



*Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229*

**MUITO ALÉM DO CARANDIRU:
processos indisciplinados em teatro, prisão e abolição**

FAR BEYOND CARANDIRU:
indisciplinary processes in theater, prison and abolition

Murilo Moraes Gaulês

 <https://orcid.org/0000-0002-7704-5229>

Maria Helena Franco de Araujo Bastos

 <https://orcid.org/0000-0002-4025-1168>

 doi.org/10.70446/ephemera.v7i13.7278

**Muito além do Carandiru:
processos indisciplinados em teatro, prisão e abolição**

Resumo: O presente texto faz uma abordagem histórica e conceitual acerca das experimentações no campo da pedagogia das artes cênicas realizadas no Complexo do Carandiru, a partir de 1940. Traçando paralelos com a filosofia do abolicionismo penal, o texto tenta atualizar algumas reflexões sobre teatro, prisão e abolicionismo.

Palavras-chave: Carandiru; teatro; abolicionismo penal.

**Far beyond Carandiru:
indisciplinary processes in theater, prison and abolition**

Abstract: This text presents a historical and conceptual approach to the experiments in the field of performing arts pedagogy carried out in the Carandiru Complex starting in 1940. Drawing parallels with the philosophy of penal abolitionism, the text aims to update some reflections on theater, imprisonment, and abolitionism.

Keywords: Carandiru; theater; penal abolitionism.



1 Corpografias subterrâneas de resistência: a Maafa das prisões e o abolicionismo penal

“E arte aqui sempre é de primeira
No samba, no rap sei que é normal
vários manos na cadeia pagam pau
O Carandiru é escola de bandido
Mas de repente tem a falta de incentivo”

(Trecho da música Oitavo Pavilhão, Comunidade Carcerária)

Estamos em tempos de caos... Tempos de morte... De medo... De Aflição... Testemunhas do Fim do Mundo, vivemos constantes desarranjos que desviam completamente nossas perspectivas. Enquanto películas cinematográficas de ficção científica imaginaram o apocalipse com dominação de hordas de zumbis, meteoros ou alienígenas, a realidade nos frustrou mostrando que o fim do mundo poderia se dar com uma gripe muito forte. Descobrimos que a gente poderia morrer com um espirro...

Foi assim que a população mundial vivenciou o ano de 2020, durante a síndrome sanitária global de COVID-19, que colocou boa parte da humanidade em contexto de isolamento social. Pessoas trancadas em suas casas, em pânico com seus estoques de comida e álcool em gel. Ou pelo menos aquelas famílias com condições para isso, já que muitos foram jogados à sorte e tiveram que ignorar o isolamento para poder comer. A sensação de histeria era constante. A ficção e a realidade se borraram em uma dimensão tão surreal que ainda hoje, por vezes, não nos sentimos mais capazes de discernir o que é sensacionalismo e o que é uma questão de saúde pública.

Essa agonia que dá no corpo, que te faz perder a completa noção do que é ou não real. Esse horror de sentir-se como figurante de sua própria história em algum filme de terror violento e caótico esquecido em algum link da Netflix. Quando sua vida parece que não é de verdade, que tudo é um roteiro de ficção científica onde os roteiristas parecem se divertir a todo o momento colocando *plot twists* que soterram completamente qualquer esperança que você vislumbre para que sua história possa acabar bem. Fascismo escancarado, *fake news*, pragas virais que atravessam continentes.

Essa metáfora do isolamento social em período pandêmico é muito utilizada por nossos movimentos sociais de luta antiprisional para memorar no corpo de pessoas que nunca foram presas algumas das inúmeras catástrofes que acometem pessoas sobreviventes do sistema carcerário. Ainda hoje vivemos muitas das sequelas do período de isolamento que atravessam nossas famílias, nossa maneira de nos relacionar com o mundo exterior e nossa saúde física, emocional e mental. Fazemos esse movimento como exercício comunitário para convocar o imaginário social a pensar, de maneira empática e responsável, se o que fazemos com as prisões pode ainda ser chamado de justiça.



Só quem passou na cadeia sabe como é este horror internalizado e cotidiano devorando sua mente e sua alma todo o dia. A diferença é que não tem matéria bonita na televisão, nem instruções institucionais para redução de danos ou protocolos de autocuidado. A única resposta para os gritos de desespero da pessoa presa são o eco e o abandono.

Sobreviventes do sistema prisional sabem muito bem o que é conviver com o apocalipse. Destituídos de todos os seus direitos, em geral por serem pessoas pobres, pretas e/ou dissidentes de gênero, essas comunidades subalternizadas pelo estado têm criado corpografias subterrâneas de resistência para não enlouquecer, para insistir em viver quando já é difícil sobreviver.

Pego o conceito de corpografias subterrâneas de resistência emprestado da cientista política e atriz Dina Alves (2020), que também empresta o conceito de corpografia evocado por autoras como Paola Berenstein Jacques (2008), Fabiana Dultra Britto (2013), Gabrielle Vivian Bittelbrun (2018), para discutir esse fenômeno da construção de repertórios coreográficos e físicos produzidos em comunidades durante situações extremas de opressão e crise. Segundo Alves:

corpografia se relaciona com a interação política e transitória do corpo na cidade e seus impactos nas experiências urbanas [...] como um veículo de inscrição cartográfica corporal em que a experiência da violência estatal-estrutural geolocaliza o corpo como depositário do terror, ao mesmo tempo em que produz nas suas experiências um tipo de empoderamento, resistência e agenciamento na recusa à vitimização, visando não apenas a denúncia do terrorismo do Estado, e sim, fundamentalmente a produção de corpografias subterrâneas de resistências (Alves, 2020, p.13).

Quando você perde a condição de ser humano e, conseqüentemente, todos os seus direitos e garantias de dignidade mínima, precisa reinventar o mundo para poder continuar dentro dele. E é o olhar para essas formas criativas de invenção por parte de pessoas sobreviventes do cárcere institucional que interessa a essa pesquisa, pois é essa ótica que desvia nossas sinapses para entender pessoas presas e/ou sobreviventes do sistema prisional (ou qualquer outro grupo de pessoas vulnerabilizadas pela máquina colonial) para mais do que corpos passivos que são submetidos a condições precárias e de tortura intensa.

Estamos falando de corpos-documentos que carregam memória, história e resistência. Beatriz Nascimento (2018) e Alex Ratts (2016) abordam o conceito de corpo-documento afirmando que o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas também um espaço onde se inscrevem as narrativas pessoais e coletivas. Ele é visto como um documento que registra e expressa as vivências dos indivíduos e dos grupos aos quais pertencem. Isso inclui a resistência, as tradições, e as práticas culturais que são transmitidas através das gerações.

