugo traz como trama a história de um homem que começa a matar por não suportar o excesso de vida que há em si. Por incapacidade de suportar a vida e tudo o que ela produz, o personagem cumpre seu humilde destino: entregar à morte aqueles que, a ela, foram antes entregues pela lei dos homens.

A ação do texto se revela na recusa do verdugo a matar o condenado pela lei, um condenado que ninguém sabe dizer ao certo que crime praticou. Rompe-se, dessa forma, a continuidade: o verdugo que sempre mata, de repente, não quer matar; o condenado cometeu um crime que ninguém pode precisar qual; os juízes estão cansados de julgar, pressionados, e querem fazer arranjos para resolver tudo; o carcereiro entra desesperado; o condenado, comparado a algo não humano, não controlável, mete medo não se sabe de que; a execução, que sempre segue um mesmo ritmo e ritual, deve ser precipitada, feita às escondidas, sem

testemunhos. Os personagens agem como se algo fosse acontecer e tivessem que fazer alguma coisa para evitar. No entanto, tudo já aconteceu antes mesmo de se iniciar a peça.

Ao final, o verdugo é condenado à morte, junto com o condenado. Ele torna-se também condenado. O condenado se torna verdugo, carrasco do verdugo; suas palavras o levam à morte. As identificações, ambivalências, contradições e aproximações dos dois personagens estão dispersas por todo o texto, emergem da própria forma de colocação da problemática, do paradoxo de que parte a trama e pode ser assim sintetizado: cada um é seu próprio carrasco.

O condenado é morto e o verdugo fracassa na sua entusiasmada tentativa de defender a vida contra a morte, a injustiça. Os cidadãos tornam-se, ao mesmo tempo, condenados e verdugos, pelo efeito de matar. Condenados a reproduzir suas relações de submissão à lei estabelecida, ao poder das autoridades, ao dinheiro. Verdugos que cumprem humildemente a sentença de morte, sem se perguntar pelo sentido da justiça.

O que desencadeia o conflito em *O verdugo* é a fala de um homem, uma fala sobre a vida, a força do homem, uma fala que desestabiliza as relações, os esquemas, os arranjos, que detona, provoca reações.

O homem condenado à morte fala de uma vida para além daquela que os cidadãos conhecem. Mas onde se rompe e se abandona a relação de oposição vítima-carrasco, a fim de que cada qual assuma inteiramente a responsabilidade sobre si, abarcando a sua totalidade? O verdugo, diferente do esperado, muda seu negócio: não mata, morre. Na cena final, os homens coiotes mostram suas caras e suas garras. Eles vão matar em nome da vida? De uma vida humana mais autêntica? Ou os homens coiotes vão propor novas bases de confronto? Vão abrir novos caminhos para além do sentido calcado na relação de poder e submissão, o sentido que exclui as outras possibilidades, as diferenças?

A dramaturgia da prisão em cena

O texto dramaturgicamente de Hilda Hilst, com uma temática similar àquela vivida pelo preso em suas relações de vida e morte mediadas pela lei, pela execução penal, pelas relações da instituição com a consciência individual, funcionou, num primeiro momento, como indutor do processo criativo. Construiu-se, então, uma outra dramaturgia com a adaptação do texto de *O verdugo*, com a inclusão da capoeira, das músicas, do *rap* e de outros textos; materiais selecionados e criados pelos próprios presos. A leitura que se fez e que se trabalhou, dando um outro sentido ao texto de Hilda Hilst, foi o que nos levou a produzir uma outra dramaturgia, que correu lado a lado, paralela à dramaturgia da autora.

Quando se pensa em situações paralelas, imagina-se situações que trafegam lado a lado; uma interferindo na outra, mas sem concorrer com a outra. Com esta possibilidade de construção, a encenação se torna a grande metáfora da prisão, nascendo assim a dramaturgia da prisão em cena.

Refletindo sobre a escolha do texto *O verdugo*, feita pelos presos e pela equipe do teatro, ao longo dessa trajetória de montagem com ensaios, apresentações e mesmo nos depoimentos dados por eles, constata-se que o texto de Hilda Hilst atinge, de forma profunda, as questões mais íntimas do homem, presentes no interior da nossa sociedade e do sistema penitenciário: o homem preso é atingido em sua condição humana, seu estatuto de cidadão fica vulnerável, ele passa a ser objeto do sistema prisional e, perde, em parte, a história que constitui sua identidade. Questões como humilhação, exclusão e injustiça social são vividas por ele. Sabe-se que o preso transgrediu leis sociais de bom convívio, que está na prisão por algo que cometeu contra a sociedade e, portanto, vai ser julgado por essa mesma sociedade.

