



**MANIFESTAR-SE EM SILÊNCIO:
O USO DO *AUDIOTOUR* COMO ESTRATÉGIA DE EMBATE POLÍTICO NO
ESPETÁCULO TUDO GENTE**

**MANIFESTARSE EN SILENCIO:
EL USO DEL *AUDIOTOUR* COMO ESTRATEGIA DE CONFLICTO POLÍTICO
EN EL ESPECTÁCULO TUDO GENTE**

**DEMONSTRATING IN SILENCE:
THE USE OF THE *AUDIOTOUR* AS A STRATEGY FOR POLITICAL CONFLICT
IN THE SHOW TUDO GENTE**

Murilo Gaulês¹

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

RESUMO

O artigo explora o espetáculo "TUDO GENTE", uma *audiotour* da Cia dXs TeRrOrIsTaS no Parque da Juventude (SP), como estratégia de resistência e embate político. Com uma narrativa documental focada na memória do Massacre do Carandiru, a obra aplica elementos do "teatro do real", conceito de Maryvonne Saison, e da "ficção visionária", de Walidah Imarisha, para gerar uma experiência imersiva. A dramaturgia promove um espaço de empatia e reflexão crítica, utilizando as estratégias da *audiotour* como ferramenta contra o apagamento histórico e como manifestação política silenciosa, destacando a relação entre arte, memória e justiça social.

Palavras-chave: Teatro do real, *Audiotour*, Massacre do Carandiru, Ficção visionária, Espaço urbano.

RESUMEN

El artículo explora el espectáculo "TUDO GENTE", un *audiotour* de la Cia dXs TeRrOrIsTaS en el Parque da Juventude (SP), como estrategia de resistencia y conflicto político. Con una narrativa documental centrada en la memoria de la Masacre de Carandiru, la obra aplica elementos del "teatro de lo real", concepto de Maryvonne Saison, y de la "ficción visionaria", de Walidah Imarisha, para generar una experiencia inmersiva. La dramaturgia promueve un espacio de empatía y reflexión crítica,

¹ Pós Doutorando na ECA/USP com bolsa FAPESP (processo nº 2025/12602-2) com o projeto POR UM TEATRO ABOLICIONISTA: Reflexões e práticas nas intersecções entre artes cênicas e abolicionismo prisional.

utilizando las estrategias del audiotour como herramienta contra el borrado histórico y como manifestación política silenciosa, destacando la relación entre arte, memoria y justicia social.

Palabras clave: Teatro de lo real, Audiotour, Masacre de Carandiru, Ficción visionaria, Espacio urbano.

ABSTRACT

The article explores the performance "TUDO GENTE," an audiotour by CiA dXs TeRrOrIsTaS at Parque da Juventude (SP), as a strategy of resistance and political conflict. With a documentary narrative focused on the memory of the Carandiru Massacre, the work applies elements of the "theater of the real," a concept by Maryvonne Saison, and "visionary fiction," by Walidah Imarisha, to create an immersive experience. The dramaturgy promotes a space for empathy and critical reflection, using the audiotour's strategies as a tool against historical erasure and as a silent political manifestation, highlighting the relationship between art, memory, and social justice.

Keywords: Theater of the real, Audiotour; Carandiru massacre, Visionary fiction, Urban space.

Primeiros passos: reconhecendo o território

O aumento da população em situação de rua na cidade de São Paulo é um fenômeno crescente, influenciado por fatores econômicos e sociais complexos. Segundo dados do Observatório Brasileiro de Políticas Públicas para População em Situação de Rua, vinculado à UFMG, mostram que, entre 2023 e 2024, o número de pessoas em situação de rua na cidade passou de 64,8 mil para 76,6 mil. (Mello, 2024)

As causas desse aumento estão associadas ao desemprego, à inflação e à escassez de moradias populares, fatores que dificultam a subsistência digna de milhares de pessoas. A pandemia de Covid-19, cujas consequências econômicas e sociais são sentidas ainda nos tempos presentes, agravou ainda mais essa situação, colocando mais indivíduos em vulnerabilidade social e econômica.

O Parque da Juventude, localizado na região norte da cidade de São Paulo, é uma dessas regiões onde se concentram essas populações em situação de rua. É inevitável encontrar dezenas de homens e mulheres deitados sobre placas de papelão ou cobertores em torno da Biblioteca de São Paulo ou nos bancos do pátio de entrada do parque. Essas pessoas utilizam da estrutura da biblioteca pública para tomar água, usar o banheiro, se lavar, se abrigar da chuva ou do sol intenso e acessar a internet.

