

# **I Seminário Internacional de Arte e Educação Prisional**

Florianópolis 30 e 31 de maio de 2017

GT2: Relato de Experiência

## **Licença para transgredir: experiência teatral com mulheres presas**

Heloísa Petry e Julia Oliveira<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Heloísa Petry mestranda em Psicologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia da UFSC. Email: helo.floripa@gmail.com. Julia Oliveira mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Email: juliateatteri@gmail.com

## Resumo

Neste artigo abordaremos a experiência do teatro como território de fuga para mulheres privadas de liberdade no Presídio Regional da Grande Florianópolis. O processo artístico teve duração de um ano e fez parte de um projeto maior denominado “Cárceres Sustentáveis” que atuou entre 2012 e 2014 nesta instituição. Tivemos como ponto de partida o diálogo com a peça didática do dramaturgo Bertold Brecht, “Baden Baden sobre o acordo”, porém, a proposta de um processo de construção coletiva e horizontal produziu desdobramentos singulares e imprevisíveis, resultando em uma produção artística que dialogou com os enfrentamentos cotidianos das mulheres presas. A constante violação dos direitos humanos compõe a engrenagem que sustenta a lógica punitiva com a qual operam as instituições prisionais e há especificidades acerca da população carcerária feminina. Frente ao abandono político-social destes corpos sobre os quais se inscrevem as experiências, questionamos que linhas de fuga – históricas, políticas e artísticas – são possíveis de serem traçadas. A partir de um mergulho nos relatos desta experiência, provocamos a possibilidade de pensar o lugar político que o teatro pode ocupar, acionando procedimentos de criação em espaços de restrição de liberdade e com o recorte de gênero.

Palavras-chave: mulheres; teatro; contexto prisional

### 1. INTRODUÇÃO

Relatar esta experiência que nos atravessou, deixando marcas ainda latentes no corpo político vibrátil que se constrói sob o acúmulo de trajetórias, apresenta uma possibilidade de reflexão dos desvios na localização da arte ao adentrar o espaço de privação de liberdade. Composto a cena do território no qual ocorreu o processo artístico aqui relatado, nos deparamos com o imperativo da obediência adjunto aos processos de subjetivação dos corpos apenados, na qual a arte convoca a subversão, ainda que na brevidade do tempo e do espaço, desse agenciamento das corporalidades a partir das

coreografias rígidas que compõem espaços de restrição de liberdade. Neste território concentrado estão em evidência as relações de poder, subjugação às regras, ausência de escuta, o abandono familiar, desamparo jurídico, jornadas de trabalho exaustivas e áridas possibilidades de acolhimento. Há que se blindar suas emoções como estratégia para que seja viável sobreviver no aprisionamento. Observávamos a relação das mulheres com a dor, com a ausência sempre presente de uma vida que não as pertence, mas ao Estado.

As mulheres que integraram o grupo com o qual trabalhamos ao longo de nove meses cumpriam pena em regime semiaberto na ala feminina do presídio regional de Tijucas que possuía em torno de 70 presidiárias nesta condição; além disso, as mesmas trabalham por remissão e salário mínimo em uma empresa de confecções têxteis das 08:00 às 17:30 horas, mantendo-se, durante toda a jornada de trabalho, sentadas manuseando máquinas de costura. À noite, uma vez por semana eram realizados os nossos encontros de teatro, com duas horas de duração. O número de integrantes do grupo variou entre 20 e 23 mulheres, algumas por questões de soltura e transferência de presídio deixaram de participar dos encontros.

Importante apontar que a criminalidade encontra-se atrelada histórica e socialmente ao âmbito das masculinidades. Portanto, a relação mulheres/criminalidade desestabiliza as fronteiras territoriais normativas em gênero, pelo fato de tal relação não se adequar aos discursos hegemônicos acerca do que tange ao “feminino” – subserviência às leis e às regras morais da sociedade, incapacidade de cometer atos graves de violência por dispor de uma natureza “dócil” ou “maternal” (BARCINSKI, 2009).

