

TEATRO NA PRISÃO: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

THEATER IN PRISON: A TEACHING EXPERIENCE

Maria de Lourdes Naylor Rocha

(UNIRIO)

Resumo

O texto expõe a trajetória artística e pedagógica do projeto de extensão da UNIRIO, Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica na construção do sujeito em direção a cidadania. Apresenta conceitos e metodologias empregadas, conforme a necessidade de cada projeto e das diferentes unidades prisionais. Responde a questões, como a relação com o espaço prisional, numa tentativa de responder quem é o preso e como ele se insere nesse sistema. Acompanha as atividades de alunos e docentes, estabelecendo um diálogo entre os dois polos (academia e prisão).

Palavras-chave | teatro | prisão | educação

Abstract

The text presents the artistic and educational trajectory of the Extension Project from the Federal University of the State of Rio de Janeiro-UNIRIO *The theater inside the prison: an educational experience in the construction of the human being towards citizenship.* Discusses its concepts and methodologies used according to the need of each process or of the different prison units. It explains how the experience of confinement is attempted to answer about the identities of the prisoners within this system and how the artistic experience has affected them. It shows the dialogue between prison and university.

Keywords | theater | prison | education

A chegada

A chegada a uma prisão traz sempre surpresas, pois jamais sabemos como os portões de entrada estão sendo guardados naquele dia ou qual será a equipe encarregada de fazer a revista. Tantos são os policiais que vigiam aqueles portões, que a permanente mudança os tornam – e nos tornam – quase desconhecidos: é sempre um recomeço. O controle de entrada em uma penitenciária, onde jamais reconhecemos seus guardiões, provoca certo desconforto a cada dia. Às vezes, aguardamos quinze minutos para obter a permissão de entrada; outras vezes, essa espera se estende por meia hora, ou mesmo horas. Mas sempre mantemos presente, em nossas mentes, que o próprio protocolo de entrada num complexo prisional não está dissociado daquilo que nos leva até aqueles portões. A entrada se dá por meio de um longo e tenso ritual que se inicia com a troca de nossa identidade por um outro documento contendo um número que passa a nos identificar. De posse dessa nova identidade, nos dirigimos ao arco de identificação metálica e somos submetidos a uma última revista policial: bolsas abertas e bem revistas, celulares retidos, assim como quaisquer objetos cortantes ou material considerado perigoso. Dali, nos dirigimos às unidades prisionais, onde passamos por mais outra identificação, ficando franqueado o acesso ao espaço onde as oficinas são realizadas. Ali, lentamente, os atores-internos vão chegando e logo iniciamos a experiência de fazer teatro.

A prisão e o teatro

Em 1997, demos início às atividades de Teatro na Prisão com os internos da Penitenciária Lemos Brito e, dois anos depois, com as internas do Presídio Nelson Hungria, ambos no Complexo Frei Caneca, acompanhados por uma equipe de docentes e discentes da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Este projeto, além de ser um projeto de extensão, ele também está vinculado: a pesquisa junto ao PPGT com uma tese de Doutorado *Teatro na Prisão – a dramaturgia da prisão em cena* defendida e duas pesquisas de Mestrado em andamento; ao ensino, por meio dos estágios curriculares da disciplina Prática de Ensino do Curso de Licenciatura em Teatro para alunos que queiram ter experiências com o trabalho de teatro vinculado às questões sociais.

Através de uma abertura concedida pela legislação, entramos na Penitenciária Lemos Brito para realizar o Projeto de Extensão Teatro na Prisão. A Lei de Execução Penal, que se apresenta como instrumento de humanização da punição aos presidiários no sistema carcerário, veio implementar direitos e garantias aos condenados que passaram a ser vistos, pelo discurso da lei, não mais como objeto de punição somente, mas como sujeitos de direitos. O preso, ao cumprir pena, tem direito a viver sob o princípio da legalidade, tem o direito de só receber sanções através do instrumental jurídico, ou seja, não está sujeito ao arbítrio, ele só está sujeito à lei. Entre os direitos do condenado estão os instrumentos que lhe garantam a ressocialização e a prevenção da reincidência. É nesse espaço de educação aberto pela lei que o teatro chega à prisão.