O território circunscrito pelo Parque da Juventude também abrigou a antiga Casa de Detenção de São Paulo, que integrava o Complexo do Carandiru. Fundado em 1920, o Complexo se inicia com a construção da Penitenciária do Estado de São Paulo (atualmente Penitenciária Feminina de Santana),

projetada pelo mesmo arquiteto que idealizou o Theatro Municipal de São Paulo, Ramos de Azevedo. Idealmente projetado para ser um presídio modelo, a instituição atraiu a atenção de intelectuais de todo o mundo à época, como o antropólogo Levi Strauss e o escritor Stefan Zweig, que queriam entender melhor a abordagem daquela prisão, pautada no trabalho e na educação como lugar de ressocialização, tida como moderna e humanizada para a época e inspirada no Centre Pénitentiaire de Fresnes, na França. (Nascimento, 2005)

O espaço também foi palco de importantes manifestações da história do teatro brasileiro. Foram dentro daqueles muros que Abdias Nascimento gestou seu Teatro do Sentenciado, um dos mais importantes e significativos marcos do Teatro Abolicionista de toda a história do Brasil. (Narvaes, 2020)

Com o passar do tempo o Complexo do Carandiru foi ampliado com a construção de novas instituições penitenciárias locais como a Penitenciária Feminina da Capital, o Centro de Observação Criminológica, e a Casa de Detenção de São Paulo, conferindo ao Carandiru o título de maior complexo prisional da América Latina até a data de sua implosão.

Esses novos prédios também abrigaram ações importantes de artistas da cena que teceram a história do teatro nas prisões ao lado de comunidades inteiras de pessoas presas. Pessoas essas que se constituíram como atores e atrizes do lado de dentro dos muros, grafando registros relevantes sobre a história das prisões, da violência e do punitivismo em suas dramaturgias, encenações e na própria história do teatro brasileiro. (Gaulês, Bastos; 2024)

Evidente que essa pulsão de vida, arte e resistência - que insurgia como resposta da violência estatal infligida pelos tentáculos do sistema punitivista carcerário - seria silenciada pelas estruturas de poder operantes. E essas coreografias de emudecimento praticadas pelo estado culminaram em um dos episódios mais sanguinários da história do Brasil, conhecido como Massacre do Carandiru.

No dia 2 de outubro de 1992 uma intervenção estatal que envolveu cerca de 1.000 policiais, resultou em um episódio de violência extrema. O saldo foi de 111 presos mortos, a maioria em circunstâncias que geraram controvérsia e críticas pela brutalidade da operação e outras 104 vítimas de lesão corporal (Tavolari; Machado; Nisida, 2022). Muitos dos mortos foram baleados nas costas enquanto tentavam fugir ou estavam rendidos. A operação foi amplamente condenada por defensores dos direitos humanos e é lembrada como um dos maiores episódios de violência no sistema penitenciário brasileiro.

A repercussão negativa desse vergonhoso episódio de nossa história culminou na desativação da Casa de Detenção de São Paulo no ano de 2002. No lugar, o projeto assinado pela arquiteta Rosa Grená Kliass deu forma ao Parque da Juventude como o conhecemos atualmente.

Mas esse horizonte antes impossível, adornado por um vasto espaço de grama verde, com

espaços de leitura, escolas técnicas e áreas para prática de esporte também serve como ferramenta de apagamento e silenciamento das memórias do território.

Memórias essas que pavimentam, simultaneamente, a história da criminologia e do teatro brasileiro literalmente soterradas debaixo de nossos pés.

Segundo instruções e estudos registrados no processo administrativo n. 1997-0.125.758-8 do CONPRESP que registra o tombamento do Complexo do Carandiru, muitos dos escombros da antiga Casa de Detenção foram apenas cobertos por terra e grama depois da construção do Parque da Juventude. Os desníveis formando pequenos morretes na área verde próxima à instalação ESPHEROPÉIA, de Gilberto Salvador, marcam a localização desses tesouros arqueológicos enterrados. (SÃO PAULO, 2020)

Pesquisadores de instituições diversas têm lutado há anos, sem sucesso, pelo direito a escavação desses sítios arqueológicos, com o intuito de investigar parte dessas histórias veladas pelo estado.

Um relato de experiência

Foi no Parque da Juventude que eu conheci W. Estava tomando cachaça com seus amigos que, segundo ele, deu coragem para que ele pudesse se aproximar. O cheiro de etílico era forte. Muito gentil, ele me contou que é migrante do estado da Bahia e mantinha uma curiosidade em saber o que um grupo variado de pessoas faziam duas vezes por semana caminhando em silêncio com fones de ouvido.

W. se referia a montagem do espetáculo “TUDO GENTE”, realizado pela Cia dXs TeRrOrIsTaS no Parque da Juventude com temporada realizada entre os meses de outubro e novembro de 2024.

A referida obra é uma audiotour que mescla elementos do teatro documental para construir uma narrativa em torno da história de Maurício Monteiro, protagonista do espetáculo e sobrevivente do Massacre do Carandiru.

TUDO GENTE consiste em uma caminhada que sai do pátio central do Parque da Juventude, ou da antiga Divinéia², seguindo pelos antigos pavilhões que compunham a Casa de Detenção de São Paulo. Guiados por instruções nos fones de ouvido, o público era convidado a ressignificar os espaços do parque montando quebra-cabeças com aquilo que é visto durante o trajeto e as memórias narradas por Maurício. Durante o percurso, cada espectador carrega consigo uma pedra com um nome gravado que deve ser carregada durante todo o desenrolar da trama.

² Espaço de entrada da antiga Casa de Detenção. Lá eram feitas as triagens de presos para seus respectivos Pavilhões, descarregamento de cargas como alimentos, itens de uso diário e uniformes.