Para se falar do contexto prisional é preciso traçar o recorte racial que circunscreve a lógica punitiva, onde o maquinário do racismo encontra-se incrustado como herança escravagista do sistema judiciário. Os presídios têm cor e em sua maioria ela é negra, seletividade penal que delimita quais corpos são puníveis e considerados perigosos. Porém, se no sistema de justiça brasileiro, duas em cada três mulheres encarceradas são negras, compondo 68% da população carcerária feminina, apenas em Santa Catarina e Rio Grande do Sul esta proporção se inverte, havendo mais de 60% de mulheres brancas encarceradas, evidenciando que as relações étnico-raciais apresentam peculiaridades conforme o contexto de acordo com o perfil sociodemográfico

de cada região (INFOPEN, 2014). Compreendendo tratar-se de mulheres brancas pobres, a criminalização da pobreza e o racismo não deixam de se configurar lógica que opera nestes espaços, ainda que com as especificidades regionais.

Frente à lógica de abandono político-social dos corpos capturados em instituições prisionais, nos questionamos que linhas de fuga – históricas, políticas e artísticas – seriam possíveis de serem traçadas? Como é possível criar brechas e rupturas perante corpos coreografados no tempo e no espaço do confinamento e de que forma estes corpos também compõem suas próprias coreografias? A regência coreográfica das mulheres presas ocorre principalmente pela figura – também coreografada – dos agentes penitenciários que determinam as posturas (cabeça baixa, olhar baixo, mãos para trás, caminhar em filas), tons de voz e condutas das mesmas.

Evidencia-se na vivência cotidiana das mulheres presas, a estratégia de “mortificação do eu”, como denomina Goffman (2001) quando aborda o caráter das instituições totais como os presídios, referindo-se à submissão do corpo a um processo de despersonalização e ajustamento às regras institucionais: despem-se de suas roupas e objetos pessoais, de suas identidades e intimidades, tornando-se corpos homogêneos, uniformizados, identificados por números e ininterruptamente vigiados – corpos que se esforçam por conter seus tons de voz e controlar suas condutas. Além disso, a convivência coletiva é constante, inclusive no momento de dormir, dividindo a cela com sete ou mais presas.

O conceito de experiência para Jorge Larrosa (2004) é algo que nos atravessa, não simplesmente como algo que passa por nós, mas de fato penetra outras camadas de subjetividade e produz *em* nós. Para que ela ocorra, há um campo do controle que precisamos soltar, colocando-nos no que o autor cita como uma pré-exposição onde o indivíduo se colocaria despido, vulnerável. Segundo Deleuze (1979), nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro onde a prática entraria para atravessá-lo. Sendo assim, buscamos alcançar esta experiência construindo-a aos poucos, na busca por trazer para os encontros uma metodologia de abraço dos corpos,

isto é, trabalhávamos com a sensibilização numa fase pré-expressiva<sup>2</sup>. A palavra experiência deriva do latim *experiri* - significa provar – o radical *perir* liga-se à ideia de perigo (*periculum*) e também a ideia de travessia, passagem, ir até o fim (LAROSSA, 2004).

Faz pensar que esta experiência foi uma travessia que implicou o perigo de transgredir normas que estão circunscritas ao ambiente prisional, mas que foram enfrentadas pelas detentas integrantes do grupo ao se lançarem na experiência que propúnhamos como facilitadoras. Desde o início ficava evidente o incômodo, por parte dos agentes prisionais, que a prática que propúnhamos bem como a nossa proposta horizontal causava. De forma genérica, busca a arte fornecer ferramentas que dêem vazão a esses campos de tensionamentos marcados que perpassam as subjetividades dos sujeitos. Uma vez que corpos são potências pelos seus desejos, a manifestação destes inscreve-se de acordo com suas demandas singulares.

O ponto de partida para os encontros foi o texto da peça didática do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, Baden-Baden Sobre o Acordo. A peça aborda a relação intrínseca entre violência e ajuda, ambas como relações de poder. Embora a proposta fosse montarmos a peça inteira, houveram contrapontos significativos trazidos por elas o que conduziu a uma transformação da proposta artística de modo a criar um diálogo mais íntimo com seus enfrentamentos e demandas cotidianas a partir de suas vivências no contexto prisional.