Aproximando esse conceito da crítica e análise teatral, os pesquisadores Aza Njeri e Thiago Catarino evocam a teoria do corpo-documento como uma ferramenta de estranhamento da lógica ocidental em nossas escrituras de mundo. Segundo eles:



O objetivo esperado ao tratar da categoria corpo-documento é falar [...] a partir de localizações e agendas que partam de outro repertório, não ocidental. [...] visamos o tensionamento da dicotomia Eu x Outro a partir das circunscrituras oriundas da presença/ausência dos corpos negros, com suas histórias, memórias e subjetividades. Afasta-se, portanto, do ideário europeu perpetuado na indústria cultural e nos polos educacionais homogeneizados em ações supremacistas para então se fomentar o compartilhamento das vivências próprias a realidades periféricas imbuídas de tradições negro-africanas (Njeri, 2024, p.228-229).

A condição de Maafa, faz com que esses corpos aprisionados tenham que utilizar da criatividade e da inventividade para colapsar as sinapses de um sistema arcaico pautado na lógica punitivista e na tortura socialmente legitimada, criando assim uma estética, ética e linguagem próprias que advêm da urgência da vida e de um estado de sobrevivência comunitária. Maafa é um termo suaíle que significa “grande tragédia” e é utilizado para descrever a história e os efeitos contínuos das atrocidades cometidas contra o povo africano, especialmente no contexto da escravidão transatlântica e do tráfico árabe de escravos. O termo foi popularizado na década de 1990 pela autora Marimba Ani (1994) e abrange não apenas a escravidão, mas também o imperialismo, o colonialismo e outras formas de opressão que persistem até os dias atuais. A Maafa reflete a destruição da humanidade africana e o envenenamento das relações entre povos, danificando as possibilidades de relações verdadeiramente humanas.

Não há outra forma de combater a performance de Maafa das oligarquias altamente estruturadas, com recursos estratificados pela escravidão e subserviência de povos em dissidência de raça/gênero/sexualidade/classe, que não seja a produção de arsenais inventivos, que sonham e materializam novas formas de (re)uso/consumo de materiais e ressignificam as relações de coletividade, na contramão do projeto hegemônico que nos é enfiado goela abaixo como único possível e normal.

A cultura e produção de narrativa são elementos fundamentais na tecitura dessas corpografias subterrâneas de resistência, tendo em vista o poder avassalador de sequestro do imaginário comum que é performado diariamente no cotidiano de nossa sociedade a partir das mídias de massa. Os veículos de comunicação hegemônicos gerenciam e propagam a dramaturgia de uma falsa guerra às drogas e aos “poucos terríveis”, como enuncia Ruth W. Gilmore (2024), que assombram a classe média e os fazem aplaudir e legitimar as prisões. Diariamente, somos bombardeados com notícias sensacionalistas que nos levam a temer o perigo que o crime sussurra pela fechadura de nossas portas. Programas de televisão estão continuamente cinematografando, de forma emblemática, cenas brutais de violência e pânico que aparecem em looping em todas as telas que acompanham nossa vida no mundo contemporâneo digitalizado.

Quantos filmes, livros, séries e programas de podcast eternizam crimes violentos no Brasil como o caso dos Nardoni ou da Suzane von Richthofen?

E são esses mesmos casos, desses poucos terríveis, que são utilizados pela mídia hegemônica para legitimar a tomada de (ainda mais) direitos de pessoas brutalmente massacradas pelo sistema



prisional, a exemplo da PEC 2.253/2022¹ que trata do fim das “saidinhas” temporárias para pessoas presas em regime semiaberto.

A escritora de ficção científica, ativista e abolicionista penal Walidah Imarisha, evoca as narrativas silenciadas que ecoam timidamente nas imensas filas que se formam em dias de visita nos presídios, para contextualizar a situação, dizendo:

Nos meus momentos mais dramáticos, imagino a mim e outras desafiando o sistema prisional como Cassandras, amaldiçoadas pelos deuses a prever o futuro e não ser ouvidas, enquanto nossas predições da destruição de Tróia pelos espartanos nos enlouquecem lentamente. Existem milhares de Cassandras nas filas de visita neste momento. Eu considero nossas visões de devastação tão terríveis quanto o destino de Tróia, no país com a taxa de encarceramento mais alta do mundo. As prisões são os cavalos de Tróia desta sociedade, profetizadas como o fim da “guerra às drogas”. Nós aceitamos isso e as consequências devastadoras que acompanham (Imarisha, 2023, p. 56).

A partir do enfrentamento popular e da herança da luta anti-escravocrata brasileira, organizada em quilombos por comunidades abolicionistas, surge uma corrente de pensamento crítico ao sistema punitivista e à lógica da punição, conhecida como abolicionismo penal. Essa vertente é o registro prático e teórico de corpografias subterrâneas de resistência que questiona a eficácia e a justiça do sistema carcerário, argumentando que a penalização e o encarceramento não resolvem as causas subjacentes do crime e frequentemente perpetuam a discriminação e a desigualdade social.

Segundo Liat Ben-Moshe (2018) o conceito de abolicionismo penal opera como uma forma de conhecimento e uma posição ética. A autora defende que esse conhecimento está enraizado no *maroonage* (comunidades de escravos fugitivos) e destaca a importância da produção desses saberes abolicionistas a partir de perspectivas interseccionais. Ela também propõe que podemos entender o abolicionismo como uma des-epistemologia que rejeita maneiras de conhecer atreladas à certeza, otimismo e certas noções de futuridade e temporalidade.

Este movimento critica a seletividade do sistema de justiça, que muitas vezes penaliza desproporcionalmente os grupos mais vulneráveis da sociedade, como pessoas pobres e negras. Além disso, aponta para as condições precárias das prisões e a falta de efetividade na ressocialização dos indivíduos. O abolicionismo penal busca, portanto, uma transformação radical na maneira como a sociedade lida com o crime e a justiça criminal.

1 A PEC 2.253/2022, aprovada pelo Congresso Nacional em março de 2024, restringiu o benefício da saída temporária, e implica vários danos à população prisional. Primeiramente, a medida pode agravar a superlotação dos presídios, já que menos detentos terão acesso a esse benefício, aumentando a pressão sobre o sistema prisional. Além disso, a restrição pode dificultar a reintegração social dos presos, pois a saída temporária é um importante instrumento para o desenvolvimento da autodisciplina e para a preparação do detento para o retorno ao convívio social. A falta desse benefício pode também aumentar a tensão e a violência dentro dos presídios, já que os detentos perderão um incentivo para manter o bom comportamento. Por fim, a medida pode resultar em maiores custos para o Estado, devido à necessidade de monitoramento eletrônico e outras medidas de controle.



Outra pauta recorrente no abolicionismo penal é a noção de que a escravidão e o sistema prisional compartilham uma continuidade histórica, onde o encarceramento em massa tem sido usado como uma ferramenta de controle social, especialmente sobre populações negras e marginalizadas (Santos *et al.*, 2022).

2 Carandiru e o Teatro contra a prisão

Angela Alonso (2012) nos lembra que o teatro foi uma corpografia subterrânea de resistência fundamental para a abolição da escravatura no Brasil. Grupos de teatro se apresentavam na porta das igrejas após as missas de domingo para levar o ideal abolicionista às massas e arrecadar fundo para comprar cartas de alforria para libertar pessoas escravizadas.