Figura 1: Elenco distribuí pedras com nomes gravados para o público

Foto: Dan Agostini

Os elementos de encenação e dramaturgia do espetáculo foram sistemicamente organizados pelo coletivo para produzir o que denominam como ficção visionária.

O termo “ficção visionária” foi cunhado pela escritora e abolicionista Walidah Imarisha (2016), para descrever as conexões que operam entre os campos da mudança social e da ficção científica. Segundo Imarisha, essas ficções acontecem nas intersecções, instigando a imaginação política comunitária e promovendo espaços criativos onde é possível imaginar soluções para nossas sociedades que extrapolem as práticas reformistas que nos são tão afirmadamente oferecidas como únicas e melhores alternativas. A autora complementa seu pensamento com a seguinte afirmação:

Nos disseram que toda mudança social real fosse considerada uma impossibilidade antes que as pessoas pudessem torná-las real. Então precisamos ser capazes de sonhar o impossível para construir o futuro que queremos (Gaulês, Imarisha, Concílio, 2024, p. 8)

De mãos dadas e ouvidos atentos à figura de Maurício, o público de TUDO GENTE é convidado a co-protagonizar essa ficção visionária em uma jornada pela busca das memórias veladas do Carandiru. Em dados momentos, os espectadores - que na obra passam também a ser atores (ou interatores³) da cena – precisam fazer escolhas e dar formas no espaço para aquilo que a voz de

³ Interatores são participantes ativos em uma obra interativa, como instalações artísticas, frequentemente empregado em audiotours, cuja presença e interação são fundamentais para o desenvolvimento da narrativa. Diferente de um observador passivo, o interator atua como espectador-ator, influenciando e moldando a obra. Em alguns contextos, a figura do interator

Maurício sugere por meio da imaginação. Esses borrões entre ficção e realidade remetem diretamente ao que a filósofa e psicanalista Maryvonne Saison (1998) nomeou como “teatros do real”. Segundo a autora algumas encenações utilizam elementos do real como temática ou linguagem cênica, buscando criar uma experiência autêntica para o espectador e, muitas vezes, intervir na realidade social.

Em TUDO GENTE, a voz de Maurício Monteiro como protagonista e sobrevivente do episódio narrado opera como elemento do real junto à arquitetura que ornamenta o espetáculo como cenografia *site-specific*. Isso confere ao público um nível de tensão com a obra que segue em uma crescente constante. O caráter cinematográfico, estimulado pela narrativa vivida em primeira pessoa ritmada por uma trilha sonora metadieética⁴, também contribui para a promoção dessa atmosfera, já que era muito frequente ouvir espectadores do espetáculo dizendo que “parece que eu estava dentro de um filme” ao final das apresentações da audiotour.

E era essa mesma tensão, propositalmente provocada pelo espetáculo, que colocava os espectadores-interatores da obra em um estado de presença que despertou a curiosidade de W.

Assim como muitas outras pessoas ali presentes, W. aproveitava o abrigo da cobertura da Biblioteca de São Paulo ou os bancos do pátio central do Parque para poder dormir durante o dia. Segundo ele, é mais seguro para descansar nesse horário porque tem mais gente olhando.

Ele queria entender porque aquele grupo de pessoas se moviam em bando tão avidamente pelo parque e o que é que elas ouviam naqueles fones que lhes tomava completamente a atenção.

Quando me perguntou do que se tratava aquilo, resolvi simplificar e lhe disse que era “uma peça de teatro”.

Ele iniciou um discurso dizendo sobre como era importante valorizar a cultura, que gostava muito de eventos artísticos e que “até tinha um cunhado homossexual”, em clara alusão ao meu jeito efeminado e ao senso comum de que “teatro é coisa de viado”.

Perguntei se gostaria de participar da *audiotour* e ele me abriu um sorriso. Conectamos um transmissor com um fone a ele para que pudesse acompanhar a apresentação.

“É drama?”, me perguntou.

“Vou deixar você me dizer o que é, mas eu acho que você vai se emocionar”, respondi.

“É que vocês são mais sensíveis, né? Mas homem que é homem não chora. Mas acho que eu vou gostar”, completou.

Disse-me estas palavras e centrou a sua atenção na cena, que já havia começado tinham pouco menos de cinco minutos. Durante a apresentação, mirava seus olhos para o grupo de homens, seus

pode ser compreendida como um personagem que integra a narrativa cênica. (Castro; Caires, 2015).

⁴ O conceito de som metadieético pode ser descrito como uma categoria intermediária de trilha sonora no audiovisual, que se situa entre o som diegético (aquele que os personagens do filme conseguem ouvir) e o som não diegético (apenas audível para o público, como trilhas sonoras). Esse tipo de som normalmente representa um estado psicológico dos personagens, sendo um elemento sonoro percebido pelo espectador, mas que funciona como uma expressão subjetiva ou interna, sugerindo emoções ou lembranças, sem uma fonte física clara na narrativa. (Moreira, 2018)

amigos, que se reunia ao lado, e fazia sinais para que um deles se aproximasse. Insistiu tanto até que o rapaz cedeu. E nessa coincidência, conheci o V.

Ele se aproximou e recebeu uma breve explicação de W. sobre o que estava acontecendo, que logo depois retirou um dos fones de seu ouvido e compartilhou com V.

