



# KAKAMIA 3000: A LINGUAGEM DA AUDIOTOUR E UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL ABOLICIONISTA<sup>1</sup>

*KAKAMIA 3000: THE LANGUAGE OF AUDIOTOUR  
AND AN ABOLICINIST THEATER EXPERIENCE*

*KAKAMIA 3000: EL LENGUAJE DEL AUDIOTOUR Y  
UNA EXPERIENCIA DE TEATRO ABOLICINISTA*

**Murilo Gaulês**

Murilo Gaulês

Pós-doutorando em Artes pela ECA/USP. Doutor em Corporeidades, Memórias e Representações Cênicas Contemporânea e Mestre em Teoria e Prática do Teatro pela ECA/USP. É fundador da Cia dXs TeRrOrIsTaS e coordenador do curso de extensão "Teatro, Prisão e a busca por novos imaginários possíveis" vinculado ao LADCOR/USP.



<sup>1</sup> Este artigo integra a pesquisa de pós-doutorado "Por um teatro abolicionista: reflexões e práticas nas intersecções entre artes cênicas e abolicionismo prisional", realizado no Laboratório de Dramaturgias do Corpo (LADCOR) do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) sob supervisão da Livre Docente Maria Helena Franco de Araújo Bastos

**Resumo:**

Este artigo faz uma análise da audiotour Kakamia 3000, realizada pela Cia dXs TeRrOrIsTaS em outubro de 2022 no parque da Juventude, São Paulo. O texto busca, por meio de uma observação participante, tecer diálogos interseccionais entre a produção teatral, som e abolicionismo penal a partir de uma experiência cênica mediada por fones de ouvido.

**Palavras-chave:** Audiotour, abolicionismo penal, ativismo, teatro abolicionista, performance

**Abstract**

This study analyzes the Kakamia 3000 audiotour, held by Cia dXs TeRrOrIsTaS in October 2022 at Parque da Juventude, São Paulo. It seeks, via participant observation, to weave intersectional dialogues between theatrical production, sound, and penal abolitionism based on a scenic experience mediated by headphones.

**Keywords:** Audiotour, penal abolitionism, activism, abolitionist theater, performance

**Resumen**

Este artículo analiza la audiotour Kakamia 3000 realizada por Cia dXs TeRrOrIsTaS en octubre de 2022 en el Parque da Juventude, São Paulo. A partir de la observación participante, busca tejer diálogos interseccionales entre la producción teatral, el sonido y el abolicionismo penal mediante una experiencia escénica mediada por auriculares.

**Palabras clave:** Audiotour, abolicionismo penal, activismo, teatro abolicionista, performance

No dia 2 de outubro de 2022, completaram-se 30 anos da maior chacina prisional da história do Brasil, um episódio estampado em sangue na trajetória de nossa democracia conhecido mundialmente como Massacre do Carandiru, na antiga Casa de Detenção de São Paulo. Em memória às 111 vítimas (e outras tantas subnotificadas) do genocídio que antecederia a eleição do (à época) prefeito de São Paulo, Paulo Maluf (conhecido por popularizar a frase “bandido bom é bandido morto” em sua campanha que prometia levar uma “Rota violenta” às ruas), a CiA dXs TeRrOrIsTaS desenvolveu uma série de intervenções artísticas no entorno do parque da Juventude (antiga Casa de Detenção de São Paulo), com o intuito de preservar a memória daqueles que se foram e elaborar novos imaginários políticos comunitariamente. Entre essas ações, trago destaque para a *audiotour Kakamia 3000: memórias audiografadas da prisão*, da qual esse texto pretende se desdobrar para discutir possibilidades interseccionais na relação entre cena, som, tecnologia e ativismo político.

Esse artigo se sustenta, principalmente, na noção de abolicionismo, um movimento cultural complexo que se desenvolve a partir de revoltas populares, protagonizadas por vítimas do sistema prisional-escravocrata (Ben-Moshe, 2018). Justamente por isso há um cuidado no registro acadêmico dessas ações gestadas no bojo dos movimentos sociais e todas as suas contradições cotidianas em não colonizar suas narrativas. Tal qual acontece com a vida, o movimento abolicionista é deveras bagunçado, contraditório e fora da lógica organizacional da formatação ocidental acadêmica. Tentar capturar esses movimentos nas formas de ordenação metodológica hegemônica, onde se fundamenta a escrita acadêmica ortodoxa convencional, seria um ato colonialista e fora da realidade da qual este texto trata. Por isso, peço à pessoa leitora que se deixe levar pelas contradições, desordens e desvios que fluem no decorrer da narrativa que se segue. Esse também é um jeito de experimentar os movimentos que aqui tento traduzir.

## **Audiotour: Teatro ou não?**

Uma *audiotour* é uma caminhada guiada por fones de ouvido em que o público é convidado a realizar uma deriva por um trajeto previamente estabelecido, criando novas relações com a arquitetura, memórias e poéticas

emergentes do território. Costumam utilizar de uma dramaturgia particular que tece uma narrativa na qual o público se torna o grande protagonista da ação que se segue.

As primeiras *audiotours* surgem no início da década de 1980, com o advento da invenção dos *walkmans*.

Criado em 1979, o primeiro modelo de *walkman* foi desenvolvido por Akio Morita, coordenador do setor de áudio da Sony, que criou o aparelho porque queria poder escutar ópera durante seu trabalho desgastante e ficou popularmente conhecido como *soundabout*. Essa nova possibilidade de transitar pelo espaço acompanhado de um reproduzidor de áudio portátil também reconfigurou as formas das relações sociais (que foram novamente reconfiguradas com o advento dos smartphones e seus aplicativos), criando verdadeiros estados de transe em jovens e adultos transeuntes das regiões metropolitanas de todos os lugares do planeta.