A prisão, com suas regras estritas de vigilância e segurança, potencializa a dor e o sofrimento, aniquila com a vontade e a potência de viver. Tudo se passa de tal maneira que, onde quer que esteja o preso, “um olho” estará sempre à espreita para vê-lo, embora o olhar do preso nem sempre perceba o panóptico. A vida na prisão é uma antecipação da morte, porque o preso deixa de ter projetos, que é a condição da vida em liberdade. As instituições penais ressaltam a manutenção da humilhação, seja pelo corpo, seja pela palavra. As formas de humilhação são perversas e atingem diretamente o “eu” do indivíduo. Assumindo projetos dentro da prisão, o preso estaria construindo o seu estatuto de cidadão.

Qual seria o papel do Teatro na Prisão e o que, de pedagógico, essa experiência nos revela? O Teatro na Prisão mostra e expõe o corpo e a alma do preso, suas transparências, dificuldades, opacidades e violências. Antes de tudo, o teatro é libertário e socializador, porque mostra e expõe.

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

A metodologia

Utilizamos a metodologia qualitativa, na medida em que propomos um contato direto e prolongado do pesquisador com o meio ambiente e a situação em que se desenvolve o trabalho. Com esse tipo de metodologia, nossa preocupação é desempenhar não só o papel de observadores, mas também de participantes.

O trabalho com os internos consiste em oficinas de teatro, em que a linguagem teatral vai sendo ensinada através de exercícios baseados na metodologia do Teatro do Oprimido, de Augusto Boal; dos indutores e zonas de consciência, de Jean Pierre Rynngaert; e mais as improvisações livres e temáticas. Os internos têm, ainda, aulas de expressão corporal e vocal, entram em contato com alguns conceitos de teoria teatral e da História do Teatro.

No início do projeto Teatro na Prisão, a metodologia utilizada era somente a do Teatro do Oprimido. Isto, porque víamos na metodologia de Boal uma articulação simples na realização das oficinas, por um grupo ainda em aprendizado com a comunidade em questão, em que os riscos seriam pequenos e os resultados satisfatórios para o trabalho. Além disso, a metodologia do Teatro do Oprimido se encontra bem organizada em publicações e podíamos contar, também, com oficinas de treinamento realizadas pela equipe do Centro de Teatro do Oprimido, contratada pelos integrantes do projeto.¹

A partir de 2000, passamos a utilizar metodologias diferentes nas unidades prisionais. A unidade feminina manteve a metodologia do Teatro do Oprimido; e a masculina, realizou a montagem de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, dirigida por alunos bolsistas, com a coordenação das docentes responsáveis pelo Projeto de Extensão.

A partir de 2002, o foco passaria a ser a construção de dramaturgias que falassem sobre a realidade dos presos. O objetivo era fazer com que eles se confrontassem e refletissem sobre temas de um universo paralelo ao deles, tornando-os capazes de pensar em si mesmos e no outro, como também repensarem suas relações com a sociedade. O processo se inicia com a seleção e análise de textos cujas temáticas estejam vinculadas às situações vividas pelos presos (relações de vida e morte mediadas pela lei, execução penal, princípios como justiça, liberdade e crime, relações da instituição com a consciência individual). Esse processo privilegia as experiências do preso, incentivando-os a assumir o papel de atores da sua própria história, no espaço em que se encontram.