Ao ver isso, a equipe da peça entregou-lhe um transmissor com fone para que pudesse acompanhar o trajeto com mais conforto.

Seguimos.

A cena a seguir se tratava de uma apresentação geográfica dos antigos pavilhões da Casa de Detenção. Enquanto eram encaminhados por duas atrizes para um trajeto que percorria a Biblioteca de São Paulo (antigos pavilhões 2 e 5), o espaço Mundo do Circo (antigo pavilhão 8), o centro do pátio de entrada (pavilhão 6) e as ETECs das Artes e Parque da Juventudes (pavilhões 7 e 4 respectivamente), W. e V. acompanhavam o público e eram apresentados a algumas estruturas, regras e funcionamentos do antigo presídio.



Figura 2: Público trafega pelos antigos pavilhões da Casa de Detenção

Foto: Ricardo Yakamoto

Nesse momento pude perceber V. acenando muito com cabeça em concordância. Ele cochichava com W. coisas do tipo: “É isso mesmo. Era assim que funcionava. Tá certinho”. Era notório como a expressão de V. e seu estado de presença tinham destaque no meio dos demais integrantes do público. Sua conexão com o trabalho cênico parecia se desenrolar para mais do que o fascínio de degustar de um bom teatro. Era pessoal.

V. era jovem, devia ter seus vinte e poucos anos. Talvez fosse sobrevivente do sistema prisional, mas parecia muito novo para ter sido preso na Casa de Detenção. Imaginei que ele tivesse ouvido algumas das tantas histórias e lendas que se espalharam por aquele lugar desde que o presídio foi implodido. Ou poderia ser somente o efeito do álcool que estava fazendo-o sentir a narrativa e a performance com outra intensidade.

Comecei a imaginar se V. já havia assistido a algum espetáculo de teatro em formato mais convencional. Se sim, talvez aquele formato e sua estranheza para com aquilo a que estamos hegemonicamente condicionados a chamar de teatro poderiam ter contribuído para a sua reação.



Figura 3: Duas atrizes conduzem o público pelo trajeto e facilitam ações de acessibilidade

Foto: Dan Agostini

Afinal, apesar da presença física de duas atrizes em cena que atuam como guias e cuidadoras durante o trajeto, o grande protagonista do espetáculo ainda é a voz sem forma de Maurício que reverbera dos fones de ouvido. Ao contrário, as duas atrizes não falam, pelo menos não com as palavras vocalizadas. Uma delas costura todos os diálogos junto a sua companheira e o público por meio da linguagem de libras, em uma tentativa de construir recursos de acessibilidade dentro de uma linguagem que é estruturalmente restrita nesse quesito⁵.

⁵ Devido ao uso dos fones de ouvido e as caminhadas pelos espaços que dificultam a participação de pessoas surdas ou com dificuldade de locomoção

Embora não seja meu objetivo me demorar sobre essa questão, acho importante abordar o esforço que a CiA dXs TeRrOrIsTaS tem feito em seus últimos trabalhos para tentar encontrar formas reais de promover acesso a públicos diversos na produção de suas ficções visionárias. Essa postura vai de encontro direto com a metodologia que emprestam de Walidah Imarisha (2022) já que, segundo a autora, as ficções visionárias precisam da diversidade e da interseccionalidade presentes para poder encontrar soluções eficazes e criativas para reinventar a justiça por meio da ficção.

A condução da interseccionalidade na encenação aliada a estética da audiotour promovem soluções criativas para tratar dessas presenças. A exemplo, as duas atrizes fisicamente presentes são travestis, que ocupam o lugar de cuidadoras e guias do público durante a narrativa. Na dramaturgia, Maurício justifica essa escolha ao dizer que: “Nóis também precisamos ficar atento nas nossas manas. Longe delas você pode perder a conexão com a caminhada. Eu vou cantar a caminhada pra você, não se preocupe. Mas o que seria de nós sem o cuidado das mulheres? Essa é outra história...⁶”

Essa postura se apoia no discurso da performer e educadora mexicana Lía Garcia, que afirma sobre o tema que:

Historicamente, nós mulheres, cis ou trans, sustentamos o mundo através do cuidado. Obviamente mulheres trans, num espaço onde há 13 mil homens, vão sustentar a dinâmica social de uma prisão. Somos nós que lavamos a roupa, que tricotamos, que fazemos a comida, que cortamos o cabelo, até companhia de um homem que quer ter uma companheira. Tudo isso gera dinheiro e cobranças. (Gaulês et. al., 2024, p.10)

Se por um lado, as atrizes do espetáculo ganham destaque por conduzirem o público a partir de práticas de cuidado, utilizando gestos e ações que trazem outras nuances para o tom de voz duro e mais rígido de Maurício, por outras vezes elas e a equipe assumem uma postura completamente oposta, literalmente desaparecendo no meio do público.

O desaparecimento desses corpos socialmente minorizados também surge como uma estratégia combativa possível pela linguagem da audiotour. Afinal, TUDO GENTE, busca construir uma crítica comunitária ao sistema prisional em uma narrativa com 60 minutos de duração, dentro de um espaço de extrema vigilância.