Inspirado por essa situação de transe, o diretor Chris Hardman fundou o coletivo Antenna Theater, que foi precursor dessa modalidade teatral a partir de uma metodologia que ele denomina *Walkmanologia*:

[...] eu sempre achei os aviões claustrofóbicos, sempre tem uma criança chorando lá atrás e você esqueceu o livro que pretendia ler e percebe que fica preso ali por horas sem nada produtivo para fazer. Então, esse novo dispositivo bizarro foi lançado no mercado, chamado Walkman, e eu decidi comprar um. Quando o avião estava prestes a decolar liguei o Walkman e, assim que o avião subiu ao céu, “The Ride of the Valkyries” começou a tocar. De repente percebi que estava acontecendo um evento teatral incrível e se chamava sincronicidade! O visual e o áudio estavam funcionando em sincronia e além disso, ao invés de assistir de longe, eu estava literalmente dentro do evento. Nasce assim a Walkmanologia [...]<sup>1</sup> (Hardman, 2013, tradução própria).

---

1. No original: “I’ve always found airplanes to be claustrophobic, there is always a kid crying in the back and you forgot the book you intended to read so you realized that you’re stuck there for hours with nothing productive to do. Then this new fangled bizarre device came out on the market called a Walkman and I decided to get one. So just as the airplane was about to lift off. I turned on the Walkman and just as the airplane lifted into the sky “The Ride of the Valkyries” began to play. Suddenly I realized that there was this amazing theatrical event happening and it was called synchronicity! The visual and the audio were working in sync and furthermore instead of watching from afar, I was literally inside the event. And thus was born ‘Walkmanology’”.

Hardman sempre foi um artista entusiasta de novas linguagens da realização teatral, tendo sido aluno do fundador do Bread and Puppet Theater, Peter Schumann, com quem experimentou formas de teatro itinerante e com a ausência de atores em cena (Navarro, 2021).

O primeiro espetáculo do Antenna Theater foi produzido em 1980 e se chamava *Vacuum (Vácuo)*. A produção realizou entrevistas com diversos vendedores de aspiradores de pó e donas de casas, que foram devidamente editadas com sonoplastias de aparelhos de sucção a vácuo, construindo uma narrativa sensorial. A experiência inovadora chamou a atenção do público e da crítica da época, chegando a realizar temporada na Europa. As reverberações das criações cênicas-sonoras realizadas pelo Antenna levantaram um debate que perdura há mais de 40 anos: *audiotour* é teatro ou não?

Essa questão foi levantada e popularizada em 1986 por Steve Erickson em matéria publicada para o *Esquire Classic*, que inicia com a pergunta: “Estaria Chris Hardman sabotando o teatro americano ou salvando-o?”

**Figura 1 – Matéria da revista *Classic Square*, 1986**



Fonte: Erickson (1986).

A ausência de atores ou de personagens materializados na cena, seu caráter híbrido e multilinguagem ainda têm sido motivos de forte debate acerca da compreensão sobre a prática da *audiotour* como uma linguagem teatral.

Em sua tese de doutorado, Cevalles (2022) afirma que a hipervalorização da presença e a exibição para o outro como comprovação da atividade são constituintes do trabalho artístico nos dias de hoje e correspondem a um ideal de neossujeito elaborado pela lógica neoliberal e sugere:

Parece que, cada vez mais, um gesto artístico essencial para nosso momento seria uma retração em relação a essa exibição constante, recusando a presença contínua que é demandada de nós e de nossa imagem, assim como a comprovação da produção e eficácia que essa presença segue carregando (Cevalles, 2022, p. 33).

A obsessão neoliberal da presença dos corpos como forma de comprovação da realização do trabalho, é equivocadamente salvaguardada pela máxima “o teatro é a arte do ator”, frase essa que por vezes hierarquiza e desclassifica uma série de outros profissionais fundamentais para a realização do fenômeno teatral (principalmente as pessoas que atuam como técnicas). O teatro é fundamentalmente um ofício da coletividade e precisa das relações e agremiações para se fazer acontecer. É uma arte de bando, onde cada indivíduo presente é fundamental e de igual importância para a realização plena do acontecimento cênico.

Longe de tentar resolver essa discussão neste artigo, o que podemos evidenciar como fato é que diversos outros coletivos teatrais pelo mundo também utilizaram da linguagem da *auditour* em suas criações cênicas, como o grupo suíço-alemão Rimini Protokoll, o coletivo Teatro Dodecafônico e a CiA dXs TeRrOrIsTaS em São Paulo.

Esses trabalhos proporcionam novos olhares para o fazer teatral contemporâneo e, principalmente, para uma reflexão acerca do papel do espectador no acontecimento cênico, que passa a ser simultaneamente público e protagonista da ação, como já anunciava Chris Hardman (2013, tradução própria):

Uma vez que o público está livre de seus assentos e capaz de andar pelo palco, eles deixam de ser um grupo coeso e se transformam em indivíduos. Além disso, com os fones de ouvido, eles podem receber informações totalmente separadas e compreender que outros membros do público podem ter acesso a informações que eles não têm. Eles se tornam atores e espectadores<sup>2</sup>.

---

2. No original: “Once the audience is free from their seats and able to walk around the stage, they stop being a cohesive audience and instead turn into individual preceptors.

## Primeiros sons, primeiros passos, primeiras sensações

Antes de prosseguir com o texto, sugiro ao leitor que interrompa temporariamente seu fluxo de leitura e dispenda um tempo para imergir na experiência sonora do trabalho (ou naquilo que é possível viver dela). Há um *QRCode* localizado no topo deste artigo que pode ser mapeado com seu *smartphone* para te encaminhar para a dramaturgia sonora do experimento cênico original, *Kakamia 3000*, realizado pela CiA dXs TeRrOrIsTaS.