Em *O verdugo*, existe uma gama de personagens que vive essas questões de opressão. Na adaptação, com a escolha pelo segundo ato e a inclusão de materiais produzidos pelos atores-detentos envolvidos no processo, foi possível experimentar os dois lados da moeda: tanto eram os opressores como eram os oprimidos e, nesse jogo, foi possível estabelecer uma forma (o teatro) de se pensar

no aqui e agora, na superposição de tempos diferenciados.

O porquê da escolha de *O verdugo* pode ser entendido, também, nas palavras de Gilsimar, um dos atores-detentos. Ao falar sobre a peça, ele pronunciou-se da seguinte forma: “...é sobre a morte de um homem que falava a verdade, que queria mostrar para o povo a verdade; mas, logo, ele é contido, detido e condenado à morte pelas autoridades que têm mais poder...”. Quando indagamos sobre que verdade era essa, ele respondeu: “Mostrar para o povo que está passando fome e que tem um meio de melhorar a vida deles, que eles podem fazer muita coisa, porque são a maioria”.

A escolha do texto de Hilda Hilst aconteceu porque tratava de temas análogos aos vividos na prisão, despertando o interesse do preso em colocar-se em cena, em ter a sua história revivida e sair do anonimato em que o condenaram. Ele se identifica e se apropria do texto de Hilst. As palavras da autora tornam-se suas palavras.

A história de *O verdugo* é contada em dois atos. O primeiro, aborda o universo privado, a casa do verdugo com a família e as visitas; enquanto o segundo, relata a história do homem que está sendo condenado à morte, em praça pública, porque falava demais. Na tentativa de resumir o tempo de encenação, fizemos a opção de só montar o segundo ato, uma vez que ressaltava cenas do universo público do texto. Tínhamos, também, interesse em estabelecer um diálogo entre o texto e a vida no sistema carcerário, bem como aproveitar o trabalho que os presos desenvolveram nas oficinas de sensibilização musical. Nelas, os detentos cantavam músicas que compunham dentro da prisão. Um deles trouxe o *rap* que criticava a vida no presídio, outro trouxe um texto que falava das necessidades do homem e mais outras canções sobre saudades e paixões. Alguns levaram o jogo de capoeira com cantos. Tanto as músicas como os jogos de capoeira foram introduzidos no texto final. A inclusão, desses novos elementos, gerou uma nova dramaturgia potencializando a encenação.

O jogo de capoeira foi introduzido por alguns atores-detentos que já faziam este tipo de exercício fora das aulas de teatro. E esse foi o elemento que

possibilitou, aos atores, um gingado corporal de liberdade para os personagens. Por ser um jogo que traz aspectos da dança e da luta, os corpos dos atores-detentos e da equipe ganharam movimento e flexibilidade na relação com o espaço e com os outros participantes da cena.

A capoeira, cujos movimentos foram inspirados em animais, foi criada no Brasil pelos escravos que fugiam de seus senhores e refugiavam-se nos quilombos. É uma luta, por conter em seus princípios a defesa pessoal — os escravos queriam se defender dos brancos — e, também, uma dança, pela sua ginga ao ritmo traçado pelo berimbau.

Por seu aspecto revolucionário, a prática da capoeira foi censurada no Brasil. Só passou a ser reconhecida em 1937, na Bahia. De tradição afro-brasileira, a capoeira é um tipo de exercício em grupo, geralmente em roda, e se constitui de algumas manifestações culturais como a dança, a música, a brincadeira, a dramatização, o jogo e a espiritualidade.

Na encenação, durante o jogo de capoeira, saem pelo portão de grades dois homens encapuzados: um deles, o condenado, com calça e capuz brancos e dorso nu; o outro, o carcereiro, de roupa cinza e capuz preto. Ambos, tomam a direção do patíbulo. Ao perceberem a presença dos dois homens que adentram o espaço e se posicionam — um, no patíbulo, e o outro, em frente —, os que estavam jogando capoeira param, olham e começam a falar. A partir desse momento, há um jogo de ações corporais, gíngas e movimentos seguindo o ritmo do texto de pequenas perguntas, de perplexidade pelo que estava acontecendo, e a ação vai se desenrolando até a primeira parte do *rap*.