O Parque da Juventude, além de seguir um protocolo para rechaçar ou silenciar qualquer tipo de menção à Memória do Massacre em sua programação, ainda está cercado de instituições carcerárias que fazem um cerco de vigilância no parque como o prédio da SAP (Secretaria de Administração Penitenciária), a Penitenciária ARSA (antiga Penitenciária Feminina da Capital), a Penitenciária do DEIC, o Hospital Penitenciário e a Penitenciária Feminina de Santana.

A escolha pela linguagem da audiotour, nesse sentido também se dá como estratégia política, como forma de dizer o indizível por meio de discursos que acontecem no segredo (pelos fones de ouvido) e a partir de movimentos da opacidade.

⁶ Trecho da dramaturgia TUDO GENTE, escrita por Lúcia Souza e ainda não publicada.

Embora movimentos realizados em bando durante o espetáculo atuem como manifestações coreografadas contra o apagamento da memória do Carandiru no território, apenas o público que utiliza os fones de ouvidos tem acesso a todos os códigos e suas traduções que conferem sentido à narrativa.

Sobre esse ponto, a performer e pesquisadora Jota Mombaça declara:

A gente tá falando de processos históricos de silenciamento e apagamento, faz completo sentido. Mas ao mesmo tempo a gente tá em face de um momento que exige que a gente reveja a densidade e a importância dessas ferramentas. Inclusive pra perceber que a visibilidade não nos protege. Então como é que a gente pode não ser apagada e ainda assim se tornar transparente? Não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida? [...] Já passou da hora de reivindicar também junto com o direito à visibilidade, com direito à representabilidade, o direito à opacidade, [...] o direito a se esvanecer nas sombras. (Mombaça, 2018, s.n)

Desaparecer para poder ser percebido em segurança é um movimento possível quando se pode escolher quem ouve ou entende o que no espaço urbano. Essa possibilidade de elencar as compreensões, os códigos e suas respectivas traduções é um recurso estético político muito interessante que é utilizado no espetáculo para poder distrair os policiamentos enquanto o público atua em um manifesto político silencioso, seja fazendo pequenas passeatas; dançando ao som dos Racionais Mcs; revivendo os conflitos que antecederam o Massacre, ou jogando futebol com uma bola costurada por Maurício, tal qual é feito dentro das prisões.



Figura 4: Reconstituição da briga no pavilhão 9 que foi usada como justificativa para o Massacre do Carandiru

Foto: William Marques

Entretanto, em meio ao movimento silencioso de manifestar por entre as frestas, era V. quem não conseguia passar despercebido naquela sessão de TUDO GENTE. Tudo nele comunicava o

quanto se via pertencido àquela narrativa. Era como se ele quisesse mais do que participar, mas complementar a história que estava sendo contada.

Foi somente quando chegamos ao estacionamento da ETEC das Artes, onde era o antigo Pavilhão 9, palco do Massacre, que uma catarse tomou V. por completo. Enquanto o público era confrontado com lendas urbanas que falavam sobre fantasmas de presos que perambulavam pelo local até os dias de hoje, ele abraçava W. e soluçava de choro. W. retribuía e lhe fazia carinhos nos cabelos para tentar acalmá-lo. Em dado momento lhe deu um beijo na testa e eu pude ouvir um: “Calma, eu sei que é difícil”.

O trajeto seguiu pelo canil do parque, depois pelo parquinho infantil e finalmente chegou na ponte que percorre o Córrego Carandiru.

Carregando as pedras nas mãos, o público é apresentado aos personagens que carregaram consigo durante toda a performance: os nomes entalhados nas pedras são os nomes das 111 vítimas fatais do Massacre do Carandiru. A dramaturgia da peça segue impondo aos espectadores uma escolha:

“Você lembra da pedra que você pegou lá no começo?
 Segure ela com força. Daqui a pouco você vai precisar tomar uma decisão importante, morô?
 Não larga dela.
 Eu vou te pedir pra falar o nome que tá escrito nela mais uma vez. *(tempo)* Mais alto! *(tempo)*
 Mais alto! *(tempo)*
 Esse é um nome de GENTE. É o nome de um dos 111 assassinados na Casa de Detenção no dia 02 de outubro de 1992.
 Sim, uma pedra no sapato, uma pedra no caminho do estado brasileiro.
 Agora você vai ter que decidir o que fazer com ela. Escuta as suas opções com atenção:
 Você pode decidir jogar essa pedra no rio, deixar a correnteza do esquecimento levar pra longe e a nossa caminhada termina aqui. Se essa for a sua escolha, tudo bem. Eu falei que não ia ser uma caminhada fácil, tá ligado? *(tempo)* Agora, se você decidir carregar essa pedra até o final do nosso percurso, ela vai ser o motivo pra gente pensar novas formas de olhar esse parque, e como podemos construir uma maneira de fazer jus à memória do Nenê neste lugar.⁷”

Ninguém do público se moveu. Muito seguras de continuar as pessoas aguardavam o tempo de espera com suas pedras nas mãos. Eu podia ver V. tenso, apertando sua pedra com muita força, quando em dado momento ele me interpelou com os olhos cheios de água e me entregou a pedra que estava carregando.