O referido espetáculo se trata de uma caminhada de aproximadamente dois quilômetros que se inicia na Casa da Frente Unificada de Resistência Interseccional Abolicionista (F.U.R.I.A.) – antiga sede das Terroristas – e que culmina no parque da Juventude, mais especificamente na muralha da antiga Casa de Detenção que dá de frente para o córrego Carandiru.

O trajeto é dividido em duas partes ou dois atos. No primeiro ato, orientado no arquivo de áudio de mesmo nome, o público sai da casa da F.U.R.I.A., passa por um bar que fica em frente ao espaço, segue pelas ruas do bairro da Vila Guilherme, fazendo uma parada em um açougue (Açougue Renascer), em um supermercado (Sonda), e finalizando em frente a um posto policial na praça Oscar da Silva. Por fim, o público é orientado a pegar um transporte público coletivo (ônibus) para chegar até a entrada do parque, ao lado da Penitenciária Feminina da Capital (PFC)<sup>3</sup>. O segundo ato traça um caminho por dentro do parque, que se inicia na entrada ao lado da PFC, atravessando as pistas de skate e quadras do parque, perpassando uma área verde e terminando na antiga muralha da Casa de Detenção de São Paulo, preservada pela arquiteta Rosa Grená Kliass, que assinou o projeto do parque após a demolição do presídio<sup>4</sup>.

---

*Even further, with headsets on they can receive entirely separate information and come to understand that other audience members may be privy to information they are not. They become actors”*

3. Caso haja interesse de acompanhar imagneticamente, É possível se orientar pelo caminho traçado pelo áudio por meio do Google Maps, utilizando esse link: <https://maps.app.goo.gl/z17GG1D-nzBfseoz78>. Nesse caso, sugere-se que o leitor experimente utilizar o recurso do *Street View* para que possa visualizar o trajeto a ser percorrido no espetáculo com mais fidelidade.
4. O segundo trajeto pode ser visualizado no Google Maps pelo link: <https://maps.app.goo.gl/k2Es3jczwd5s3kvZ6>.

## **Kakamia 3000: a linguagem da audiotour e uma experiência teatral abolicionista**

Ainda sobre a experiência prática aqui proposta, se você está na cidade de São Paulo e tiver interesse em viver parte da ação, sugiro que leve um pequeno grupo de quatro a dez amigos para a rua Paranhos Pederneiras nº 286 – Vila Leonor, e que coloquem a dramaturgia sonora para rodar simultaneamente em seus celulares. Utilizem fones de ouvido. Embora a experiência não possa ser vivida na íntegra, é possível experimentar alguns elementos estéticos, políticos e poéticos que podem dar outras nuances para o texto que disserto a seguir. Se você não está próximo à cidade, ou se não dispõe de recursos para essa viagem, sugiro então que apenas ouça o material com os olhos fechados e deixe que a imaginação te guie pelo trajeto. Não esqueça de usar os fones de ouvido. Por fim, se também não dispõe do tempo necessário para fazer uma apreciação sensível da *audiotour* em sua forma mais bruta, me esforçarei para trazer alguns detalhes que possam elucidar da melhor maneira possível as ações que hão de ser discutidas a seguir. Mas de antemão digo que a experiência com a leitura pode ser diferente de acordo com aquilo que foi presenciado pelo leitor. Tudo é uma questão de tempo, espaço, experiência e disponibilidade.

### ***Kakamia 3000*: abolicionismo penal e a experiência teatral em primeira pessoa**

A CiA dXs TeRrOrIsTaS é um coletivo de ativismo que foi fundado pelo encontro de um grupo de pessoas LGBTQ+ inconformadas com o CISTema heteronormativo e relacionadas com o fazer em artes nas suas múltiplas linguagens. Suas criações produzem estéticas de manifestação para luta por direitos, contribuindo na luta de pessoas LGBTQ+ e sobreviventes do sistema carcerário, com a produção de recursos de expressão para a luta política. A CiA atua na região norte da cidade de São Paulo, território mais conservador do município e com o maior número de equipamentos militares por metro quadrado, por entender a necessidade de uma resistência que ocupe e transforme os territórios, possibilitando a convivência de diversidades de forma igual e justa.

Como dito anteriormente, *Kakamia 3000* se trata de uma caminhada guiada por fones de ouvido por um trajeto de aproximadamente dois quilômetros de distância, entre a Casa da F.U.R.I.A. e o parque da Juventude.

Durante o espetáculo, o público é convidado a caminhar pelas ruas dos bairros da Vila Guilherme, Vila Maria e Carandiru na companhia de uma das vítimas do Massacre do Carandiru, embora essa informação não seja dada no começo da performance-espetáculo. Durante o trajeto o público é constantemente convidado a imaginar quem é essa figura misteriosa que os convida para um passeio com direito a brincadeira de pega-pega na rua e uma parada para assistir a um espetáculo de teatro. A potência do trabalho está na sonoridade enquanto protagonista, tendo em vista que o personagem central da narrativa se mostra para o público somente enquanto uma voz no ouvido, o público é convidado a inventar a imagem de seu interlocutor.

Logo no início o espectador é apresentado a Kakamia 3000, uma inteligência artificial (IA) que veio do futuro com o intuito de catalogar fenômenos sociais que já não existem mais para os habitantes do seu tempo. O interesse da IA durante o experimento da performance é entender e registrar a existência das prisões que, dado o contexto, parecem não ser mais do que um mito folclórico em seu futuro visionário.