Embora não tenha tido tanta visibilidade quanto outros movimentos dentro da história das artes cênicas, esse legado do teatro abolicionista segue até os dias de hoje, configurando diferentes metodologias, poéticas e estratégias, que constroem um verdadeiro arsenal estético na luta contra o punitivismo e o encarceramento em massa.

Tais corpografias são realizadas em bando, de forma comunal e coletiva, pois adentrar uma guerra sozinho é suicídio, martírio ou apenas mais uma performance do salvadorismo branco cristão. O salvadorismo branco (Cammarota, 2011) é um termo crítico que descreve a atitude de pessoas brancas que se veem como libertadoras ou salvadoras de pessoas não brancas, muitas vezes em contextos de pobreza ou crise. Essa postura é criticada por perpetuar uma dinâmica de poder desigual, onde as pessoas não brancas são vistas como incapazes de resolver seus próprios problemas e dependentes da ajuda de brancos. O termo sugere que essa mentalidade é uma extensão do colonialismo e do racismo, ignorando a agência e a capacidade das comunidades não brancas.

O teatro nas prisões pode ser um território propício tanto para a produção de corpografias de resistência quanto para a propagação do salvadorismo branco, ou seja, é igualmente possível construir espaços de produção crítica e gestação coletiva de rebeldias populares, como também pode-se fomentar territórios para caridade cristã, culto a salvadores e produção de dependência intelectual, emocional e afetiva.

Para não romantizar o teatro dentro das instituições prisionais e nem universalizar as artes cênicas como algo necessariamente produtivo e potente no contexto abolicionista a anarcofeminista Maria Galindo discursa que:

As artes cênicas estão desempenhando papéis diferentes ao mesmo tempo. Há um papel disciplinador desempenhado pelas artes cênicas. É impressionante, por exemplo, como regime de administração neoliberal da cultura utiliza as artes cênicas para conter populações marginalizadas. [...] Você não pode fazer assembleia, mas você pode fazer oficina de teatro. Há uma domesticação. O teatro



parece ser um instrumento útil para domar os que estão abaixo. Mas o teatro que estes grupos produzem não interessa a ninguém. É um teatro, digamos, em geral de péssima qualidade, que serve a processo de domesticação (Gaulês *et al.*, 2024, p. 14).

Refletir sobre as possíveis ciladas do fazer teatral em contextos de extrema vulnerabilidade e opressão sistêmica é fundamental para organizar metodologias de trabalho libertárias. Daí a fundamental importância de articulações conjuntas, que não firmam pactos de produção de autonomias durante o percurso, de modo que todas as pessoas agentes possam ser capazes de fruir suas potências de forma comunal e independente.

E é sobre essas articulações organizadas em trabalhos com artes cênicas de diversas ordens junto à população carcerária no Brasil que pretendemos nos debruçar neste texto, com um maior destaque para as realizações dentro do Estado de São Paulo.

Segundo dados dos SENAPPEN (2023), das 644.305 pessoas apenadas em instituições prisionais do Brasil, 195.787 estão no Estado de São Paulo. Quase um terço dos presos brasileiros. Frequentemente considerado os “Estados Unidos” do sistema prisional brasileiro, São Paulo reflete muitos dos desafios enfrentados pelo sistema prisional nacional, como superlotação, violência e o domínio de facções criminosas. O estado também é um ponto de referência para estudos e análises sobre o sistema prisional, servindo como um exemplo das complexidades e dos problemas que caracterizam o sistema prisional em todo o país.

Além disso, o advento da construção da Penitenciária do Estado (hoje Penitenciária Feminina de Santana), na capital paulista, na região do Carandiru, abriu um cenário para um debate intenso acerca do sistema prisional brasileiro, onde importantes experiências na fricção entre teatro e prisão aconteceram. De acordo com relatório de tombamento do Complexo do Carandiru apresentado pela historiadora Silvia Heskell (2005), a Penitenciária do Estado foi inaugurada em 1920 e projetada pelo arquiteto Ramos de Azevedo, o mesmo que realizou o projeto do Teatro Municipal de São Paulo. Projetada para ser uma penitenciária modelo, o complexo contava com pavilhões habitacionais, oficinas de trabalho, escola, cozinha, padaria, entre outras estruturas, e era cercado por uma muralha de aproximadamente 1.450 metros de extensão.

O projeto arquitetônico de Ramos de Azevedo para a penitenciária refletia uma visão tida como moderna e humanizada do sistema prisional para a época, com foco na recuperação dos detentos por meio do trabalho e da educação. A eficiência e a inovação desse sistema prisional chamaram a atenção internacional, atraindo intelectuais de todo o mundo interessados na política e cultura prisional. Entre os visitantes notáveis destacam-se nomes como o do antropólogo Claude Lévi-Strauss e o escritor Stefan Zweig. Dentre as muitas reflexões e iniciativas que figuravam nesse cenário, o teatro se fez presente a partir de um legado continuado por artistas da cena engajados na luta por mudança social. Legado este que se inicia na década de 1940, com o Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento.



O Teatro do Sentenciado foi um movimento artístico pioneiro criado dentro da Penitenciária do Estado que representou uma das primeiras experiências documentadas de teatro em prisões no Brasil, marcando um momento significativo na história do teatro brasileiro, especialmente no que diz respeito à inclusão das classes populares e à discussão de temas raciais. Os detentos criavam, ensaiavam e apresentavam suas próprias peças teatrais, o que constituía uma forma de resistência e afirmação de identidade dentro de um contexto de opressão e marginalização.

Denise Carrascosa (Carrascosa, 2023) reflete sobre a importância do trabalho de Abdias Nascimento e sua contribuição para a cultura afro-brasileira e afro-atlântica, destacando a experiência na Penitenciária do Carandiru e como ele usou a escrita para projetar sua condição de intelectual e sua resistência contra a opressão do Estado. As peças encenadas pelos Sentenciados e os registros de Abdias são verdadeiros testemunhos das condições de vida dos corpos racializados e marginalizados.

O trabalho dos sentenciados foi fundamental para a modernização do teatro brasileiro. A professora e pesquisadora Viviane Narvaes (2020) analisa as peças criadas pelo grupo para destacar a importância das vozes dos homens que participaram desse processo em contraposição ao apagamento da história do teatro das classes populares. As condições de produção teatral dos sentenciados, e as conexões dessa produção com a história das relações entre arte e prisão, nos ajudam a ter um entendimento mais amplo do papel do teatro como ferramenta de transformação social na época, embora Abdias “ainda não leia o grave problema de gênero [que habita as prisões até os dias de hoje], replicando estereótipos” (Carrascosa, 2023, p. 17), o que não o diminui enquanto um relator e combatente fundamental das estruturas do genocídio estatal.