⁷ Trecho da dramaturgia de TUDO GENTE, escrito por Lúcia Souza. Ainda não publicado.



Figura 5: Os espectadores devem decidir se lançam a pedra no rio

Foto: Dan Agostini

“Será que eu posso sair no meio?”, me disse hesitante e com a mão trêmula.

“Claro que pode. Você não está gostando?”, estranhei.

“Eu estou. Mas eu não consigo mais seguir. Eu já esgotei toda a minha emoção, mas eu não posso jogar essa pedra no rio. Meu pai morreu naquele lugar”, disse-me apontando para o antigo Pavilhão 9. “Ele era um dos 111. E a pedra que eu estou segurando nas mãos tem o nome dele”.

Qual a possibilidade? Fiquei completamente sem reação. Eu abracei V. que imediatamente voltou a chorar.

Tentei disfarçar o meu choro que também o acompanhava porque achei que tinha lhe ofertar algum conforto. Senti que precisava lhe dar força naquele momento de dor e que devia guardar a emoção que me tomava ali.

“Cuida dele pra mim?”, encerrou me entregando cuidadosamente sua pedra.

O nome gravado na pedra, como enuncia Maurício em TUDO GENTE, “poderia ser meu nome. Mas não”. E ele ainda insiste: “Eu peço que você carregue essa pedra durante o nosso percurso”.

O público carrega consigo mais do que uma pedra, um peso, um incômodo. Carrega a memória de toda uma vida estampada em um primeiro nome. Uma figura que transcende a representação de uma das vítimas do Massacre do Carandiru. Quem poderia ser?

O encontro com V., somado à experiência da deriva no parque, suscita o que estudiosos como

Suzanne Keen (2006) e Patrick Colm Hogan (2011) denominam, respectivamente, "empatia narrativa" e "empatia estratégica". Ambos os conceitos explicam como certas histórias conseguem envolver emocionalmente o público, superando diferenças culturais ou pessoais. Ao se conectar com personagens e situações por meio de temas universais como dor, perda e alegria, os leitores podem desenvolver empatia, o que pode levar a atitudes altruístas e à redução de preconceitos.

Eu gosto de transpor esses conceitos sobre o manejo narrativo da empatia para exemplificar como as audiotours podem carregar em seu bojo um aspecto político inerente a partir da aproximação imersiva do público a temas e contextos que podem lhe ser intimamente familiares ou completamente distantes. Ao colocar os espectadores como co-atuadores da obra, os mesmos são convidados a ocupar um lugar de escuta ativa e de envolvimento sensorial, o que os leva a uma experiência mais imersiva e potencialmente empática. Esse deslocamento — tanto físico quanto emocional — faz com que o público não apenas observe a narrativa, mas a vivencie, criando pontes entre suas próprias memórias, percepções e as histórias apresentadas. Dessa forma, a audiotour transforma a relação entre obra e público, promovendo não só a empatia, mas também uma reflexão crítica sobre as realidades evocadas por meio dessas conexões empáticas, tornando-os cúmplices e testemunhas dos acontecimentos narrados.

Além disso, a dramaturgia de TUDO GENTE busca apelo do público ao trafegar por diversos contextos e estratégias presentes em obras no formato de audiotour, estratégias essas que aqui tento classificar⁸, no intuito de organizar possíveis repertórios da linguagem.

A primeira delas eu chamo de “contemplação da paisagem”. Aqui os comandos tendem a direcionar o olhar do espectador de modo que ele possa perceber sutilezas, detalhes e poéticas que passam despercebidas pelas relações com o tempo cotidiano. Ao se demorar nesses frames de imagem, o espectador também imprime suas próprias subjetividades na paisagem, dando-lhe novos sentidos a partir de seus repertórios pessoais. Em TUDO GENTE, cena da passagem pelos pavilhões ilustra bem essa estratégia de ação, já que ali os espectadores têm seus olhares direcionados para determinados frames do espaço que ajudam a ilustrar a história que é contada pelo protagonista nos fones. Não há interferências feitas no espaço urbano, mas uma reinvenção ou ressignificação dessas paisagens a partir da imaginação estimulada pela narrativa nos fones, embalada por uma trilha sonora.

⁸ Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Verônica Veloso (2017), referência na área, também faz uma classificação das audiotours em, pelo menos, duas categorias: contextuais (nas quais o espectador interage com o contexto urbano real, contemplando e intervindo nas organizações que estão postas em seu trajeto) e ficcionais (que tendem a alterar ou ampliar as noções de real que ressignificam as paisagens visitadas a partir da fabulação, onde novas realidades são tecidas pela ficção que é narrada pelos fones de ouvido). A partir dessas duas classificações tento expandir esses conceitos na busca de investigar as estratégias de ação possíveis na linguagem, de modo a facilitar a organização de repertórios para criação de audiotour.



Figura 6: Público trafega em frente as duas ETECS, antigos pavilhões 4 e 7

Foto: Ricardo Yakamoto

A segunda estratégia eu nomeio de “intervenção na paisagem”. Nesse modo de operar os comandos sonoros sugerem que os espectadores realizem ações que geram coreografias ou reconfigurações físicas no espaço. Em dado momento da peça, os espectadores de TUDO GENTE são convidados a realizar uma partida de futebol nos morretes que soterram os escombros do Carandiru. Durante a partida, os corpos re-coreografam o espaço e transformam o local em um campo de futebol que passa também a ser contemplado pelos transeuntes do parque (que aqui passam a ser como um segundo público que acessa outras camadas de sentido do espetáculo).



