

## **Teatro e Prisão em fogo cruzado: quando a arte promove encontros e derruba preconceitos**

Vicente Concilio\*

### **Resumo**

O presente artigo pretende analisar, a partir da exposição da trajetória do projeto Teatro nas Prisões, realizado pela FUNAP e pelo Núcleo Panóptico de Teatro, ao longo de quase sete anos, promovendo o encontro de populações encarceradas, ou que foram objeto do sistema penal, com a arte teatral, em processos que romperam os limites da marginalidade e levaram, a um público mais amplo, os resultados cênicos produzidos em ensaios que duraram até mais que um ano.

**Palavras-chaves:** Teatro; Prisão; Teatro-Educação

### **Abstract**

This article intends to analyze, from the exhibition of the history of the project Theatre in Prison, developed by FUNAP and the Núcleo Panóptico de Teatro, during almost seven years, which promotes the encounter of prisoners, or ex-prisoners, with theatre, in processes that broke the limits of marginality and brought, to a major public, the rehearsal results.

**Key-words:** Theatre; Prison, Theatre-Education

### **Prólogo**

Desde março de 2004, um grupo de pessoas se reúne quase que diariamente para iniciar sua jornada de trabalho, de aproximadamente quatro horas, e seguiriam sua rotina de forma tranqüila não fossem algumas peculiaridades: trata-se do Núcleo Panóptico de Teatro, grupo cuja composição é formada por ex-presidiários, presos em regime semi-aberto e atores profissionais, totalizando 20 pessoas. Em dezembro daquele ano, o grupo realizou oito apresentações do espetáculo *Muros* no Pavilhão 2 do desativado (mas ainda vivo na memória do sistema penal paulista) Carandiru, e segue em temporada, com apresentações gratuitas em diversos espaços da capital paulistana, durante o ano de 2005.

---

\* Ator, diretor, professor de teatro e atualmente realiza seu mestrado em Artes Cênicas, na área de Teatro-Educação, sob orientação da Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Lúcia Pupo na ECA/USP.

O espetáculo, dirigido por Jorge Spínola, tomou como pontos de partida o conto “*O Muro*”, de Jean-Paul Sartre e cenas de *O Balcão*, de Jean Genet, que se uniram ao trabalho de criação dos atores e do encenador a fim de produzir um forte discurso cênico cujo objetivo central era o de manifestar o valor da resistência diante da opulência dos opressores e da necessidade de se construir um apelo contra as formas de tortura, seja as que se encontram mascaradas em gestos assistencialistas, seja nas suas formas escancaradas e humilhantes, como agressões físicas e manifestações de força injustas, tão comuns no trato com os indivíduos encarcerados.

O processo que originou o espetáculo *Muros*, é importante que fique claro, faz parte da longa trajetória do Projeto Teatro nas Prisões, da Fundação Prof. Dr. Manoel Pedro Pimentel de Amparo ao Preso – FUNAP, órgão vinculado ao Governo do Estado de São Paulo cuja missão institucional é promover trabalho, educação e cultura nos atuais 130 presídios que compõem o corpo principal da Secretaria de Administração Penitenciária do Estado.

### **ATO I – Cena Um.**

Desde 1998, após dois anos desenvolvendo um trabalho que buscava promover a conscientização da população carcerária em relação a doenças sexualmente transmissíveis (Projeto DST-AIDS) e também estimular o debate sobre os Direitos Humanos (Projeto Direitos Humanos em Cena), através de técnicas dramáticas, sobretudo as elaboradas por Augusto Boal e seu Centro de Teatro do Oprimido CTO-Rio, o Projeto **Teatro nas Prisões** mudou de caráter e passou a voltar-se a montagens de espetáculos, ganhando portanto novas possibilidades de trajetória educacional, agora mais voltada para as relações entre a cena e as possíveis repercussões de um processo artístico, ou seja, fundamentado em princípios de liberdade de criação, e o regime punitivo de privação de (justamente!) liberdade.