Dentro dessa dinâmica da construção de uma dramaturgia na prisão está sempre presente estabelecer um diálogo entre o texto literário e a vida no sistema carcerário. Além do texto, que funciona como pólo indutor do processo, utilizamos materiais surgidos nas improvisações e oficinas de sensibilização musical – materiais muitas vezes criados fora do espaço teatral, como as próprias celas. Um exemplo é o texto dramaturgico *O verdugo*, de Hilda Hilst, que funciona como indutor e descaracteriza-se da sua construção literária inicial para dar lugar a outro texto. Este novo texto vem intercalado de fragmentos textuais, musicais e corporais: a capoeira, o monólogo e, principalmente, o *rap*, que contextualiza a prisão e a política nacional com todos os seus instrumentos de injustiça e abuso aos direitos humanos. Na encenação de *O verdugo*, o *rap* – composto por um ator-interno – fala sobre a

vida no cárcere e se mistura ao texto de Hilda Hilst, enfocando o porquê de estarem na prisão. O rap:

O povo está preso na cadeia
Colhendo ódio dentro da veia
Ódio que não plantou
Esta semente quem plantou foi o doutor
[...]
Então, os dias vão passando
E na cadeia mais um chegando
Para passar uns anos de sofrimento [...]

Para a construção dessa dramaturgia, inicialmente recorreremos à metodologia sistematizada por Jean Pierre Ryngaert, voltada para a questão da encenação: da sua primeira fase, os quatro indutores (espaço, imagem, personagem e texto)² e, da última, as zonas de consciência.³ Ryngaert – assim como nós – acredita no potencial artístico da encenação, em que processo e produto estão constantemente juntos; e que a encenação vai justificar e fortalecer a aquisição da linguagem teatral, em centros comunitários e de ensino.

Nas oficinas da unidade masculina, utilizamos os sistemas – isolados e intercalados – dos "indutores do jogo" e das "zonas de consciência do ator". O primeiro, data dos anos 1980 e destaca a construção da linguagem teatral, relacionando os atores com os quatro indutores. Já o segundo, voltado para o trabalho do ator-interno, data do ano 2000 e se baseia no princípio segundo o qual existem quatro zonas de consciência que devem ser exercitadas pelo ator. Nessa proposta, Jean Pierre Ryngaert toma como pressuposto que o ator, antes de ser ator, é um ser humano. Ator e ser humano fundam uma nova experiência na qual não há lugar para representar, isto é, o ator tem que entrar em contato com os pontos cegos que existem em cada um, buscando a memória e projetando o futuro.

Os quatro elementos indutores do jogo teatral, embora exercendo diferenciadas funções entre si, devem ser mantidos indissociáveis. Os exercícios de improvisação com esses quatro indutores relacionados às quatro zonas de consciência direcionam o ator – interno para um estado de consciência que o coloca em atenção, preparando-o para associar imagens, gestos e palavras – elementos fundamentais para a sua improvisação. Através desta perspectiva, o ator-interno passa a ter uma qualidade de atenção mais apurada, torna-se mais presente em cena e passa a desconfiar do que é estereotipado ou caricatural. São exercícios que nos remetem ao olhar que é capaz de reconhecer não só as

imagens do mundo externo, mas também as imagens do inconsciente. Essas imagens se tornam vivas, através do corpo e da fala.

Os auxiliares da cena e o elenco fixo

Uma outra possibilidade metodológica empregada no processo de montagem da adaptação de *O verdugo* – e que até os dias de hoje mantemos nas oficinas – é trabalhar com atores profissionais, alunos bolsistas do projeto, como auxiliares da cena nas improvisações ou encenações. Esses atores-auxiliares entram em cena, quando solicitados peloicineiro ou diretor. A solicitação ocorre quando há necessidade de se aprofundar o conteúdo da cena que está sendo realizada ou dar uma outra trajetória à improvisação. Isso requer dos atores docentes e discentes um preparo de atenção, prontidão e flexibilidade. São momentos importantes que, muitas vezes, trazem para a improvisação questões que estão sendo evitadas, ou por motivos pessoais ou até mesmo institucionais. A presença de um ator-auxiliar profissional na cena garante a integridade da mesma e do grupo.