Dentre as principais críticas em relação aos encontros de teatro era a relação horizontal que se delineava entre nós e as mulheres presas e a transformação do ambiente da galeria. A qualidade corporal que buscávamos alcançar e o trabalho com o corpo causavam desconforto aos olhares do grupo de agentes e fugiam às regras daquele espaço. De fato, os jogos teatrais e exercícios que trazíamos para promover integração com o grupo, deslocavam potências que a prisão com seu sistema de regras investia em reprimir. Os encontros transformavam a atmosfera da galeria, pois traziam o riso, a voz e o

---

<sup>2</sup>Todo gesto ou ação tem potência expressiva, porém aqui refere-se a etapa inicial de construção de confiança e formação de grupo. O caráter de pré-expressivo vem por conta de estarmos nos referindo a exercícios não de composição de cena, mas de sensibilização e contato com seu próprio corpo, auto reconhecimento, respiração, relaxamento com aliado à percepção corporal.

corpo – qualidades que atravessavam os corpos de quem também não estava na prática. Construir um espaço de “fuga” no tempo e no espaço, e uma ponte para a expressividade das integrantes, acabavam por perturbar as premissas do espaço da galeria.

Segundo Foucault (1979), o sistema penal seria a forma que o poder manifesta declaradamente, em estado puro, suas dimensões excessivas e ao mesmo tempo seu exercício tirano que opera nos mais íntimos detalhes é inteiramente justificado pela moral da dominação da ordem sobre a desordem. A partir deste entendimento proposto por Foucault em que a prisão seria o protótipo encarnado do poder em si, materializando no espaço prisional a sua tônica de dominação, é possível compor um solo para analisar a performance das mulheres que protagonizaram este processo de composição artística (FOUCAULT, 1979).

A prática corporal que construíamos nos encontros vinha de encontro com o que se desenhava no cotidiano da prisão, extrapolava os movimentos restritos que variavam entre mãos cruzadas nas costas, cabeça abaixada, os tratamentos de “Senhor” e “Senhora” no falar com os agentes, caminhar e nunca correr na galeria. Como adaptar o teatro para uma configuração silenciosa e tolhida, conforme nos foi solicitado? O teatro compunha partituras de transgressão na coreografia daquele ambiente punitivo, instaurando a ludicidade na austeridade imposta. Não havia muitas possibilidades de negociação da dinâmica dos encontros, uma vez que o trabalho que propúnhamos objetivava alcançar o que ao corpo de agentes era classificado como movimentação subversiva: a liberdade da expressão daqueles corpos durante duas horas semanais.

Nos momentos de trocas sobre o processo e *feedback* delas em relação ao que estávamos construindo juntas, era constante elas relatarem o quanto os encontros do teatro estavam sendo importantes e fortalecedores, pois além dos benefícios que elas sentiam por se movimentarem, estava sendo um espaço onde sentiam-se como se estivessem no “mundo lá fora”, pois mesmo presas naquele momento sentiam-se livres. Com esses relatos víamos a potência do que estávamos criando, a criação de um espaço de fuga e de existência para aquelas mulheres, que tem sobre seus corpos tutelados pelo Estado, sendo

executados processos de subjugação que desumanizam para poder dominar e conduzir a condição de não-existência.

## **2. OBJETIVOS**

### **Objetivo Geral**

Criar um espaço de fuga e de potência através do teatro com um grupo de mulheres presas.

### **Objetivos específicos:**

- Desenvolver uma metodologia horizontal que forneça a ponte entre o corpo e a potência de quebra da coreografia carcerária;
- Produzir um espaço de acolhimento e escuta;
- Provocar a produção de expressividade a partir das vivências inscritas nos corpos das integrantes;

## **3. METODOLOGIA**

Este relato de experiência é orientado pelas impressões produzidas por nós na condição de facilitadoras de um processo artístico produzido no contexto prisional com mulheres presas no período de nove meses, com encontros semanais de duas horas. Orientamo-nos também pelas narrativas produzidas pelas mulheres acerca da criação artística e pelas interpelações do corpo organizacional do presídio acerca do nosso trabalho.