O texto adaptado de *O verdugo* é quase todo ele intercalado com um *rap* criado por um dos atores-detentos. Portanto, temos esses dois elementos, a capoeira e o *rap*, que foram introduzidos no texto por eles. O ator-detento, Valter Luiz, que escreveu e canta o *rap* é o mesmo que toca berimbau e entoia o canto da escravidão.

O povo está preso na cadeia
Colhendo ódio dentro da veia
Ódio que não plantou
Esta semente quem plantou foi o doutor
Que anda de terno e gravata
Passando pela rua e sendo chamado de magnata
Carro importado e não recorda do seu antepassado
E não está nem aí para você
Que está andando a pé do outro lado
Enquanto o povo permanece aí parado
Com os pés e as mãos cheios de calos
Outros encarcerados com as grades
Lhes fazendo uma volta e no peito
Crescendo uma grande revolta
Poucos são os que se importam.

Então, os dias vão passando
E na cadeia, mais um chegando
Para passar uns anos de sofrimento
Porque o juiz da verdade
Não ficou por dentro e o julgou
E condenou pela falta de estudo
Pela cor, esse está ferrado
Vai colher o que não plantou no passado
E a maldade vai aprender
E ter que decidir como sobreviver⁴.

O *rap*, a capoeira, as músicas dos escravos, as canções da MPB aliadas ao texto são os veículos mais evidentes desta dramaturgia. A música que fala dos navios negreiros chegando ao Brasil, vindos da África, junto com a capoeira, instiga à identificação dos presos com os escravos: eles são presos escravos e os escravos eram negros africanos presos, uma vez que chegaram ao país com a condição social de presos. Eram os que não tinham liberdade, os que não queriam deixar suas terras, mas foram obrigados. Perderam suas referências e passaram a viver em um lugar estranho e desconhecido, um lugar de formação, assim como a prisão. Aqui se trata, inclusive, de uma condição social, mais que criminal. Se eles são escravos, se são oriundos da escravidão, eles vêm sendo oprimidos desde sempre. Não tiveram uma outra oportunidade, logo, não poderiam ter sido outra coisa que não criminosos. Eles estão ali, como metáfora da escravidão.

⁴ *Rap* criado pelo ator-detento.

E os anos vão passando
E os direitos do preso sempre em último plano
Condicional, comutação, semiaberta
Benefícios incertos
De cem, um pode ser certo
E o preso continua sempre temido
Porque perdeu o seu dom preferido: a Liberdade.

Nosso país está um tal de jogo de cintura
Juiz roubando, empresário traficando
Se enchendo de fatura
E quando rodam?
São tratados com respeito
E logo correm atrás dos seus direitos
Prisão domiciliar, roubaram sabendo
Que se rodassem na tranquilidade
Iriam continuar
A divisão ainda faz parte deste mundo
O preconceito também é um jogo sujo
O governo está atolado
Desvios de milhões
Agora veja o resultado
Crianças de tudo para serem o futuro (repetir)
E hoje o que separa é o muro (repetir)
Cresceram e se tornaram prisioneiro (repetir)
Da injustiça do governo interesseiro (repetir)⁵

Num outro momento, em outro texto, um pequeno monólogo criado por um dos atores-detentos intercala o texto de Hilst, no momento que estão discutindo se o homem deve morrer, ou não, porque falava demais, dando uma outra referência do espaço prisional. Mas observa-se um clamor direto à justiça e aos direitos do homem, que são educação, comida e moradia a todos os cidadãos e, principalmente, um apelo às crianças para que não se tornem criminosas. Um clamor à sociedade e às suas responsabilidades. Lembra um comício, uma manifestação pública, todos os cidadãos se agacham e escutam o que o ator-detento diz no papel de verdugo. Outro afastamento do texto de Hilst, para um olhar direto à prisão. Eis o texto:

A fome é necessidade primeira no homem e no animal. Se existir maior violência, eu não conheço outra igual. No mundo onde, diariamente, 5 mil pessoas morrem de fome, querer a pena de morte e leis mais duras, quando se sabe que o alimento, a educação, a cultura e o trabalho são

⁵ Continuação do *rap* antes citado.