Este paradoxo, fundamental entre os muitos outros com os quais se lida ao promover um exercício de criação teatral em uma prisão, está intrincado no cerne de todas as atividades enquadradas nas propostas “reabilitadoras” promovidas pelo presídio. Embora a maior parte dos esforços da instituição penal esteja voltada para o controle da massa encarcerada e para o combate a manifestações que abalem sua ordem interna, o discurso defendido pela prisão é outro, o de que sua ação está voltada para a transformação do infrator em cidadão responsável, mediante cumprimento da pena.

Sobre esta questão, Foucault, no célebre *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2004) erige elaborada explanação, demonstrando que, paralelamente à consolidação da prisão como modelo punitivo que se sobressaiu no mundo dito civilizado, organizaram-se uma série de saberes a partir de discursos produzidos pelas mais diversas ciências (a arquitetura, a psicologia, o direito, a psiquiatria, a pedagogia, etc.). A soma desses discursos terminou elaborando a Criminologia, responsável fundamental para a construção do conceito moderno de delinquência, que sobrepõe ao **ato** transgressor, portanto criminoso, o **impulso** transgressor, de tal forma que passa a se debruçar sobre o indivíduo, agora envolvido em uma série de laudos, exames e testes que vão ligá-lo eternamente a sua atitude penalizada.

Desta forma, não resta ao indivíduo penalizado, objeto da ação de todo aparato técnico-científico elaborado pelo saber penitenciário, outra alternativa que não carregar eternamente o estigma de ter sido preso, e sua vida será tolhida de toda sorte de possibilidades oferecidas aos “normais”, de tal forma que não restem muitas alternativas que não o retorno ao mundo do crime. É por essa razão que no Brasil os índices de reincidência penal chegam ao número alarmante de 70%. Trata-se de um número assustador, sobretudo se levarmos em consideração que a grande maioria (65%) cumpre pena por pequenos furtos e roubos. Não são

os violentos assassinos que a mídia insiste em construir, não são os perigosos mentores do crime organizado a maior parte dos condenados.

### **Ato I – Cena Dois.**

*Quando vemos uma prisão com suas muralhas altas vigiadas por guardas armados, quando avistamos as celas com suas janelas gradeadas a ferro, onde às vezes aparecem as mãos do prisioneiro, é quase impossível deixarmos de pensar que alguma coisa de absolutamente terrível deve estar guardada por meios tão drásticos. Nessas imagens, apreendemos o que é o crime. Não o crime das porcentagens e das estatísticas criminais ou o mero resultado de um processo da burocracia criminal e da ação do policial da esquina. O que imaginamos é algo mais forte, mais trágico, muito mais do lado de uma excepcionalidade assustadora que da ação rotineira de uma instituição de controle (ROCHA, 1994: 55).*

Diante de toda sorte de estereótipos sociais e de visões deformadas dos indivíduos submetidos à prisão, o teatro promove, para além de todas as questões relativas ao desenvolvimento do potencial artístico daqueles que participam das atividades e se envolvem na construção do evento cênico, o momento da troca entre espectadores e artistas, concentrados justamente no período curto de tempo em que o espetáculo é apresentado e submetido ao aval da platéia.

Este momento, esperado ansiosamente durante todo o processo que leva à construção do espetáculo, catalisa uma série de expectativas produzidas pelos dois lados que compõem o momento da troca: os atores procurarão entregar o melhor de si e esperam que a platéia, por sua vez, saia surpreendida e enriquecida por haver desfrutado do resultado cênico de toda a experimentação que os atores vivenciaram a fim de chegar na encenação final.

No caso específico da atuação do Núcleo Panóptico, não é raro que esta experiência ganhe outras conotações, uma vez que a platéia está ciente de que o espetáculo presenciado é composto pelo trabalho artístico de um grupo de pessoas ao qual se prefere manter a maior distância possível, uma vez que a segurança “aqui fora” parece ser proporcional ao número de pessoas trancadas “lá dentro”.

Dessa forma, não é exagero defender que os aplausos, muitas vezes, não se dirigem apenas ao espetáculo, mas sobretudo ao fato de se presenciar um exercício autêntico de possibilidades inesperadas, uma vez que produzidas por prisioneiros, que durante algum tempo puderam habitar, no espaço mágico do teatro, outros territórios que não os submundos ao qual se convencionou a eles atribuir.