Com a ampliação do Complexo do Carandiru e a construção da Penitenciária Feminina da Capital, do Centro de Observação Criminológica e da Casa de Detenção de São Paulo, que ampliavam o território prisional inaugurado pela Penitenciária do Estado, outras iniciativas tiveram destaque sobre o papel do teatro no contexto prisional daquela região, que influenciaram fortemente a linguagem do teatro nas prisões brasileiras.

Em uma pesquisa pioneira para a época, o ator e pesquisador Vicente Concílio (2008) organiza as iniciativas de teatro realizadas nessas instalações prisionais durante esse período. Cito primeiro a iniciativa realizada por Frei Betto (Freire; Betto, 2000), que foi preso no período da ditadura militar no Brasil, entre 1969 e 1973, e durante seu tempo nas penitenciárias do Estado de São Paulo, incluindo o Carandiru, desenvolveu atividades culturais e educativas com outros detentos. Enquanto estava encarcerado, ajudou a organizar círculos bíblicos, grupos de teatro e oficinas de pintura, além de cursos educativos. Essas atividades eram parte de um esforço maior para proporcionar aos presos uma forma de expressão e desenvolvimento pessoal, mesmo em um ambiente tão restritivo quanto o sistema prisional, muito inspirado pela filosofia libertária da teologia da libertação.



Em 1978, a atriz Maria Rita Freire Costa coordenou o projeto “A Arte como Processo de Recriação em Presídios”, que foi responsável pela criação de cinco espetáculos teatrais com detentas da Penitenciária Feminina da Capital. O trabalho de Maria Rita Freire Costa é reconhecido por atribuir à arte teatral uma relevância social e artística, defendendo sua presença em prisões como um instrumento capaz de proporcionar uma experiência estética que promove a tomada de consciência oriunda da convivência grupal e do desafio de criação de um espetáculo. As práticas teatrais coordenadas por ela possuíam o anseio de trazer para a sociedade, com a mediação de um espetáculo teatral, temas importantes do universo carcerário, buscando alternativas para vidas impactadas pelo sistema prisional.

Segundo Maria Rita:

Esse trabalho é um risco. Se a gente não sofresse riscos, a gente estaria repetindo sempre as mesmas coisas velhas, gastas e obsoletas, que não resolvem nada e não mudam nada. Na mudança está implícito o risco (PRISÃO MULHER, 1986).

Este projeto foi interrompido em 1983, após ser acusado de facilitar a fuga de duas integrantes durante o transporte para uma apresentação externa ao presídio.

Maria Rita Freire Costa e Elias Andreato também desenvolveram projetos de inserção do teatro em penitenciárias em Recife, que resultaram em espetáculos lotados e abertos ao público, ficando em cartaz por mais tempo que o previsto. Esse trabalho é um exemplo da vitalidade das práticas cênicas construídas no interior de instituições punitivas, em um momento delicado da política nacional, marcado pela censura e pela luta pelos direitos humanos.

A experiência foi interrompida pela fuga de três presas antes de uma apresentação no Centro Cultural São Paulo. No período em que esteve ativo, realizaram-se cinco espetáculos: Criação coletiva (1978), Favor não jogar amendoim (1979), Cela Forte mulher (1980), Fala só de Malandragem (1982) e Nós de valor... nós de fato (1983) (Nosé, 2021, p. 172).

Por fim, a atriz Ruth Escobar (1982) também figurou na cena do teatro em contexto prisional durante esse período. Como parte de seu compromisso com a democratização da arte e a reforma social, o trabalho de Ruth Escobar nas penitenciárias envolvia a realização de aulas de teatro para os detentos, proporcionando-lhes uma forma de expressão artística e um meio de reflexão sobre suas próprias vidas e experiências. Essas atividades eram entendidas, à época, como uma forma de reeducação e um passo em direção à reintegração social dos presos.

Durante as aulas, Ruth estimulava os detentos a criarem suas próprias dramaturgias e encená-las a partir do compartilhamento comunitário de suas experiências e trajetórias de vida. Com isso, um senso crítico despertou a população prisional que começou a se inflamar depois de tomar consciência de sua situação de subalternizados a partir de raça e classe.

Em 1981, Escobar chegou a ser processada pelo Estado, acusada de ser responsável pela rebelião que aconteceu no dia 25 de dezembro de 1980, na Penitenciária do Estado (imagem 1).



Isso porque, além da influência política que a atriz possuía na época, seu trabalho fez com que ela se tornasse uma ouvidora popular das denúncias de maus tratos e absurdos que aconteciam dentro do presídio, compartilhadas a ela por cartas entregues por detentos e funcionários do local.

Imagem 1 - Matéria do Jornal da Tarde de 21/01/1981



Fonte: ESCOBAR, 1982, p. 180.

Essas iniciativas possuem alguns elementos em comum que nos ajudam a compreender esse segundo momento histórico dos processos de formação em artes cênicas realizados no Complexo do Carandiru, com pessoas vítimas do sistema prisional.

O caráter político e subversivo presente nos espetáculos apresentados nessas três iniciativas mostram uma tomada de consciência e uma movimentação coletiva/comunitária que passam a se configurar como perigosas ao *status quo*. Se o Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento passou despercebido pelo sistema, as sementes de seu trabalho se tornaram perigosas para o mau governo. Além disso, durante o período ditatorial após 1964, o teatro brasileiro passou por um processo de reinvenção para lidar com a censura, criando sistemas inteligentes para tratar de assuntos políticos com as massas, usando alegorias, símbolos e metáforas. Ao contrário, o sistema prisional não passava por essa vigilância naquele momento, e a possibilidade de um debate mais aberto e franco sobre a situação das opressões que assolavam o país garantiam outro caráter na formação de comunidades de sentido no sistema prisional. O teatro era um território para se unir pessoas. Não apenas fisicamente, mas a partir do ponto de vista político e ideológico.

A incapacidade da censura e do regime da época em compreenderem o perigo que o teatro anunciava do lado de dentro das muralhas serviu como pretexto para que essas iniciativas pudessem alçar voos interessantes no sentido estético e político. Se, por um lado, as experiências com o Teatro estavam se desenvolvendo em termos de linguagem dentro da prisão, por outro, as pessoas presas podiam sair por alguns dias de sua reclusão para poder apresentar seus trabalhos artísticos em salas como o Teatro Oficina ou o Centro Cultural de São Paulo, em projetos como os realizados pela Ruth e pela Maria Rita.



Essas saídas, além de garantir um respiro do ambiente carcerário do complexo do Carandiru, que já não sustentava mais a ideia de redenção pelo trabalho nem a de penitenciária modelo, possibilitavam visibilidade para esses corpos reprimidos pelo estado, que podiam tomar espaços de fala com escuta atenta para o que tinham a dizer (algo muito raro nas condições de pessoas destituídas de seus direitos humanos básicos).

Era evidente que essas rachaduras que o fazer teatral causavam nos muros físicos e simbólicos da prisão, permitiriam que a luz entrasse. Essa luz que garantia que cada pessoa presa pudesse se olhar, uns nos olhos dos outros, e se reconhecer em suas diferenças. É assim que se formam comunidades.