Figura 7: Público joga futebol sobre os escombros do Carandiru

A terceira estratégia é a “contextualização de narrativa”. Aqui a trilha sonora não dispara comandos, mas oferece elementos, contextuais ou ficcionais, para compor a narrativa que se constrói no trajeto. Em diversos momentos, Maurício compartilha com o público memórias de seu tempo como detento na casa de Detenção, enquanto o mesmo é levado a ouvir e imaginar. Esses momentos também são importantes para o andamento da peça pois geram pausas para descanso da caminhada para os espectadores, garantindo uma experiência mais salutar com a obra.

Por fim, a última estratégia que classifico é o que eu vou chamar de “produção de opacidade”, inspirado nas provocações de Jota Mombaça (2018) citadas acima. Essa estratégia está relacionada ao manejo do recurso como lugar de embate político. Nessa perspectiva, os áudios compõem performances, ações ou manifestações que só podem ser completamente assimiladas pelos interatores que as realizam. Embora eu perceba essa estratégia em diversos momentos do trajeto, acredito que a cena da muralha é onde esse modo de operar mais se destaca. Enquanto caminham em fila pela muralha que contorna o prédio da SAP, Maurício convoca o público a cantar uma *jody call*, ou cantigas de marcha⁹. Enquanto Maurício canta frases de manifesto contra o punitivismo que são repetidas em coro pelo público, os funcionários da SAP acompanham da janela, sem saber exatamente o que está acontecendo, esse grupo de pessoas repetindo as frases enunciadas.

Embora o público esteja declaradamente expressando uma manifestação de oposição à instituição punitivista, as pessoas sem fone não possuem contexto suficiente para compreender do que se trata a cena, passando por ela com, no máximo, uma expressão de estranhamento. De forma explícita, esse tipo de manifestação jamais poderia ser feita naquele território sem acionar os mecanismos de censura locais. Essa camuflagem conferida pelos fones de ouvida permite a realização dessa manifestação de forma direta, expressiva, mas invisível e configura uma estratégia de ação política possível na criação de audiotours.

⁹ são cantos militares usados principalmente durante exercícios e marchas para manter o ritmo e elevar o moral das tropas. Geralmente, um líder canta uma frase, que é repetida em uníssono pelo grupo. As letras frequentemente abordam temas do cotidiano militar. No Brasil, muitas dessas cantigas contêm mensagens racistas, classistas e discursos de ódio perpetuados por militares e estimulados pelas políticas de tolerância zero ao crime



Figura 8: Cena do futebol

Foto: Dan Agostini

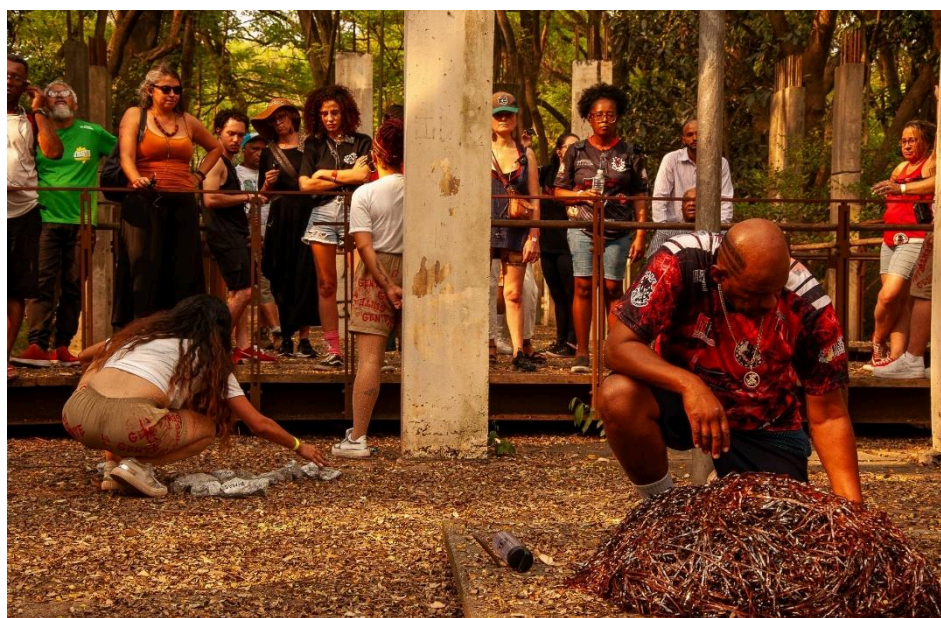


Figura 9: Cena final, Maurício se revela presencialmente ao final do trajeto

Foto: William Marques



Figura 10: Cena da marcha sobre a muralha

Foto: Ricardo Yakamoto

Esses exercícios de imaginação e memória colocam os participantes de TUDO GENTE em contato direto com a humanidade e identidade das pessoas representadas na narrativa. Ao carregar uma pedra marcada com um nome, o público é convidado a refletir sobre questões de pertencimento, perda e identidade, criando um espaço de conexão emocional e empática com a história do Massacre do Carandiru.