### **Ato II – Cena Um**

Os três primeiros dos cinco espetáculos aconteceram no antigo Centro de Observação Criminológica (COC) do Complexo do Carandiru, presídio destinado à população masculina, em cumprimento de pena no regime fechado. Foi lá que em 1998 estreava *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, em montagem que, por falta de elenco feminino, acabou colocando na boca de um novo personagem, o “Arcanjo Gabriel”, as falas que deveriam ser atribuídas à figura da mãe de Jesus, que inclusive dá nome ao texto. Aparentemente, a solução não evitou que o intérprete ganhasse o apelido de “anjinho” no presídio, o que comprova o forte preconceito enfrentado pelo grupo de teatro não só pelo corpo dirigente quanto pelos próprios presos, que chamavam a atividade de “balé”.

O fato é que após três apresentações dentro da própria unidade, o grupo conquistou a até então inédita possibilidade de apresentar o espetáculo na Penitenciária Feminina do Butantã, feito que abriu caminhos para que o grupo ganhasse o direito de mostrar, pela primeira vez na

história do sistema penal paulista, um produto teatral, interpretado por homens presos, em um espaço distante das malhas penitenciárias: no TUCA, o Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em junho de 1999, ao qual seguiram duas apresentações no Teatro Sérgio Cardoso, em agosto do mesmo ano, ambas com ampla cobertura pela imprensa escrita e televisiva.

Sobre a montagem Suassuna escreveu, em sua coluna no jornal Folha de São Paulo:

*Um deles (referindo-se a um dos presidiários) chegou a declarar: Em toda minha vida de crime eu nunca senti emoção tão grande quanto a de trabalhar no teatro. Pois posso garantir, a ele e aos outros, que minha emoção não foi menor. Lembrado das palavras do Cristo, o problema do castigo de uma pessoa humana sempre me angustiou; e, mesmo impotente como seja, sempre foi profunda a compaixão que eu sinto por qualquer condenado. Assim, fiquei contente ao ver que minha peça tinha levado um pouco de alegria (e talvez alguns momentos de reflexão) tanto aos atores que a encenaram quanto ao público de detentos que assistiu ao espetáculo. Por alguns momentos voltei a ser o menino que, na pequena cidade de Tapera, sertão da Paraíba, por ordem da tia e da mãe ia, com outros irmãos, visitar os presos da cadeia local, numa tentativa (também inócua, sei) de amenizar sua terrível e dolorosa condição (SUASSUNA, 1999).*

## **ATO II - Cena Dois.**

O espetáculo seguinte continuou a se aprofundar no universo farsesco e popular da dramaturgia de Suassuna, com a montagem de *A Pena e a Lei*, que iniciou suas apresentações em 2000, e seguiu o caminho trilhado pela montagem anterior: apresentações dentro da própria unidade, apresentações em outros presídios e apresentações em outros espaços, chegando inclusive a levar a encenação para outras cidades que não a capital paulista, como Sorocaba.

Desta vez, entretanto, o grupo contou com a participação de uma “atriz convidada”, Alexandra Tavares, que tinha então vinte anos e possibilitou uma enorme conquista para o processo, uma vez que o COC era considerado uma das instituições mais rígidas em todo o sistema.

Dessa forma, a possibilidade de permitir que uma jovem atriz participasse de ensaios, considerando obviamente que ela participaria de atividades que pressupunham contato físico e estudo coletivo para a elaboração das cenas, tudo isso ganhava alto valor simbólico, visto que consolidava não só a credibilidade artística do grupo, como ampliava sua responsabilidade para com a própria manutenção do teatro como atividade dentro da unidade penal.

Neste sentido, é imprescindível atribuir ao teatro o caráter agregador e coletivo inerente a seu exercício. Daí o peso de suas conquistas em um presídio, *instituição total* (GOFFMAN, 2001) que prima pela individualização dos que a ele estão submetidos, ao mesmo tempo em que promove uma forte massificação no trato desses seres com as regras, que em princípio todos estão submetidos de modo equânime, promovendo o que Goffman define como *mortificação do eu* (GOFFMAN, 2001).

