

# LISBELA E O PRISIONEIRO: POSSIBILIDADES DE ENCENAÇÃO DE UM “TEXTO DE RECREIO”

André Luiz Antunes Netto Carreira  
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/CNPq

Este trabalho não se propõe a buscar uma leitura reveladora da peça *Lisbela e o Prisioneiro*, mas realizar um exercício que podemos chamar de *projeto de encenação*. O intuito então não é fazer uma análise do teatro de Osman Lins ou mesmo tratar de buscar uma leitura semiótica desta peça em particular, mas jogar com o plano sugestivo do texto supondo hipóteses de uma encenação.

Construir um projeto dessa natureza supõe a possibilidade de averiguar no texto escolhido potencialidades de um discurso cênico que não se oferece como a versão na cena do material literário, mas como uma nova construção que tem na peça seu pré-texto. Portanto, minha proposta é abrir uma discussão sobre um possível texto espetacular que emergiria de algumas tensões que propõe *Lisbela e o Prisioneiro*.

Como primeiro passo no intuito de pensar a cena com mecanismo dinâmico é oportuno identificar as principais características do espaço cênico que o texto sugere direta ou indiretamente, pois o espaço cênico é o lugar no qual se estabelecem as efetivas condições para a produção de significados do fenômeno teatral.

A noção de espaço extrapola aqui a idéia de cenografia, de decoração ilustrativa da história. Este espaço está definido pela presença da cena e é elástico pois se expande e contrai de acordo com os deslocamentos dos atores e pela dinâmica dos elementos técnicos como a luz. O espaço cênico é o elemento gerador dos modos pelos quais se dão as relações entre a cena e a audiência, ele é o âmbito no qual o encontro o ator – espectador se dá de forma concreta. É ali onde a experiência se materializa como linguagem. O espaço é o campo das tensões, onde as proximidades e distâncias serão responsáveis pela produção de diferentes sentidos na encenação.

No decorrer de *Lisbela e o Prisioneiro* a cadeia de Vitória de Santo Antão é o espaço fundamental que reúne os personagens, e acolhe a narrativa dos acontecimentos que é plasmada mediante a *contação* dos casos compondo assim a trama onde Leléu é o personagem pivô. O procedimento geral indica os espaços onde as outras ações acontecem, sem nunca oferecer ao leitor a possibilidade de ver uma cena nestes espaços.

Osman Lins em sua rubrica inicial diz:

Cadeia pública, em Vitória de Santo Antão, PE. O cenário deve ser disposto de modo que a ação possa desenrolar-se dentro e fora da cela. Também há cenas na calçada da cadeia.

Através das indicações desta rubrica pode-se perceber que o autor constitui uma unidade de espaço que forja a unidade de ação fazendo que o andamento do texto implique, em princípio, uma sequência linear de acontecimentos.

O aspecto mais interessante de se pensar com vistas a um projeto de encenação é a referência espacial e como esta ordena o próprio funcionamento do ritmo do texto e das personagens.

As ações que se desenvolvem na prisão apresentam um espaço prisional que antes de ser um espaço cerrado e isolado da vida da cidade, é paradoxalmente, um lugar que está aberto a esta vida. Desta forma se dá uma informalidade pouco imaginada para uma casa de detenção. Isso pode querer sugerir uma característica do âmbito interiorano do Nordeste, através do qual se consolidaria uma idéia quase bucólica de uma comunidade particular, onde até a cadeia é lugar de uma certa ingenuidade.

Essa idéia espacial estabelece proximidades que fazem do espaço social prisional algo permeável à vida daqueles, que de certa forma, têm vínculos com o mundo policial / criminal. Neste contexto a cadeia seria uma continuidade da própria cidade onde amores e *amóricos*, traições, vinganças e atos violentos se desenvolvem sem solução de continuidade.

Os acontecimentos do texto permitem que se perceba um fluxo que conecta o interior da cadeia com os espaços exteriores. O próprio Tenente considera que as redondezas imediatas da cadeia continuam sendo parte da mesma e estariam disponíveis para qualquer ação que diga respeito aos procedimentos policiais, por isso ordena que os praças se dirijam à rua para disparar tiros como forma de distrair a atenção do tiro "fatal" disparado por Lisbela contra Vela-de-Libra.

No entanto, a presença desse fluxo não implica dizer que essa cadeia não é um espaço da repressão ou que perderia seu conteúdo de âmbito de encerro. A prisão continua sendo um lugar de submissão e constrangimento. Os presos estão ali controlados pela força policial que apesar de ser apresentada de forma bizarra é capaz de violências que mantêm a ordem. O humor que recai sobre os praças e o atrevimento de presos como Testa-Seca, não impede que o leitor sinta que as autoridades sejam capazes de uma ação agressiva contra os presos. No primeiro ato o Tenente Guedes avisa aos presos:

"... E a vocês aí, o que eu quero dizer é que nenhum me caia na besteira de fugir. Porque eu tenho faro e sou opinoso. Vou até o fim do mundo, mas trago pela orelha, vivo ou morto, o peste que fugir desta cadeia".