os principais remédios para as nossas mazelas morais. É fazer da justiça instrumento de nossa vingança e catarse de instintos bárbaros. É voltar às trevas, ao invés de seguir rumo à luz das ideias, em busca do homem ideal. É prosseguir como o rebanho de ovelhas guiadas por lobos travestidos de pastores, que quando nos conduzem para o holocausto e monopolizam as nossas riquezas, nos fazem acreditar que os miseráveis, quando cometem crime, são malvados maiores que aqueles que fabricam, vendem e compram armas. E movidos por ambições supérfluas, mandam nossos jovens para a guerra e nos dispõem, a todos, ao perigo de uma hecatombe nuclear. O homem nasce bom e a sociedade o degenera. Mas é possível nos regenerar. Somos seres mutantes, corpos e pensamentos que se transformam a cada instante, produto do alimento que comemos, resultado da educação que recebemos. Tudo se transforma, nada é constante. Já não somos, agora, o que éramos antes. Mas esta mudança começa no nosso interior. As espécies que não se adaptam, desaparecem. É preciso promover o desarmamento, dividir a renda e o pão. Dar a cada homem o já conhecido remédio para a sua regeneração. É preciso que a larva se transfigure em borboleta, é preciso que o verme se torne flor viva. Transportar fardos eternos, não é essa a lei do homem. Nada de escravos, nada de malditos, nada de forçados, nada de párias. O homem não foi feito para arrastar correntes, mas para abrir asas⁶.

Intercalado com o *rap*, o texto continua sendo dito, até que chega o momento em que o homem condenado à morte vai falar sua única frase, ao longo da peça. Mas, antes disso, entra o trecho da música *Os inconfidentes*, de Chico Buarque — aqui, não cantada, e sim, declamada em coro, todos ao mesmo tempo. São as vozes dos cidadãos, clamando por justiça:

Toda vez que um justo grita
Um carrasco vem calar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom mandam matar
Quem não presta fica vivo
Quem é bom mandam matar
(BUARQUE, 2020)⁷

E estes homens coiotes, quem são? Chegamos ao final da peça sem sabê-lo, ao certo. Contradizendo o dicionário, cujo verbete dá ao coioote uma definição pejorativa, concluímos que estes homens coiotes são aqueles que saem da moita

⁶ Pesquisa/ Edson Sodré/ Rousseau.

⁷ Disponível em <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/1404527/>. Acesso em: 25 set. 2020.

e mostram suas caras e garras. Eles se expõem, se defendem e protegem aqueles que deles precisam.

Finalizando a celebração do trabalho, o grupo de teatro *Quero uma chance criado*, formado pelos detentos da Penitenciária Lemos Brito e a equipe de teatro da UNIRIO, se espalha pelo auditório/teatro da prisão entoando o canto de Gilsimar:

Caminhando pela rua vou, lembro do pai e do meu avô (bis)
Lembro da casa longe da fazenda,
Passava cana dentro da moenda
Do outro lado tinha a lagoinha,
Passava dentro do engenho de farinha
Que saudades da comida lá de casa [...]

O cenário foi criado por um interno da Lemos Brito e o figurino por uma aluna do curso de Cenografia, da Escola de Teatro, da UNIRIO. Em dezembro de 2003, houve a estreia para alguns convidados de fora do sistema penal e para as famílias dos presos.

A reação da plateia, no fim do espetáculo, foi emocionante. Outras apresentações ocorreram ao longo de 2004, para advogados, alunos de Direito e Teatro, familiares e presos da unidade, profissionais ligados ao sistema carcerário do Rio de Janeiro, políticos, docentes e discentes da UNIRIO, sempre observando-se a mesma reação, de perplexidade e emoção.

O trabalho mostrou que a prisão se impôs como tema da encenação e que o contexto se impôs ao texto. Foi uma dramaturgia surgida da necessidade do próprio processo criativo, uma dramaturgia de personagens, movimentos, gestos, danças, músicas, dificuldades, tensões e desconfianças, como também de cenografia e ambiente. Uma dramaturgia que se identificou com a voz do homem preso e o silêncio da prisão. Uma dramaturgia que se mostrou pela encenação do segundo ato de *O verdugo*, de modo a se aproximar do primitivo teatro grego, tomando forma de assembleia e da prática de grandes debates.