## **ATO II – Cena Três.**

A experiência do COC acaba quando o Complexo do Carandiru é desativado, e seus presos são transferidos, em sua maioria, para a Penitenciária do Tremembé, no final de 2001.

Mas durante todo aquele ano, o grupo constrói *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, texto escrito em 1933, mas que só conheceria os palcos em uma montagem histórica realizada pelo

Teatro Oficina em 1967, quando o contexto político do país renovaria os significados de um texto que, definitivamente, é um dos mais instigantes já produzidos pela nossa dramaturgia, e que conquista cada vez mais atualidade na medida em que as estruturas políticas, sociais e econômicas do Brasil parecem pouco ter mudado ao longo de todos esses anos que nos separam do autor modernista.

Esta montagem representou a conclusão de um longo processo de construção de sentidos para a possibilidade de inserção de práticas teatrais em presídios, ampliado justificativas que estivessem vinculadas simplesmente ao caráter “ressocializador” da arte. O discurso da ressocialização invariavelmente promoveria um julgamento das atitudes individuais de cada participante do processo, desviando a atuação da prática teatral de seu eixo mais interessante: o de promover um exercício coletivo de construção artística.

*O Rei da Vela* foi convidado, pelo próprio diretor do Teatro Oficina, Zé Celso Martinez Correa, a se apresentar no emblemático edifício que serve de palco, há mais de trinta anos, para as históricas encenações de um grupo que é referência na trajetória das lutas de resistência cultural do teatro brasileiro frente aos problemas financeiros e estéticos que fazem parte da identidade de nossos grupos teatrais.

A apresentação obteve grande repercussão e garantiu quase o dobro da capacidade do teatro, com o público lotando os três andares do espaço que compõe a área que lhe é destinada, no arrojado teatro projetado pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Lá o público assistiu, além do espetáculo, aquilo que sempre ficou vedado pelas cortinas: os atores, que ele insistentemente ovacionou, saírem algemados, escoltados por dois policiais cada um, direto para o porta-malas do camburão que os levariam ao presídio.

### **Ato III – Cena 1.**

Em 2002 e 2003, a construção de um novo espaço e de novos vínculos de reconhecimento artístico aconteceria na Penitenciária Feminina do Tatuapé (PFT), ao lado da famigerada unidade da Febem, famosa por promover, junto a seus 1.600 adolescentes detidos, as mais escandalosas rebeliões do sistema da Fundação Estadual para o Bem - Estar do Menor.

Ali, durante dois anos, entre muitas lutas por espaço para ensaios, que passaram da capela, que virou fábrica e exilou o teatro para o salão de beleza, do qual foi transferido para uma unidade intermediária entre uma fábrica de pirulitos e a entrada do pavilhão, ou seja, servia de passagem, o projeto só conseguiu finalmente ganhar um espaço próprio e apropriado para o trabalho com as cenas, uma sala do segundo andar do pavilhão destinado às unidades de trabalho, em meados do segundo ano de processo.

Como isso foi conquistado? Pela boa vontade do presídio, infelizmente, não foi. A FUNAP decidiu, pela primeira vez na história da instituição, pagar uma bolsa-salário às participantes (este caráter de ineditismo acontece por que o que está em jogo é uma ação cultural e educativa, sem caráter de produção de bens que não bens culturais e simbólicos, o que representou grande passo para a política educacional e cultural promovida pela FUNAP). Assim, o teatro foi alçado à categoria de “posto de trabalho”, e não mais de “atividade cultural”, o que elevou sensivelmente a credibilidade da atividade artística em relação aos apoios que vinha recebendo da direção e dos funcionários da unidade penal.

Nos meses de setembro e outubro, foram realizadas doze apresentações do espetáculo *Mulheres de Papel*, adaptação do texto *Homens de Papel*, de autoria de Plínio Marcos, cuja obra sempre esteve voltada para a exposição das mazelas sociais de nosso país e de suas personagens marginalizadas.