O protagonista do espetáculo é inspirado em Kakamia Jihad Imarisha, um dos personagens do livro *Anjos de cara suja*, da escritora de ficção científica e abolicionista prisional Walidah Imarisha (2023). Os sobrenomes iguais não são coincidência: Kakamia e Walidah são irmãos, ou pelo menos se tornaram quando se adotaram mutuamente durante seu encontro quando ainda eram dois jovens “marrons<sup>2</sup>” em processo de afrocentramento. À época, com dezesseis anos, Kakamia se encontrava preso por ser cúmplice de homicídio, o que lhe concedeu mais de trinta anos de sua vida construídos atrás das muralhas de diversos presídios estadunidenses. Em seu livro, Walidah conta três histórias de crime, prisão e redenção para narrar histórias daqueles que a abolicionista penal Ruth W. Gilmore vai chamar de os poucos terríveis (*terrible few*), “um punhado de humanos do planeta, estatisticamente insignificantes e socialmente imprevisíveis, cujas ações psicopáticas são matéria de tablóides e legislação de emergência” (Gilmore, 2007, p.15), comumente utilizados para legitimar a existência da brutalidade policial e o sistema carcerário como um mal necessário para a segurança pública.

Em seu romance, Walidah faz um exercício de resgate das humanidades que se perdem dentro das prisões quando se resume uma pessoa a apenas

um ato de dor cometido, impossibilitando que as potências que existem na pessoa por detrás do crime possam emergir e se desenvolver em sociedade. A autora realiza esse exercício com o intuito de afirmar que o sistema penitenciário não se justifica nem quando se trata de casos de crimes hediondos, dos poucos terríveis.

É essa retomada de humanidade de pessoas que foram capturadas pelo sistema penitenciário que a referida performance toma como motivação e foco narrativo.

Isso porque a Cia dXs TeROrIsTaS tem construído uma estética cênica a partir da interação com múltiplas linguagens para experimentar sensorialidades que inspirem ou suscitem o conceito de abolicionismo penal.

Segundo Liat Bem-Moshe (2018), abolicionismo penal é uma corrente de pensamento que questiona a validade e eficácia do sistema penal vigente. Os abolicionistas argumentam que o sistema de punição, especialmente o encarceramento, não cumpre suas finalidades de ressocialização, retribuição ou prevenção, e atua principalmente como um mecanismo de controle social e opressão.

Os abolicionistas acreditam que as prisões são ineficazes e desumanas. Elas não conseguem ressocializar os indivíduos e frequentemente exacerbam problemas sociais, como a violência e a marginalização. O sistema penal é visto como seletivo, punindo desproporcionalmente grupos vulneráveis, como pessoas pobres e negras, enquanto crimes cometidos por indivíduos de classes sociais mais altas muitas vezes não recebem a mesma atenção. Desse modo, as prisões são encaradas como uma violação a experiência plena de democracia que se aplica sobre corpos pobres e socialmente marginalizados.

Por isso, em vez de prisões, os abolicionistas defendem a adoção de métodos alternativos de resolução de conflitos e justiça, que não envolvam a privação de liberdade

Angela Davis (2018) utiliza o termo complexo industrial prisional para se referir às relações políticas e econômicas que se produzem a partir de um mercado escravocrata de exploração de mão de obra de trabalho que ocorre em prisões privadas nos Estados Unidos. A influência de empresas privadas que oferecem trabalho em instituições prisionais não é algo exclusivo

dos Estados Unidos. Segundo o documentário *Como recuperar o fôlego gritando*, protagonizado por uma travesti sobrevivente do sistema prisional paulista, existem penitenciárias no Brasil que oferecem trabalhos diversos que podem oferecer até sete centavos por mês para uma pessoa presa em trabalho. Os salários mais altos chegam a meio salário-mínimo, conforme aponta a protagonista: “seiscentos reais para um preso está bom demais. Você evitou ‘perreco’, ocupou a sua cabeça e ainda ficou com seiscentos reais” (Gaulês; Nascimento, 2021).

Essa e outras denúncias são comuns e não são encaminhadas pelo judiciário nacional (e internacional), pois já existe uma legitimidade social de que criminosos privados de liberdade não são mais cidadãos e podem ter seus direitos constitucionais e humanidades subtraídas durante e após o cumprimento de sua sentença.

Como alternativa criativa a esse cenário enrijecido, Imarisha (2013) e sua coeditora Adrienne Marre Brown também organizaram uma metodologia de criação literária que realiza um manejo dos meios de produção em ficção científica e especulativa para fomentar novos imaginários políticos. Elas intitulam esse método como ficções visionárias, e esse também é um elemento fundamental na criação de *Kakamia 3000*. Ao hackear a metodologia de Brown e Imarisha para o campo das artes cênicas, a CiA dXs TeRrOrIsTaS realizou uma série de espetáculos teatrais e performances que buscam trazer experiências comunitárias do abolicionismo prisional para com o público. A proposta é utilizar da ficção científica como ferramenta estético-política de transformação social, que permite vislumbrar outros mundos possíveis ao colocar corpos marginalizados como protagonistas de narrativas ficcionais visionárias. Enquanto a ficção científica mainstream apenas realoca os problemas sociais de nossos tempos para um cenário futurista, a ficção visionária busca questionar nossos modos de organização social, de modo que nos permita reinventar novos modos de pensar/executar justiça. Inspirado em movimentos como o afrofuturismo, o processo de criação em ficções visionárias não é algo novo, como nos lembra Imarisha (2013), mas é fruto de um exercício criativo de pessoas engajadas em mudança social que tem utilizado do sonho e da elaboração conjunta como forma de desenhar coletivamente novos e melhores mundos possíveis.