Problematizar as experiências alia-se ao pressuposto de que nenhuma experiência traz em si a comprovação de uma verdade. Joan Scott (1998) traz contribuições fundamentais neste sentido, ao criticar o projeto de tornar experiências visíveis sem posicioná-las em seu caráter histórico, discursivo e constitutivo (SCOTT, 1998, p.302). Como propõe a autora, não se tratam de indivíduos que têm experiência, mas sim sujeitos constituídos pelas experiências, pois são os discursos produzidos nos processos históricos que posicionam sujeitos em suas experiências.

Assim, tanto para nós quanto para as mulheres presas, foi notável o quanto essa experiência interpelou e constituiu subjetivamente a todas, embora de maneiras diferenciadas. Pensar a experiência artística no contexto prisional em sua potência como território de fuga, trata-se de uma metáfora que não pode ser romantizada, tendo em vista as condições de existência que nos colocavam em posições de privilégio extremamente distintas – de cor e classe social além da própria vivência da liberdade da qual lhes foi abdicada.

Os encontros, realizados uma vez por semana num período de duas horas, eram práticos e organizados em etapas a partir do que acontecia em cada encontro. Não tínhamos inicialmente o objetivo de produzir uma montagem teatral, mas de produzir um espaço de trabalho com o corpo no seu devir – força que arrasta potência de vida – entendendo como uma demanda daquelas mulheres que vivenciam processos que violentam suas subjetividades e corporalidades. O foco do trabalho consistia, portanto, no caráter relacional e na recusa ao acabamento final de uma obra, compondo um terreno despregado de estabilidade interessado no processo.

Para a grande maioria, esta era a primeira vez que entravam em contato com o teatro, para isto tínhamos que introduzir esta linguagem aos poucos e com muito cuidado. A abertura da proposta foi uma característica que atuou positivamente, convidando a participação num espaço de liberdade, uma vez que caso iniciássemos a proposta com a ideia de elaboração de uma montagem *a priori* poderia incutir tensão.

Nossos encontros eram feitos no espaço da escola, uma sala reservada para as disciplinas de matemática, português, história e geografia. Esta sala de aula localizava-se em frente ao pátio da galeria feminina, espaço onde as detentas ficavam antes da tranca<sup>3</sup>, que acontecia diariamente às 21h30. No início, muitas mulheres que não integravam o grupo assistiam e acompanhavam aos nossos encontros do lado de fora da sala, olhando através da janela ou na porta. Passadas algumas semanas, nos dias do teatro, a tranca foi antecipada e passou a ser às 20h, ficando de fora apenas as vinte detentas que integravam o grupo de teatro.

---

<sup>3</sup>Quando as detentas precisavam entrar nas suas celas e os agentes prisionais trancavam os cadeados.



A construção de um território de fuga vinha atrelada à ativação de potência pela via do corpo e para isso é preciso construir uma caminhada, que é permeável às negociações com o corpo coletivo, sendo um fazer *com* que partia de exercícios que levávamos como gatilhos para provocar desdobramentos e criação de expressividade. O *como* alcançar este objetivo era uma investigação que se deu durante o processo e acompanhava as demandas que elas traziam e que nós observávamos no fazer.

Como modo de alcançar esta atmosfera de fuga, tínhamos alguns rituais que se repetiam para os encontros. Dentre os quais a chegada no espaço para o encontro, refiro-me aqui no contato com a outra e a aterrissagem no terreno que criávamos juntas a cada encontro. Por conta da jornada de trabalho exaustiva, além da tensão que o grupo vivia com a cobrança de produção e ameaças excessivas na empresa para qual trabalhavam, elas muitas vezes vinham para o trabalho com o teatro com toda esta carga.

Portanto, na primeira parte costumávamos sentar em roda onde para nos escutar e iniciávamos com exercícios de desaceleração e concentração sempre pela via corporal, primeiramente numa atenção individualizada. Estes envolviam também exercícios de criação de confiança, cujo objetivo passava por fortalecer a relação entre as integrantes do grupo. Num segundo momento, propúnhamos jogos mais energéticos e coletivos, onde inseríamos alguns exercícios e jogos teatrais de Augusto Boal, entre outras referências.