Apesar disso, o pensamento abolicionista penal e o objetivo político de dar fim às prisões não era algo presente nas criações e processos ali presentes. Seja pela ausência do debate – que ainda é escasso e carece de maior difusão – ou pelo desejo dos atores em poder ver seu ofício pulsar mesmo em espaços onde nada parece brotar, a disputa pelo fim das prisões não ocupava espaço nas cenas daquele momento histórico.

“No final, todo mundo queria apenas fazer teatro, ser ator ou atriz”, me disse o Vicente Concílio certa vez, enquanto conversávamos sobre suas experiências como ator durante seu período de estágio no projeto que Jorge Spínola realizava no Carandiru.

Mas esse é um caminho que tem consequências e elas se deram pelas rachaduras, pelas quinas, pelos pontos cegos. Ou pelo menos até o momento em que essas rachaduras começaram a fazer os muros tremerem, seja pelas reivindicações mais pertencidas da população prisional, seja pelas rebeliões que tanto amedrontam os poderosos que não nos querem ver juntos lutando por dignidade.

A ausência da discussão acerca daquilo que Angela Davis (2018) chama de “complexo industrial prisional”, ou seja, do entendimento das prisões como uma rede de relações que envolve corporações, governo, comunidades correcionais e mídia, que se beneficia do encarceramento em massa e que, portanto, precisa ser desinstitucionalizada, também propiciou momentos desagradáveis nos encontros entre teatro e prisão no Carandiru.

No final da década de 1990, o Teatro da Vertigem estava em processo de criação do espetáculo Apocalipse 1:11, que fazia alusão ao Massacre do Carandiru e suas 111 vítimas (e outras tantas subnotificadas), exterminadas em uma chacina policial em 02 de outubro de 1992. Para a realização do processo, o coletivo realizou uma série de visitas e ensaios na antiga Casa de Detenção de São Paulo, palco do referido genocídio. Entre os atores participantes, o grupo trabalhou com os artistas Kric Cruz e Flaviano Souza (Mc F.W.), detentos da instituição à época e cofundadores do Grupo de Rap Comunidade Carcerária, com o qual tive o privilégio de trabalhar entre os anos de 2021 e 2023 (imagens 2 e 3).



Imagem 2 - Kric Cruz e o Teatro da Vertigem na Casa de Detenção de São Paulo.



Fonte: Diário do MC F.W

Imagem 3 - MC F.W. com o Teatro da Vertigem na Casa de Detenção.



Fonte: Diário do MC F.W.

Kric e F.W. contavam-me sobre a dedicação que tinham durante o processo de criação junto ao coletivo teatral. Falavam dos sonhos e da ânsia em poder apresentar suas histórias vividas do lado de dentro dos muros da prisão em uma sala de teatro profissional ao lado de atores renomados.

As ações de cultura da Casa de Detenção naquela época se concentravam no pavilhão 8, que era um setor para reincidentes e pessoas com penas mais longas a cumprir. Segundo os artistas, o teatro, assim como o rap e o samba constituíam nas principais manifestações culturais do presídio e eram uma das poucas alternativas de escape para o repetitivo e torturante contexto dos dias de preso.



Mas o sonho acabou poucas semanas antes da estreia do espetáculo. Segundo Kric, o diretor do coletivo o chamou para uma conversa, dizendo que o juiz de execução havia recebido uma denúncia de que os presos que iriam se apresentar tentariam uma fuga durante a realização do espetáculo e, por isso mesmo, a autorização da saída dos presos para a apresentação estava cancelada. Ele me conta que ouviu que o espetáculo daria sequência na temporada e que as pessoas da Casa de Detenção seriam substituídas por atores. Kric também ficou incumbido de levar a notícia para os demais presos e teve que conter uma tentativa de rebelião dado o descontentamento da população carcerária com a frustração do ato.

No mesmo período, a atriz Sophia Bisilliat desenvolvia o projeto Talentos Aprisionados, que oferecia aulas de teatro para detentos no Carandiru.

Sophia Bisilliat e Inês Castro iniciaram seu trabalho no Carandiru por meio da Funap/SP com o projeto Teatro em Presídios, tendo realizado diversos espetáculos teatrais com os presos. Posteriormente, com o encerramento do projeto, Sophia seguiu como voluntária no Carandiru até sua implosão em 2002. Com o projeto Talentos Aprisionados, a atriz fomentou diversas atividades culturais no presídio, tendo ainda auxiliado o grupo de rap 509-E a gravar seu primeiro álbum. O projeto também possibilitou que Luis Alberto Mendes publicasse o livro *Memórias de um sobrevivente enquanto estava preso no Carandiru* (Nosé, 2021, p. 173).

As atividades desenvolvidas durante o projeto culminaram na publicação do livro *Aqui Dentro - páginas de uma memória: Carandiru*, que é organizado pela mãe de Sophia, a fotógrafa Maureen Bisilliat (2003) e que também se desdobrou na criação do Espaço Memória Carandiru.

Criado em 2007, por meio do decreto 52.112, pelo então governador do Estado de São Paulo, José Serra, o espaço é um local dedicado a preservar a história do antigo Complexo Penitenciário Carandiru. Conta com uma exposição permanente chamada “Sobre Vivências – Os Últimos Anos do Carandiru”, que inclui objetos doados do acervo pessoal de Maureen e Sophia para o Centro Paula Souza (instituição que atualmente gere o espaço), como portas com pintura artística, quadros, utensílios de cozinha, máquina de tatuagem, artigos religiosos e camisas de futebol.

O espaço e a referida exposição têm sido alvo de disputa de movimentos de luta social organizados, por pessoas sobreviventes do sistema prisional, devido ao apagamento histórico que o espaço promove com o acervo ao minimizar os fatos decorrentes durante o Massacre do Carandiru. A exemplo das reclamações, a exposição possui um mural com a cronologia dos eventos (imagem 4) que marcam a história do complexo penitenciário onde o ano de 1992 não aparece, registrando um completo apagamento do maior genocídio prisional do Brasil.



Imagem 4 - Cronologia impressa em gesso na exposição permanente do Espaço Memória Carandiru.