Dessa forma, ficções visionárias não são utopias plenas, pois estas acabam por negar os fracassos inerentes à existência humana. Nós vamos cometer dor uns aos outros, vamos falhar, ser abusivos uns com os outros. O que as ficções visionárias fazem é construir uma narrativa em que seja possível mitigar a violência que hegemonicamente temos como resposta a nossas falhas sociais, trazendo alternativas de responsabilização dos algozes e reparação das vítimas como objetivo fundamental na resolução de conflitos.

Desde os primórdios da colonização o teatro e, principalmente, as práticas comunitárias do Teatro Negro, teve grande importância no abolicionismo brasileiro. Foi em 1870, no Theatro de Variedades de Madri, que o abolicionista André Rebouças conheceu as conferências antiescravistas promovidas pela Sociedade Abolicionista Espanhola. Nesses encontros o teatro tinha papel central para trazer o debate às massas e funcionar como facilitador pedagógico e semiótico para formar a população e trazer novos adeptos à causa. Ao retornar ao Brasil, Rebouças se inspira nas práticas do abolicionismo espanhol para promover as conferências emancipadoras em diferentes teatros do país, entre 1880 e 1881 (Njeri, 2021). O teatro passava a dar forma às expressões abolicionistas, após as missas de domingo, contando com ampla divulgação do jornal *Gazeta da Tarde*, de José do Patrocínio. Além disso, era comum que as companhias teatrais abolicionistas do século XVII utilizassem da renda arrecadada em suas bilheterias para comprar alforrias para pessoas escravizadas (Njeri, 2020). Com as consequências desses movimentos comunitários e da luta aquilombada, que fomentaram novos imaginários políticos acerca da inegociabilidade da humanidade do povo preto, em 1888 o estado brasileiro decretou a abolição da escravidão (ainda que com a péssima fama de ter sido o último país a fazê-lo e de ter sido o país que recebeu o maior número de pessoas escravizadas nas Américas).

Figura 2 – Cartaz da Sociedade Abolicionista anunciando a peça *A pupilla*



Fonte: Njeri (2020b).

Ainda no Brasil, Abdias Nascimento funda o Teatro do Sentenciado em 1940, quando esteve preso político da antiga Casa de Detenção de São Paulo, no bairro do Carandiru (Narvaes, 2020). Com uma metodologia de trabalho inovadora, Abdias pensava o fazer teatral como espaço de ensaio efetivo da revolução de forma integral, promovendo simultaneamente a crítica social sobre o cárcere institucional escravocrata e a manutenção das humanidades subtraídas dentro daquele espaço de moer gente. Em 1980, outras experiências narradas por Frei Betto, Maria Rita Freire Costa e Ruth Escobar são exemplos das práticas cênicas construídas no interior de instituições punitivas, em um momento extremamente delicado da política nacional.

Em *Kakamia 3000*, a inteligência artificial já anuncia o seu fracasso em seu prólogo: “Eu não tenho corpo, eu não tenho forma, eu sou uma sequência interminável de 1 e 0”. Para isso, a IA procura o perfil de uma pessoa que foi presa política do estado (passando pela premissa de que toda prisão é, necessariamente, uma prisão política), e assume essa personalidade para convidar cada espectador para dar um passeio pelas ruas da zona norte da cidade de São Paulo. O que o público não sabe logo de início, é que estão levando para passear as memórias de uma das 111 (e outras tantas subnotificadas) vítimas do Massacre do Carandiru.

Antes de iniciar o passeio, a IA convida o público a imaginar como seria a presença dessa personagem que se encontra materializada somente pelo som:

Você consegue, dizendo meu nome, imaginar quantos anos eu tenho? Qual a cor da minha pele? Como são os meus cabelos? Será que eu tenho cabelos? Você consegue imaginar como eu estou vestido? Será que eu tenho sonhos? Qual a minha comida favorita?<sup>5</sup>

A ausência de atores, como afirmado por Hardman, coloca o público em um lugar simultâneo de protagonista e espectador da obra e vai além. Ao colocar o espectador como figura central de uma narrativa que aborda as consequências urbanas do complexo industrial prisional, também o convida a assumir responsabilidades na pauta, elemento fundamental para a luta abolicionista. Como já enunciava a célebre frase de Angela Davis: “Em uma sociedade racista, não basta não ser racista. É preciso ser antirracista”. As prisões são uma continuidade do projeto colonial escravocrata, pois como nos lembra Davis (2018, p. 51)

... pessoas ex-escravizadas, que tinham saído recentemente de uma condição de trabalho corporal incessante, podiam ser legalmente sentenciadas à servidão penal. Imediatamente após o fim da escravidão, os estados do sul se apressaram para desenvolver um sistema de justiça criminal que pudesse restringir a liberdade das pessoas recentemente libertas. Pessoas negras se tornaram o alvo principal de um sistema legal em desenvolvimento, chamado por muitos de uma reencarnação da escravidão.

Colocar o público como protagonista que vive em primeira pessoa um espetáculo que confronta a realidade das prisões tem um poder estético, poético e político que fortalece as motivações do espetáculo. É uma prática que busca romper a barreira tradicional entre atores e espectadores, transformando o público em participantes ativos da performance. Essa abordagem pode ser vista como uma forma de democratização do teatro, onde a audiência não é apenas receptora, mas cocriadora da experiência teatral.

Integrar o público em cena como forma de experimentar a participação política é uma prática desenvolvida já por diversos artistas da cena.

---

5. Dramaturgia do espetáculo *Kakamia 3000*, não publicada.

O pesquisador Gustavo Hessmann Dalaqua (2019) reconstrói o conceito de representação democrática de Nádía Urbinati para discutir a representação democrática e a necessidade de mecanismos de participação direta. Esse conceito é frequentemente aplicado em análises de práticas teatrais que buscam integrar representação e participação política.