Na encenação, os homens presos tiveram a experiência desse espírito de assembleia, através da discussão política em torno do destino daquela

comunidade. Existe uma profunda identificação com o homem que falava demais e que vai ser executado, como se pensassem que amanhã um deles poderia estar lá. Sabemos que uma execução, pelo Estado, não é um assunto privado, é assunto público, diz respeito a todos. Na encenação, é criado um espírito de República, de debate em praça pública. Ao discutirem o destino do condenado, os presos estão, ao mesmo tempo, tendo uma experiência política no palco. Abre-se, inclusive, uma brecha de liberdade na vida carcerária que, normalmente, não existe sem ruptura — como, por exemplo, em rebeliões. Abre-se, ainda, um espaço de crítica à instituição. Os presos fazem esta experiência no palco e mostram-na para os outros presos, bem como para todo o sistema. Na verdade, é uma grande assembleia que se realiza, unindo palco e plateia.

A encenação da adaptação de *O verdugo* traz um viés pedagógico para o sistema prisional. Mostra as feridas, não é um simples espetáculo. Mas um espetáculo com as veias abertas, as veias daqueles que o estão fazendo. É um espetáculo que exerce uma função talvez maior até para o público que o está assistindo. Mostra o preso, faz ver o sistema carcerário para a instituição, para a família, para o próprio sistema e para o próprio homem preso. É a prisão em cena. Uma dramaturgia que vai se desdobrando, inclusive quando os atores detentos interpretam o texto adaptado, porque são eles que estão ali se expressando, mesmo com as suas dificuldades de se mover ou de articular o discurso em uma dinâmica vital. Esses homens ganharam em voz, corpo, movimento. Hoje, eles têm um domínio de palco e de ocupação de espaço. São corpos em luta, sempre. Houve um processo de liberação do corpo, de certo modo, de liberação do corpo aprisionado.

A encenação de *O verdugo* mostra não apenas a paixão do homem que vai ser executado, mas também a paixão dos homens presos da Penitenciária Lemos Brito. A prisão aparece na encenação como uma sobre determinação. Os vazios são cheios de ameaças, expectativas, reflexões, cuidados, prudências e intenções.

Quando se vai ao teatro, vemos os personagens, mas a toda hora se está vendo o ator. No *Teatro na Prisão*, há mais do que isso, há mais que o ator e o personagem. Sente-se uma outra tensão, outros sentidos que identificamos como

o homem preso e a prisão. Com a encenação, o texto de Hilda Hilst perde a sua identidade inicial e passa a ser a voz da própria prisão. A prisão engoliu o teatro; e penso que o teatro tem muito o que refletir e aprender nesta luta. O teatro está provocado. *O Teatro na Prisão* é um teatro em que o espaço fala mais alto. O espaço engole a cena, o preso engole o personagem. Peter Brook (1994) fala do homem no centro da cena e, na encenação, se vê o preso no centro da cena; ele não é um homem em liberdade, ele é um homem preso exercendo a sua liberdade através do teatro.

O valor do *Teatro na Prisão* está em concluir que o homem e o espaço vão sempre determinar aquilo que está em cena. O que se vê na encenação é um homem transfigurado, a sua condição de presidiário impõe-se na atuação, comprometido que está com a cena teatral. O valor do teatro é que torna possível que o preso se transfigure, esta é a libertação do preso, este é o caráter libertário do *Teatro na Prisão*. Neste sentido, libertação não só quer dizer sentir-se mais livre, mas libertar-se passa por construir um novo tipo de relação com os outros e com a própria linguagem; quando em cena, o sujeito mostra e aparece sob outra forma. No caso, pela encenação, o homem preso aparece sob outra forma, ao olhar do outro. Transfigurado, já se liberta daquele olhar que sobre ele recaia. Eis a libertação através do *Teatro na Prisão*: os (homens) presos abriram outro olhar para as pessoas, os presos em cena são também uma força de vida criativa e política.

Considerações Finais

Na tentativa de concluir este trabalho, voltamos a interrogações que nos acompanharam durante todo o processo do fazer teatral que desenvolvemos na Penitenciária Lemos Brito. A relação entre teatro e prisão foi o ponto limítrofe deste trabalho. Não podemos pensar no *Teatro da Prisão* sem nos determos ao espaço prisional e no princípio que foi construir uma dramaturgia que revelasse o homem encarcerado e o levasse a refletir sobre suas ações. Foi possível observar a comunidade prisional da Lemos Brito produzindo teatro, como também observar

o teatro produzindo uma nova comunidade.

Por meio deste trabalho, foi também possível constatar que os homens aprisionados, através do exercício teatral, ao se confrontarem ou refletirem sobre temas de um universo análogo ao deles, desenvolveram a capacidade de pensar em si mesmos e no outro, bem como na sua relação com a sociedade.