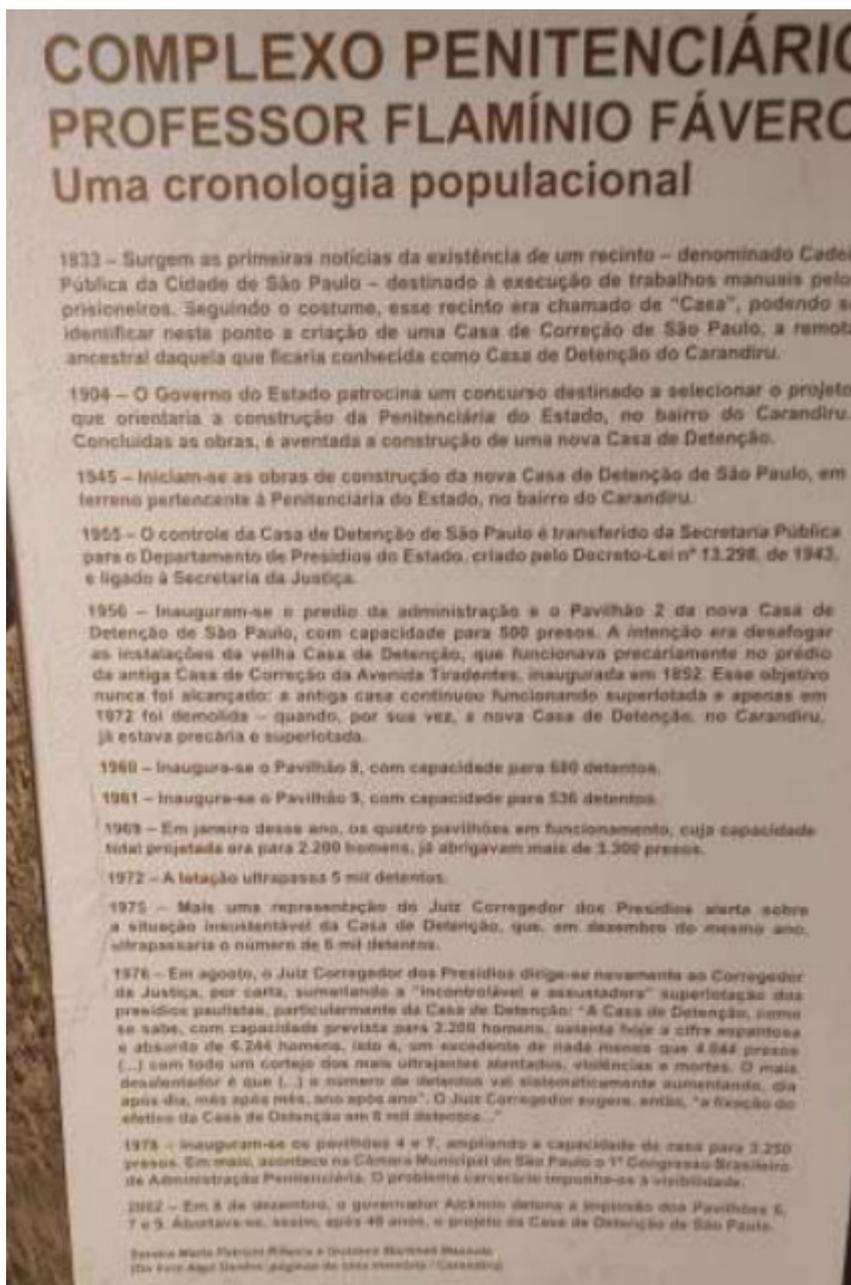


Foto: Acervo pessoal.

Episódios como esses nos fazem pensar na responsabilidade que nós artistas e educadores da linguagem teatral temos quando adentramos espaços de privação de liberdade e na urgência em acompanhar o debate abolicionista/antiprisional para desempenhar um papel

politicamente coerente com teatro nas prisões.

E diante desse contexto fica a pergunta: Quão revolucionárias podem ser nossas práticas com artes cênicas em espaços de privação de liberdade e quais os perigos que habitam nessa intersecção entre arte e vida? E essa questão me recorda um episódio narrado por Augusto Boal em suas jornadas com seu Teatro do Oprimido:



Tínhamos feito um show, só para camponeses, que terminava com atores cantando frenéticas saudações revolucionárias, braço esquerdo levantado, punho cerrado. “A terra pertence a quem batalha! Temos que dar nosso sangue para retomá-la dos latifundiários!” Coisas que todo mundo pensava e achávamos conveniente repetir. Arte da época.

Foi quando o camponês Virgílio, chorando entusiasmado com nossa mensagem, me pediu que, com o elenco e os fuzis, fossemos com seus companheiros lutar contra os jagunços de um coronel, invasor de terras. Quando respondemos que os fuzis eram falsos, cenográficos, não davam tiros, e só nós, artistas, éramos verdadeiros, Virgílio não hesitou e disse que, se éramos de fato verdadeiros não nos preocupássemos: eles tinham fuzis para todos. Fosse apenas lutar ao seu lado. Quando lhe dissemos que éramos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses, Virgílio ponderou que, quando nós, verdadeiros artistas, falávamos em dar nosso sangue, na verdade estávamos falando de dar o sangue deles, camponeses, e não do nosso, artistas, já que voltaríamos confortáveis pras nossas casas.

Esse episódio me fez compreender a falsidade na forma mensageira de teatro político, me fez entender que não temos o direito de incitar seja quem for a fazer aquilo que não estamos preparados para fazer (Boal, 2014, p. 36).

3 Conversas com Jorge Spínola

E se o abolicionismo não for algo sobre destruir, nem algo devastador, nem um evento para bolas de demolição? E se a abolição for algo que brota dos lugares molhados dos nossos olhos, dos lugares quebrados da nossa pele[...] E se a abolição for algo que cresce? (Gumbs *apud* Kuo, 2020).

Acho importante ressaltar que a epistemologia que configura a palavra crime está sob o guarda-chuva teórico que configura o pensamento colonial punitivista e que, justamente por isso, é importante a desnormatização do uso desse termo. Pense comigo, o estado chama de crime todo e qualquer dano ao patrimônio ou a tranquilidade do projeto urbano da branquitude cisgênera heterossexista e elitista. Mas, na contramão, delitos cometidos contra a humanidade na forma da gentrificação de espaços, depredação exploratória da natureza ou enriquecimento a partir de juro sobre a pobreza instaurada são chamados de lucro. Se o executor do ato for uma pessoa muito privilegiada na régua ocidental podemos chamar o ato de “acidente”.

E o acidente que culmina com o fim do sonho do modelo prisional acontece no dia 02 de outubro de 1992 e leva ao extermínio de, pelo menos, 111 pessoas presas na antiga Casa de Detenção. Esse episódio ficou conhecido na história do Brasil como Massacre do Carandiru. É nesse período que o educador e diretor teatral Jorge Spínola inicia seus trabalhos no C.O.C – Centro de Observação Criminológica, com uma formação continuada em teatro para pessoas presas que reverberaria na formação do Grupo Panóptico de Teatro.

Ao ingressar como professor no sistema prisional, vindo do interior da Bahia, Jorge Spínola (2022) sentiu como se estivesse pisando na Lua, um território completamente desconhecido para ele. Levando a sério seu papel de educador, ele logo percebeu que a educação nas prisões era apenas



uma fachada. Em busca de mudança, decidiu introduzir o teatro como ferramenta educacional, levando espetáculos para dentro das penitenciárias.

Jorge conta que, ao mirar por dentro das imensas muralhas que rodeavam a Casa de Detenção, percebeu que aquele lugar funcionava como uma cidade inteira, com suas diversas salas, tribos, línguas e atividades. Isso revelou a ele a magnitude da população carcerária, composta majoritariamente por homens pobres e negros, muitos dos quais se assemelhavam a ele próprio, enquanto homem nordestino. A epifania veio quando, em meio a essa estrutura opressiva, Spínola notou uma samambaia crescendo vigorosamente, um símbolo de vida e esperança em um ambiente tão desolador. “Aqui há vida!” (Spínola, 2022).