A cena, tomada por um grupo de catadoras de papel, decididas a promover uma greve contra os abusos que vinham sofrendo do comprador do material por elas recolhido do lixo, tem como conflito principal discussões na ordem dos limites entre as expectativas individuais e seu confronto com decisões de ordem coletiva, materializadas no embate entre o grupo e a personagem Nhanha, que não pretende aderir à paralisação pela necessidade de conseguir dinheiro para levar a filha ao médico.

Esta complexa relação entre decisões coletivas, por um lado, e opções individuais, por outro, acabavam por refletir o próprio processo de construção das regras que conduziam os ensaios e que, portanto, definiram o próprio processo de construção do grupo. Tratava-se de um relacionamento diferente do habitual, para as presas, com o conceito de regras, que até então não se apresentavam a elas como um corpo orgânico, passível de alterações em fluxo dinâmico a fim de atender às necessidades do grupo, e que só teriam sentido se realmente fossem obedecidas não por medo de punição, mas por serem essenciais ao pleno funcionamento dos ensaios.

O espetáculo foi visto por aproximadamente 1000 pessoas, entre presas e público “de fora”, composto por muitas pessoas que entravam em um presídio pela primeira vez, o que significava uma clara possibilidade de derrubada dos muitos muros que a sociedade erige em relação ao universo penal.

Entretanto, a despeito de toda a repercussão obtida pelo trabalho, o presídio decidiu proibir as apresentações para o público externo, alegando impossibilidade do setor disciplinar em revistar com a devida qualidade todas as pessoas que adentravam na unidade a cada apresentação.

A conclusão recaiu de forma drástica sobre o próprio trabalho, com a decisão da FUNAP em retirar o projeto Teatro nas Prisões da Penitenciária Feminina do Tatuapé, e representou um golpe muito duro para as participantes do processo. De qualquer forma, a decisão repercutiu em instâncias mais elevadas na hierarquia da Secretaria da Administração Penitenciária, que derrubou a diretoria responsável pela saída do projeto da unidade, o que não deixa de revelar a importância atribuída ao teatro por figuras importantes na implantação de políticas públicas destinada a população encarcerada.

### **Ato III – Cena 2**

Resulta então que a mais recente incursão do Núcleo Panóptico de Teatro ganhou a possibilidade de trabalhar não mais submetida às regras das unidades prisionais, mas fora delas, apesar de estar direcionada a um processo envolvendo homens e mulheres em regime semi-aberto e egressos do sistema penal, o que vincula o processo ao mesmo universo, mas com a possibilidade de abordar determinadas questões com um grau de complexidade que anteriormente ficava subentendido.

O conto de Sartre, “*O Muro*”, trata do tema, tão caro ao existencialismo, da situação limite. Um grupo de revolucionários é torturado, das mais diversas formas, a fim de que se revele o paradeiro do líder do movimento. Transplantado para a nossa complexa realidade atual, quem seriam os revolucionários, quem seriam os torturadores?

Partindo destas indagações e realizando debates que acompanhavam o processo de improvisações, que procurava estabelecer a aquisição dos códigos e princípios da linguagem cênica e do trabalho de interpretação teatral, o grupo realizava instigante processo de elaboração de sentidos para as ações e diálogos escritos no texto, que ganhavam novas possibilidades a cada vez que iam para a cena.

Passaram pelo processo aproximadamente 50 pessoas, muitas das quais acabaram abandonando o trabalho à medida que conseguiam um emprego, ou simplesmente não se identificavam com a natureza da prática teatral. Com os presos em regime semi-aberto, a situação ficava bem mais complicada: suas vidas ainda estão submetidas à estrutura da prisão, e cada deslize por eles cometido, seja por chegarem atrasados à unidade prisional, seja por tentarem entrar na unidade carregando qualquer produto que lhes é proibido portar, como peças de roupa ou alimentos, eles eram automaticamente desligados do trabalho.

São pequenos deslizes que a prisão transforma em grandes delitos, sobretudo pelo motivo de que o indivíduo em regime semi-aberto vive metade do tempo com a ilusão da liberdade, e briga por manter o máximo dela durante o tempo em que ainda ficará atrás das grades, provocando confusões por coisas que consideramos absolutamente banais, como o direito de levar uma revista para o quarto (no caso deles, para a cela).