As ameaças são constantes e por isso os prisioneiros devem elaborar planos de fuga, portando se observa um dentro e um fora definido, mas ao mesmo tempo conectados pelas histórias narradas e pela postura informal que propõe sobretudo os guardas Citônio (cabo) e Heliodoro.

O texto ainda faz referências a outros espaços – circo, casa do tenente, etc – mas todos remetem novamente ao contexto do espaço da cadeia de tal forma que o fora se apresenta como um suporte que reforça o foco da ação na cadeia. Importa o ambiente externo na medida em que isso gera novas tensões nos acontecimentos do interior da cadeia.

A partir destas idéias é possível pensar um dispositivo cênico que teria como principal função construir essa cadeia-mundo, que fizesse das celas o eixo do espaço cênico responsável pela geração de todas as ações. A opção mais direta seria a proposição de um dispositivo cenográfico que oferecesse ao público uma visão panorâmica das celas e da sala do comando.

No entanto, essa abordagem conduziria a um tratamento que estaria muito próximo de um desenho realista do espaço, reafirmando a tendência a uma construção descritiva do espaço com o fim de oferecer "a melhor imagem possível" deste espaço, com a pretensão de que a audiência pudesse observar todo o desenvolvimento das ações dos três atos da peça. Esta opção terminaria por oferecer um projeto cenográfico que estaria calcado nos tradicionais procedimentos da sala "a italiana" com um fundo descritivo regido pelo olhar do público que estaria sentado frontalmente ao palco. Quase poderíamos pensar em uma estrutura de "gabinete" com duas saídas laterais. A frontalidade não parece ser a linha mais apropriada para o tratamento do espaço de *Lisbela e o Prisioneiro*.

Considerando que o funcionamento do texto está apoiado nos diálogos que reforçam essa cadeia-mundo, seria interessante pensar que a delimitação de um espaço descritivo que realize uma cena sob a forma do mais fiel retrato da cadeia não seria a mais articulada com a forma do texto. O texto não aponta a um procedimento épico no que diz respeito ao dispositivo cênico, pois o autor parece não estar preocupado com construir distâncias narrativas, mas sim permitir que o espectador observe os acontecimentos com um nível

de empatia que se refere à possibilidade de fruir pela trama sem a busca de explicitações de campos ideológicos. Isso nos coloca frente à necessidade de inventar uma ocupação espacial que se sustente na centralidade da cadeia sem se deixar conduzir pela preocupação descritiva da mesma.

A decupagem dos atos em episódios permitiria delimitar uma série de espaços específicos ou sub-espacos, nos quais situar cada episódio de forma a organizar um detalhamento dos mesmos, propondo ao público, focos de observação que centrem a atenção no desenvolvimento dos diálogos sem um respeito restrito a um espaço geral descritivo. Uma abordagem do texto que o fragmente em episódios, parece à primeira vista uma violência contra a estrutura de atos proposta pelo autor, mas este procedimento permitiria uma aproximação a um mecanismo dinâmico que exporia um dos elementos mais significativos da peça ou seja, o mundo da cadeia.

Trabalhando por episódios surgiria uma proposição espacial a partir da qual seria possível construir desníveis que funcionem como uma operação de câmera cinematográfica aproximando ao público imagens e detalhes dos diferentes momentos da peça. Desta forma seria possível reforçar a dinâmica das cenas e intensificar as tensões que têm como eixo a cadeia.

A construção de zonas que tenham diferentes proximidades com o público em um espaço não frontal, faria com que o público estivesse de fato diretamente comprometido com os acontecimentos da cadeia. Isso também significa a possibilidade de construir um processo de 'edição' das imagens dispersas no conjunto do espaço. A variação de níveis reforçaria um olhar não naturalista que ficaria focalizado nos diferentes acontecimentos narrados e na variação das intensidades dos atores.

A ruptura com uma lógica do espaço descritivo 'realista' também permitiria envolver o público neste ambiente gerador das ações que é a cadeia. Se os personagens circulam provenientes de vários lados, rompendo de forma clara com a lógica frontal da representação, a partir da utilização de uma espacialidade variada também em diferentes níveis de altura, seria possível instalar na cadeia o público junto com os personagens.

Esta estrutura espacial deve ser analisada em relação com uma carpintaria do texto se fundamenta na riqueza dos diálogos e nas curvas dos pensamentos, bem como na proposição de um ritmo intenso para os diálogos.