Esse momento foi crucial para sua conexão com a humanidade dos presos e lembra bastante a frase icônica do abolicionismo penal Louk Hulsman, que nos recorda:

Se afastar do meu jardim os obstáculos que impedem o sol e a água de fertilizar a terra, logo surgirão plantas de cuja existência eu sequer suspeitava. Da mesma forma, o desaparecimento do sistema punitivo estatal abrirá, num convívio mais sadio e dinâmico, os caminhos de uma nova justiça (Hulsman, 1993, p. 25).

A partir dessa revelação, Spínola perdeu o medo e ganhou uma nova perspectiva sobre seu trabalho, reconhecendo que as prisões, em sua essência, cumprem o papel de desumanizar e estigmatizar, ao invés de reabilitar.

Antes de sua passagem pelo Complexo do Carandiru, Jorge lembra de sua passagem pelo presídio Adriano Marrey, na região de Guarulhos (SP), próxima à Rodovia Dutra, onde ele teve um encontro marcante com um grupo de presos que trabalhavam na biblioteca da escola. Este grupo, provocativo e inteligente, desafiava as noções convencionais de educação e crime. Um dos presos, conhecido como Carlinhos Queimado, já falecido, entregou ao diretor um livro de Ariano Suassuna, o *Auto da Compadecida*:

- Se o senhor for por esse viés aqui tudo vai acontecer.
- Que legal esse livro do Suassuna - respondeu Jorge – Mas esse livro é seu?
- Não, é da biblioteca, mas pode ficar com o senhor
- Mas eu vou ter que sair com o livro furtado?
- Flores e livros a gente pode roubar. Adianta a vida!
(UMA EXPERIÊNCIA, 2022).

No COC, Spínola foi proibido pela direção de tratar de assuntos políticos em suas montagens com os presos da unidade. A experiência anterior com Ruth Escobar na Penitenciária do Estado havia deixado a administração cautelosa em relação a propostas assim. E é inspirado pelo livro furtado de Carlinhos Queimado que Jorge propõe a primeira montagem de seu trabalho como diretor teatral: o texto de Suassuna, em substituição a sua proposta original que era montar um texto de Sartre. Importante lembrar que dados os ocorridos anteriores no Carandiru, a liberdade



para se trabalhar com criação dramaturgica ou adaptações de autoria coletiva estava cerceada pelos diretores do presídio. Era necessária a apresentação do texto na íntegra para aprovação do projeto a ser realizado com a massa carcerária, como acontece ainda nos dias de hoje.

Essa escolha marcou o início de sua jornada no teatro prisional, que logo ganhou impulso e reconhecimento. Em 1999, durante a produção de “A Pena e a Lei”, também de Suassuna, Spínola e sua equipe conseguiram um feito notável ao introduzir atores e atrizes de fora da prisão para atuar junto com o elenco, algo inédito para a época, ainda mais considerando o contexto prisional masculino. Esse movimento levou à montagem do terceiro espetáculo do projeto, “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade em 2001, expandindo as atividades teatrais para além das prisões, alcançando teatros e universidades, assim como acontecia com os projetos de Ruth e Rita.

Após o fechamento do COC, Spínola continuou seu legado como diretor teatral dentro das prisões, na Penitenciária Feminina da Capital do Estado de São Paulo com a peça “Mulheres de Papel”. Pouco tempo depois, com o apoio da lei de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, Spínola criou o Núcleo Panóptico, um marco importante, que viabilizava a colaboração entre sobreviventes do sistema carcerário, presos em regime semiaberto e atores convidados, uma prática inovadora para a época.

A experiência do Núcleo, agora do lado de fora dos presídios, foi marcada pelo confronto com o estigma social que acompanha pessoas sobreviventes do cárcere. Ele descreve esse estigma como tão prejudicial quanto a própria prisão, uma vez que reflete a crueldade e a desumanização presentes no modelo social vigente. Dentro das prisões, apesar das condições adversas, havia uma certa proteção contra o julgamento da sociedade.

Independente das dificuldades, o Panóptico fez história ao se tornar o primeiro grupo de teatro formado por pessoas sobreviventes do sistema carcerário a serem contempladas em um projeto pela Lei de Fomento ao Teatro, um dos maiores editais de apoio à produção teatral do Brasil.

Isso significava muito, pois o trabalho dentro das penitenciárias nesse período exigia uma negociação que coloca, até hoje, qualquer artista/educador de teatro em uma posição muito delicada: a de estar ali e compartilhar da presença e afetos com pessoas presas que têm isso negado a todo o momento, ao mesmo tempo em que é preciso “ser prisão” para garantir a permanência dentro de um espaço cujas regras absurdas precisam ser absorvidas. Jogar contra o sistema fingindo fazer parte dele e, por vezes, performando ecos de sua voz autoritária.

Ao garantir um trabalho realizado do lado de fora das muralhas, o Panóptico inaugurou uma frente de trabalho no território que se volta para pessoas sobreviventes da prisão. Essa é uma grande questão dentro do abolicionismo penal, quando sabemos o quanto é difícil construir espaços de cuidado que impeçam a reinserção de membros de nossas comunidades no sistema, depois de livres. O que configura um novo elemento para o arsenal estético de corpografias subterrâneas de resistência do teatro nas prisões.



O Panóptico encerrou suas atividades, muito também porque as pessoas do elenco que já estavam em liberdade não queriam mais ser vinculadas à ideia de ex-presidiários. A falta de redes de apoio e de um movimento abolicionista cuidadoso evitou que esse projeto seguisse adiante, o que não diminui em nada a sua importância para o legado do teatro, do ativismo e da luta antiprisional.

Atualmente, grupos como a CiA dXs TeRrOrIsTaS e o Projeto Mulheres Possíveis (ambos de São Paulo) desenvolvem trabalhos no território, direta ou indiretamente influenciados pelo legado que os antecederam. Enquanto a CiA dXs TeRrOrIsTaS buscam construir relações com pessoas LGBTQIA+ sobreviventes do sistema prisional a partir de criações feitas do lado de fora, as Mulheres Possíveis desenvolvem um trabalho de formação e produção em múltiplas linguagens na Penitenciária Feminina de Santana, antiga Penitenciária do Estado de São Paulo, onde Abdias começou tudo isso. Ambos os coletivos carregam consigo a lição de seus antecessores e trabalham ao lado de movimentos sociais em luta pela abolição das prisões, estabelecendo um diálogo de rompimento com a lógica do teatro como lugar de humanização das prisões, e estabelecendo-o como território de organização e ensaio para as revoluções que colocarão abaixo os muros que nos separam.