Esse novo texto contextualiza a prisão e a política nacional com todos os seus instrumentos de injustiça e abuso aos direitos humanos. No monólogo, está a palavra do homem condenado à morte porque falava demais, denunciando que os homens não devem vir ao mundo para arrastar correntes, mas para voar. Fala, também, da necessidade de se ter uma sociedade que dê a seus cidadãos oportunidades iguais e possibilidades de vida digna a todos.

O teatro opera com o discurso simbólico e esse discurso quando introduzido na prisão, adquire a especificidade de apresentar ao homem preso um outro universo de possibilidades existenciais, que não o do crime. Não se trata de representar um personagem, mas sim de apresentá-lo, de manter a linguagem falando ao homem e não o homem falando a linguagem.

O *Teatro na Prisão* coloca-se como caminho possível para o resgate da cidadania, como possibilidade de recuperação do nome perdido, por oferecer àquele que participa do processo a oportunidade de pertencer a um grupo com identidade garantida.

Na prisão, a ausência de sentido é exacerbada. Na proposta do *Teatro na Prisão* essa ausência pode ser minimizada. O diálogo com a liberdade invade o espaço cênico. O homem se torna sujeito, constrói novos diálogos com a vida. O teatro se coloca em cena e procura um contato maior com os sentimentos do prisioneiro. Discute o desenvolvimento de ações que reflitam a realidade social, política, econômica e cultural da prisão.

O exercício teatral instaura uma dinâmica na qual se recria a própria vida, estimulando-se mudanças que contemplam a realização de sonhos e utopias que ultrapassam a dimensão puramente individual, englobando o que de social e histórico há em cada indivíduo. Ao mesmo tempo, constitui noções de tempo e

espaço que podem vir a contribuir para novas formulações e ressignificações de vida, propiciando a realização pessoal, a construção da autoestima e o sentido de dignidade humana.

O *Teatro na Prisão* não tem só como objetivo ajudar o homem encarcerado a compreender as ações do passado. Ele está lá porque acredita no potencial da arte, porque acredita que arte é reflexão. Então, o teatro estaria exercendo a função de desencadear um processo de ver a si mesmo e de se ver num espaço social determinado, fazendo-o pensar em tudo o que ali está sendo representado. Apoiase na questão de ressignificação da identidade do sujeito. Neste sentido, trata-se de um teatro de possibilidades: possibilidade de se construir uma nova consciência, por meio da poesia teatral — e isso é estético e político.

No *Teatro na Prisão*, ao lado do ator, do personagem, do homem, emerge uma outra coisa, que é o preso em sua situação — e tudo se mostra ao mesmo tempo, há que saber distinguir. O teatro está na prisão. O valor da encenação está aí. Este trabalho só se mostra neste espaço.

O aparentemente negativo é o positivo, o que move e impulsiona. A encenação realiza sua finalidade de ação, na medida em que é difícil, em que ela mostra as dificuldades dos homens encarcerados para eles mesmos. Existe uma diferença entre o detento que faz teatro — aquele que cria — daquele que não faz nem se envolve no processo de criação, pelo simples fato de não assumir a responsabilidade da criação. Isto é que faz do primeiro essencialmente livre. Não apenas o produto que resultou se reveste de importância, mas o ato de transcender ao produto e refletir-se nele, se assumindo. Parte-se do princípio de que o *Teatro na Prisão* é um processo artístico. Luta-se por isso. O teatro é a linguagem que escancara o homem em cena. Que escancara a realidade. O *Teatro na Prisão*, com a encenação da adaptação do texto *O verdugo*, aplicado como uma dramaturgia paralela a vida do homem encarcerado é a grande metáfora da vida prisional.

Referências

BROOK, Peter. *The shifting point*. Theatre Communications. New York, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HILST, Hilda. *O verdugo*. São Paulo: Col. Latino-Americana, Biblioteca Central Universidade Estadual de Campinas, 1992.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROCGA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na prisão: a dramaturgia da prisão em cena. IN: IV Congresso ABRACE. Memórias ABRACE X. Anais do Congresso IV. 2006. Rio de Janeiro, UNIRIO, p. 134-136.

ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. *Teatro na Prisão: A Dramaturgia da Prisão em Cena*. 2006. (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica. In: Teatro e Pedagogia. *Percevejo*, Rio de Janeiro, v.1 n.2, 2009.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Jouer, représenter* (Pratiques dramatiques et formation). Paris: Cedic, 1996.

Recebido em: 02/10/2020

Aprovado em: 02/11/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br