Urbinati propõe que a soberania em uma democracia representativa é diárquica, ou seja, composta por dois poderes: a vontade (decisões dos representantes eleitos) e o juízo (opiniões dos cidadãos na esfera pública). Dessa forma, a representação democrática ocorre quando há uma relação circular entre as decisões dos representantes e os juízos dos cidadãos, que se influenciam mutuamente. A autora defende que a influência dos cidadãos deve ocorrer por meio de uma política informal, como a *advocacy* de associações da sociedade civil, sem necessidade de mecanismos formais de participação direta.

Dessa forma, o teatro pode ser um campo de fomento e exercício da participação política de modo que o público protagonize e vivencie os conflitos sociais propostos, sendo integrado a esses e se colocando como coparticipante da crise que se desenrola na cena.

A partir dessa percepção, podemos afirmar que a performance *Kakamia 3000* objetiva questionar, por meio de uma encenação interseccional e conectada a outras tantas linguagens artísticas, o sistema prisional assim como suas consequências sobre o povo do Brasil, que tem a terceira maior população carcerária do mundo – com aproximadamente 839.672 pessoas presas (Highest to lowest..., 2025) –, e a polícia que mais mata e mais morre em todo o planeta (Mortes cometidas por..., 2024), trazendo a corresponsabilidade da existência do cárcere para as pessoas que estão em liberdade (público). Afinal, só existem pessoas presas porque também existem pessoas livres que corroboram a noção de cárcere.

Movimentos sociais antiprisionais, antiproibicionistas e abolicionistas penais têm sustentado, com toda legitimidade e razão, a urgência do fim das prisões. Mas essa afirmação/objetivo deixa uma lacuna pendente: “o que fica no lugar das prisões?”

A *audiotour* convida cada participante a olhar para a instituição prisional a partir do fora, pensando as relações de arquitetura, urbanismo e segurança pública que levam corpos marginalizados a serem afastados de espaços de convívio e cuidado, ao mesmo tempo em que são empurrados para o “crime” como alternativa de sobrevivência e, por consequência, para as prisões.

O princípio da encenação visionária está em corporificar sonhos comunitários, costurados a partir da (con)vivência de corpos marginalizados (nesse caso, pessoas sobreviventes do sistema prisional), que passam a se (re)conhecer e curar suas feridas a partir de encontros entre suas vivências e a compreensão de suas potências/tecnologias produzidas. Ao encontrar-se para imaginar um mundo sem prisões, eles usam suas tecnologias de sobrevivência e produção de cuidado para construir novos sistemas mundo, que são experienciados pelo público em uma experiência sensorial ativa. Trata-se de um exercício de colapsar o espaço-tempo ocidentalmente normativo, ao realizar conexões profundas com seus ancestrais, presentificá-los no agora e reescrever futuros.

De acordo com o filosofia sul-africana ubuntu: “Eu sou porque nós somos”. Somos o sonho das pessoas que se foram e hoje são nossas ancestrais. Se hoje vivemos em um mundo mais acessível e melhor daquele de nossos ancestrais, é porque alguém ousou sonhar, com tanta força e tanta verdade, até que esse mundo se tornasse possível.

A presença sonorizada das memórias de uma possível vítima do Massacre do Carandiru é apresentada ao público em uma situação de intimidade. Como seria levar uma pessoa que já foi presa para dar um passeio? Você levaria um ex-presidiário para tomar uma cerveja em um bar? Ou para brincar de pegar na rua? Ou para assistirem juntos a uma peça de teatro? São essas algumas das situações que o espectador vive ao disparar, coletivamente com os demais do público, o arquivo de áudio em seus smartphones.

O potencial político na ausência da presença corporificada de personagens no espetáculo está no convite constante ao público ao uso da imaginação. A presença é exigida do espectador, que passa a integrar a composição de imagens na deriva que se segue durante a performance. A ambiência sonora cria uma dramaturgia da incompletude, que só pode alcançar seu

pleno desenvolvimento por meio de uma participação ativa do espectador, que cria uma intimidade com a personagem sonora, seu guia de trajeto. Memória e tempo presente se mesclam para permitir que o público se conecte ao passado para juntos reescreverem futuros.

Como aponta Navarro (2021), essa relação entre museologia e teatro também parece orgânica na construção de uma encenação de *auditour*, tendo em vista que os audioguias em museus são os primos mais velhos dos espetáculos teatrais guiados por fones de ouvido.

O primeiro ato do trabalho convida o espectador para perceber a lógica prisional e o que encaminha corpos marginalizados para o cárcere a partir de uma percepção estranhada do projeto urbanístico da cidade e seus muros.

**Figura 3 – Imagem do espetáculo *Kakamia 3000* – Casa da F.U.R.I.A**



Foto: Diego Nascimento.

“Esses muros servem para criar segurança para quem está dentro ou para vulnerabilizar quem está do lado de fora?”, pergunta o personagem protagonista ao questionar o tamanho dos muros, câmeras de vigilância, cercas elétricas ou de arame cortante que constituem boa parte da paisagem percorrida durante o trajeto. Essa e outras elucubrações são feitas com o espectador

ao mesmo tempo em que ele recebe comandos de ação para dar continuidade ao espetáculo.

Para garantir uma imersão segura, a IA que protagoniza o trabalho nos apresenta uma palavra de segurança, que pode ser utilizada a qualquer momento pelo público a fim de interromper o experimento cênico. Esse recurso advém das práticas de BDSM<sup>6</sup> e consiste em um método de segurança previamente estabelecido entre todos os agentes de uma sessão, que tem o propósito de anunciar que se atingiu um limite. Com isso, é possível reduzir a intensidade em tal prática ou apenas interrompê-la. Isso ocorre porque o público em geral é constituído tanto de espectadores em geral quanto de pessoas sobreviventes do sistema carcerário, que podem, durante a sessão da *audiotour*, ter gatilhos emocionais durante a experiência.