As corpografias que se organizam aqui foram frutos de escambos de luta realizados ao longo de anos de trabalho em rede ancestral, que existe antes de qualquer um de nós ter existido, e segue em fluxo de vida. Por isso mesmo, muito do que se compartilha são frutos da oralidade, da experiência prática com processos criativos em contextos de guerra/apartheid, não sendo encontrado em livros. Compartilhar essas tecnologias - a partir de escambos filosóficos para não morrer - é um movimento prático-reflexivo profundo, que não tem a ver com os modos de produção de conhecimento convencionais e datados do academicismo europeu, que se pretende como espaço de consumo e retenção de saberes como instrumento de manutenção de poder. O que se propõe nesse escambo é a possibilidade de refletir e difundir nossas ações, a fim de possibilitar que ampliem seus fluxos e possam ser reinventadas de acordo com as demandas de cada povo em luta, possibilitando uma pluralidade de ações que possa, dessa maneira, colapsar um sistema sólido e estruturado, produzido para moer a carne de corpos dissidentes para alimentar a gula dos poderosos.



Referências

- ALONSO, Angela. A teatralização da política: a propaganda abolicionista, *Revista Tempo Social*, São Paulo, n. 24, v. 2, 2012.
- ALVES, Dina. *Corpografias raciais: uma etnografia das captividades femininas negras em São Paulo*. São Paulo: PUC-SP, 2020.
- ANI, Marimba. *Yurugu: An African-Centered Critique of European Cultural Thought and Behavior*. Trenton: África World Press, 1994.
- BEN-MOSHE, Liat. Dis-epistemologies of Abolition. *Critical Criminology*, v. 26, n. 3, 3 set. 2018. Tradução de Letícia Madeira e Amós Caldeira. Disponível em <https://traducoesabolicionistas.com/2021/09/29/des-epistemologias-da-abolicao/>. Acesso em: 26 ago. 2024.
- BISILLIAT, Maureen. *Aqui dentro - páginas de uma memória: Carandiru*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2003.
- BITTELBRUN, Gabrielle. *Cores e contornos: Gênero e raça em revistas femininas do século 21*. Florianópolis: Editora Insular, 2018.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do Padeiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.
- BRITTO, Fabiana Dultra. A ideia de corpografia urbana como pista de análise. *Redobra*, Salvador, EDUFBA, n° 12, ano 4, 2013.
- CAMMAROTA, Julio. Blindsided by the Avatar: White Saviors and Allies Out of Hollywood and in Education. *Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, London, v. 33, 2011.
- CONCÍLIO, Vicente. *Teatro e Prisão: dilemas da liberdade artística*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- DAVIS, Angela. *Estarão as prisões obsoletas?* Tradução de Marina Vargas. 1. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2018.
- ESCOBAR, Ruth. *Dossiê de uma Rebelião*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1982.
- FREIRE, Paulo; BETTO, Frei. *Essa Escola Chamada Vida – Depoimentos ao Repórter Ricardo Kotscho*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- GAULÊS, Murilo Moraes; NEDER, Maria Galindo; GARCIA, Lia; VALENCIA, Sayak. O dentro, o fora e o vão no meio: epistemologias libertárias e práticas cênicas abolicionistas. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 50, p. 1–23, 2024. DOI: 10.5965/1414573101502024e0109. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25139>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- GILMORE, Ruth Wilson. *Califórnia Gulag*. São Paulo: Igrá Kniga, 2024.
- HESKEL, Silvia. Histórico da Penitenciária do Estado. Disponível no processo 1997.125758-8-130 do CONPESP, 2005.
- HULSMAN, Louk. *Penas Perdidas: o Sistema Penal em questão*. Niterói: Editora Luam, 1993.
- IMARISHA, Walidah. *Anjos de Cara Suja: três histórias de crime, prisão e redenção*. São Paulo: La Lettre, 2023.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias Urbanas*. *Revista Arquitextos*, São Paulo, 2008.



KUO, Rachel. The Creative Work of Care: A Portfolio of Abolitionist Imagination. *The Margins*, New York, 2020. Disponível em: <https://aaww.org/the-creative-work-of-care-a-portfolio-of-abolitionist-imagination/>. Acesso em: 26 ago. 2024.

NARVAES, Viviane Becker. *O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: classe raça e a modernização do teatro brasileiro*. 2020. Tese de Doutorado (Teoria e Prática do Teatro) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. *Submundo: cadernos de um sentenciado*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2023.

NASCIMENTO, Beatriz. *Quilombola e intelectual*. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018.

NJERI, Aza. Corpo-documento e o estado de Maafa na dramaturgia buraquinhos de Jhonny Salaberg. *Caderno Seminal*, [S. l.], n. 47, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/seminal.2024.78087> Acesso em: 26 ago. 2024.

NOSÉ, José Flavio Cardoso. *O teatro amador a partir de dois p(s): putas e presos*. 2021. Tese de Doutorado (Artes da Cena) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

PRISÃO MULHER. Direção de Denoy de Oliveira. São Paulo: [s. n.], 1986. VHS.

SANTOS, Paulo Roberto Felix dos; SANTOS, Laryssa Gabriella Gonçalves dos; SANTOS, Fabiane Ferreira Nascimento; MENEZES, Maria Tailaine dos Santos. Encarceramento em massa e racismo: a realidade do sistema prisional sergipano. *Revista Katálysis*, Florianópolis, n. 25, 2022. Disponível em <https://doi.org/10.1590/1982-0259.2022.e84659> Acesso em: 26 ago. 2024.

SENAPPEN, Secretaria Nacional de Políticas Penais. Relatório de Informações Penais - RELIPEN - 1º semestre 2023. Brasília. 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/senappen/pt-br/assuntos/noticias/senappen-lanca-levantamento-de-informacoes-penitenciarias-referentes-ao-primeiro-semester-de-2023/relipen>. Acesso em: 26 ago. 2024.

UMA EXPERIÊNCIA do Teatro como Alternativa ao Punitivismo com Jorge Spínola. [S. l.]: @ciadxterroristas1403, 2022. 1 vídeo (121'). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Oi_uYj_1mIY&t=3912s. Acesso em: 26 ago. 2024



Biografia acadêmica

Murilo Moraes Gaulês - Universidade de São Paulo (USP)

Doutorando em corporeidades, memórias e representações cênicas contemporânea no Programa de pós-graduação em artes cênicas da escola de comunicação e artes (PPGAC) da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: cenicas.murilogaulês@gmail.com

Maria Helena Franco de Araujo Bastos - Universidade de São Paulo (USP)

Professora do Programa de pós-graduação em artes cênicas da escola de comunicação e artes (PPGAC) da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

E-mail: helenabastos@usp.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Murilo Moraes Gaulês e Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Contribuição de autoria (CRediT)

Murilo Moraes Gaulês: curadoria de dados, conceituação e escrita do rascunho original

Maria Helena Franco de Araujo Bastos: supervisão

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Marcelo Rocco

André Magela

Histórico de avaliação

Data de submissão: 15 abr. 2024

Data de aprovação: 23 ago. 2024