#### **4. DISCUSSÃO**

À medida que os encontros aconteciam e o entrosamento entre nós se fortalecendo, sentíamos que algo muito potente se criava com aquele grupo. Elas queriam falar e compartilhar com suas companheiras, que não podiam estar ali, um pouco do processo que estávamos vivendo. A potência pulsava dos corpos que iam tomando percepção da ferramenta de singularização, das quais a insurgência do teatro é capaz de produzir.

Esta potência que buscávamos com as propostas para os encontros acompanha o que Suely Rolnick (2010) aponta como a potência de corpo vibrátil (como também corpo-devir) que vem como combate da política de subjetivação. A autora ressalta que há um campo de forças onde coabitam

forças ativas – vinculada à micropolítica, e forças reativas – esta última associada ao poder que subjuga. A autora aponta que é preciso lutar por uma aliança entre estas, tendo a consciência de que onde há desigualdade existirá poder. A relação entre as duas forças é de correspondência, quando o poder é alto, tem-se uma vontade de potência baixa. Neste aspecto, temos o presídio com uma força reativa alta, assim este processo buscou encontrar as possibilidades de forças ativas que através da invenção de dispositivos as fizessem ser mais poderosas que as forças reativas daquele terreno.

O desconforto com a forma horizontal e não hierárquica que buscávamos construir com essas mulheres era uma das principais críticas da direção do presídio e desenhava quase que uma afronta, uma vez que demandavam de nós uma postura dominante pela via da autoridade com as detentas, mantendo o repertório consensual que rege esse espaço. Partindo da concepção de Stuart Hall (2016) de que “o poder sempre funciona em condições de relações desiguais” (HALL,2016, p.432) estaríamos caminhando, portanto, com uma prática subversiva – esta que percebíamos ser uma emergência<sup>4</sup> para aquele meio. Buscávamos aproximação, intimidade e assim fomos acolhidas e trazidas para dentro daquela célula que criávamos a cada encontro. Esta célula seria a ideia de criação de um espaço seguro onde elas poderiam ser ouvidas e se ouvirem e, a partir dessa escuta, dar espaço para transformar as suas questões em potências de movimento, criação e composição. O resultado artístico seria consequência deste processo de cumplicidade que criávamos ali, portanto a lógica de hierarquia vinha na direção contrária do nosso objetivo.

Analisando esta postura política, de relação horizontal, remete ao que Foucault (1979) defende de que caberia ao intelectual lutar contra as formas de poder exatamente de seu lugar de privilégio, contra o seu próprio lugar de poder, traindo assim esse lugar, o que já nos dizia Brecht (1979): é preciso trair a sua própria classe. Esta conduta foi decisiva para a nossa relação com a instituição do presídio, onde percebíamos a mudança do olhar a quem transgride a regra básica, produzindo durante todo o processo a sensação

---

<sup>4</sup>Emergência segundo Foucault (1979) que designa um lugar de enfrentamento e como um lugar a ser criado, portanto ainda um não-lugar.

constante de ameaça de corte das nossas atividades ali dentro, além de episódios de boicote às aulas de teatro.

A dramaturgia de Brecht serviu como disparador de reflexões para o grupo, porém, apesar da proposta de trabalhar com a peça, em certo encontro elas nos disseram que queriam falar de coisas alegres, que “aquilo era muito negativo”, ou seja, mais do mesmo: falar sobre mazelas sociais estando ali dentro, vivenciando aquela realidade. Tendo problematizado tal questão junto a elas, estas reivindicações configuraram-se como importante ato de resistência, sobretudo ao enquadramento de nossa proposta artística.

Em decorrência da demanda por construir uma narrativa não-violenta, compreendíamos o quanto esta era uma súplica de vida, a elas não era estratégico reafirmarem os processos de matabilidade aos quais elas já sobreviviam cotidianamente. Havia uma força de grito, de devir, que a dramaturgia de Brecht em *BadenBaden* não dava conta de suprir, assim a decisão coletiva foi de manter apenas duas cenas originais da peça – foram elas a cena do *funk da mercadoria* e a cena dos palhaços com o Senhor Schmidt.