Na encenação, os atores-auxiliares têm a incumbência de organizar a cena de dentro da cena e ajudar os atores-internos, que não fizeram parte do processo, a se movimentarem no palco sem comprometer o espetáculo. Como as portas do Teatro na Prisão estão sempre abertas a todos, com esse princípio surgem aqueles que passam a participar do espetáculo sem ter vivenciado o processo. Com o intuito de resolver essa questão, firmou-se um elenco fixo, responsável pela condução do espetáculo e que também responde pelo texto. Esse elenco tem pleno controle do palco, das marcações, das deixas, um domínio total da situação, já que está no processo há mais tempo. O ator profissional, com sua experiência, ajuda na condução da cena, de dentro da cena, como um diretor interno do espetáculo. Nas apresentações, observamos uma outra importante qualidade para esse tipo de metodologia. Como o espetáculo, em muitos momentos, revela-se crítico da instituição, o fato de ter alguém que não pertença àquela comunidade assegura, de alguma maneira, a integridade dos atores-internos.

Esse tipo de técnica de construção cênica é de grande relevância para o processo como um todo. Foi a partir dessa experiência vivenciada nos ensaios que veio a idéia de se continuar a utilizar esse mesmo mecanismo de ajuda, dentro dos espetáculos. Esse aspecto é tão assimilado, que não se distingue em cena quem é ator-interno ou ator-auxiliar.

Palavras Finais

Em 2008, estamos completando onze anos de atividades no sistema carcerário com o projeto *Teatro na Prisão: uma experiência pedagógica na construção do sujeito em direção à cidadania*. Iniciado em junho de 1997, contamos com a presença do professor Paul Heritage, da Universidade de Londres, que a convite da Escola de Teatro (Graduação) e do Programa de Pós-Graduação em Teatro realizou uma oficina na Penitenciária Lemos Brito (masculina) com docentes, discentes e convidados. Devido aos resultados obtidos, as docentes (atuais coordenadoras)⁴ decidiram pela continuidade do projeto. Durante todos esses anos, o Teatro na Prisão vem promovendo uma série de trabalhos nesta área, com o envolvimento das comunidades acadêmica e carcerária, além de outros segmentos da sociedade – como a Justiça e a Imprensa –, introduzindo uma outra história ao universo prisional e acadêmico.

O Teatro na Prisão, hoje, é um Projeto de Extensão, Ensino e Pesquisa – com uma tese de Doutorado defendida, além de dois projetos de Mestrado em andamento. Através de suas ações e reflexões, o projeto toma visibilidade em direção ao processo de ressocialização do preso, na formação dos discentes e docentes, bem como na conscientização da sociedade. Vivemos, constantemente, uma questão paradoxal: como conviver com uma proposta de ações libertárias e socializadoras, princípios que envolvem o processo criativo – que é o teatro –, dentro de um ambiente com estritas regras de segurança e vigilância, como a prisão? E como o Estado e a sociedade observam tudo isso?

Desde o ano passado, um novo desafio se fez presente, com a transferência das duas unidades carcerárias (masculina e feminina) do Complexo Frei Caneca, no Catumbi, para o Complexo de Bangu, na Zona Oeste. Nesta mudança, houve a necessidade de se reorganizar a dinâmica do projeto: todas as equipes passaram a ir para Bangu no mesmo dia e horário, com transporte cedido pela UNIRIO, não só para facilitar a entrada no presídio, como também para assegurar aos docentes e discentes identidade institucional.

Além do trabalho nas unidades masculina e feminina, a partir do segundo semestre de 2007 começamos a atuar com menores infratores. Uma nova questão colocou-se em cena: que outro rumo o Teatro na Prisão deveria tomar para acolher as necessidades de um grupo de jovens infratores na faixa de 14 a 17 anos? Nessa nova unidade, resolvemos direcionar nosso trabalho para a formação de “Contadores de Histórias”. Assim, ao sair da prisão, esse grupo levaria conhecimentos artísticos e teatrais para desenvolver em suas comunidades. Tudo isso nos leva a pensar que o trabalho do Teatro na Prisão vai se transformando na medida em que novas necessidades vão surgindo. As unidades são bem diferentes umas

das outras e precisam ser pensadas singularmente, necessitando sempre de uma adequação.