Aos poucos o público é introduzido a comandos simples, como um treinamento para familiarizar o espectador com a linguagem e os procedimentos que devem ser seguidos para a plena realização da *audiotour*. Nesse sentido acontece um treinamento coreográfico que facilita a compreensão de códigos comuns para que os espectadores possam, ainda que isolados pelo transe dos fones de ouvido, agir em bando com uma certa precisão de tempo e ação.

A ambiência sonora da trilha também ajuda a construir essas situações de transe e catarse com o público, como na cena de pega-pega na rua, onde o público é convidado a experimentar outra possibilidade de cidade ao pararem coletivamente o trânsito local para brincar de pegar por cerca de dois minutos. A trilha que acompanha a cena anula, brevemente, os ruídos da cidade com suas buzinas, arrancadas de carros e gritos raivosos de motoristas sempre atrasados, fazendo com que esses tragam sua plena atenção para a cena que estão performando. Uma equipe de segurança precisa fazer a contenção dos carros para garantir que o público não seja atropelado, dada a desatenção em que se colocam com aquilo que é exterior a performance, estimulada pelos fones de ouvido.

---

6. Sigla para Bondage e Disciplina, Dominação e Submissão, Sadismo e Masoquismo. Refere-se a práticas eróticas consensuais que envolvem jogos de poder, restrição física e estímulos sensoriais. Tais práticas são regidas por princípios como SSC (Seguro, São e Consensual) ou RAC (Risco Assumido e Consensual), visando o bem-estar e o respeito entre os envolvidos.

Conduzidos por dispositivos sonoros, o espectador se relaciona com o artista ausente, materializado na voz gravada escutada por meio de fones de ouvido, que envia comandos para que sejam realizados movimentos, gestos, entre outras ações. O espectador então corporifica e vivencia a ação performativa, se tornando um performer a ser presenciado, ao mesmo tempo em que presencia a ação performativa dos demais espectadores (Navarro, 2021, p. 232).

Outra cena que chama atenção é a transformação de um açougue em uma sala de teatro, onde o público é convidado a refletir sobre situações de fome e miséria em contraste com o capitalismo neoliberal, que são um dos principais fatores que levam ao aumento da criminalidade e ao consequente aumento da massa populacional carcerária. A trilha sonora e a narração do protagonista virtual nos fazem olhar com cinismo para uma cena cotidiana dentro de um mercado de carnes e, ao final, o público é levado a aplaudir os trabalhadores e clientes do local, que são afetados pela performance coletiva do público-performer.

**Figura 4 – Espetáculo *Kakamia 3000*. Cena do açougue-teatro**



Foto: Diego Nascimento.

Figura 5 – Espetáculo Kakamia 3000. Cena da vitrine do mercado



Foto: Diego Nascimento.

Com o avanço, a arquitetura sonora ganha musicalidade, ao passo que a dramaturgia avança inspirada no rap, pagode e funk, estilos musicais periféricos e que marcam forte presença na história das prisões. As canções funcionam como combustível para as camadas de sonho e memória do espetáculo-caminhada. Seja pela letra, seja pelos beats, seja pela performance no meio da rua, esses elementos de show-denúncia vão trazendo outras camadas de experiência à pessoa espectadora, convidada a todo momento a viver estéticas que expressam corpografias subterrâneas de resistência elaboradas como resposta ao poder de morte das prisões. E assim o primeiro ato se encerra, em um trajeto de ônibus rumo ao cenário do segundo ato: a antiga Casa de Detenção.

O segundo ato da *audiotour* acontece dentro do parque da Juventude, onde agora o público é convidado a conhecer um pouco da história do local. Em um trajeto mais curto, com os espectadores completamente adaptados ao jogo de comandos, o público é convidado para realizar ações simples no espaço que condizem com o cotidiano de uma pessoa privada de liberdade.

Durante essas ações, são lembrados a todo momento sobre os processos de apagamento e o perfil baixado pela IA se revela: “Eu morei aqui!” E depois de se revelar, a personagem repete a questão:

Você consegue, dizendo meu nome, imaginar quantos anos eu tenho? Qual a cor da minha pele? Como são os meus cabelos? Será que eu tenho cabelos? Você consegue imaginar como eu estou vestido? Será que eu tenho sonhos? Qual a minha comida favorita?<sup>7</sup>

E complementa: “A imagem que você tem de mim agora mudou em relação à que criamos juntos naquele portão preto em que começamos? Por quê?”

**Figura 6 – Espetáculo *Kakamia 3000*. Cena da Muralha**



Foto: Diego Nascimento.

Nesse momento o uso do imaginário do espectador se torna um espelho de seus próprios preconceitos, ao ter que reafirmar a construção imagética

7. Dramaturgia do espetáculo *Kakamia 3000*, não publicado.

de seu acompanhante virtual depois de saber que se trata de um presidiário. Sobre uma das muralhas preservadas da antiga Casa de Detenção, tombada pelo patrimônio histórico dentro do parque da Juventude, inicia-se o desfecho do espetáculo. O público é convidado a gritar o nome de seu acompanhante virtual (que lhe foi entregue em uma pílula de papel, logo no início da experiência) em uma imagem catártica, e clamar pela memória e contra o esquecimento às margens de um córrego fedorento que margeia a muralha até que a programação se torne novamente uma sequência de 1 e 0.

Nada está definido, e o público termina o espetáculo com mais dúvidas do que certezas. Isso porque a questão do abolicionismo é uma demanda cultural de prática comunitária e coletiva, “que busca enfrentar as práticas e os costumes que partem de uma sociabilidade fundada na autoridade e na hierarquia, e é nessa sociabilidade que surge uma noção baseada na naturalização da punição” (Monteiro; Amaral Damasceno; Fonseca Moraes, 2021, p. 503).