A força das personagens reside na construção de falas que, mesmo quando remetem à coleção de pensamentos populares como no caso de Heliodoro afirma que *Deus pode ter inventado a mulher, mas não tirou patente. Porque tem umas que só podem ter sido feitas pelo diabo. E é sempre com essa que a gente se casa*, parecem estar se apropriando da lógica popular para colorir de forma particular as idéias que são apropriadas.

Essa forma de construção, no entanto não se reduz a articular de forma detalhada idéias interessantes, mas sim propõe uma fusão de tipos que facilmente são identificados como o habitante mais reconhecível do interior – tipos que podem de forma ligeira ser associados à inocência –, mas com comportamentos agressivos e possessivos plenos de contradições de espíritos que muito distam de ser apassíveis.

Apesar de que Ivana Moura afirme que o teatro de Osman Lins é um *"Teatro normal, compreensível, humano, cheio de verdade e beleza (...)"* no qual aparece um *"Nordeste com simplicidade adorável de sua gente, costumes regionais pitorescos, linguajar curioso"* (2003, 45) cabe destacar justamente que *Lisbela e o Prisioneiro* tem a oferecer o contraponto entre essa visão mais idílica do Nordeste e uma percepção mais crua da vida da região onde se fundem o universo do matuto com a violência real de uma sociedade patriarcal na qual se sobrevive pelo favor ou pela esperteza.

É curioso notar como a aparente ingenuidade dos personagens tem sustentado a maioria das montagens do texto. Essa leitura parece apoiada principalmente na dinâmica de Leléu, personagem chave da trama, um jocoso aproveitador cuja esperteza gera os elementos de comicidade que aproximam a peça ao universo popular fundado nas 'histórias de matuto' que, segundo Ângela Lins, Osman Lins ouviu quando menino. O filme homônimo de Guel Araes é um exemplo dessa linha de leitura do texto, mas o plano da ingenuidade parece não conformar o único eixo dessa dramaturgia. É possível ver este texto de uma forma mais

complexa, e observar essa aparente ingenuidade como um elemento que se relaciona com a violência crua de alguns personagens.

Neste sentido é interessante notar como o Tenente planeja, sem muito dissimular, a morte de Leléu<sup>1</sup>, enquanto os presos Paraíba e Testa-Seca declaram abertamente sua intenção de assassinar Leléu. Os aspectos mais jocosos da peça convivem de fato com um universo patriarcal violento que não é tratado como paródia, senão que, seguindo as próprias referências da cultura nordestina se misturam sem fronteiras claras entre o cômico e o dramático. O matador Vela-de-Libra – uma ameaça que mais parece uma caricatura – é de fato a menos significativa do ponto de vista da introdução do tema da violência e do tratamento da morte, pois se assemelha com as figuras arquetípicas características de encenações do mamulengo onde um “João Valentão” sempre oferece a ameaça de morte como elemento fundamental para o desenvolvimento do desencadear dos acontecimentos. O curioso é que Osman Lins faz com que Lisbela – única figura feminina em cena – se transforme em assassina para salvar seu amado invertendo assim a perspectiva geral do gênero popular do mamulengo. O desfecho com um assassinado indica que o autor pretendeu oferecer uma ruptura com a matriz da comédia popular do Nordeste onde a morte nunca significa um final, pois sempre há uma redenção em uma existência pós-morte.

Retomando a questão do espaço neste texto “de recreio” cabe reafirmar que a própria presença da violência parece pedir uma maior proximidade do público com a cena com o fim de romper qualquer tentação narrativa. Uma abordagem que coloque o público no interior da cadeia sugeriria à audiência uma relação menos anedótica com os acontecimentos de tal forma que a história seria menos pitoresca sem deixar de ser cômica. A partir desta perspectiva inclusiva o aspecto simbólico do texto – a cadeia cidade – ganharia força e ao mesmo tempo aproximaria o discurso da cena ao universo de Osman Lins. Talvez a chave da constituição do espaço de encenação seja realmente questionar a idéia de “texto de recreio” buscando as tecituras mais profundas da obra superando uma leitura inicialmente ingênua da mesma.

## NOTA

<sup>1</sup> O Tenente Guedes trama com Heliodoro um plano perverso:

Heliodoro – Tenente, o senhor quer que o preso morra?

Te. Guedes – Não quero nada, Cabo. Você está esquecido do seu posto? Que eu estou aqui pra mandar e você pra obedecer? Preste atenção às minhas ordens. A cadeia não tem duas saídas? Pois só vamos deixar uma, na outra você passa o cadeado. Quem entrar por uma porta, não pode sair por outra. Está compreendido? (gesto afirmativo do Cabo) Então pega Leléu, bota sozinho na outra cela e acende a luz. Está compreendido? (Novo gesto) Eu volto pra casa e dou folga aos soldados. E você deixa a cadeia só; se esconde aí na frente, por trás de um pé de pau, de rifle na mão.

Heliodoro – Pra que o rifle, Tenente? Pra que esse rifle?