O Teatro na Prisão tem como princípio estimular a aquisição da linguagem teatral no universo prisional. Acredita que o fazer teatral incentiva o preso a pensar sobre si mesmo e a prisão. Nesse exercício, levantam-se questões acerca de idéias preconcebidas na sociedade sobre a situação do sistema prisional (prisão/prisioneiro) e sobre o resgate da cidadania do preso; discute-se o desenvolvimento de ações que reflitam a realidade social, política, econômica e cultural do país.

Nesses onze anos de teatro com os internos, concluímos que é possível encontrar caminhos e escrever uma outra história para o universo prisional, como também para o mundo acadêmico. O projeto possibilita que os alunos desenvolvam junto aos internos das penitenciárias um trabalho sistemático e contínuo de teatro social de longo alcance, sem quebra de vínculos. Temos a possibilidade de interagir com uma comunidade de cultura diferente da vivida na universidade, estabelecendo um diálogo entre os dois pólos: academia e prisão.

Como consequência, o aprendizado desperta em todos uma visão de arte, não apenas como processo de conhecimento do indivíduo, mas como instrumento de reflexão de determinados problemas comuns no meio social: violência, ausência de consciência sobre si mesmo, marginalização e desrespeito aos direitos humanos.

Com este trabalho, é possível constatar que o preso, através do exercício teatral, ao se confrontar ou refletir sobre temas de um universo análogo ao dele, desenvolve a capacidade de pensar em si mesmo e no outro; bem como na sua relação com a sociedade, encontrando caminhos para revelar-se naquilo que possui de essencial, de humano.

Equipe de 2007 e 2008

Coordenadoras: Maria de Lourdes Naylor Rocha e Natalia Ribeiro Fiche

Discentes: Carlos Guimaraens Bueno da Silva, Flavia Naves, Tiago Clemente Quites (bolsistas – Extensão); Ana Terra da Cunha Saldanha, Dan Marins Ortilied, Gabriela Freitas de Moraes, Lilian Katherine dos Santos e Lucas Oradovschi Alves (bolsistas – PAEX); Wagner B. Pinheiro e Fernando Luiz de Medeiros Neder (voluntários – ex-alunos)

Referências

BALFOUR, Michael. *Theatre in prison: theory and practice*. London: Intellect Books, 2003.
BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1998/2005.

- ___ *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1981.
- ___ *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ___ *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- GOLFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1961.
- JACKSON, Tony. *Learning through theatre: new perspectives on theatre in education*. London: Routledge, 1993.
- ROCHA, Maria de Lourdes Naylor. *Anotações do Seminário Teórico-Prático*. Escola de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, setembro/outubro de 2000.
- ___ Tese de Doutorado *Teatro na Prisão: a dramaturgia da prisão em cena*. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, janeiro de 2006.
- RYNGAERT, Jean Pierre. *O jogo dramático no meio escolar*. Coimbra: Centelha, 1981.
- ___ *Jouer, représenter (Pratiques dramatiques et formation)*. Paris: Cedic, 1996.
- ___ *Ler o teatro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2000.
- TAYLOR, Philip. *Applied theatre. Creating transformative encounters in the community*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2003.

Notas

¹ As oficinas do Teatro do Oprimido aplicam jogos, exercícios e técnicas (Teatro-Imagem, Teatro-Jornal e Teatro-Fórum) que dão uma outra dimensão à linguagem teatral, como a construção de possíveis caminhos para a solução e o entendimento de questões sociais.