Esse, inclusive, tem sido um dos grandes debates acerca das contribuições das artes para o abolicionismo penal: como construir espaços transformadores de fricção, que se utilizem das capacidades poéticas e imaginativas das artes para mover saberes que se desloquem para além dos relatos de dor? Esses relatos por vezes são realizados de forma irresponsável em algumas obras artísticas e nada mais fazem do que disparar gatilhos emocionais em pessoas vulneráveis em trabalhos de representação que buscam apenas a comoção e a catarse do público como resultado, sem pensar nas consequências políticas e sociais do desdobramento dessas narrativas. Quem são os protagonistas dessas obras? Quem fala por elas e qual a origem dos discursos?

Se formos mais além, ainda da perspectiva ativista de trabalhos de teatro focados no debate sobre as prisões, podemos nos perguntar: como engajar as pessoas espectadoras de nossas obras para que elas se vejam como corresponsáveis em uma construção antirracista, antiLGBT+fóbica, antipatriarcal e anticolonial e outros tantos “antis”, de modo a construir relações comunitárias, humanas e empáticas, que gerem movimentos concretos de transformação social?

Trago o uso da linguagem da *audiotour* nesse espetáculo como um caminho promissor e interessante, ao colocar o público como agente principal

da crise política/conflito cênico, tendo que trazer para o corpo – de forma concreta – moveres, deslocamentos, jogos, ações que rumem em direção a esse ainda tão utópico mundo sem prisões. A poesia sonora neste trabalho é motor e estímulo desses gestos do público, que se veem na impossibilidade da inércia se querem que essa história chegue ao seu desfecho, ao mesmo tempo em que são embalados por sonoridades-guia que abraçam e empurram o espectador durante a narrativa.

Pensar o uso de dispositivos sonoros como um potente instrumento de enenação em espetáculos politicamente engajados em mudança social me parece uma possibilidade a ser explorada, que já aponta suas potencialidades, como se pode perceber nas observações acerca do trabalho que aqui esmiuçamos.

Estimular os ouvidos para caminhar perguntando. Ainda em dúvida, mas em movimento.

## Bibliografia

- BEN-MOSHE, Liat. Des-epistemologias da abolição. Tradução de Letícia Madeira e Amós Caldeira. **Critical Criminology**, Berlin, v. 26, n. 3, 2018. Disponível em: <https://traducoesabolicionistas.com/2021/09/29/des-epistemologias-da-abolicao/>. Acesso em: 17 set. 2025.
- CEVALES, Renan Marcondes. **Desaparecer**: ausências do corpo na arte contemporânea. 2022. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- DAVIS, Angela. **Estarão as prisões obsoletas?** São Paulo: Difel, 2018.
- ERICKSON, Steve. Opening Night in Outer Space. **Esquire**, New York, 1 mar. 1986. Disponível em: <https://classic.esquire.com/article/1986/3/1/opening-night-in-outer-space>. Acesso em: 17 set. 2025.
- GAULÊS, Murilo Moraes; NASCIMENTO, Diego. **Como recuperar o fôlego gritando**. São Paulo: CiA dXs TeRrOrIsTaS, 2021. Documentário. 1 vídeo. 31 min.
- GILMORE, Ruth Wilson. **Golden Gulag**: Prisons, Surplus, Crisis, and Opposition in Globalizing California. Oakland: University of California Press, 2007.
- HARDMAN, Chris. Audient. **Antenna Theater**, 2013. Disponível em: <http://antenna-theater.org/audient/>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- IMARISHA, Walidah. **Anjos de cara suja**: três histórias de crime, prisão e redenção. São Paulo: La Lettre, 2023.
- MORTES COMETIDAS POR POLICIAIS EM SERVIÇO AUMENTARAM 78,5% NOS PRIMEIROS OITO MESES DE 2024**. Instituto Sou da Paz, São Paulo, 23 out. 2024. Disponível em: <https://sl1nk.com/VgqK0>. Acesso em: 11 nov. 2024.

## Kakamia 3000: a linguagem da audiotour e uma experiência teatral abolicionista

- MONTEIRO, Vitória de Oliveira; AMARAL DAMASCENO, Roberta; FONSECA MORAIS, Rômulo. Uma imaginação anticolonial: a epistemologia do abolicionismo penal em torno dos sentidos da violência. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 497–523, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/57082>. Acesso em: 17 set. 2025.
- NARVAES, Viviane Becker. **O Teatro do sentenciado de Abdias Nascimento**: classe e raça na modernização do teatro brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.
- NAVARRO, Renato Martins. **[CE]NA ESCUTA[DA]**: poéticas e aspectos políticos do uso de fones de ouvido na cena contemporânea. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- NJERI, Aza. 13 de maio: a importância do teatro negro na abolição da escravidão. **Rio Encena**, Rio de Janeiro, 2020a. Disponível em: <https://rioencena.com/13-de-maio-a-importancia-do-teatro-negro-na-abolicao-da-escravidao>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- NJERI, Aza. O teatro na abolição. **Rio Encena**, Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: <https://rioencena.com/o-teatro-na-abolicao/>. Acesso em: 25 jan. 2024.
- HIGHEST TO LOWEST – Prison Population Total. **World Prison Brief**, London, 2025. Disponível em: [https://www.prisonstudies.org/highest-to-lowest/prison-population-total?field\\_region\\_taxonomy\\_tid=All](https://www.prisonstudies.org/highest-to-lowest/prison-population-total?field_region_taxonomy_tid=All). Acesso em: 17 set. 2025.