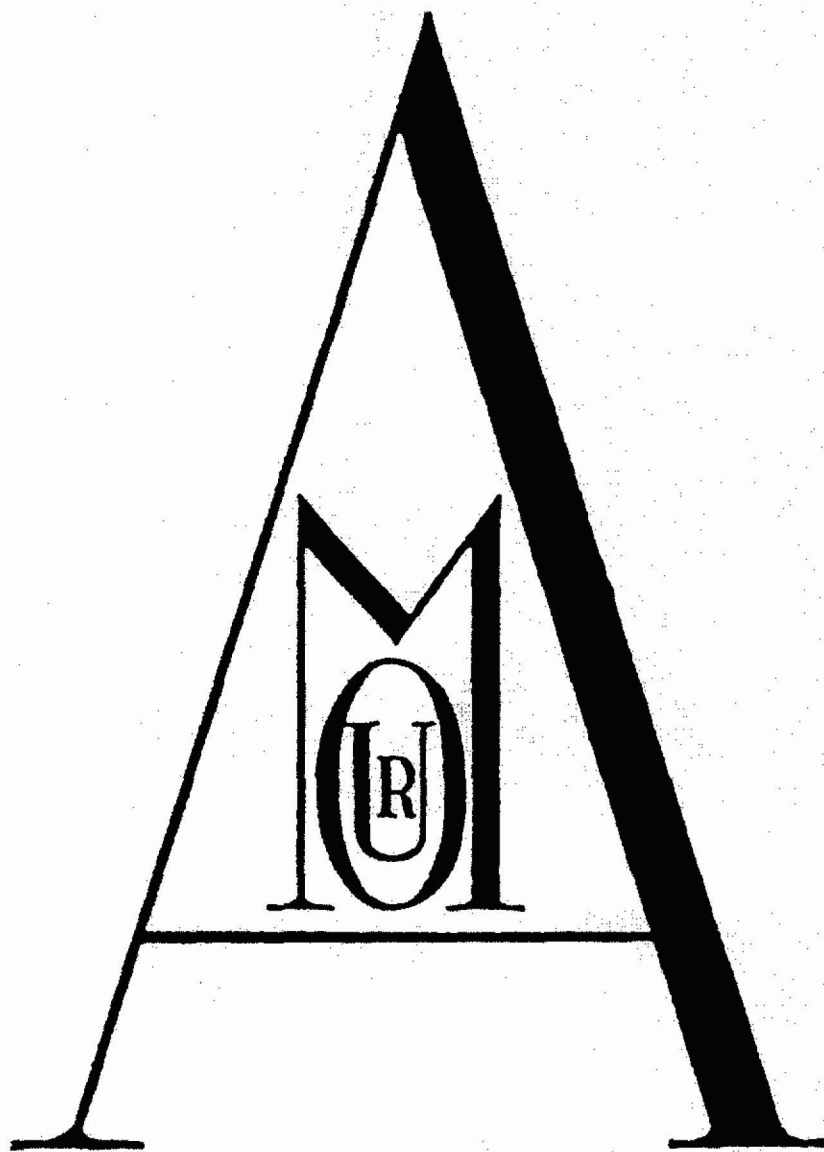
Te. Guedes – Pra atirar em quem sair da cadeia, Cabo. Não em quem entrar. Em quem sair!

## BIBLIOGRAFIA

MOURA, Ivana. *Osman Lins: o Matemático da Prosa*, Recife: FCCR, 2003.

CARRERO, Rodrigo. *Osman Lins, a maldição do experimentalismo*. In *Continente Multicultural* Edição 31 – julho de 2003 ([www.conti-nentecultural.com.br](http://www.conti-nentecultural.com.br))

NITRINI, Sônia. *Posfácio a Lisbela e o Prisioneiro*. São Paulo, Planeta. 2003.



MICHEL LEIRIS

**Amour**, caligrama publicado em *Mots sans mémoire*, Gallimard, 1969.

"Fury said to  
 a mouse, That  
 he met in the  
 house, 'Let  
 us both go  
 to law: I  
 will prose-  
 cute *you*.—  
 Come, I'll  
 take no de-  
 nial: We  
 must have  
 the trial:  
 For really  
 this morn-  
 ing I've  
 nothing  
 to do.'  
 Said the  
 mouse to  
 the cur,  
 'Such a  
 trial, dear  
 sir, With  
 no jury  
 or judge,  
 would  
 be wast-  
 ing our  
 breath.'  
 'I'll be  
 judge,  
 I'll be  
 jury.'  
 said  
 run-  
 ning  
 old  
 Fury:  
 'I'll  
 try  
 the  
 whole  
 case,  
 and  
 con-  
 demn  
 you to  
 death.'

LEWIS CARROLL

The tail tale, publicado em Alice's Adventures Underground