² O indutor-espaço nos conduz à construção da história a ser improvisada, fornecendo aos atores-internos consciência do espaço físico onde a ação se desenrola, além de permitir que o referido espaço (da prisão) seja percebido em sua globalidade: espaço-palco, espaço-platéia, espaço-pátio, espaço-coxia etc. No caso, o espaço é um dos alicerces motivadores do jogo teatral; e o olhar, o elemento-chave, já que implica numa educação deste olhar. Diante do espaço vazio, o ator – lembrando o pintor diante da tela em branco – é invadido por elementos da realidade que, ativando sua imaginação, possibilitam que ele crie diferentes significações para preencher, de variadas formas, aquele espaço. Surgem, assim, para o ator, novas possibilidades de entendimento plástico de ocupação do espaço vazio. Com o indutor-imagem, trabalha-se a relação entre corpo e espaço; os corpos de dois atores-internos dividindo um mesmo espaço. Com a experiência das oficinas, observamos que quando a palavra é eliminada, outros sentidos são intensificados. Isto possibilita expressar, por meio de outras imagens, pensamentos anteriormente vividos somente por meio da palavra. No jogo do improvisado, a palavra toma conta da cena impedindo, por vezes, o nascer de outras cenas. Sair da verbalização para a improvisação com o indutor-imagem tem sido uma forma de experimentar novas possibilidades cênicas. Imagens que podem variar de acordo com o que foi antes verbalizado apresentando-se, ora como imagens análogas, ora como imagens complementares ou, ainda, como imagens opostas.

O indutor-personagem é responsável por impedir que o ator-interno construa seu personagem na caricatura ou no estereótipo. Ele passa a se relacionar com esse personagem num jogo ator-interno/personagem. A ficção não é mais apenas do personagem. O ator é parte integrante na construção da história.

O indutor-texto submete cada texto às leituras que, por comportarem improvisações, são responsáveis pela construção final da cena: texto e pré-texto, texto integral, texto a dramatizar, conjunto de palavras, conjunto de frases, capítulos.

³ As quatro zonas de consciência estão assim distribuídas: [Zona 1] - é aquela do "ninguém à minha volta"; a zona do "só eu"; é a zona do indivíduo que passa e não vê ninguém; o indivíduo totalmente absorvido nele próprio. A proposta, aqui, seria refletir sobre o que é entrar em contato consigo mesmo. [Zona 2] - é a do contato com o outro, com o parceiro; uma zona que implica em seleção (seleciono quem eu quero estabelecer contato). É a zona do reconhecimento do outro. [Zona 3] - é aquela do "tudo eu quero ver"; é o olhar para fora, onde tudo me interessa; o olhar não se fixa apenas em um objeto, mas em tudo o que está à minha volta; é o olhar volúvel, o olhar da não-permanência. Em termos teatrais, seria o olhar de tudo o que está no palco. [Zona 4] - é a zona da totalidade; é o olhar para tudo aquilo que está perto e para tudo o que está longe. É o olhar que inclui a memória (tudo me interessa, tudo é importante); é o olhar da escuta e do contato com o mundo. Em termos teatrais, é a inclusão da plateia no universo do ator, como ponto também importante no seu olhar.

⁴ Maria de Lourdes Naylor Rocha e Natália Ribeiro Ficher

MARIA DE LOURDES NAYLOR ROCHA vem pesquisando a linguagem teatral dentro de seus princípios artísticos e educacionais desde 1977. Formada em Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 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*. Foi responsável pela disciplina Teatro Educação no curso de Licenciatura em Ensino de Teatro da UNIRIO até o ano de 2007, e por doze 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 Prof^a Natália Ribeiro Ficher.

MARIA DE LOURDES NAYLOR ROCHA, PhD has a Bachelor's degree Theater Direction from UNIRIO, a Master's Degree in Theater Education from New York University (NYU), and a Doctorate in Theater from UNIRIO, with her thesis *Teatro na Prisão: a dramaturgia da prisão em cena*, a theme she has been researching since 1977. She has also coordinated during twelve years, along with Professor Natália Ribeiro Ficher (UNIRIO) the extension project *Teatro na Prisão – uma experiência pedagógica na construção do sujeito em direção à cidadania*.