Estávamos numa caminhada consistente, os corpos vibráteis acionados com uma potência alta e o campo das relações entre nós no rumo da cumplicidade, portanto, a partir deste momento tínhamos uma sólida força coletiva nos mostrando que podíamos fazer micropolítica naquele ambiente castrador de potências, uma vez que tínhamos ali uma aliança de corpos políticos (ROLNIK, 2010). Assim, ao constatar que o texto não dialogava com seus contextos e não supria suas demandas perante a forma como gostariam de se apresentar para o seu público, a resistência do grupo em trabalhar com representações que envolviam violência as fragilizava e trabalhava com baixa potência. O texto de *BadenBaden* redimensionou desejos e forneceu insumo para encontrarmos um meio das vozes delas serem audíveis, de modo que a composição das cenas foi transformada sem, no entanto, abandonar completamente o diálogo com a peça.

A decisão da coletiva de mulheres foi absorver duas cenas da peça, a do *Sr.Schmidt*<sup>5</sup> e o *Funk da Mercadoria*<sup>6</sup>. Embora elas não tivessem uma ideia de

---

uma montagem com cenas lineares e de matriz dramática, nota-se que foram escolhas que contemplavam suas demandas e apresentavam um dispositivo estético pelo qual poderiam trazer suas camadas discursivas. A dança do funk foi elaborada a partir do repertório corporal vivenciado por elas no presídio – as revistas, as posturas cotidianas.

A segunda é uma cena de clowns em que o Sr. Schmidt é o palhaço superior, representante do poder e pede ajuda aos seus subalternos, outros dois palhaços que também disputam forças e cujo objetivo final é derrubar o opressor – cena que gerou narrativas de desconfortos nos agentes carcerários que se reconheceram na figura do Sr. Schmidt, muito embora, como contra-argumentamos, tratava-se da cena de uma peça que havia sido escrita em 1930.

A terceira cena surgiu de um jogo de Teatro Fórum, que foi muito marcante para o grupo e caracterizou uma virada no processo de criação – neste dia algumas trouxeram suas narrativas de como foram parar ali que foram contadas/encenadas por outras integrantes. Uma das cenas, teve uma solução cênica de dispor três cadeiras viradas para a parede e iam sendo viradas para o público de acordo com a ordem que elas contava as histórias.

Um dia que estávamos vendo quem gostaria de fazer a cena das três cadeiras, que até então ainda não sabíamos ao certo a sua dramaturgia, a senhora M se candidata e mais duas. Senhora M desenvolveu uma cena de uma potência de insurgência que era impossível desviar olhar, na cena expressa sua vontade por falar do momento quando sair pro *mundão* como ex-detenta, o que encontrará, como será vista pelos outros. Utiliza a seguinte pergunta em meio a sua dramaturgia autobiográfica que também era de retirar o fôlego:

- Quando sair quero saber se vocês vão me olhar como M ou vão continuar me vendo vestindo laranja?

- Vão me ver por quem eu sou ou como um risco à essa sociedade?

Com esta cena tínhamos a peça completa, estava ali a identidade em política acionada com o corpo na pulsão da desobediência obediente (estratégia de sobrevivência), as integrantes lançaram-se no mergulho do

---

<sup>6</sup> A letra foi retirada da peça *A decisão* de B. Brecht e adaptada por Luisa Bressolin e Vanessa Civieiro em que insere o contexto de mulher como mercadoria a fim de criticar esta ideia.

campo vulnerável, falavam do seu lugar de fala e apropriavam-se da potência produzida nas trincheiras que compartilhavam.

Com o processo finalizado, a primeira apresentação foi para a galeria feminina, tivemos em torno de 50 espectadoras, uma produção de afeto que transbordava nos olhos daquelas mulheres que se viam representadas, olhavam para suas companheiras de cela e se viam no que viram. Após apresentação na ala feminina, a qual foi assistida também por agentes penitenciários, estes estavam encarregados de fazer uma avaliação da mesma tendo em vista que haveria uma segunda apresentação, que foi um convite que partiu da direção do Presídio para apresentarmos a peça na formatura da EJA onde estariam presentes autoridades, como prefeito, vice-governador, juízes e autoridades relacionadas ao sistema prisional. Neste crivo, algumas partes das cenas foram vetadas, tais como algumas posturas da cena do funk, tendo em vista os olhares masculinos que estariam presentes no local, de modo que a sexualização dos corpos das mulheres figuraram o primeiro plano desta censura.