De qualquer forma, o trabalho obteve grande repercussão graças ao fato de haver se transformado no último evento que possibilitaria ao público conhecer parte da antiga Casa de Detenção, o Carandiru, o mais famoso dos presídios, alçado a monumento da irresponsabilidade de nossos políticos para com o tratamento do preso, quando cenário do famoso massacre em que 111 homens foram assassinados pela tropa de choque da Polícia Militar, sob ordem do então governador Luiz Antonio Fleury Filho, no fim de 1992.

As oito apresentações tiveram lotação esgotada e o projeto, que recebeu o reconhecimento de instâncias públicas de financiamento, através da aprovação do trabalho do Núcleo Panóptico pela comissão da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, Lei 13.279-02<sup>1</sup>, hoje alia às apresentações a continuidade de seu aperfeiçoamento, através de um novo processo de encenação, desta vez com o grupo criando o texto coletivamente.

## **EPÍLOGO**

A incursão de práticas teatrais em presídios tem início, como atividade aprovada pelas unidades penais, em fins dos anos 70, início dos anos 80, período em que organizações difusoras de políticas de direitos humanos e denunciadoras das torturas e abusos do governo militar conseguiram produzir um leve abrandamento da rigidez modelar das propostas de encarceramento, produzindo, ainda que de forma irregular e pouco integrada, algumas propostas diferenciadas no trato com a população carcerária.

A trajetória do projeto Teatro nas Prisões e do trabalho do diretor teatral Jorge Spínola, à frente do Núcleo Panóptico de Teatro, faz parte dessa história, que ainda permanece marginalizada e pouco debatida por instâncias mais amplas da sociedade. Perdida entre discussões concernentes à promoção da reabilitação, portanto centradas em questões da própria promoção da ressocialização, e temas relacionados a uma proposta de integração entre arte teatral e processos educativos em prisões, a prática teatral em universos carcerários corre o risco de se perder na ingenuidade de propostas que não promovam o envolvimento crítico de seus participantes, concluindo com apresentações que sirvam apenas aos intuítos da instituição penal em se mostrar apoiadora de atividades culturais, ainda que de pouco valor artístico e educacional.

---

<sup>1</sup> A Lei de Fomento ao Teatro destina à produção teatral da cidade de São Paulo 6 milhões de reais, distribuídos em dois processos de seleção realizados no decorrer de cada ano. Os critérios de avaliação compreendem a análise da importância de se viabilizarem propostas cênicas que não pretendem se submeter a leis do mercado e que se preocupem em multiplicar e difundir a arte teatral por toda a cidade.

O Núcleo Panóptico defendeu, inicialmente de forma sutil, a partir de textos que criticavam a estruturas que mantêm as desigualdades sociais de nosso país, e atualmente de forma mais escancarada, ao fazer uso de um texto que revela as estruturas de manutenção da ordem injusta que permanece embasando a política e manutenção das mazelas nacionais, a possibilidade de realização de espetáculos que construam notável qualidade artística e envolvimento real de todos os participantes na produção de um discurso cênico que irradie questionamento e sentidos diversos aos que tiverem possibilidade de apreciá-lo.

Para além do próprio processo teatral, e de todos os problemas que envolvam a produção de uma encenação dentro de presídios, tendo na população carcerária seus principais protagonistas, interessa ao Núcleo Panóptico o momento do encontro com o público, quando este, normalmente surpreendido pelo poder transformador da arte, reage emocionado à quebra da expectativa de assistir a um espetáculo com presos, e conhece uma face que não costuma associar a esse universo: a beleza e prazer da fruição de uma arte de resistência, que derruba preconceitos e constrói novas conotações a essas vidas encarceradas.

### **Referências Bibliográficas**

FOUCALT, Michel. **Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão**. Petrópolis: Vozes, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MARCOS, Plínio. **Homens de Papel e Barrela**. São Paulo: Ed. Parma, 1976.

ROCHA, Luiz Carlos da. **A Prisão dos Pobres**. 1994. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

SUASSUNA, Ariano. Valquíria e o Carandiru. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 1999. Caderno Ilustrada.