Para responder à pergunta de Maurício, é preciso buscar na memória figuras que ressoem com as histórias e imagens evocadas pela performance. Essas figuras, sejam de familiares, amigos ou até desconhecidos cujas trajetórias tocam o espectador de alguma forma, permitem que o público enxergue nos nomes gravados nas pedras fragmentos de uma coletividade humana.

Esse tipo de recordação traz à tona as memórias pessoais e a carga emocional associada a elas, criando um vínculo com o passado que, embora seja individual, conecta-se com uma história coletiva. A partir dessa ponte entre o íntimo e o coletivo, o público passa a entender que as experiências de perda, sofrimento e resistência são parte de uma narrativa social maior, onde cada nome representa não apenas uma vida interrompida, mas também um símbolo de resistência e luta por dignidade.

Ao carregar essa pedra e nomeá-la, o público se envolve em um exercício de imaginação ativa e empatia, que permite que eles experimentem um encontro com essas identidades.

Eu nunca mais encontrei o V. depois daquele dia. E eu também nunca mais esqueci daquela pedra e do peso que ela passou a ter depois que ele me entregou.

Seu amigo W. tinha se enganado.

Homem chora.

E talvez V. precisasse desaguar aquele rio que estava represado. Ele queria ver a história de seu pai sendo retratada por alguém que não o fizesse mais uma manchete sensacionalista nos canais da

imprensa marrom. Sem alguém para achatar sua humanidade sob o peso do estigma de criminoso. Alguém que lembrasse que ele era gente.

A arte tem esse poder. E ele pode viver isso em um trecho de uma audiotour.

Eu prometi que cuidaria daquela pedra que V. depositou nas minhas mãos. E por isso escrevo aqui. Para que essa pedra e nenhuma outra jamais sejam esquecidas.

Ele chorou. Seu amigo chorou. E eu também. Que bom que homens ainda choram.

REFERÊNCIAS

CASTRO, Maria Guilhermina; CAIRES, Carlos Sena. **No limiar da narrativa: É o interator uma personagem?** Conference: V Encontro da AIM - Associação de Investigadores da Imagem em MovimentoAt: Lisboa, 2015. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/281495328_No_limiar_da_narrativa_E_o_interator_uma_personagem

GAULÊS, Murilo Moraes; BASTOS, Maria Helena Franco de Araujo. **Muito além do Carandiru – processos indisciplinados em teatro, prisão e abolição.** Ephemera, São Paulo, SP, v. 7, n 13, 2024.

DOI: 10.70446/efêmera.v7i13.7278. Disponível em:

<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/7278/5823>

GAULÊS, Murilo Moraes; CONCÍLIO, Vicente; IMARISHA, Walidah. **Ficções visionárias: intersecções criativas entre ficção científica, teatro e mudança social.** Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 14, n. 00, p. e024010, 2024. DOI: 10.20396/pita.v14i00.8676507. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8676507>

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>

HOGAN, Patrick C. **What Literature Teaches Us about Emotion - Studies in Emotion and Social Interaction.** Cambridge University Press, 2011.

IMARISHA, Walidah. 3º FPCR - Aula Pública com WALIDAH IMARISHA sobre Ficções

Visionárias. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YP2Os2c6CBU>

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever justiça**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/378747787/Walidah-Imarisha-22Reescrevendo-o-futuro-22-pdf>

KEEN, Suzanne. **Empathy and the Novel**. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195175769.001.0001> Oxford: Oxford University Press, 2006. Disponível em: <<https://academic.oup.com/book/5700>>

MELLO, Daniel. **Levantamento aponta crescimento da população de rua em São Paulo**. São Paulo: Agência Brasil, 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2024-05/levantamento-aponta-crescimento-da-populacao-de-rua-em-sao-paulo>

MOMBAÇA, Jota. **As Facas de uma Travessia - Entrevista com Jota Mombaça**. [Parte 4] Língua Bifurcada. Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=j_EwTemsK8Q

MOREIRA, Marina Marcon. **Música meta diegética: a música eletroacústica como uma estratégia**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/58806>

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. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19022021-183344/publico/VivianeBeckerNarvaesVC.pdf>

NASCIMENTO. Silvia Haskel Pereira. **Histórico da Penitenciária do Estado**. 2005 In: Resolução CONPESP 38/2018 - Processo de Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru. nº 1997-0.125.758-8

SAISON, Maryvonne, **Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain**, Paris, L'Harmattan, 1998.

SÃO PAULO. **Resolução de Tombamento nº 38/18**. Tombamento do Complexo Penitenciário do Carandiru. CONPRES, 2020. Disponível em:

https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/re3818tombamentocomplexopenitenciariocarandiruepdf_1583514372.pdf

TAVOLARI, Bianca, MACHADO, Máira Rocha; NISIDA, Victor. **Cemitério dos direitos - desativar, demolir, cimentar, transformar em parque: os trinta anos do Massacre do Carandiru**.

São Paulo: Quatro Cinco Um, 2022. Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/artigos/as-cidades-e-as-coisas/cemiterio-dos-direitos/>