Nesta segunda apresentação, foi mais uma trincheira de resistência, tivemos a experiência do olhar que esquadrinha o corpo, apresentamos para o soberano o resultado da sua força repressora. Mesmo que nossa montagem não fosse tomada pulsão de desobediência, que fosse um balé, ainda assim seria um enfrentamento simbólico pelo tipo de público que nos assistia. Aqueles corpos seriam ainda assim esquadrinhados, ainda assim corpos transgressores, insubmissos.

Esta experiência que produziu visibilidades e audibilidades das mulheres presas a partir de seu fazer artístico, permitiu vislumbrarmos acerca das potencialidades da arte, potência que não está contida em si própria como uma entidade inerente, mas que dependem dos agenciamentos que acontecem nas múltiplas relações com o fazer artístico dentro de determinado contexto social. Neste sentido, podemos conceber o território artístico teatral como forma possível – não única tampouco permanente de ressignificação da experiência corporal das mulheres – compreendendo este corpo como superfície de inscrição e marcas de experiências, campo sobre o qual operam diferentes dispositivos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deslocando o olhar entre grades para os afetos produzidos no encontro corpo a corpo, esta experiência nos provocou um efeito de choque: o reconhecimento das distâncias dos lugares sociais que ocupávamos frente à invisibilidade e privações das quais sofriam estas mulheres de vivências e anseios tão múltiplos. A disponibilidade das mesmas para este trabalho relatado produziu envolvimento mútuos que nutriam o desejo recíproco do encontro: ansiávamos para encontrá-las durante a semana e elas também a nós. Suas narrativas acerca da experiência artística como um território que criava relações outras com o tempo e com o espaço propiciavam esta espera.

Esta via de comunicação veio na direção de firmar esta experiência e compartilha-la com outras pessoas que desejam melhores condições de vida e dignidade para aquelas que se encontram privados de liberdade. Trouxemos este relato da experiência teatral com mulheres presas como possibilidade de pensar estratégias que sirvam de suporte para o fortalecimento das mulheres, criando um campo de escuta, acolhimento e de potência criativa. Certa vez ouvimos em uma formação de professores da EJA (Ensino de Jovens e Adultos) que nossa função era dar voz aos detentos, porém, voz elas já possuem e têm muito a dizer para os de “fora”, só precisam ser ouvidas

Portanto, fazemos um apelo para que nós – os de fora – criemos espaço para que suas vozes sejam audíveis. Isto é partir para uma perspectiva que, ao invés de pôr as mulheres presas apenas no lugar de vítimas maceradas pela máquina de moer gente que é o sistema prisional, ver sua agência (*agency*) no que se refere às suas potências e capacidades de agir apesar das regulações dos marcadores sociais e raciais (PSITELLI, 2008). Criar espaços de escuta de suas necessidades, apelos e desejos, espaços onde mais pessoas as possam ouvir. Dedicamos este trabalho a todas aquelas cuja potência de subverter através das suas corporalidades, que apesar de subjugadas à uma coreografia rígida e normativa tiveram a coragem de fazer política em um espaço onde esta ação era considerada impraticável.

## REFERÊNCIAS

BARCINSKI, M. *Centralidade de gênero no processo de construção da identidade de mulheres envolvidas na rede de tráfico de drogas*. *Ciência e Saúde Coletiva*, 14(5), 2009.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Editora Graal, 1979.

GOFFMAN, Edward. *Manicômios, prisões e conventos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

HALL, Stuart. *O espetáculo do outro*. IN: *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-RJ; Apicuri, 2016.

INFOPEN - SISTEMA INTEGRADO DE INFORMAÇÕES PENITENCIÁRIAS (2014). Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJD574E9CEITEMID598A21D892E444B5943A0AEE5DB94226PTBRIE.htm>. Acesso em: 03/05/17.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte. Autêntica: 2004.

PSITELLI, Adriana. *Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras*  
Acesso em <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/viewFile/5247/4295>

ROLNIK, Suely. <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/redobra/r8/trocas-8/entrevista-suely-rolnik/>, 2010

SCOTT, Joan. *A invisibilidade da experiência*. Proj. História, São Paulo(16), 1998.